

# **Tangos “marginales”: imaginario, circulación e interpretación**

**Marina Cañardo**

## **Tangos “marginales”: imaginario, circulación e interpretación**

En el imaginario acerca del tango aparece con frecuencia la cuestión de su origen marginal. La idea de que el tango surgió de “los bajos fondos” provoca rechazo y atracción con similar intensidad desde los comienzos. La historiografía tradicional del género refuerza ese mito en sintonía con ciertas letras en las que se recrean los ambientes “bajos”. Sin embargo, la exaltación de un pasado idealizado –“era pobre pero digno”– contrasta con la complejidad de esas mismas letras desde las que se hace el elogio de la simpleza. Asimismo, la circulación internacional de partituras y discos desde principios del siglo XX, ubicó al tango entre los productos centrales de la industria cultural. Siendo innegablemente popular en sus comienzos, el tango no demora en ser una música escrita y en ese sentido más cercana a la academia que a la tradición de las músicas orales. La valoración de la dimensión interpretativa como consecuencia de las grabaciones promoverá además la diferenciación entre las versiones estimulando la búsqueda creativa de los músicos. El tango resulta entonces un emergente cultural donde los pares dicotómicos de central-marginal, alto-bajo, local-global, culto-popular parecen insuficientes para dar cuenta de lo que ocurre.

**Palabras clave:** tango, marginalidad, imaginario, circulación, interpretación.

## **“Marginal” Tangos: Imaginary, Circulation and Interpretation**

In the imaginary about tango, the question of its marginal origin appears frequently. The idea that tango arose from “the underworld” (“los bajos fondos”) provokes rejection and attraction with similar intensity from the very beginning. Traditional historiography of the genre reinforces that myth in line with certain lyrics where the “low” environments are recreated. But the exaltation of an idealized past –“he was poor but decent”– contrasts to the complexity of those same poems from which the praise of simplicity is claimed. Likewise the international circulation of scores and records since early Twentieth-Century placed the tango between the core products of the culture industry. Being undeniably popular from the beginning, tango did not take long to become a written music and, in that sense, closer to art music than to the tradition of oral music. The assessment of the performing dimension as a result of the recordings will also promote differentiation between versions, stimulating musicians’ creative search. The tango is a cultural emerging where dichotomous pairs like central-marginal, high-low, local-global, art music-popular music seem insufficient to account for what happens.

**Keywords:** tango, marginalization, imaginary, circulation, interpretation.

## Hacia el hondo bajo-fondo... tango y marginalidad<sup>1</sup>

Bajofondo Tango Club es el nombre de un colectivo de artistas argentinos y uruguayos. El músico y productor Gustavo Santaolalla es uno de los integrantes de ese proyecto al que aporta su amplia experiencia en el rock, el pop, el folclore y las músicas para películas. En 2002, con la aparición del primer disco de la agrupación –*Bajofondo Tango Club*–, se inaugura una búsqueda estética de derivas múltiples pero centradas en el denominado “Tango electrónico”. La palabra “Bajofondo” no existe como tal en el idioma español sino que surge la conjunción de los vocablos: “bajo” y “fondo”. Ambos términos aparecen en el célebre tango de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo: *La última curda* (1956). *Bajofondo* ofrece una versión “remixada” de ese tema bajo el título de *Mi corazón*.<sup>2</sup> Si la palabra “bajofondo” no figura en el Diccionario de la Real Academia Española, lo que puede encontrarse allí es la definición de la expresión “bajos fondos”: “Sectores marginales de las grandes ciudades donde abunda la gente del hampa”. A más de cien años del surgimiento del género aparece así evocada una asociación recurrente: la del tango y la marginalidad.

Imagen 1. *Bajofondo Tango Club* (2002, Surco Records)



<sup>1</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue presentada bajo el título “El tango y su imaginario. Elogio de la marginalidad como ideal de un género latinoamericano”, en el XXXIII International Congress of the Latin American Studies Association. San Juan, Puerto Rico, 2015.

<sup>2</sup> *Mi corazón* es el cuarto track del álbum *Bajofondo Tango Club* (Surco Records, 2002). Como muchos de los denominados “tangos electrónicos”, se vale de grabaciones previas (en este caso registros de *La última curda* por Roberto Goyeneche y Adriana Varela), que remixa junto con bases bailables. Las expresiones “Mi corazón” y “bajo fondo” de la primera estrofa del poema de Castillo son repetidas con insistencia en esta nueva versión.

En el nombre “Bajofondo” y en la portada de su primer disco se juega una carta de presentación que demuestra la vigencia de un imaginario sobre el tango cuyas connotaciones van desde los orígenes marginales hasta la sofisticación de su baile. La foto-detalle de unas piernas femeninas con “medias red” en la tapa del disco [Imagen 1] funciona como una sinécdoque de la bailarina de tango. Esa misma imagen se volverá como una “marca registrada” de Bajofondo y será reelaborada en cada una de las portadas de los siguientes discos. Las “medias red” resultan icónicas de la danza como lo son los otros accesorios “tangueros” por antonomasia: los zapatos y el sombrero (*funghi*).<sup>3</sup> Solo la imagen y el sonido del bandoneón parecen competir con este tipo de imágenes de “la tanguitud”. En una portada y un título de disco se sintetiza el imaginario sobre el tango en los albores del siglo XXI: lo “bajo” (asociado a lo marginal y eventualmente a lo popular) y lo bailable (asociado a lo femenino, lo glamoroso, tal vez lo erótico).

Ese imaginario entorno del tango tiene su historia propia. Muchas de las primeras objeciones al género promueven ese tipo de representación por considerarlo un baile “bajo” (de dudosa moral). El escritor argentino Leopoldo Lugones fue uno de los más famosos detractores del género a comienzos del siglo XX. De él suele citarse la célebre definición del tango como “reptil de lupanar [es decir: de prostíbulo]”.<sup>4</sup> Lugones consideraba en una conferencia pronunciada en 1913 que aquello que denominaríamos actualmente “folclore” resultaría más representativo de “lo argentino” que el tango, puesto que “la «música» [entrecomillada en el original] del tango [está] destinada solamente a acompañar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo cuya estrechez exige la danza”.<sup>5</sup> En la misma línea crítica, el diplomático y escritor argentino Enrique Larreta explicaba poco después a un diario francés que ese baile de moda entre los parisinos era bailado en la Argentina solo en los “malos lugares” y que era en rigor “más un aperitivo sensual que una danza”.<sup>6</sup>

Pero no toda la recepción del tango por parte de los intelectuales argentinos fue crítica ni entendió ese “origen marginal” como un problema.<sup>7</sup> Ejemplo de ello son las menciones (pocas pero interesantes) aparecidas en la revista *Martín Fierro*. Dicha publicación fue llevada adelante por artistas e intelectuales del denominado

<sup>3</sup> *Funghi* o *funyi* significa “sombrero” en lunfardo. Proviene del italiano jergal *fungo*: sombrero, en cruce con el genovés *funzi*: hongos. Definición obtenida de Oscar Conde: *Diccionario etimológico del lunfardo* (Buenos Aires: Taurus, 2004), p. 165. De la misma obra obtenemos la definición de “lunfardo”: “Repertorio léxico integrado por voces y expresiones de diverso origen utilizados en alternancia con el vocabulario del español estándar, nacido en Buenos Aires y difundido transversalmente en todas las capas sociales de la Argentina”. Conde: *Diccionario...*, p. 205.

<sup>4</sup> Leopoldo Lugones: *El payador* (Buenos Aires: Otero, 1916), p. 91.

<sup>5</sup> Lugones: *El payador...*, p. 91.

<sup>6</sup> “Le tango et la presse”, *Guide général de lectures* (01-1914), p. 70.

<sup>7</sup> Para un panorama más amplio de la recepción del tango por los intelectuales argentinos ver Sergio Pujol: “El tango en la cultura argentina”, en Teresita Lencina, Omar García Brunelli y Ricardo Salton (comps.): *Escritos sobre tango: en el río de La Plata y en la diáspora* (Buenos Aires: Centro ‘feca’, 2009), pp. 55-63.

grupo de “Florida” en oposición al otro núcleo antagónico llamado de “Boedo”.<sup>8</sup> La revista *Martín Fierro* tuvo una existencia acotada pero intensa entre 1924 y 1927 reuniendo entre otros autores a Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges. Uno de los textos sobre el tango en esa revista fue publicado en 1927. Su título era “Reconocimiento del tango” y carecía de firma. Ese elogio anónimo adquiriría el valor más significativo de un “nosotros” que promovía una defensa colectiva del género. Algunos pasajes son ilustrativos del tono apologético del texto: “Por primera vez en un acto público de importancia social y artística [se refiere a un concurso de tangos], se ha hecho un reconocimiento del tango, del cual *Martín Fierro* fué el primer periódico que sostuvo el valor estético como mérito de cosa verdaderamente característica argentina”.<sup>9</sup> Y elogiaba a continuación “la levadura popular del tango, como elemento que debía imponerlo entre las nuevas manifestaciones musicales, no folklóricas, del pueblo” a pesar de “reprochársele [al tango], por la gente musicalmente culta, en nombre de la tradición, su ausencia de ella y su origen bajo”.<sup>10</sup>

A Borges en particular tampoco le perturbaba el origen bajo y lo llegó incluso a idealizar en otro artículo aparecido en *Martín Fierro* titulado “Ascendencias del tango”.<sup>11</sup> El texto consistía en una reflexión sobre el posible origen del tango. Borges revisaba distintas hipótesis al respecto: de Vicente Rossi (*Cosas de negros*, 1926) y Ventura R. Lynch (*Cancionero bonaerense*, 1887) además de poemas de Miguel A. Camino, Marcelo del Mazo, Ricardo Güiraldes y Evaristo Carriego. Luego de comentar cada uno de esos escritos arribaba a la siguiente conclusión:

Mi argumento es fácil: el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, y los Corrales fueron siempre una intromisión de la pampa, una presencia verídica de gauchismo o una coquetería compadrona de hacerse el gaucho, muy reverenciadora de lo pasado y muy ajena a toda invención. [...] El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, **el Bajo**.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Para un análisis de la relación de *Martín Fierro* con el criollismo y la vanguardia ver Beatriz Sarlo: “Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8 (15). *Las Vanguardias en América Latina* (1982), pp. 39-69. Un estudio del contenido musical de dicha revista puede verse en Omar Corrado: *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010). Un interesante análisis del tango entre los martinfierristas y en Borges en particular se encuentra en los recientes trabajos de Isabel Stratta y Omar García Brunelli: “El tango de los martinfierristas” y “Borges y Piazzolla: un desencuentro por milonga” respectivamente, leídos en las *XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana* (Buenos Aires: FFyL, UBA, 2015).

<sup>9</sup> “Reconocimiento del tango”, *Martín Fierro*, Año IV, N° 37 (20-01-1927), p. 298. He conservado la ortografía original en esta y las siguientes citas textuales históricas.

<sup>10</sup> “Reconocimiento del tango...”, p. 298.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges: “Ascendencias del tango”, *Martín Fierro*, Año IV, N° 37 (20-01-1927), pp. 296-298.

<sup>12</sup> Borges: “Ascendencias del tango...”, p. 296. El énfasis es mío.

“El Bajo” con *B* mayúscula alude a un zona de la ciudad de Buenos Aires – aquella cercana al Río de la Plata– famosa por su población marginal a comienzos del siglo xx. Pero es plausible la asociación con los sectores socialmente bajos más allá de la geografía urbana: “su ambiente [es], el Bajo”.

Este “origen bajo” parecía entonces no incomodar a los escritores de *Martín Fierro*. La atracción que generaba el tango (al igual que el jazz) en ellos puede también considerarse como un gesto reivindicatorio del tipo de vanguardia que defendían. En la apología de las florecientes músicas urbanas se sintetizaba el elogio a los avances tecnológicos junto con la fascinación por las sociedades pre-modernas. El “reconocimiento del tango” puede ser pensado como una forma de exaltación de las modernidades primitivas, según el concepto acuñado por Garramuño,<sup>13</sup> que formaba parte del programa estético y la construcción identitaria difundidos a través de *Martín Fierro*. Los “bajos fondos” parecen estar idealizados en cierto imaginario del tango desde los comienzos hasta la actualidad.

## Tangos “prostibularios” y globalizados

En términos de circulación, la asociación del tango con la marginalidad está presente en gran parte de la historiografía “tradicional” del género (Ferrer, García Jiménez, Gobello, etc).<sup>14</sup> Esos autores reducen el circuito de los primeros músicos y bailarines de tango a los prostíbulos de las zonas marginales urbanas.<sup>15</sup> Suele incluso referirse a ciertos tangos de los comienzos del siglo xx como “tangos prostibularios”. Además de suponer una circulación limitada a ese tipo de ambientes, caracteriza a esos tangos el tono picaresco de sus letras o el doble sentido de sus títulos cuando se trata de temas instrumentales.

---

<sup>13</sup> Florencia Garramuño: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

<sup>14</sup> Se denomina aquí historiografía “tradicional” del tango, la escrita entre las décadas de 1960 y 1990 abarcando entre otros los siguientes libros: Horacio Ferrer: *El libro del tango. Crónica y diccionario. 1850-1977* (Buenos Aires: Galeana, 1977); Horacio Ferrer: *El tango: su historia y evolución* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1999 [1960]); Francisco García Jiménez: *El tango: historia de medio siglo 1880-1930* (Buenos Aires: Eudeba, 1965); José Gobello: *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999).

<sup>15</sup> En los últimos años, se está revisando esta idea instalada en la mayoría de las historias del tango sobre una circulación exclusivamente marginal del género en sus comienzos. Dicha revisión crítica puede encontrarse en autores como Hugo Lamas y Enrique Binda que escribieron el libro *El tango en la sociedad porteña 1880-1920* (Buenos Aires: Abrazos, 2008), o Ema Cibotti con un artículo que aparece en este mismo *dossier* bajo el sugerente título “El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito”. Estos trabajos demuestran a partir del relevamiento sistemático de fuentes diversas (diarios, revistas, partes policiales, censos poblacionales, etc.) que la circulación del tango incluso a comienzos del siglo xx era mucho más amplia de lo que ese mito del origen prostibulario permite imaginar.

Imagen 2. *Manya que queso pá una vidriera*, de Eugenio Tulasne (c. 1912)

La ilustración en la portada de la partitura del tango instrumental *Manya que queso pá una vidriera* evidencia que no se trata de un producto alimenticio lo que se señala como algo digno de verse (“manyá”: mirá).<sup>16</sup> La mirada del vendedor de diarios se dirige hacia una señora ignorando el queso en la vidriera que aparece detrás [Imagen 2]. Se insinúa así el doble sentido de la palabra “queso” que vendría a reemplazar otro vocablo de dos sílabas que comienza con la letra “c” y que refiere a una parte del cuerpo de la desprevenida dama. Otra porción de la anatomía humana es aludida según suele afirmarse en un célebre tango instrumental: *El choclo*. Considerado por ese motivo como otro de los “tangos prostibularios” de los orígenes hay quienes sostienen que no sería el noble cereal de origen americano el que se exalta en ese famoso título sino el órgano genital masculino.

En todo caso, la edición de partituras de tangos desde comienzos del siglo xx y su comercialización dentro y fuera de la Argentina constituye una demostración de que la circulación del género ya en esa época era amplia es decir nada marginal. La publicación de este tipo de obras presupone un público con nivel adquisitivo

<sup>16</sup> Cfr. Conde: “Manyar”, *Diccionario...*, p. 213.

pero también con competencias específicas: capaz de leer música. Es de destacar que siendo innegablemente popular en sus comienzos, el tango asume gracias a esas partituras una circulación como “música escrita” que lo acercan más a la academia que a la tradición de las músicas orales.<sup>17</sup>

La edición fonográfica sumará en breve otra forma de masificación de la música de la que esos y otros tangos posteriores se verán favorecidos. Los primeros registros sonoros de tangos fueron grabados en estudios portátiles en la Argentina o en estudios fijos en Estados Unidos y Europa. La posterior venta de cilindros y luego discos a partir de esas matrices permitió una circulación aún más grande de este tipo de música urbana. De *El choclo*, por ejemplo, se sabe que se grabó en 1906 en Philadelphia (Pennsylvania) por la Victor Argentine Orchestra<sup>18</sup> y que se registró dos años más tarde en París por la Orchestre Tzigane du Restaurant du Rat Mort, con el engañoso título de *Tango brésilien* en la etiqueta [Imagen 3].

Imagen 3. *Tango brésilien [El choclo]. Orchestre Tzigane du Restaurant du Rat Mort. Paris. (Zonophone X 80609, 1908)*



<sup>17</sup> La pertinencia de la distinción entre música popular y académica está siendo revisada de manera crítica desde hace algún tiempo. Véase como ejemplo de ello el artículo de Esteban Buch: “Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun”, en Emmanuel Pedler y Jacques Cheyronnaud (eds.): *Théories Ordinaires* (Paris: Editions de l’EHESS, 2013), pp. 43-62. Otra forma de repensar el vínculo entre lo popular y lo académico en el tango, puede encontrarse en un libro que reúne estudios de caso sobre distintos “tangos cultos” (aquellos compuestos por músicos de formación académica). Esteban Buch (comp.): *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012).

<sup>18</sup> “Victor 3280 (Black label (popular) 10-in. single-faced)”. *Discography of American Historical Recordings*. UC Santa Barbara Library, 2015. [Última consulta: 04-05-2015].

La difusión rápida y masiva que distinguirá en lo sucesivo a la industria discográfica<sup>19</sup> estaba ya a principios del siglo XX favoreciendo la circulación de los tangos entre un amplio público mundial; nada más lejos de la marginalidad que esa forma de consumo globalizado.

## Versiones de tangos, Rosita con lobos y la “mal rumbeada”

Como otra consecuencia de la circulación de tangos grabados, las diferencias entre las versiones pasan a ser valoradas de una manera que no tenía precedentes. Así como se mencionó sobre *El chocho* y aquellas dos grabaciones tempranas –tal vez las primeras de muchas versiones grabadas–, era muy frecuente el hecho de registrar un mismo tango en diferentes arreglos.<sup>20</sup> En ciertas ocasiones, se los promocionaba a todos juntos como en un anuncio de 1930 que ofrecía el “Suceso del momento: *Yira... Yira...* Tango de E. S. Discépolo”. En efecto, el tango *Yira yira* de Enrique Santos Discépolo había sido estrenado en la revista teatral *¿Qué hacemos con el estadio?* en septiembre de 1930 con muy buena repercusión.<sup>21</sup> Dos meses más tarde, la empresa de Max Glücksmann [Imagen 4] ofrecía cinco versiones a cargo de artistas exclusivos del sello Nacional-Odeon: Carlos Gardel, la Orquesta Típica de Francisco Canaro, Ignacio Corsini, Ada Falcón y Sofía Bozán.

---

19 Ana María Ochoa: *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Norma, 2003) p. 9.

20 Podría incluso pensarse que la valoración inédita de la interpretación musical favorecida por la grabación de la música tuvo como consecuencia en el tango la exploración del arreglo orquestal durante la década de 1920, que dividió las aguas entre “tradicionalistas” y “evolucionistas”. Ver Luis Adolfo Sierra: *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2010 [1966]).

21 Sergio Pujol: *Discépolo. Una biografía argentina* (Buenos Aires: Booklet, 2006), p. 166.

Imagen 4. *Caras y Caretas*, XXXIII, N° 1676 (15-11-1930), s/n

CARAS Y CARETAS

## DISCO NACIONAL-ODEON

*La fiel expresión del arte criollo*

<p><b>CARLOS GARDEL.</b> (Del día GARDEL - RAZZANO). Con acompañamiento de sus guitarras. (Viva la patria) Tango. F. García Jiménez-A. Astia</p> <p>1832 \$3,25</p> <p>El Sol del 25. Cine italiano. Lombardi.</p> <p>El guitarrero. Tango. R. A. Barbieri, L. Morset</p> <p>1833 \$3,25</p> <p>Mañana de campo. Diachetta, E. Cárdenas-D. Rivarol</p>	<p><b>FRANCISCO CANARO.</b> Orquesta Típica</p> <p>(La han visto con otra. Tango con guitarras. H. Pettrossi</p> <p>464 \$3.-</p> <p>Majorette. U. A. Carrasco</p> <p>Serie Sinfónica Bailable</p> <p>4621 \$4.-</p> <p>Alma de bohemia. Tango. R. Firpo</p> <p>37 cm. La Bolanda. Val. F. Pardo</p>
<p><b>ROBERTO FIRPO.</b> Orquesta Típica.</p> <p>Tarrito de Matadero. Tango con guitarra.</p> <p>977 \$3.-</p> <p>Clavetas rotas. Val. A. Di Benedetto</p> <p>El niño de las Manías. Panderillo con Tirolo.</p> <p>978 \$3.-</p> <p>Comadrita. Ranchero. R. Firpo</p>	<p><b>IGNACIO CORSINI.</b> Con acompañamiento de 3 guitarras</p> <p>PAGES-PESOA-MACIEL</p> <p>Alta clase. Tango. E. E. Mendez</p> <p>1821 \$3,25</p> <p>Una salubre de amor. Tango. J. A. Carrasco-L. Telesforo</p>
<p><b>D.º RUIZ - TOARES.</b> Con acomp. de guitarras.</p> <p>La chivileña. Tango. E. Bonazzi</p> <p>1042 \$3.-</p> <p>El venenoso. Canción. Numa Córdoba</p>	<p><b>SOFIA BOZAN.</b> Con acomp. del trío: ENRIQUE DELFINO.</p> <p>Cerro viejo. Tango. M. Orsi-F. Montiel</p> <p>1170 \$3,25</p> <p>Malvaje de mañana. Tango. M. Romero-Delfino</p>
<p><b>MASSOBRIO-CALDARELLA</b> Acordeón y guitarra.</p> <p>Ereña. Polka. Massobrio-Cal. Caldarella</p> <p>625 \$3.-</p> <p>Doble bolanda. Ranchero. Massobrio-Cal. Caldarella</p>	<p><b>RAFAEL ROSSI.</b> Cuarteto Nacional.</p> <p>(La polverosa. Ranchero) m. Rossi</p> <p>936 \$3.-</p> <p>Cuando las aves desayunan. Val. A. Rossi</p>

**EL SUCESO DEL MOMENTO!**  
**YIRA... YIRA... Tango de E. S. Discépolo**  
GRABADO EN DISCO NACIONAL-ODEON, POR

CARLOS GARDEL. Disco N° 1820, a	\$ 3,25
ORQUESTA TÍPICA FRANCISCO CANARO. Disco N° 4674, a	3.-
IGNACIO CORSINI. Disco N° 1821, a	3.-
ADA FALCON. Disco N° 11197, a	3,25
SOFIA BOZAN. Disco N° 11705, a	3,25

Grabación "Verón"

**CONCESIONARIO EXCLUSIVO**  
**MAX GLUCKSMANN**  
*La alegría del hogar moderno*

**FLORIDA, 336-44** SUFICIA PROPIO  
SUCURSAL: CALLE A O, 188-92

SUCURSALES EN:

ROSARIO: Córdoba, 1045-69. MONTEVIDEO: 18 de Julio y Rio Branco. CORUBA: 9 de Julio 25. SANTA FE: Salta, 2091. SANTIAGO DE CHILE: Alameda, 91.

Sin ruido de púa.

Un análisis de una versión de un tango grabada en la década de 1920 puede servir para ilustrar el tipo de letras y de interpretación musical que circulaba por medio de los discos. Si Carlos Gardel fue el solista que más temas grabó en la década de 1920 para el importante sello Nacional-Odeon, la figura femenina que ostentaba una estadística equiparable para Victor –principal sello competidor– fue Rosita Quiroga.<sup>22</sup> Rosa Rodríguez Quiroga (1896-1984) fue cancionista, guitarrista y compositora. Una de las estrellas de la música popular argentina de los años 20, se destacó en la incipiente radio y los discos como “artista exclusiva” del sello Victor. La exclusividad de ciertas *stars* era un reiterado argumento invocado en las publicidades de discos. Por ejemplo, la portada de la revista institucional del sello *The Voice of the Victor* en su versión para el mundo hispanohablante promovía de

<sup>22</sup> Para dimensionar la importancia de Rosita Quiroga puede mencionarse que en 1927 registró treinta y un temas del total de quinientos treinta y ocho que grabó el sello Victor en Buenos Aires (de cada cien temas que se grababan, seis eran de ella). En el mismo año, Carlos Gardel grabó un 5 % de lo grabado por el sello Odeon (ochenta y tres temas de mil setecientos sesenta y dos). En la década de 1920 grabó la gran mayoría de su producción como cantante (98%). Entre 1922 y 1931 registró para Victor ciento noventa y ocho temas. Fuentes: libros de grabaciones de Victor y Odeon.

esa manera en 1926 a Rosita Quiroga [Imagen 5]. La proyección internacional de la cantante argentina estaba impulsada por este tipo de publicidades que circulaban junto con sus discos en distintos países.

Imagen 5. Rosita Quiroga, en *The Voice of the Victor*, XI, N° 10 (1926)



Del amplio repertorio grabado por Quiroga, se analizará un tango denominado *Mal rumbeada* grabado en Buenos Aires en 1928.<sup>23</sup> La acompañaron en la ocasión un dúo bastante “atípico” para el tango: Les Loups integrado por los guitarristas Oscar Alemán y Gastón Bueno Lobo.<sup>24</sup> Como era frecuente, la información de la etiqueta [Imagen 6] resultaba poco esclarecedora del contenido musical anunciando respecto del tipo de versión apenas “Solo con Guitarras”.

<sup>23</sup> La autora de este trabajo agradece muy especialmente a Hideto Nishimura por facilitar la grabación y la etiqueta de este tema de Rosita Quiroga de su colección personal.

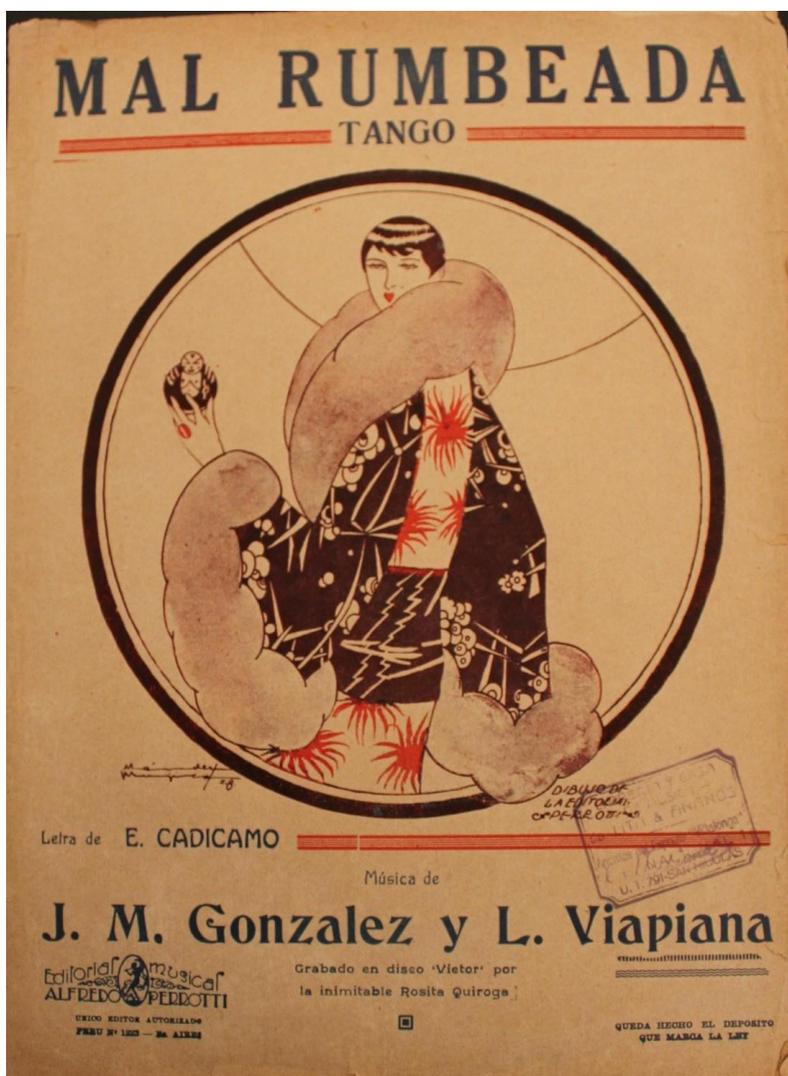
<sup>24</sup> El dúo Les Loups grabó entre 1928 y 1929 para Victor en Buenos Aires además de dos temas con Rosita Quiroga, al menos otros dieciséis como dúo instrumental y ocho como trío junto con el violinista Elvino Vardaro bajo el nombre “Trío Victor”. Fuentes: “Les Loups (Musical group)”. *Discography of American Historical Recordings* (UC Santa Barbara Library, 2015) y “Trío Victor (Musical group)”. *Discography of American Historical Recordings*. (UC Santa Barbara Library, 2015). [Última consulta: 04-05-2015]. Para un mayor detalle sobre la carrera de Oscar Alemán, consultar Sergio Pujol: *Oscar Alemán: la guitarra embrujada* (Buenos Aires: Planeta, 2015).

Imagen 6. *Mal rumbeada* (tango), E. Cadicamo; L. Viapiana; J. M. González (Victor, 80840 B, 1928)



La edición en partitura de ese tango exhibe un hermoso dibujo en la portada que busca retratar a la supuesta *Mal rumbeada*. Se la representa como una mujer sofisticada, glamorosa, con peinado à la *garçonne* y cierto exotismo oriental en sus ropas lujosas y joyas. También se evidencia en la portada las frecuentes alusiones cruzadas entre las distintas esferas de la industria cultural. Si más arriba se comentó el anuncio de discos promoviendo un éxito surgido del teatro como *Yira yira*, en este caso es la edición impresa de la música [Imagen 7] la que remite a la industria discográfica al aclarar: “Grabado en disco ‘Victor’ por la inimitable Rosita Quiroga”.

Imagen 7. *Mal rumbeada*. Portada (Buenos Aires, Alfredo Perrotti, c. 1928)



En el interior de la partitura, se encuentra impresa la música –en versión para piano según la costumbre de la época– seguida de la letra. El hecho de que estuviera la música escrita para piano no significaba necesariamente que se tocara luego con ese instrumento. Por ejemplo, en esta edición de *Mal rumbeada* se sugiere un arreglo que incluye un violín con la indicación en la segunda página “violín solo”, lo que podría tácitamente implicar un momento de solo en una versión de orquesta típica [Imagen 8].

La música de *Mal rumbeada* pertenece a Juan Manuel González y Luis Via-piana quienes además de ser compositores, se desempeñaban como cantantes y músicos llegando asimismo a conformar un dúo. La música presenta la estructura típica de los tangos de la época: dos partes de dieciséis compases cada una (la primera en Re Mayor y la segunda en Re menor) que se repiten modificando la letra de la primera resultando la forma final: A B A' B. La letra es de Enrique Cadícamo, autor también de letras de tangos como *Muñeca brava* (1929), *Anclao en París* (1931) y *Los mareados* (1942). La letra de *Mal rumbeada* se atiene, como la música, a las reglas formales del género, constando de cuatro estrofas con un refrán o estribillo que se repite dando: A, B, C, B.

Imagen 8. *Mal rumbeada*. Interior (Buenos Aires, Alfredo Perrotti, c. 1928)

**MAL RUMBEADA**  
Tango  
Letra de E. CADÍCAMO  
Música de GONZÁLEZ y L. VIAPIANA

**MAL RUMBEADA**

**I**  
Al revés de Magdalena  
Que del charco se fue al cielo  
Te convertiste en un ángel  
Y escapaste al azar  
De los brazos de los hombres  
Y te llevaste rumbo al cielo  
Resplandeciente, hermosa, con tu corona  
Una diadema coronada de amor

**II**  
En la huella del amor  
Te ablasta de mujer  
Viste como un ángel  
Y en los brazos de un hombre  
Te convertiste diadema  
Y en vez de alfiler  
De una perla  
Estrofa cantada segunda vez

**III**  
En el lago azul  
Que me atravesó los ojos  
Vas resplandeciente entre los galanes  
Y lucas resaca en el alma  
Y entre parajes, amor y risas  
No hay los venales del tiempo aquel  
De aquel que en día cuando en tu barrio  
Cuando me habías parido en él

**IV**  
En la huella del amor  
Te ablasta de mujer  
Viste como un ángel  
Y en los brazos de un hombre  
Te convertiste diadema  
Y en vez de alfiler  
De una perla  
Estrofa cantada segunda vez

En cuanto al contenido de la letra, el tema es la prostitución de una mujer humilde que pierde su decencia en pos de engaños de superación. El “barrio pobre” originario es idealizado en la frase: “en tu barrio / cuando no había penas en él”. La figura de la “caída moral” se presenta en los primeros versos con la alusión a un personaje bíblico: “Al revés de Magdalena / que del charco se fue al cielo”. El reproche a la mujer que perdió el rumbo (la “mal rumbeada” del título) es un tema recurrente en las letras de tango. El poema sigue además “las reglas del género” en lo que respecta al tipo de vocabulario utilizado alternando palabras del lunfardo

como “gotán” (vesre de tango),<sup>25</sup> “bacán” (rico o proxeneta), “giles” (tontos), “hacer roncha” (hacerse notar) con otras frases de léxico más sofisticado como “Sembrando amores cual tu quimera / cual lisonjera canción de amor”, o los dos últimos versos del estribillo: “Sin ver que tu realidad / dejaba traslucir un grito de verdad”.

## ***Mal rumbeada, de Enrique Cadícamo***

Al revés de Magdalena  
Que del charco se fue al cielo  
Te cansaste de ser buena  
Y empezaste el jarandón.  
Tus locos sueños te conversaron  
Y te llevaron rumbo al dolor  
Sembrando amores cual tu quimera  
Cual lisonjera canción de amor.

En la huella del querer  
Tu almita de mujer  
Vibró como un gotán  
Y en los brazos de un bacán  
Te sentiste florecer  
Y en vez de abrirte  
De esa parada  
Entusiasmada seguiste ya  
Sin ver que tu realidad  
dejaba traslucir un grito de verdad.

Con el lujo canallesco  
Que me entregan tus abriles  
Vas triunfando entre los giles  
Y hacés roncha en el salón  
Y entre jaranas, luces y risas  
No hay las cenizas del tiempo aquel  
De aquel que un día cantó en tu barrio  
Cuando no había penas en él.

En la huella del querer  
Tu almita de mujer...

---

<sup>25</sup> “Vesre” es “metástasis silábica, consistente por lo general en la inversión del orden de las sílabas de una palabra. Conde: *Diccionario...*, p. 314.

Por último, la versión grabada por Rosita Quiroga con el acompañamiento del dúo Les Loups presenta la siguiente forma: (Introducción instrumental) A B (interludio instrumental) A' B. En este arreglo, cada guitarra tiene un rol diferenciado. Una, acompaña con acordes que marcan (mayormente) el pulso; la otra, puntea una contra-melodía con algunos sutiles momentos de “efecto hawaiano” o *slide* –microafinación cambiante– y varios pasajes virtuosos con gran profusión de notas. El recurso del *slide* parece más propio del jazz pero combina perfectamente con el *portamento* (“transporte” o transición continua de una nota a otra sin salto) de la voz de Rosita. El efecto resultante es de una versión con sutilezas, como los juegos de imitación entre la voz y la guitarra “solista” en la musicalización de los dos últimos versos del estribillo, o el final “débil” de la pieza a cargo de las guitarras (vuelta a la tónica pero de manera poco afirmativa).

## **El tango entre lo bajo, lo alto, lo global y lo local**

El “mito de la precariedad originaria” que puede encontrarse en la historia del imaginario acerca del tango parece en sintonía con ciertas letras como las de *Mal rumbada* que recrea ese tipo de ambientes “bajos”. El elogio a la pobreza digna (lo “bajo social”) y la advertencia contra la “caída” en la prostitución (lo “bajo moral”) sugieren una valoración divergente de lo bajo. La exaltación de un pasado casi utópico “pobre pero digno” y el consecuente encomio de la simpleza, contrasta con la complejidad de ciertos pasajes de los textos. Algunas interpretaciones de tangos grabadas ofrecen un alto nivel de sutileza y cuidado en los arreglos opuestos a la proclamada sencillez.

Por otro lado, la amplia circulación de la que fue objeto el tango tempranamente lo pone en las antípodas de una cultura que pudiera considerarse “marginal”. Primero a través de las partituras y luego de las grabaciones, el tango se volvió en poco tiempo una música local rápidamente globalizada. Su circulación fue potenciada por los cruces entre las distintas esferas de la industria cultural (el teatro, la edición de partituras, los discos a los que se sumarán luego la radio y el cine). Siendo innegablemente popular en sus comienzos, el tango no demora en ser una música escrita y en ese sentido más cercana a la academia que a la tradición de las músicas orales. El tango podría pensarse entonces como un tipo de emergente cultural donde los pares dicotómicos de alto-bajo, culto-popular, central-marginal, local-global parecen insuficientes para dar cuenta de lo que ocurre.