

# **Mujeres y tango en la sociedad santafesina desde 1928 a 1998**

**Mauricio Pitich**

*Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 219-247

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

## **Mujeres y tango en la sociedad santafesina desde 1928 a 1998**

Aproximadamente, a 466 kilómetros del obelisco, y mucho más lejos aún de la actualidad que transitan los escenarios artísticos y académicos en torno al fenómeno tango, este género de música, poesía y danza se ha movilizó y (re)producido en la ciudad de Santa Fe a lo largo del siglo XX bajo contextos socioculturales diferentes a los de la ciudad de Buenos Aires. En este marco, preguntarse por la posición y la contribución artística de las mujeres en un ámbito saturado de varones enriquece, incluye y potencia a las existentes y escasas construcciones históricas del tango en la sociedad santafesina. Como consecuencia, para generar esta investigación desde una perspectiva de género, se analizarán documentos hemerográficos y registros audiovisuales en complemento con entrevistas y la revisión crítica de las historias producidas localmente. De esta manera, se intentará dar cuenta de un contexto artístico poco estudiado, de sus protagonistas, así como de las debilidades y problemáticas en los diferentes relatos históricos.

**Palabras clave:** Estudios de género, Patriarcado musical, Posición de la mujer

## **Women and tango in the Santa Fe society from 1928 to 1998**

Approximately 466 kilometers away from the *obelisco* and much further away from the present time of the tango phenomenon, this music, poetry and dance genre has been mobilized and (re)produced in the city of Santa Fe throughout the twentieth century under sociocultural contexts different from those of the city of Buenos Aires. From this standpoint, asking ourselves about women's position and artistic contributions in an environment saturated with men enriches, includes and enhances the existing and scarce historical constructions of tango in the Santa Fe society. As a consequence, to produce research with a gender perspective, I will analyze publication sources (newspapers) and audiovisual records, in addition to interviews and a critical review of locally produced histories. In this way, I attempt to explore and clarify an artistic context that has been barely studied so far, looking at its protagonists, as well as of the weaknesses and problems encountered in different historical discourses.

**Keywords:** Gender Studies, Musical patriarchy, Women's position

## Introducción

Este trabajo surge como consecuencia de la investigación doctoral “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, defendida en diciembre de 2020.<sup>1</sup> Durante los años dedicados a ese proyecto, gran parte de las fuentes utilizadas en este artículo fueron relevadas e incluidas en la tesis. Sin embargo, las mismas no fueron sometidas a una evaluación crítica por falta de conocimiento y escasez de herramientas a la hora de generar un estudio musicológico con perspectiva de género. De esta manera, en el marco de los *Gender Studies*, este trabajo intenta conocer y contextualizar el rol de las mujeres y la contribución artística en torno al fenómeno tango en la sociedad santafesina desde *circa* 1928 a 1998. Específicamente, la perspectiva de género en este trabajo se construye a partir de los conceptos de “patriarcado musical”,<sup>2</sup> “posición de la mujer”<sup>3</sup> y “división sexual del trabajo”.<sup>4</sup>

Los materiales a examinar incluyen entrevistas, documentos hemerográficos, relatos históricos y registros audiovisuales de *performances* musicales. La metodología está supeditada al análisis de diferentes discursos y *performances* para facilitar la comprensión de las relaciones existentes entre las mujeres, el tango y el contexto social. En esta línea, el trabajo se estructura a partir de cuatro ámbitos donde se observó la presencia de mujeres: la educación, producción, distribución y el consumo musical. El recorte temporal se establece a partir de la fuente más antigua relevada donde se reportó la participación de mujeres dentro de la práctica tanguera local (1928), hasta la desintegración de Enrique Romano y sus Solistas (1998), agrupación de tango que incorporó varias mujeres como cantantes y bailarinas. El enfoque general parte de la aceptación de que la violencia de género se ha manifestado de múltiples maneras afectando la participación o relegando a las mujeres a determinados y acotados modos dentro del campo del tango en Santa Fe.

---

1. Mauricio A. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998): Producción, distribución, consumo y regulación musical” (Tesis Doctoral, Universidad Nacional del Litoral, 2020).

2. Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001 [1997]).

3. United Nations Development Programme, *Gender in Development Programme: Learning & Information Pack. Gender Analysis* (Nueva York: United Nations, 2001).

4. María Mies, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour* (Londres: Zed Books, 2014 [1986]).

## Educación musical: profesoras y maestras

En la ciudad de Santa Fe, el fin del siglo XIX quedó “signado por un acontecimiento asaz importante”,<sup>5</sup> la fundación del Conservatorio Santafesino, el primer conservatorio de la ciudad, a comienzos del año 1900 con reglamento y planes de estudio oficializados por el Superior Gobierno de la Provincia. Esto implicó “un gran paso hacia la organización de la práctica musical local y la formación de nuevos músicos y pedagogos”.<sup>6</sup> La primera promoción de profesoras de piano de esta institución egresó en 1903: Carmen Copes y Esperanza Lothringer. Ocho años más tarde, egresaron María Teresa Barrios, Itumelia Blanco, Clorinda Carnelli, María Josefa Fraguas, María Delia de Olazábal, Laura Pozo, Josefina Vici y Rodolfo Fayó.<sup>7</sup> Hacia 1916, en la ciudad ya funcionaban nueve establecimientos de enseñanza musical donde concurrían 600 alumnas y 100 alumnos aproximadamente.<sup>8</sup> En el año 1934, las estadísticas acusaban un total de 1.456 alumnas y alumnos y 40 profesores entre las diversas actividades musicales dentro de los conservatorios. Ya para 1950, año donde se celebró el quincuagésimo aniversario del Conservatorio Santafesino, se habían otorgado 488 diplomas de profesor superior y 249 de maestro elemental de música.

A partir de estos escasos pero trascendentes datos de la primera mitad del siglo XX, se pudo vislumbrar la diferencia cuantitativa entre mujeres y varones en la matrícula de estudiantes de música. Sin embargo, el acceso de las mujeres al ámbito educativo-artístico musical no estaba alentado, al parecer, por sentidos de acceso a espacios de autonomía, libertad y/o placer en la actividad musical, sino más bien, por una sociedad machista heteronormativa, heredada de la cultura europea colonizadora y modernizante importada hacia finales el siglo XIX.<sup>9</sup> Esta institución establecía una formación de la mujer destinada a determinadas prácticas musicales: la docencia en escuelas primarias<sup>10</sup> y/o la formación para el entretenimiento de fiestas privadas —canto

---

5. Amalia Marta Pérez Chiara, *La música en Santa Fe* (Santa Fe: Comisión Redactora de la Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe, 1973), 68.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, 66-67.

8. *Ibid.*, 87.

9. Barbara Leonardi, ed., *Intersections of Gender, Class, and Race in the Long Nineteenth Century and Beyond* (Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2018).

10. Se debe considerar que durante el proceso de alfabetización de la sociedad moderna a comienzos del siglo XX en Argentina la enseñanza pública —junto con otras profesiones ejercidas por mujeres como el periodismo y la medicina— era considerada “revolucionaria” frente a profesiones

y piano—, como parte de los quehaceres domésticos.<sup>11</sup> Toda esta situación estaba reforzada por las nociones de debilidad física, intelectual y moral de las mujeres y el dominio masculino que evitaba la incorporación de éstas como fuerza de trabajo asalariada e independiente, excluyéndola de determinadas profesiones y sometiéndolas a otras —por ejemplo, la función de reproducción biológica, trabajos domésticos, etc.<sup>12</sup>

Específicamente, se establecieron seis medios de educación musical por los cuales un ciudadano santafesino, en base a su condición económico-social y dedicación musical *amateur* o profesional, podía educarse tanto en la tradición “cultura” como en el tango,<sup>13</sup> las posibilidades eran:

- en escuelas o conservatorios de la ciudad de Santa Fe o Buenos Aires con músicos de tradición “cultura”,
- en Santa Fe o Buenos Aires de forma particular con músicos de tradición “cultura”,
- en Santa Fe con tangueros o agrupaciones rioplatenses (migrantes),
- en Santa Fe con tangueros o agrupaciones santafesinas,
- en Santa Fe de forma autodidacta (con partituras y discos),
- en Buenos Aires con tangueros o agrupaciones rioplatenses.

Durante el período investigado, no se encontraron profesoras o maestras especializadas en la educación musical del tango en la ciudad de Santa Fe y tampoco se corroboró el acceso de mujeres a alguno de los medios de formación tanguera antes mencionados. Esto no descarta la posibilidad de que hayan existido mujeres formadas en el tango que los diferentes medios de comunicación de la época o la historiografía no hayan incluido.<sup>14</sup> Sin embargo, sí se menciona la labor de profesoras, instrumentistas y directoras, todas formadas en, y dedicadas al ámbito de la educación musical “cultura”. Se

patriarcalmente atribuidas como quehaceres y servicios domésticos, el trabajo agrícola, la manufactura (cigarreras, fosforeras, confección de vestimenta, hilanderas y tejedoras) o la enfermería.

11. Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2010), 107.

12. *Ibid.*, 11.

13. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 38-39.

14. Además del trabajo de Pérez Chiara, el único antecedente sobre el tango en la ciudad de Santa Fe es el de Glady Cesira Cingolani, “El tango en la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz” (Tesina de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Litoral, 2013).

destacan: María Elena Yándolo de Martínez, Josefina y Virginia Berraz, María Arteaga, Ángela P. de Cassanello, Ángela Del Canto, Elisa Blanco, Mercedes Bergallo, Camila Rodríguez, Ana Ferreyra, Carmen Copes, Angela Meldi, María S. Dighier, Catalina Caruso, Dolores Puig, Esmeralda Salabelli, Elvira Huergo, Alicia B. Poletti, Adelia Beatriz Brunetti, Isabel Sesma de Orozco, Zunilda Alessandro, Mercedes S. P. de Mori, Celia Benítez de Buffano, Raquel C. de Buffano, María Luisa Carió de Blanco, Elena M. Bausela, Isabel Brufau de Ferrer, Angélica Mora de Paraván, Angélica Prato de Benuzzi, Cristina Álvarez de Serrano, Hortensia P. de Ferro, María Teresa Orihuela, Hermelinda G. de Totti, Haydeé G. de Prato, Otilia Fayó de Rocca, Rosa P. de Antoñanzas, María E. de Vega, Esther Lassaga de Calandra, Pantaleona Galán, entre muchas otras.

Entre tantas protagonistas que menciona el relato histórico elaborado por Amalia Marta Pérez Chiara y publicado en 1973, se debe remarcar —en concordancia con la observación antes realizada—, la abreviación o supresión de los apellidos de las profesoras, instrumentistas y directoras en favor de resaltar los apellidos de los cónyuges. Esto retrotrae a lo establecido en el Código Civil en 1869, durante la presidencia de Domingo F. Sarmiento, acerca de la relativa incapacidad de la mujer casada, quien era colocada bajo la tutela de su marido (*ergo* inferioridad).<sup>15</sup> Son escasos los ejemplos de las mujeres que hacen uso de sus apellidos de soltera. Pensando más detenidamente este panorama, a pesar de que las leyes civiles de entonces establecieron el uso obligatorio por parte de las mujeres de los apellidos de sus maridos,<sup>16</sup> los programas de mano, diarios y revistas no tenían la obligación de abreviar o suprimir los apellidos de estas artistas. Nuevamente, esta característica denota la concepción heteropatriarcal de los medios de comunicación de la época (*circa* 1900-1973). Se aclara que esta generalización debería estudiarse con mayor profundidad para detectar quiénes fueron específicamente los autores de estas decisiones (directivos, editores,

---

15. Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, 101.

16. La Ley 26.994 del Código Civil y Comercial de la Nación fue modificada por el Congreso de la Nación Argentina el 8 de octubre de 2014, estableciendo que cualquiera de los cónyuges puede optar por usar el apellido del otro, con la preposición “de” o sin ella. La ley anterior solo permitía e imponía que la mujer agregara el apellido de su marido a su apellido. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/nombre-de-las-personas#titulo-4>

periodistas, etc.) y cómo algunas mujeres lograron imponer sus apellidos. Un siglo y medio después, esta tradición continúa generando controversias y nuevas alternativas.<sup>17</sup>

### **Producción musical: autoras, cantantes y bailarinas**

Durante el período investigado, en el contexto de producción musical no fueron encontradas compositoras o productoras de tango, pero sí autoras, cantantes y bailarinas. Dentro del primer grupo, de un total de cerca de quinientas composiciones catalogadas,<sup>18</sup> fueron cinco las mujeres —autoras de poesía— que contribuyeron en coautoría con compositores santafesinos en la producción artística de tangos. A continuación se especifica el título de la obra, fecha de registro en SADAIC,<sup>19</sup> compositor y autora:

- “Amor sin final”, 2 de mayo 1969, Enrique J. Romano y Josefa Juana Barbería.
- “Bajo el cielo serrano”, 12 de mayo 1978, Félix P. Monserrat y Pilar Joaquina Monserrat.
- “Te amo inmensamente”, 1 de diciembre 1989, Norberto D. Battión y Elda Nélide Maggi.
- “A ti Noelia”, s/f, Edmundo Pierpauli y Delia María De Dominicis.
- “Evita de América (Evita nuestra)”, Tango, s/f, Carlos S. Mille y Olga Benedetti.

Poniendo estos datos en contexto, entre 1920 y 1998 fueron documentados cerca de 300 músicos oriundos de la ciudad de Santa Fe. De este total, se encontraron 20 compositores que registraron cerca de 190 obras en SADAIC. Del total de obras registradas, únicamente en los 5 tangos antes mencionados se observó la participación de mujeres.<sup>20</sup> Lamentablemente, ninguna partitura ni poesía pudo rastrearse de los archivos editoriales o colecciones personales, con lo cual se hizo imposible realizar un

---

17. Caroline Kitchener, “The tradition of taking a man’s last name is ‘unquestionably sexist.’ This new trend could be the solution”, en *The Lily* (2019). Disponible en: <https://www.thelily.com/the-tradition-of-taking-a-mans-last-name-is-unquestionably-sexist-this-new-trend-could-be-the-solution/>

18. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 72.

19. Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música: <https://www.sadaic.org.ar/index.php>

20. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 317.

análisis musical o literario de los contenidos compuestos. Al mismo tiempo, tampoco fue posible determinar el uso de alias masculinos por mujeres, con lo cual no se descarta la posibilidad de que —en la extensa producción de composiciones de tango catalogada en la construcción histórica del tango en la ciudad de Santa Fe— se encuentren composiciones de mujeres que hayan editado sus trabajos bajo el uso de pseudónimos.

En relación con las cantantes, el dato más antiguo hasta el momento relevado data de una publicidad en el diario *Nueva Época* sobre la presentación de la cantante santafesina Troglotiana Piseu.<sup>21</sup> Sumado a esto, se encontró la publicidad del programa radial de LT9 Roca Soler en un ejemplar del diario *El Litoral* de 1934, donde se destaca la participación de “La Porteñita acompañada de su trío típico”,<sup>22</sup> agrupación santafesina<sup>23</sup> de tango que fue transmitida el 1 de febrero desde las 20 horas y durante 15 minutos. Desafortunadamente, ninguna de las dos publicidades periodísticas ahonda en ninguna otra descripción. Sin embargo, a través de estas fuentes se puede establecer con seguridad que hacia finales de la década del 20 en la escena artística de Santa Fe las mujeres ya ocupaban un lugar en la producción local. No es casual el hecho de que estas mujeres sean localizadas a partir de estos años, según el trabajo de Estela Dos Santos,<sup>24</sup> entre 1923 y 1928. Las cantantes (cupletistas, tonadilleras, cancionistas, vedettes y actrices) surgieron como consecuencia de la especialización de las profesiones artísticas, consecuentemente con el surgimiento de la radio y el cine.

Desde entonces, durante el período estudiado, únicamente se detectaron cantantes asociadas a agrupaciones de tango; en ninguna fuente figuran instrumentistas (bandoneonistas, violinistas, contrabajistas o pianistas de tango). A continuación, se mencionan a estas cantantes, las agrupaciones de tango donde participaron y el período aproximado de actividad según las fuentes consultadas:

---

21. Diario *Nueva Época*, Santa Fe, 9 de febrero de 1928. Fuente: Archivo General de la Provincia de Santa Fe.

22. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 31 de enero de 1934. Fuente: Hemeroteca del diario *El Litoral*.

23. Agrupación homónimo-relativa a la rioplatense: Orquesta Típica La Porteñita.

24. Estela Dos Santos, *La historia del tango (Tomo 13): Las Cantantes* (Buenos Aires: Corregidor, 1994), 11.

- Rosita Domene (Orquesta Típica Domene, 1943-1945)
- Martha Vélez (Orquesta Típica Manuel González-Muñoz y Martha Vélez, 1945)
- Fanny Luz (Orquesta Típica El Buen Humor, 1952)
- Marianne —Elsa Villot— (en dúo con Poroto Mehaudy, 1955-1995 / Norberto Battión Tío, 1993)<sup>25</sup>
- Nancy Flores (Enrique Romano y sus Solistas, 1980-1997)
- Gricel Tenutta (Enrique Romano y sus Solistas, 1995-1998)

A continuación, se realizarán análisis<sup>26</sup> sobre tres de las seis cantantes antes mencionadas para conocer y reflexionar sobre sus trabajos artísticos y sus ámbitos de producción: a) un análisis del repertorio interpretado —a partir del trabajo de Irene López<sup>27</sup> sobre las representaciones de la mujer en las poesías de tango<sup>28</sup>—; b) un análisis de las *performances* en los escenarios, específicamente del vestuario y de la personificación (actuación); y c) por último, un análisis de la técnica vocal y el estilo.

De esta manera, en primer lugar, se observó que Marianne (Elsa Villot), a través del repertorio de tangos como “El corazón al sur” (Eladia Blázquez), “Yira, Yira” (Enrique Santos Discépolo), “Nostalgias” (Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo) y “El último café” (Héctor Stamptoni y Cátulo Castillo) se representa como una mujer autorreflexiva. En su personificación sobre el escenario (VHS de 1993),<sup>29</sup> se puede apreciar cómo la cantante no utiliza ninguna vestimenta que denote o connote algún signo asociado al tango con la sexualización de la mujer, más bien, ella adopta una

---

25. Para más información sobre Marianne Villot ver notas:

<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2003/02/01/nosotros/NOS-14.html>

<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2007/09/01/nosotros/NOS-02.html>

26. Agradezco especialmente la colaboración de la cantante y actriz Daniela Celeste Romano quien me ha asesorado a lo largo de estos análisis.

27. Irene López, “Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Vol. 45 (2010): 1-14.

28. Poesías que en su mayoría son producto de una cultura de masas que reprodujo la matriz patriarcal y los valores de la masculinidad alrededor de los cuales se elaboró la figura femenina del tango. Sin embargo, a las representaciones de las mujeres en las poesías de tango (textos escritos habitualmente por varones), se las compara con la personificación (actuación) que encarnan las cantantes sobre los escenarios ya que, en varias oportunidades, la mujer representada en una poesía (en voz de una cantante) puede ser parodiada, ironizada o dramatizada durante la *performance*, al punto de confrontar o contradecir el argumento del texto.

29. Marianne, “El corazón al sur”, (1993), [https://youtu.be/uo\\_gyiAXP\\_s](https://youtu.be/uo_gyiAXP_s)

postura neutra. Marianne desarrolla una dramatización a partir del uso de las manos (para focalizar y enfatizar la atención sobre su rostro) y gestos faciales (ceño fruncido, cejas caídas, mirada retraída y hacia abajo), asociados a la expresión (emoción) de tristeza, decepción o depresión para complementar los argumentos de las poesías — recursos expresivos utilizados por Libertad Lamarque—. En cuanto a la técnica vocal, su impostación (emisión) se ubica dentro de los cuadrantes bajos (Gigliano y Celiniano),<sup>30</sup> generando una resonancia bucal y de pecho. La cantante se maneja preferentemente dentro del registro de contralto (la3 y do5 aproximadamente). El *fiato* es alternado entre frases largas y cortas dependiendo de la intención dramática que busca generar a partir del contenido de la poesía. A nivel estilístico-vocal, parece estar influenciada por Eladia Blázquez y Nelly Omar, variando dentro de una misma interpretación entre el recitativo<sup>31</sup> (habla-impostada) y el canto impostado completamente.

Para facilitar y focalizar en estas apreciaciones, a modo de ejemplo, se transcribió<sup>32</sup> (Ejemplo 1) el fraseo<sup>33</sup> de Marianne (VHS de 1993) y el de Eladia Blázquez<sup>34</sup> en el tango “El corazón al sur”. En el Ejemplo 1, con círculos rojos se indican las similitudes en los fraseos y con líneas verdes las variantes rítmico-melódicas dentro de estas similitudes. Se aclara que se transcribió sólo la primera estrofa y el primer estribillo de la interpretación de Eladia Blázquez ya que, en la segunda parte del tango su fraseo es similar. Por el contrario, el fraseo de Marianne varía mucho más y, para una mejor comparación, se superpuso la primera estrofa y estribillo con la segunda estrofa y estribillo. Debido a esto, las voces comparadas son tres.

---

30. Sergio Tulián, *El nuevo maestro de canto. 50 años de investigación sobre la voz cantada* (Santa Fe: Ediciones UNL, 2017), 229 y 245.

31. Varias secciones recitadas o habladas (indicadas en las partituras) fueron transcritas como melodías (notas con alturas fijas) deducidas aproximadamente a partir de la tonalidad y las funciones armónicas de cada *performance*.

32. El uso específico de la palabra “transcripción” en este artículo designa la acción de escuchar una grabación y registrar los sonidos como grafía. La conversión se produce de un soporte sonoro (audio) a un soporte gráfico (partitura).

33. Omar García Brunelli, “La cuestión del fraseo en el tango”, *Zama*, Vol. 7 (2015): 167.

34. Eladia Blázquez, “El corazón al sur”, (1975), <https://youtu.be/R3EgPgc1Cds>

**Ejemplo 1:** Comparación del fraseo de Marianne y Eladia Blázquez en el tango “El corazón al sur”. Transcripción de Mauricio A. Pitich.

The musical score is presented in two systems. Each system contains staves for Marianne (M.), Eladia Blázquez (E.B.), and a combined staff (M. and E.B.). The score is divided into sections: Estrofa 1, Estrofa 2, Estrofa 1, Estribillo 1, Estribillo 2, Estribillo 1, and Estribillo 1. Red circles highlight specific melodic phrases in the E.B. parts, and green lines highlight phrases in the M. parts. The word 'Recitado' is placed above certain measures.

En segundo lugar, Nancy Flores por medio de tangos como, por ejemplo, “Pipistrela” (Juan Canaro y Fernando Ochoa) y “Cobrate y dame el vuelto” (Miguel Caló y Enrique Dizeo) representa poéticamente a una mujer sumisa (madre/esposa). Al mismo tiempo, esta cantante incluye en su repertorio los tangos “Niño bien” (Juan Antonio Collazo, Víctor Soliño y Roberto Fontaina), “Dímelo al oído” (Francisco Juan Lomuto y Pancho Laguna) y “Pedime lo que querés” (Francisco Canaro y Juan Andrés Caruso) representando una mujer temible, dominante, ardiente y seductora (prostituta o mujer machista). Como se puede apreciar en el VHS de 1994,<sup>35</sup> la cantante utiliza la vestimenta de una ama de casa (delantal y cofia) para personificar y cantar el primer tipo de repertorio, mientras que, para el segundo tipo la cantante se viste como varón (compadrito), utilizando saco, sombrero y el pelo recogido (VHS de 1995).<sup>36</sup> Con sus *performances*, la cantante no genera ningún tipo de ironía o parodia, ni desafía las representaciones de las mujeres en las poesías de los tangos, como generaba, por ejemplo, Tita Merello en sus interpretaciones con improntas de cinismo y/o parodia, producidas desde una auto-representación construida a partir de la postura de una mujer-hombre.<sup>37</sup> En contraste, Flores amplifica la mujer sumisa representadas por las poesías.<sup>38</sup> En esta línea, su actuación y gestos corporales están orientados a exacerbar su desventaja o inferioridad (lamentándose o resignándose) frente al varón —en el escenario la figura del varón está personificada por los músicos con quienes Flores interactúa cantándoles directamente o señalándolos—, produciendo una victimización y amplificando la violencia machista ejercida (representada en las poesías) y no las causas feministas.<sup>39</sup> Técnicamente, la cantante emite su voz desde el cuadrante Gigliano, con una resonancia nasal y bucal. El registro mayormente transitado es el de mezzo (mi3 al

---

35. Nancy Flores, “Pipistrela”, (1994), <https://youtu.be/uQEu3Zjd-eo>

36. Nancy Flores, “Pedime lo que querés”, (1995), [https://youtu.be/\\_P1e5FT\\_TOs](https://youtu.be/_P1e5FT_TOs)

37. Mercedes Liska, “Se dice de ‘ella’. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1 (2021): 101-144.

38. Por ejemplo, el tango “Pipistrela” cuenta las astucias de una mujer para sobreponerse a los hombres y buscar su independencia económica. Tita Merello personifica esta poesía combinando el sarcasmo con la condición de mujer del pueblo alrededor de la metáfora de la fealdad compensada por la astucia que despierta la supervivencia (Liska, “Se dice de ‘ella’”, 121-122). Por otro lado, Nancy Flores en su personificación del mismo tango destaca las desventajas de su posición como mujer: apareciendo sobre escena con una escoba y vestida como ama de casa representando las obligaciones familiares. Sumado a esto, sus gestos corporales de lamentos y resignaciones por “el otario” que “no llega” se interpretan como una victimización y no como un desafío a su condición (“la figura de víctima, entendida como persona que incorpora y justifica el maltrato de género”, Liska, “Se dice de ‘ella’”, 137). De esta manera, se representa la idea de independencia económica como un anhelo en lugar de una lucha.

39. *Ibid.*, 137-138.

si4 aprox.). El *fiato* tiende a ser corto, considerando que la cantante suele interpretar los tangos con frases rítmicas más que ligadas y evitando tangos con características líricas y registros amplios. Estilísticamente, la voz (timbre y fraseo) se asemeja al de la cantante Tita Merello y, por momentos, a Rosita Quiroga. Para corroborar la relación estilística se transcribió (Ejemplo 2) parte del fraseo de Nancy Flores (VHS de 1995) y el de Tita Merello<sup>40</sup> en el tango “Pedime lo que querés”. A continuación, en el Ejemplo 2, se indican con líneas verdes las variantes rítmico-melódicas dentro de las similitudes.

En tercer y último lugar, Grisel Tenutta con un repertorio integrado por tangos como “Y todavía te quiero” (Luciano Leocata y Abel Aznar), “Para qué vivir así” (Luciano Leocata y Reinaldo Yiso) y “Tu corazón” (Donato Racciatti y Enrique Soriano) representa a una mujer rebelde vista (por los varones poetas) como objeto decorativo y de placer (la solterona). En esta ocasión, la personificación generada por Tenutta (VHS de 1997)<sup>41</sup> no se condice con la representación poética de la mujer que genera su repertorio. La cantante no incorpora atuendos asociados con lo decorativo (por ejemplo, *Haute Couture*) y tampoco expone su cuerpo (brazos, piernas, espalda o busto) asociado con el placer, no se produce una sexualización de la cantante. Por el contrario, Tenutta adopta una postura neutra, incluso los recursos expresivos y dramáticos (uso del cuerpo y gestos faciales) son más acotados que en el caso de Marianne. De esta manera, la *performance* genera una mayor recepción auditiva que visual, donde la voz y el contenido poético se imponen frente a la personificación. La impostación de la voz se ubica dentro los cuadrantes Carusiano<sup>42</sup> y Gigliano generando una resonancia entre lo bucal y la cabeza. La cantante se maneja dentro del registro de soprano (sol3 y do5 aproximadamente). El *fiato* se utiliza para producir frases largas acorde a su repertorio de tangos-canciones. A nivel estilístico, parece continuar la tradición de Libertad Lamarque, donde prevalece el canto impostado completamente y un fraseo ligado. Esto se puede observar en la transcripción (Ejemplo 3) de un fragmento del fraseo rítmico-estilístico de Grisel Tenutta<sup>43</sup> y de Libertad Lamarque<sup>44</sup> en el tango “Y todavía te quiero”. A continuación, en el Ejemplo 3, se indican con líneas verdes las variantes rítmico-melódicas dentro de las similitudes de fraseo.

---

40. Tita Merello, “Pedime lo que querés”, (s/f), [https://youtu.be/fp\\_QWzUVjVU](https://youtu.be/fp_QWzUVjVU)

41. Grisel Tenutta y Raúl Román, “Mi serenata”, (1997), <https://youtu.be/mzyZs3HihD4>

42. Sergio Tulián, *El nuevo maestro de canto*, 208.

43. Grisel Tenutta, “Y todavía te quiero”, (circa 1996), <https://youtu.be/6d7SS5OMoTs>

44. Libertad Lamarque, “Y todavía te quiero”, (s/f), <https://youtu.be/GcvG-iVhoNI>

**Ejemplo 2:** Comparación del fraseo de Nancy Flores y Tita Merello en el tango “Pedime lo que querés”. Transcripción de Mauricio A. Pitich.

The musical score is presented in two systems of staves for each performer. The first system (measures 9-13) is labeled 'Estrofa 1'. The second system (measures 17-21) is labeled 'Estrillo 1'. The third system (measures 25-29) is labeled 'Recitado'. The fourth system (measures 33-37) continues the melodic development. The fifth system (measures 41-45) concludes the piece. Green underlines are used to compare specific melodic lines between the two performers. A note below the first system states 'Tonalidad original de la grabación Re menor'.

**Ejemplo 3:** Comparación del fraseo de Grisel Tenutta y Libertad Lamarque en el tango “Y todavía te quiero”. Transcripción de Mauricio A. Pitich.

Estrofa 1

Grisel Tenutta

Libertad Lamarque

Estrofa 1

Tonalidad original de la grabación Fa# menor

5

G.T.

L.L.

9

G.T.

L.L.

13

G.T.

L.L.

17

Estribillo 1

G.T.

Estribillo 1

L.L.

22

G.T.

L.L.

27

G.T.

L.L.

32

G.T.

L.L.

37

G.T.

L.L.

Actualmente, resulta imposible determinar si la recepción de estas cantantes por parte del público fue positiva o negativa en favor a las posturas machistas o autorreflexivas que cada una representaba/personificaba, o si incluso se produjeron otros tipos de significaciones, lo cual no se descarta. Por ejemplo, se debería considerar la relación de explotación que resalta Susana Rinaldi entre cantantes y productores/músicos quienes pudieron sugerir o forzar la realización de las personificaciones descriptas.<sup>45</sup> En esta línea, hay que mencionar que muchas agrupaciones santafesinas de tango adaptaban su repertorio al gusto del público local o en función de lo que era más consumido en Buenos Aires.<sup>46</sup> Pero esto no sólo debe pensarse en términos de sumisión, sino en procesos de negociación en los que intervienen las artistas, para no sobre imprimir la idea de pasividad que recae sobre las mujeres desde el pensamiento binario patriarcal. Asimismo, la imposibilidad de entrevistar a estas cantantes, o la inexistencia de relatos biográficos, imposibilitó un análisis más completo sobre sus representaciones y/o personificaciones y la relación con sus historias de vidas —donde sus yo narrativos seguramente aportarían mucha información crítica que las imágenes, videos y audiciones no permiten comprender o distorsionan—. Por otro lado, hay que resaltar el hecho de que estas tres cantantes fueron contemporáneas, compartiendo escenario en más de una oportunidad con la misma agrupación (en el caso de Flores y Tenutta junto a Enrique Romano y sus Solistas), o con agrupaciones diferentes (Marianne y Norberto Battión Tío con Nancy Flores y Enrique Romano y sus Solistas). Esto da cuenta de la coexistencia de la postura machista (reafirmación jerárquica entre los géneros) y autorreflexiva de la mujer en un mismo contexto sociocultural durante la década del 90.

En última instancia, para cerrar este recorrido de las mujeres en la producción del tango en la ciudad de Santa Fe, hay que señalar la labor de las bailarinas. En el transcurso de la investigación sobre las fuentes, no se encontraron mujeres-bailarinas que hayan sido destacadas en esta profesión como así varones (dueños de academias de baile, profesores y bailarines). Por ejemplo, en el diario *El Litoral* de 1938 se encontró un artículo donde se publicita la academia del “Profesor Manzoli – Fundada en el año

---

45. Liska, “Se dice de ‘ella’”, 107.

46. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 88.

1924”,<sup>47</sup> dedicada a la “enseñanza de Tango, Fox, Rumba, Blue, Vals, Boston, Americano, Fantasía, Milonga, Polca, Ranchera, Pasodoble y Maxixa, además de las nuevas danzas Swing Step y el Torbellino. Rivadavia 3655”. A través de esta fuente se pudo establecer que desde el año 1924, en la ciudad de Santa Fe, ya se encontraba institucionalizada la enseñanza del tango como danza en la Academia de Baile del Prof. Manzoli. Esta situación devela nuevamente la concepción machista heteronormativa de los medios de comunicación y producción cultural de la época.

Por otro lado, en los registros audiovisuales analizados (1993-1997), se observó que distintas parejas de baile eran contratadas para actuar en los escenarios junto a los músicos, pero solamente en la interpretación de tangos instrumentales. Esto quiere decir que no se superponían las actuaciones de los cantantes con los bailarines. A lo largo de las *performances*, ninguna de estas parejas de baile era presentada ya que, en la mayoría de los casos, éstas actuaban representando a alguna compañía de baile como, por ejemplo, la del Centro Cultural Provincial. Como consecuencia, fue imposible encontrar a alguna de las o los bailarines (o familiares) para entrevistar, y tampoco se encontraron archivos de las compañías de baile. De esta manera, no se podría establecer una disparidad de género expresada en términos de reconocimientos, sino una disparidad de profesiones donde el reconocimiento a las y los bailarines no está presente sobre los escenarios santafesinos durante la década del 90 ya que prevalecen los y las cantantes en primer lugar, y los músicos en segundo.

Sobre la danza en sí, se observó que todas las coreografías de las parejas de baile presentan las características del tango de salón descritas por Inés Cuello:

básicamente se realiza un paso simple, definido, bien marcado, producido con más vigor y dirección consciente que lo habitual. En este paso, el peso del cuerpo se transfiere de un pie a otro apoyando la planta del mismo, y puede ejecutarse describiendo semicírculos o líneas curvas con los pies en cada paso, o bien flexionando la pierna que mantiene el peso del cuerpo. El “caminar” anterior se combina con un paso en que se suceden alternativamente el apoyo sobre la planta del pie con el apoyo sobre la media punta. También es frecuente el cruce de pies. ... Sin desconocer la activa participación de la mujer en el juego coreográfico, la mayor responsabilidad recae sobre el varón, puesto que asume la tarea de conducir

---

47. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 1 de noviembre de 1938, 16, col. 4. Fuente: Hemeroteca del diario *El Litoral*.

a su compañera durante el baile indicándole los desplazamientos que le parecen adecuados para cada situación. ... Otra distintiva que el tango propone en el aspecto coreográfico, estrechamente vinculada con la percepción del dato musical, se refiere a la suspensión momentánea de todo movimiento. La detención total de la pareja durante un lapso relativamente breve se puede realizar en cualquier momento del baile, ya sea con los pies juntos o bien soportando el peso del cuerpo sobre uno de ellos avanzado o retrocedido, flexionando levemente las piernas.<sup>48</sup>

Los gestos y movimientos corporales analizados en los VHS se ajustan a los descritos por Cuello y, asimismo, dan cuenta de la norma heterosexual machista que caracteriza a la danza del tango, o como la autora prefiere definir: la “responsabilidad” que recae en el varón. Por otro lado, los pasajes coreográficos más reiterados por las parejas santafesinas de baile fueron: corte, ocho, media luna y quebrada. En pocas oportunidades pueden detectarse adornos coreográficos o figuras como, por ejemplo, la “montada” de la Imagen 1.

**Imagen 1:** Pareja de baile s/d.



Fuente: Filmación del concierto “Homenaje a Norberto Battión” en el Teatro Municipal “1°. De Mayo”, Santa Fe, 6 de julio 1994, soporte VHS, inédito.

---

48. Jorge, Novati, coord., *Antología del tango rioplatense, Vol. I. Desde sus orígenes hasta 1920* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2018 [1980]), 130-131.

Se considera importante destacar que dentro del período investigado no se encontró ningún indicio de activismo de género a través del baile o algún interés por flexibilizar la dinámica intercorporal heteronormativa, poniendo en conflicto la adscripción obligatoria de la norma heterosexual y las codificaciones intersubjetivas del tango. En otras palabras, no se detectó una reconfiguración de los contenidos gestual-corporales de la danza asociados a lo “femenino” y lo “masculino”, ni una desjerarquización de las competencias estéticas según las atribuciones de los géneros.<sup>49</sup>

### **Distribución musical: locutoras**

A partir de la década del 40, y específicamente en los meses de carnaval (diciembre, enero y febrero), un acontecimiento de especial importancia en la ciudad de Santa Fe eran los bailes donde el tango, junto con otros géneros musicales bailables, estaba presente. Un dato interesante para destacar de estos eventos era el costo de entrada diferenciado entre caballeros (\$1,50) y damas (\$0,30), por ejemplo, en el baile organizado por Club Ferrocarril Central Santa Fe, así como también entre socios (\$0,50), damas (\$0,30) y no socios (\$1,10), en la celebración de la Sociedad Vecinal Zona Sud.<sup>50</sup> En función de los testimonios, se conoció que el costo rebajado en la entrada de las damas era una estrategia de *marketing* ya que, socialmente un baile con gran asistencia de mujeres atraía el interés de los caballeros (que en función al régimen heteropatriarcal eran lo que más accedían al consumo de entretenimientos nocturnos), esto aumentaba el consumo gastronómico y ventas de entradas a mayor costo.

Sumado a esto, entre 1920 y 1998 se relevaron muchos eslóganes publicitarios utilizados en los periódicos consultados. Se mencionan, por ejemplo: “con dos formidables orquestas”, “con las mejores orquestas del momento”, “la pista más alegre de la ciudad” y “con las famosas orquestas”, entre otros.<sup>51</sup> La función principal que éstos cumplían era atraer público para vender entradas. En orden a los objetivos de este trabajo, se destaca la descripción de Eduardo Bernardi sobre un eslogan muy utilizado durante las décadas de 1930 y 1940 en las publicidades de los bailes en Santa Fe, “Madres gratis”:

---

49. Liska, “Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular”, *El oído pensante*, Vol. 2, Nº 2 (2014): 8.

50. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 6 de febrero de 1948, 6. Fuente: Colección personal Gladys C. Cingolani.

51. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 182.

Esta expresión fue utilizada como “gancho” de promoción publicitaria en los carteles y hasta en avisos en los diarios por los organizadores de los bailes populares en los clubes y asociaciones de los barrios periféricos de nuestra ciudad. Y no era para menos. Como veremos la maternidad se hacía presente, en este ambiente, desde las chicas jóvenes casi niñas, hasta por supuesto, en mujeres adultas. De ahí que la gran mayoría del público femenino asistente tenía asegurado el libre acceso a las milongas. Y los organizadores, una segura afluencia femenina.<sup>52</sup>

Este testimonio no solo da cuenta del uso que se hace de la figura de la mujer para producir ganancias económicas a costa de su presencia (al igual que sucedió en el primer ejemplo con la diferenciación en los costos de entrada), sino que además muestra la exposición a las que “las chicas jóvenes casi niñas” se enfrentaban (con el consentimiento de sus madres).

Por otro lado, un espacio donde se pudo detectar otro tipo de contribución artística de mujeres (además de las cantantes) fue en el ámbito de la locución. Desde la década del 80 y 90, Adriana Bassi (L.T.9), Sol María (FM Radio Cultura) y Cecilia Volken (L.T.10) vienen desarrollando sus carreras como locutoras y difusoras del tango —entre otros géneros producidos localmente—. Sobre su profesión y la relación con el tango, las entrevistadas declararon que sus trabajos en los medios fueron siempre “maravillosos” ya que estos les permitieron compartir tiempo con grandes profesionales de la radio, la televisión y la música (tanto locales como de la ciudad de Buenos Aires). De esta manera, pudieron formarse constantemente y promover actividades locales y regionales en torno al tango sin restricciones. Sol María destacó un alto grado de sororidad por parte de sus compañeras de trabajo y su público, variable que resultó ser fundamental para su desenvolvimiento profesional. Sin embargo, sí percibieron y/o padecieron el sexismo en otras instancias dentro de los medios de comunicación de la ciudad, donde los comportamientos inapropiados por parte de compañeros de trabajo varones y los comentarios en relación a cuál debería ser el aspecto físico y/o vestimenta por parte de superiores, fueron las agresiones más recurrentes. Además de esto, Cecilia Volken señaló sobre su trabajo en los años 90:

---

52. Eduardo P. Bernardi, *La Santa Fe que yo viví... (Desde 80 años atrás)* (Santa Fe: Fundación Bica, 2009), 154.

el movimiento de mujeres [refiriéndose a la “segunda ola feminista”, 1960-1970] transformó nuestras propias prácticas en el programa, específicamente en la selección musical. Hace varios años ya (no puedo precisar cuántos), con mi papá conversamos y decidimos dejar de difundir algunos tangos, por más que musical o poéticamente nos gustaran, por considerar que pertenecían a otro espíritu de época y que sostenían valores que iban en contra de la lucha contra la violencia de género y los femicidios, es el caso de tangos como “Amablemente” [Edmundo Rivero e Iván Diez] o “Contramarca” [Rafael Rossi y Francisco Brancatti].<sup>53</sup>

Hasta aquí, todo parece indicar que las mujeres que sintieron la necesidad y/o quisieron formar parte del tango en la ciudad de Santa Fe pudieron aportar sus ideas y lograron desarrollarse profesionalmente en el ámbito de la producción artística y distribución recién hacia finales del siglo XX.

### **Consumo musical: aficionadas y custodias de colecciones personales**

El trabajo del santafesino Eduardo P. Bernardi es uno de los testimonios más antiguos existentes sobre la recepción y el consumo del tango en la ciudad de Santa Fe durante las décadas de 1930 y 1950. De todo el relato que el autor construye, su descripción del ritual y experiencia en el desarrollo de los bailes resulta fundamental para comprender este fenómeno sociocultural. A continuación, debido a la escasez de testimonios y construcciones históricas sobre la recepción del tango en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX, sumado al hecho de que el libro de Bernardi se encuentra agotado, se replica la siguiente cita extensa:

El comienzo y desarrollo de estos bailes seguía una casi ritual dinámica, impuesta por la costumbre. Primero llegaban las chicas tempraneras, acompañadas por una persona mayor, mamá o tía de alguna de ellas, que ocupaban las mesitas y sillas mejor ubicadas, alrededor de la pista. Luego, poco a poco, llegaban los galanes. Algunos ya habían convenido con alguna chica encontrarse allí, por lo que la pareja ya estaba conformada. Pero la mayoría iba “a la pesca”. Y así parados todos en un sector, comenzaban a observar y elegir compañera. La invitación era a distancia y, cuando sus miradas se cruzaban o encontraban, el galán, con una leve, respetuosa y simpática inclinación de la cabeza, invitaba a la dama. Y si ésta accedía, hacía lo

---

53. Cecilia Volken, entrevista con el autor, Santa Fe, abril 2021, inédita.

propio. No era como en los bailes paquetes en el que la dama llevaba su carnet de baile en el que había anotado el turno del bailarín de su preferencia.

Y al comenzar los primeros compases de la orquesta, se desparramaban en busca de la compañera elegida. La pista se llenaba enseguida. Los mejores danzarines lo hacían en los bordes que estaban más despejados y los “chambones” o “pataduras” nos apretujábamos en el centro para pasar desapercibidos de nuestros burdos pasos. A veces ocurría que algún galán se aventuraba y se acercaba a invitar a la posible pareja y podían pasar dos cosas: que tuviera éxito o que lo despidiera con un cortés pero terminante “disculpe, pero estoy ocupada...”, con lo que quería decir que esa pieza ya estaba comprometida con otro danzarín. Y entonces, a buscar otra, olvidando el frustrado intento. Eran... gajes del oficio...

Pero las chicas también tenían su oportunidad de elegir. En efecto, por lo general, una hora antes de la finalización del baile se producía la siguiente variante que revertía totalmente esa modalidad: el presentador de la orquesta anunciaba enfáticamente y a toda voz: “Y ahora, señoras y señores, el baile de las damas”. O sea que, quienes elegirían a su compañero o pareja eran las chicas. Y, al primer compás de la orquesta, las chicas audaces, osadas, desinhibidas se paraban como impulsadas por un invisible resorte, y salían cruzando raudamente la pista de punta a punta en procura de su elegido y eran ellos los que recibían la cordial invitación de “¿Me acompaña, joven?”, cuando no se conocían (jamás el tuteo, en estos casos) o bien “¿Me acompañas, Carlitos? Cuando ya había cierta confianza”. ...

Una curiosidad: en algunos salones de baile con piso de madera (Unione e Benevolenza, Roma Nostra, etc.), antes de comenzar el baile y a veces durante el intervalo o descanso de la orquesta, aparecían uno o dos personajes de los organizadores que, recorriendo la pista, raspaban con un cuchillo una vela de estearina, arrojando esas pequeñas virutas sobre el piso, lo que permitía a los bailarines un mejor desplazamiento, al dejarlo más resbaladizo. Y esto, en los vertiginosos giros del vals criollo, es donde más se apreciaba. Y en nuestro tango, a los virtuosos “¡Sacarle viruta al piso!”.

Estos bailes comenzaban temprano para las costumbres de hoy, a las 21 o 22 horas y finalizaban, a lo sumo, a las 3 o 4 de la madrugada. Y las chicas se retiraban siempre juntas y bajo la atenta vigilancia de las “viejas”, aunque las había complacientes y permisivas de algún “filito” que allí comenzaba...<sup>54</sup>

---

54. Bernardi, *La Santa Fe que yo viví*, 152-153.

Este relato muestra la recepción de los bailes en Santa Fe desde una postura que no incluye la opinión de otros agentes partícipes de esta práctica social, principalmente, de “las chicas” y “las madres”. A partir de este testimonio, se podría establecer que la función social que cumplían los bailes y la música en la sociedad santafesina —por lo menos desde la óptica de “los muchachos” entre las décadas de 1930 y 1950 inclusive— era la búsqueda de vínculos heteroafectivos.<sup>55</sup> Asimismo, también se debe considerar que este ritual apropiado por la sociedad santafesina de clase media y alta formaba parte del adcentamiento impartido desde Buenos Aires desde el año 1916 a través de la difusión del manual de baile *El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico* de Nicanor Lima y la simultánea institucionalización de la danza, con lo cual se pretendía enseñar civilidad.<sup>56</sup>

Por otro lado, se encuentran las familiares directas de tangueros santafesinos. Estas personas fueron clasificadas según sus testimonios en: a) aficionadas al tango (consumidoras de grabaciones o transmisiones radiales, no de espectáculos en vivo, ya que sus esposos o padres eran los que frecuentaban los ámbitos tangueros para trabajar como músicos, mientras que ellas se encargaban de los trabajos domésticos); y b) custodias de colecciones personales (sólo conservan partituras, grabaciones, contratos y/o periódicos, entre otros materiales, pero no se declaran consumidoras). Con estos testimonios se reconstruyeron escenas más complejas, tanto para la primera como la segunda clasificación: mujeres que conciben al tango como un producto, un ritual (bailes) o una expresión artística propia del varón y por ende se sienten ajenas o las hacen sentir ajenas (aficionadas), y consecuentemente, deciden alejarse o las alejan del tango (custodias). En ambos casos, los ejemplos más recurrentes son las esposas o hijas de los tangueros; músicos que mantenían a estas mujeres en la “zona marginal”.<sup>57</sup>

---

55. Producto de una observación participante, una posible hipótesis que se desprende de esta práctica es el hecho de que la danza del tango establece una relación corporal más cercana (físicamente) que otras danzas contemporáneas a ésta (por ejemplo: el vals, la zamba o la cumbia). Particularmente, el abrazo de una pareja que baila tango, en especial la cercanía de los torsos y rostros genera una recepción productiva hetero u homoafectiva entre bailarines de mayor intensidad (e intimidad) ya que aumenta la segregación de testosterona en los cuerpos de los bailarines producto del contacto físico, así como disminuyen las concentraciones de cortisol por la presencia de música. Murcia C. Quiroga Murcia, S. Bongard y G. Kreutz, “Emotional and Neurohumoral Responses to Dancing Tango Argentino: The Effects of Music and Partner”, *Music and Medicine*, Vol. 1, N° 1 (2009): 14-21.

56. Mercedes Liska, *Entre género y sexualidades. Tango, baile, culturas populares* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018), 46-47.

57. Dos Santos, *La historia del tango*, 22.

Estableciendo una analogía con un estudio realizado por Carolina Spataro sobre el público femenino del club de fans de Ricardo Arjona en Buenos Aires, se observó que las aficionadas de tango entrevistadas sí realizaron la construcción de una “falsa conciencia” o “tonta cultural”<sup>58</sup> (actitud pasiva que no permite advertir críticamente lo que se elige) y el “escapismo absurdo o patético” (lo que impide ver los clichés machistas en las poesías). Estas posturas coinciden en “el dominocentrismo de sus afirmaciones, esto es, ambas ven solo lo que su posición les permite sin interrogar otros modos posibles de interpretar los mismos objetos”.<sup>59</sup> Se recuerda que la posición de estas mujeres no desafiaba, en muchos casos, los mandatos familiares antes mencionados ya que, a ellas no se les permitía participar de bailes ni actuaciones musicales nocturnas (solo tenían acceso al consumo de tango en sus casas mediante la radio o los discos). De esta manera, los sentidos de autonomía, libertad y placer en el consumo de las mujeres rara vez están presentes en este contexto, sino que se desdibujan —en los discursos— una jerarquización de los comportamientos y gustos (en el cual priman los de los varones) generando, en la mayoría de los casos, placeres culpables (por abandonar los mandatos patriarcales).

Retomando el contexto sociocultural desarrollado y estableciendo una caracterización general de los modelos de familia (católicos y heteropatriarcales), y a partir de estos testimonios, se podría afirmar que los “jefes de familia” (varones/tangueros) generaban —en lo habitual de los casos— una exclusión de las mujeres convirtiéndolas, en el caso de las custodias, en consumidoras de no-tango. Esto quiere decir, que las mujeres no consumían al tango como una manifestación artística, sino que consumían (o, mejor dicho, estaban subordinadas a) las ideologías en torno a esta práctica cultural (machismo, heteronormatividad, catolicismo). En otras palabras, las mujeres consumían tango-ideología ayudando y sosteniendo el consumo del tango-arte de sus maridos o padres haciéndose cargo de los quehaceres domésticos (planchando, limpiando, cocinando y criando a sus hijos/as, entre muchas otras responsabilidades atribuidas socioculturalmente). Se debe señalar, aunque parezca redundante, que la condición de este tipo de consumo no estaba supeditada a la

---

58. Término utilizado por Spataro a partir de Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en *Historia popular y teoría socialista*, ed. R Samuels (Barcelona: Crítica, 1984), 93-109.

59. Carolina Spataro, “Las *tontas culturales*: consumo musical y paradojas del feminismo”, *Punto Género*, Vol. 3 (2013): 34.

autonomía, libertad y/o placer de las mujeres. Las entrevistadas declararon no haber reflexionado sobre toda esta situación, sino haber respondido a “sus responsabilidades como mujeres”.

## Consideraciones finales

Luego de haber revisado entrevistas, documentos hemerográficos, relatos históricos y registros audiovisuales de *performances* musicales, se pudo conocer cómo las mujeres accedían generalmente directa o indirectamente a diferentes ámbitos tangueros a partir de una configuración preexistente de carácter machista. Esto quiere decir que el fenómeno tango no fue solo una manifestación artístico-cultural que intentó representar identidades, expresar sentimiento, comunicar significados o trascender como arte, sino que, al mismo tiempo fue un medio funcional a la difusión e imposición de ideologías hegemónicas decimonónicas. Esta situación dejó entrever diferentes modos en que se efectuó la opresión de género durante la primera mitad del siglo XX: comúnmente, en el no acceso de mujeres a la educación musical tanguera (enseñanza o aprendizaje), consecuentemente la no producción musical de tangos (composición e interpretación), en el uso de la presencia de la mujer (cosificación) como estrategia de venta de entradas para las milongas, y en el consumo restringido de espectáculos en vivo por madres e hijas. En contrapartida, desde finales de la década del 60 se encontraron mujeres que contribuyeron artísticamente a la producción del tango desde la escritura de poesía. Lamentablemente, no se pudo establecer si estas producciones contribuyeron en la lucha subversiva por la transformación del pensamiento machista heteronormativo. Asimismo, se observó que durante las décadas del 80 y 90, distintas locutoras santafesinas pudieron generar otros lugares, o acceder a los ya establecidos, y construir una visión diferente sobre el tango, favoreciendo la autonomía, la libertad y el placer por la producción y el consumo.

Resumiendo, en líneas generales se detectaron tres posiciones en los discursos de las mujeres entrevistadas y en los relatos analizados: 1) mujeres que naturalizan o reproducen el machismo (no pueden ver cómo la industria cultural inculca en ellas la justificación de la violencia de género y refuerza simbólicamente la dominación masculina); 2) mujeres que padecen el machismo, pero parecen no encontrar un modo de cuestionarlo (sobre todo las jerarquías de género); y 3) mujeres que luchan contra el machismo (lo advierten y trabajan sobre ello iluminando al resto de las mujeres pero no

de forma subversiva). No se pudieron establecer los motivos exactos por los cuales el tercer tipo de discurso de mujeres santafesinas accedió a ocupar —desde la década del 80— determinados lugares que antes estaban negados. Se hipotetiza que: a) el cese en el consumo del tango por parte del público argentino en general redujo la competencia machista (en los ámbitos de producción, difusión y consumo) del tango dando espacios a la voz de mujeres; y b) la aparición de grandes referentes (cantantes/compositoras) como Eladia Blázquez, Rosanna Falasca, María Graña, Virginia Luque, Susana Rinaldi y Adriana Varela que difundieron un repertorio que no replicaba tanto las ideologías machistas de este género musical.

Para concluir, se desea señalar que después de la desintegración en 1998 de Enrique Romano y sus Solistas a causa del fallecimiento de su director Romano, la próxima agrupación santafesina de tango en incorporar mujeres en su formación fue Núcleo Tango (Orquesta Típica) en el año 2001, con Alicia Arese (cantante), Erika Arce (violinista) y Leticia Naput (contrabajista). Desde entonces y hasta la actualidad, las mujeres han ganado terreno en la educación, producción, distribución y consumo musical del tango en la ciudad de Santa Fe. Considerando las limitaciones antes mencionadas del autor y con la intención de ayudar en futuras investigaciones que complementen el trabajo de *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical*,<sup>60</sup> a continuación se mencionan las mujeres que pudieron ser relevadas según sus especialidades en torno al tango desde el 2001 hasta la actualidad en la ciudad de Santa Fe:

- Bailarinas: Verónica Arias, Florencia De Arma, Lucía Ferrer, Carolina Jador y Silvana Ruiz.
- Bandoneonistas: Carolina Mráz y Cecilia Tonina.
- Cantantes: Alicia Arese, Andrea Eletti, Valentina Fernández, Nilda Godoy, Alejandra Latosinski, Andrea Masuero, Daniela Romano y Luciana Tourné.
- Cellista: Georgina Prendes.

---

60. Mercedes Liska, *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical: Análisis del Registro Único Nacional de Personas Músicas con Perspectiva de Género* (Buenos Aires: INAMU-IIGG, Observatorio de la Música Argentina, 2021).

- Contrabajistas: Tamara Bruno, Leticia Naput e Iris Marcipar.
- Flautista: Luisina Gioria.
- Locutoras: Adriana Bassi, Sol María y Cecilia Volken.
- Periodista: Mili López.
- Pianistas: Amparo Cabal y Cecilia Renaud.
- Productoras: “Negra” Pecorari y Vito Sasiain.
- Violinistas: Erika Arce y Victoria Díaz Geromet.
- Violista: Lucila Gerelli.

## Entrevistas

Bassi, Adriana (Locutora de LT9 Radio Brigadier López), Santa Fe, marzo 2021, inédita.

Cingolani, Gladys Cesira (Historiadora y aficionada al tango), Santa Fe, 2018-2020, inédita.

Bernal, Ana María. (Viuda de Enrique José Romano -pianista y director de Orquesta Típica Romanito, Orquesta Típica Romano-Monserrat y Enrique Romano y sus Solistas-), Santa Fe, 2016-2020, inédita.

Mucchiutti, Alejandra (Hija del cantante Raúl Mucchiutti), Santa Fe, abril 2021, inédita.

Romano, Ana María. (Hija de Enrique José Romano), Santa Fe, abril 2021, inédita.

Schneider, Elisa Zulema (Aficionada al tango), Santa Fe, 2015-2020, inédita.

Sol, María (Locutora de FM Radio Cultura 94.3), Santa Fe, marzo 2021, inédita.

Volken, Cecilia (Locutora en LT10), Santa Fe, abril 2021, inédita.

## Fuentes hemerográficas

Hemeroteca digital “Fray Francisco de Paula Castañeda”, Archivo General de la Provincia de Santa Fe, Francia 2381, Santa Fe.

<http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/articulo/portada/>. Última consulta: 14/07/2021.

Diario *Nueva Época*, fechas consultadas 1886-1937

Diario *El Litoral*, fechas consultadas 1930-1979

Hemeroteca física del diario *El Litoral*, Pedro Vítтори 3535, Santa Fe. Fechas consultadas 1918-1959

Hemeroteca digital del diario *El Litoral*, Santa Fe. <http://www.ellitoral.com/> fechas consultadas 1979-2017.

## Registros sonoros y audiovisuales

Filmación del concierto “Homenaje a Héctor Villot” en el Centro Cultural Provincial “Paco Urondo”, Santa Fe, 15/11/1993, soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Filmación del concierto “Homenaje a Norberto Battión” en el Teatro Municipal “1° de Mayo”, Santa Fe, 06/07/1994, soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Filmación del concierto “Escuela de tango” en el Teatro Municipal “1° de Mayo”, Santa Fe, s/f (circa 1995), soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Filmación del concierto “Noche de tangos y boleros” en el Teatro Municipal “1° de Mayo”, Santa Fe, (circa 1996), soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Grabación en radio (circa 1996), Enrique Romano y sus Solistas, Santa Fe: Estudio LT9, Inédita. Registro en CD.

Filmación de la transmisión televisiva del programa “Musicalísimo” donde actuó Enrique Romano y sus Solistas junto a los cantantes Grisel Tenutta, Raúl Román y Sergio Romay, Santa Fe, (circa 1997), soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

## Bibliografía

Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010 [2007].

Bernardi, Eduardo P. *La Santa Fe que yo viví... (Desde 80 años atrás)*. Santa Fe: Fundación Bica, 2009.

Cingolani, Gladys Cesira. *El tango en la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz*. Tesina de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Litoral, 2013.

Dos Santos, Estela. *La historia del tango (Tomo 13): Las Cantantes*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

García Brunelli, Omar. “La cuestión del fraseo en el tango”. *Zama*, Vol. 7 (2015): 161-170.

Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001 [1997].

Kitchener, Caroline. “The tradition of taking a man’s last name is ‘unquestionably sexist.’ This new trend could be the solution”. En *The Lily* (2019). <https://www.thelily.com/the-tradition-of-taking-a-mans-last-name-is-unquestionably-sexist-th-is-new-trend-could-be-the-solution/>

Leonardi, Barbara, (ed.). *Intersections of Gender, Class, and Race in the Long Nineteenth Century and Beyond*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2018.

Liska, Mercedes. “Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular”. *El oído pensante*, Vol. 2, N° 2, (2014): 1-21.

- . *Entre género y sexualidades. Tango, baile, culturas populares*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- . *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical: Análisis del Registro Único Nacional de Personas Músicas con Perspectiva de Género*. Buenos Aires: INAMU-IIGG, Observatorio de la Música Argentina, 2021.
- . “Se dice de ‘ella’. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello”, en *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1 (2021): 101-144.
- López, Irene. “Morochas, milongueras y percantás. Representaciones de la mujer en las letras de tango”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Vol. 45 (2010): 1-14. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/mutango.html>
- Mies, María. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*. Londres: Zed Books, 2014 [1986].
- Novati, Jorge, (coord.). *Antología del tango rioplatense, Vol. I. Desde sus orígenes hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2018 [1980].
- Pérez Chiara, Amalia Marta. *La música en Santa Fe*. Santa Fe: Comisión Redactora de la Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe, 1973.
- Pitich, Mauricio A. “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998): Producción, distribución, consumo y regulación musical”. Tesis Doctoral, Universidad Nacional del Litoral, 2020. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5731>
- Quiroga Murcia, C., S. Bongard y G. Kreutz. “Emotional and Neurohumoral Responses to Dancing Tango Argentino: The Effects of Music and Partner”. *Music and Medicine*, Vol. 1, N° 1 (2009): 14-21.
- Spataro, Carolina. “Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo”. *Punto Género*, Vol. 3 (2013): 27-45.
- Tulián, Sergio. *El nuevo maestro de canto. 50 años de investigación sobre la voz cantada*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2017.
- United Nations Development Programme. *Gender in Development Programme: Learning & Information Pack. Gender Analysis*. Nueva York: United Nations, 2001.