

Las cancionistas de tango en Argentina a través de sus grabaciones: profesionalización femenina en una industria cultural masculinizada (1920–1940)

Corina Feldkamp

Soprano

Escuela Superior de Canto (Madrid)

Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires)

Introducción

La irrupción de las cancionistas de tango en las décadas de 1920 y 1930 constituyó un fenómeno central en la historia cultural argentina. En un ámbito fuertemente masculinizado, estas intérpretes contribuyeron no solo a la consolidación del tango canción como género, sino también a la profesionalización femenina dentro de la industria musical y a la redefinición de los modelos de feminidad en el espacio público. Aunque tanto la historiografía tradicional como las discográficas privilegiaron la investigación y la difusión sonora de figuras masculinas —especialmente compositores, directores e intérpretes como Carlos Gardel—, investigaciones recientes han subrayado la importancia de las mujeres en la expansión del tango como fenómeno cultural de masas (Dezillio, 2024; García Brunelli & Azcoaga, 2024). Sin embargo, muchas de estas artistas fueron posteriormente invisibilizadas en la narrativa histórica y en los escenarios.

La metodología de este proyecto musical, enmarcado en la tradición de la *performance practice*, se basa en el análisis de los estilos vocales y performativos de esta primera generación de cancionistas, preservados a través de aquellas grabaciones tempranas. La escucha no puede ser sino escucha crítica, a sabiendas de las limitaciones y deformaciones que las primeras grabaciones imponían a la voz cantada (especialmente en cuanto a la pérdida de armónicos). No obstante, y más allá del empobrecimiento tímbrico, aún es posible extraer valiosa información acerca del fraseo musical y prosódico, de la pronunciación, de la relación entre la voz cantada y la hablada, así como de la búsqueda de rasgos distintivos en la construcción de un personaje inmediatamente reconocible por el público.

La consolidación de la cancionista y el proceso de “adecentamiento” del tango

El pasaje de las triples y cupletistas a la figura de la cancionista se consolidó en la década de 1920, alcanzando su auge en los años treinta, período de expansión de la radiofonía y la industria discográfica. El crecimiento del tango canción estuvo estrechamente ligado al desarrollo de los medios masivos de comunicación, que posibilitaron la circulación de nuevas figuras femeninas (García Brunelli & Azcoaga, 2024). Romina Dezillio (2024) sostiene que

la consolidación de la cancionista estuvo vinculada al proceso de “adecentamiento” del tango, mediante el cual el género transitó desde ámbitos marginales hacia espacios culturales legitimados. Este proceso implicó dos transformaciones fundamentales: la centralidad del cuerpo femenino en escena y la aparición de tangos escritos en primera persona femenina. Asimismo, Marta Savigliano (1995) señala que el tango constituyó, especialmente en la década de 1920, una vía de supervivencia relativamente honorable para mujeres de clase trabajadora, habilitando formas de movilidad social en el marco de una Argentina que buscaba afirmarse como nación moderna y burguesa.

Tensiones de género y legitimación profesional

La participación femenina en el tango no estuvo exenta de tensiones sociales. Persistían prejuicios respecto de las mujeres que trabajaban en escenarios nocturnos, mientras que las actuaciones radiales —especialmente en horarios diurnos— ofrecían un marco de mayor legitimidad pública. En este contexto, la radio desempeñó un papel fundamental como espacio de mediación entre la esfera doméstica y la profesional. La figura de la cancionista se consolidó en ese entramado entre industria cultural, mercado discográfico y nuevas sensibilidades urbanas.

Las estrategias vocales y los estilos interpretativos

Las primeras cancionistas desarrollaron estilos vocales diferenciados que respondían tanto a formaciones técnicas como a posicionamientos estéticos. Pueden reconocerse, a grandes rasgos, tres vertientes estilísticas, que no solo remiten a cuestiones musicales, sino también a posicionamientos sociales y simbólicos dentro del campo cultural.

1. La influencia del cuplé y la lírica, caracterizada por voces agudas, estética estilizada y un uso de la resonancia vocal que proviene de la tradición belcantista.
2. La vertiente arrabalera, asociada a una emisión más abierta y cercana a la voz hablada, con uso del lunfardo y una expresividad ligada al imaginario suburbano.
3. El estilo teatral o revisteril, con énfasis en la actuación y el gesto dramático.

Entre las figuras pioneras se encuentra Rosita Quiroga (1896–1984), considerada la primera mujer en cantar tangos por radio y una de las primeras en grabar profesionalmente. De tesitura grave, provenía de la canción campera¹, y su estilo arrabalero², “arrastrado”,

¹ En la Provincia de Buenos Aires existió un fenómeno de canción criolla de orígenes gauchescos, pero relacionado con la canción urbana, como demuestran investigaciones (Chindemi Vila, 2017). Existieron tangos camperos, pero también vidalitas, estilos... Suelen incorporar imágenes y metáforas rurales.

² El arrabal es aquella zona de población urbana que crece de manera informal fuera del núcleo central, y al margen del control de la autoridad municipal. El estilo arrabalero en el tango, además de evocar esa vida periférica, popular, en los límites de la legalidad, suele impregnarse de una fuerte emotividad, con lenguaje salpicado de palabras en el argot rioplatense, llamado “lunfardo”.

cargado de ironía y uso del lunfardo, evocaba el universo suburbano del tango (Dezillio, 2024), en los márgenes geográficos y sociales de la legalidad municipal. Grabó más de 1400 registros y defendió activamente su modalidad interpretativa frente a intentos de homogeneización estilística por parte de las emisoras radiales. Fue una de las primeras profesionales en hablar abiertamente del miedo escénico.

Por su parte, la mezzosoprano Azucena Maizani (1902–1970) se consolidó en la década de 1920 tras su paso por compañías teatrales y su colaboración con la orquesta de Francisco Canaro. Incorporó estrategias performativas innovadoras, como el uso de vestimenta masculina para interpretar determinados repertorios, un estilo “de barrio”, con un fraseo arrastrado y entrecortado muy característico. Su presencia en la película *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933) confirma la importancia de las cancionistas en el primer cine sonoro argentino.

Mercedes Simone (1904–1990), compositora y mezzosoprano, apodada “La Dama del Tango”, desarrolló en cambio un estilo depurado, caracterizado por la claridad en la dicción y la eliminación deliberada del lunfardo, buscando diferenciarse de otras intérpretes mediante una estética más refinada. En sus giras por Hispanoamérica interpretó también canciones de diversos países. Su tango más conocido es *Cantando*.

En contraste, Tita Merello (1904-2002), proveniente del teatro de revistas, consolidó un estilo desenfadado y actoral. Merello priorizó la dimensión expresiva y dramática por encima de la perfección vocal, desarrollando un modo de “cantar recitado” que transformó el vínculo entre el texto y la música, enfatizando la dimensión actoral en sus actuaciones. En este sentido, el estilo arrabalero de “Tita” (como se la conoció popularmente) difiere significativamente del de Rosita Quiroga.

Por otro lado, Ada Falcón (1905–2002) comenzó cantando como tiple, al igual que sus predecesoras, pero con el tiempo fue creando un estilo propio, que enfatizaba su registro grave y un estilo dramático, de impronta lírica. Protagonizó una etapa de gran éxito durante los años treinta. Su posterior retiro de la vida artística contribuyó a la construcción de una figura casi mítica en la memoria cultural del tango.

Libertad Lamarque (1908–2000), en tanto, con una voz de soprano ligera, logró consolidarse como estrella internacional del cine y la música, siendo la única superestrella femenina del tango con proyección continental sostenida (Dezillio, 2024). Participó también en *¡Tango!* y desarrolló una extensa carrera cinematográfica en América Latina. Su figura representa el caso más claro de una superestrella femenina originada en el tango. Es de destacar que, a pesar de los estereotipos que unen voz aguda con personaje cómico (presentes en la opereta vienesa, por ejemplo), Lamarque siempre asumió roles dramáticos.

Transformaciones en la década de 1940

Durante la década de 1940, el auge de las grandes orquestas y del tango bailable desplazó progresivamente al tango canción. La figura del director orquestal adquirió primacía

y la contratación de mujeres disminuyó notablemente. La radio y las giras internacionales se transformaron en los principales espacios de continuidad profesional para las cancionistas.

Este desplazamiento evidencia la persistencia de estructuras de género dentro del campo musical, incluso en un período de consolidación industrial del tango, y se relaciona, con mucha probabilidad, con la edad de las cantantes. Todas las exponentes mencionadas pertenecen, más allá de sus diversos orígenes y estrategias vocales e interpretativas, a una misma generación, nacida entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Y si bien la mayoría de ellas logró seguir trabajando en la década de 1940, hubo un freno en la irrupción de nuevas generaciones de cancionistas femeninas.

Conclusión

Las cancionistas de tango desempeñaron un papel decisivo en la institucionalización del tango canción y en la expansión de la cultura de masas en la Argentina. Su irrupción implicó una transformación profunda en las posibilidades de profesionalización femenina y en la construcción simbólica de la identidad nacional. Lejos de ocupar un lugar periférico, estas artistas participaron activamente en la redefinición de los límites entre lo popular y lo culto, lo marginal y lo legítimo, lo privado y lo público. La recuperación musical de sus trayectorias permite contribuir a revisar las narrativas históricas y musicales tradicionales, centradas en las figuras masculinas, e incorporar a estas profesionales como eslabones indispensables en la historia del tango argentino y de la industria cultural profesional de las primeras décadas del siglo XX.

Este proyecto musical quiere recuperar no solo los nombres y los repertorios de la generación pionera de cancionistas, sino indagar en su proceso de profesionalización al interior de un mundo masculinizado, así como rescatar sus estrategias artístico-vocales y su legado estilístico dentro del repertorio del tango.



Figura 1 Portada del CD *Añoranza Tango Canción*, Corina Feldkamp & Cynthia Wainz.

Referencias

Ada Falcón en el país de las promesas. (1973, 26 de abril). *Revista Panorama*, (313), pp. 50-55.

Chindemi Vila, J., & Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad: Música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *ArtCultura*, 19(34), 9–26. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40075>

Dezillio, R. (2024). Audacious women: Profiles of early cancionistas. En K. Wendland & K. Link (Eds.), *The Cambridge companion to tango* (pp. 133-153). Cambridge University Press.

Dos Santos, E. (1972). *Las mujeres del tango*. Centro Editor de América Latina.

García Brunelli, O., & Azcoaga, L. (2024). Tango song. En K. Wendland & K. Link (Eds.), *The Cambridge companion to tango* (pp. 131-170). Cambridge University Press.

Savigliano, M. E. (1995). *Tango and the political economy of passion*. Westview Press.

Stanović, I. (2023). (Re)constructing early recordings: Experimental research as a guide in performance. En *Early sound recordings* (1st ed., pp. 1–18). Routledge.



Figura 2: Grabación en estudio del CD *Añoranza Tango Canción*, (milonga *Se dice de mi*, para el Canal de Youtube de Corina Feldkamp)