

Título: TANGO, GÉNERO Y PODER EN LA OBRA DE ANTONIO BERNI

Autor: Tomás Daniel Calello

**Pertenencia institucional: Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref)-
Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)**

E-Mail: tomas_calello@yahoo.com.ar

Resumen:

Durante al menos la primera mitad del siglo pasado las letras de los tangos conformaron un aspecto significativo del imaginario social, político y cultural del país. Un aspecto destacado de dichas letras fueron las relaciones sociales de género, que solían centrarse en temáticas como el abandono y la degradación de las mujeres. Dichas letras fueron resignificadas por las mediaciones de los sainetes, la cinematografía y la radiofonía, que a su vez influyeron sobre la simbología política de la época, en particular durante los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955). En esta ponencia se exploran las relaciones sociales de género presentes en las letras de los tangos, sus mediaciones artísticas y sus resonancias en el simbolismo figuracional presente en la obra del pintor argentino Antonio Berni (1905-1981).

Tango, género y sociedad

Si bien sus antecedentes se remontan a la década de 1860, cuando se registran los primeros tangos como “El Queco”, el tango comienza a consolidarse en Buenos Aires promediando la década de 1890. En el pasaje a la “Gran Aldea” la ciudad comenzaba a expandirse como resultado de la integración al mercado mundial de carnes y granos junto a la creciente afluencia inmigratoria. Aparecen hombres y mujeres que en los bailes quiebran sus caderas como en las habaneras y las milongas enlazándose corporalmente para modificar el abrazo abierto y pautado de origen europeo. La improvisación de los movimientos así enlazados sigue el ritmo del 4x4 acompañado por flauta, guitarra, y posteriormente el bandoneón y el piano. Las mujeres tocaban algunas piezas de tango en los pianos que generalmente

se encontraban en las casas para el aprendizaje de la música clásica europea y las piezas criollas. Los sectores populares urbanos comienzan a identificarse con el tango como una elaboración artística novedosa en la que confluyeron distintos orígenes. A fines del siglo XIX ya se había completado la formación del estado nacional bajo la hegemonía de Buenos Aires. La unificación mercantil, lingüística y estatal del país bajo el predominio porteño tuvo lugar en 1880 con la federalización de la Ciudad de Buenos Aires durante el gobierno de Julio A. Roca luego del exterminio de los pueblos indígenas del sur del país y el acuerdo con los caudillos del interior que se desarrolló durante un largo período de “organización nacional” que se inició con la derrota de Juan Manuel de Rosas en la Batalla de Caseros (1853). Es decir que en los inicios del tango las relaciones comunitarias y semi feudales que caracterizaron al período colonial ya se habían desintegrado dando lugar a una nación capitalista y semicolonial integrada al mercado mundial hegemonizado por Gran Bretaña. Es muy probable que los bailes de tango se hubieran originado en zonas de matarifes y cuarteadores de ganado tradicionalmente orientadas al comercio mundial, primero en los mataderos integrados a los saladeros que tuvieron su auge durante el rosismo y luego con la instalación de los primeros frigoríficos. Los “Corrales del sur” (actualmente la zona de Parque Patricios) fueron junto con Mataderos y Retiro lugares donde se llevaron a cabo estos bailes donde se hacían presentes los “cuchilleros” haciendo alarde de su guapeza y destreza, ya sea para la lucha cuerpo a cuerpo o para carnear el ganado. Muchos de ellos habían sido a su vez soldados de las campañas al desierto. Una prolongación del suelo pampeano en la ciudad que tuvo consecuencias en la conformación de la subjetividad y la cultura urbana de la época. Algunas de esas características señaladas tienen que ver con el culto al coraje de compadritos y malevos (Carella, 1986), el individualismo y la soledad (Cabrera, 2014) a los que podemos agregar la orfandad y el consiguiente culto a la madre, derivado a su vez de las condiciones rurales donde imperaba la leva de los hombres obligados a marchar hacia la campaña. Junto a la inmigración se desarrolló una vasta red de proxenetas criollos y extranjeros que en base a la primacía numérica masculina y las diferencias sociales e idiomáticas fueron condiciones propicias para convertir a muchas mujeres menesterosas en las “minas” que proveían el dinero para desarrollar un negocio de grandes

dimensiones como fue la prostitución y que fuera prohibido por ley a comienzos de la década de 1930. Los tugurios, piringundines y cabarets eran por lo general regentados por los “rufianes” o bien por “madamas” que establecieron casas en lugares cercanos al puerto y las fábricas y oficinas como La Boca o en las zonas céntricas de la ciudad. Una vasta red de prostitución fue la “Zwi Migdal”. De origen judío polaco tenía su centro en Avellaneda, cuna a su vez de matones entrenados en el manejo del cuchillo y a sueldo de los caudillos territoriales conservadores que junto con la policía ofrecían protección a este negocio. Malevos y rufianes fueron los personajes protagonistas de los tangos rondando el novecientos. La organización de trata “Zwi Migdal” fue muy resistida por la comunidad judía local, pero recién en la década de 1930 la prostitución fue prohibida por ley. El desequilibrio demográfico entre hombres y mujeres fue una condición de posibilidad para la existencia de cabarets y piringundines como así también de casas de varieté y relaciones de género que no se reducían a la norma heterosexual (Pellarolo, 2010 y Carretero, 1999). Los cabarets y las casas eran sitios donde tenían lugar en parte tanto el negocio de la prostitución como bailes y espectáculos de tango. Hacia el novecientos los lugares de encuentro, bares y lupanares donde se tocaba y bailaba el tango se hallaron más bien en el sur de la ciudad, en zonas de Parque Patricios, La Boca, Barracas y Avellaneda, habitados mayormente por inmigrantes y criollos. Algunos años después el tango se fue desplazando del arrabal hacia lugares más suntuosos como el “Armenonville”, “Lo de Hansen” el “Pigalle” situados en Palermo y el centro respectivamente. Nacidos en el Centenario estos lugares fueron célebres y frecuentados por los grandes exponentes del tango de la época como Canaro, Gardel, Maglio, Fresedo, Greco, etc y por los “cajetillas” de la época, hombres jóvenes de la clase alta en busca de diversión que se convertían en los “patoteros” provocadores de la concurrencia más popular. Estos escenarios se asemejaban por su suntuosidad a las construcciones parisinas y se convertían en ámbitos de disputa entre distintos sectores sociales. Antonio Berni (1905-1981), pintor argentino, retrató en sus cuadros, grabados y xilografías, muchas de las características asociadas en los tangos a las figuras femeninas. En particular en la figura del personaje Ramona Montiel, que junto a Juanito Laguna, constituyeron estereotipos sociales y también de género. Esta

centralidad simbólica de las relaciones de género constituyó una peculiaridad de la política argentina y prefiguró junto con las relaciones interétnicas presentes en las imágenes del tango relaciones sociales y políticas. Hayden White acuñó la noción de “*causalidad figural*” retomando un tipo de causalidad histórica no causal ni mecanicista pero tampoco teleológica (finalista).¹ Esta noción que tiene su antecedente en la concepción mimética de Auerbach entiende a la causalidad histórica como una consumación (*Erfüllung*) de tendencias probabilísticas ya presentes en símbolos e imágenes pero no completamente predecibles. Son sinónimos de la *Erfüllung* de Auerbach términos en inglés como per-formance, con-summation (consumación), accomplishment (cumplimiento) y compliance (obediencia). Solamente una visión retrospectiva desde el presente histórico permite adecuarlo en una cadena significativa y figural que se consuma. Según White: “decir por ejemplo que un acontecimiento histórico dado es el cumplimiento o consumación de uno anterior no equivale a decir que el evento previo causó o determinó el posterior, o que el acontecimiento tardío es la actualización o el efecto de uno previo. Más bien supone decir que los acontecimientos históricos pueden relacionarse con otros del mismo modo en que una figura se relaciona con su consumación o cumplimiento en una narrativa o un poema”

Las expresiones textuales e icónicas del tango vistas desde su despliegue histórico social se consumaron en imaginarios políticos que acompañaron el surgimiento y la crisis del peronismo.

Algunas de esas características sociales de género asociadas en la obra del pintor tratarán de ser identificadas y desarrolladas como expresión pictórica convergente con las imágenes femeninas de los tango, lo cual (re) presenta hipotéticamente en la obra de Berni una forma particular de cumplimiento-consumación en el sentido que Auerbach otorgaba a este término.

¹ White, Hayden (2010): Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica. (Capítulos I y III). Buenos Aires: Prometeo libros.

Del cuchillo y el coraje a la lucha simbólica

Si hasta prácticamente la primera década del siglo pasado el tango expresaba a “la secta del cuchillo y del coraje” como señalara Borges elogiando a los malevos y guapos en letras que perdurarían en la memoria esencial del tango (Borges, 2016), no lo es menos que el trasfondo de esa ética de la fiereza se hallaba vinculada (entre otros motivos) con la competencia por las escasas mujeres que existían a comienzos de siglo y por los códigos de pareja que restringían el acceso formal a relaciones de género heterosexuales. Dicha competencia experimentó el pasaje temático simbólico del cuchillo a la melancolía en el tango como resultado de transformaciones sociales, políticas y culturales.

Es conocida la existencia de una vasta red de prostitución en el país (cuya más famosa expresión era la Zwi Migdal pero que no se reducía a esta organización) que compensaba (en parte) estas carencias al mismo tiempo que reforzaba una ética de la sumisión femenina, su endiosamiento y la misoginia que revelan los tangos de la época. También coexistieron estas redes y el tango con una amplia variedad de espectáculos (“varietés”) que no respondían a la norma heterosexual (Pellarollo, 2010).

Existe un consenso generalizado entre los analistas e historiadores del tango que en torno a la primera y segunda década del siglo pasado el tango experimenta transformaciones tanto en los contenidos de sus letras como el alcance en su difusión en los sectores sociales. El tango “Mi noche triste” de (1917) con letra de Pascual Constursi y música de Samuel Castriota, marca la aparición del tango canción, de contenido melodramático, que ya no expresa con sus letras contenidos sarcásticos o épicos vinculados a las hazañas de malevos, guapos y compadres sino líricos e intimistas:

“Percanta que me amuraste

en lo mejor de mi vida

dejándome el alma herida

espina en el corazón

sabiendo que te quería

que vos eras mi alegría

y mi sueño embriagador.

Para mí ya no hay consuelo

y por eso me encurdelo

pa olvidarme de tu amor”

Varios autores señalaron un proceso de adecentamiento y moralización del tango (cfr. Varela, 2005, Liska, 2002, Savigliano, 1995). Borges en sus “Conferencias sobre el tango” (2016) y también en su libro “El idioma de los argentinos” resalta con añoranza la decadencia de “la secta del cuchillo y del coraje” como referente original y épico del tango, en particular luego de su aceptación en Europa:

“El tango desde luego había cambiado. Ya las primeras crónicas francesas, inglesas, alemanas que hablan del tango lo describen como un baile lento, melancólico y voluptuoso, lo cual sería del todo inaplicable a “El choclo” o “Rodríguez Peña”...o aún a “El Marne” que es posterior como su nombre lo indica a 1914. Sin embargo el tango ya estaba entristeciéndose...y se pasa del tango milonga, que solía prescindir de letra, al tango canción, al tango cuyo más famoso es el de Filiberto, creo. Entonces tenemos esos tangos que yo llamaría llorones; Caminito, etc” (Borges, Op cit, 92)

Es decir que para Borges el tango experimenta una conversión melancólica por medio de la cual el coraje y la valentía de sus protagonistas cede paso al melodrama “quejumbrosos y llorón”. La aparición de Gardel expresa esta conversión en la que la indiferencia interpretativa de los payadores anónimos de la llanura “de las cuchillas y de las orillas podemos considerarlo como una forma de estoicismo también. “Ahora bien ¿Qué hace Charles Gardés, de Toulouse, , que eligió el nombre de Carlos Gardel, que vivió, que se crió en el Mercado de Abasto?¿qué hizo esencialmente Gardel? Gardel tomó la letra del

tango y la convirtió en una breve escena dramática, una escena por la cual un hombre abandonado por una mujer por ejemplo se queja” y más adelante “dice Vicente Rossi en su libro (refiriéndose al libro “Cosas de Negros”: de 1926. **Nota del Autor**) que estos temas de rivalidad el compadrito los resolvía a su modo: duelo criollo, sin testigos, a cuchillo y a muerte, y que luego llegaron los tangos quejosos” (Op Cit, pss 96-97).

En realidad se evidencia por medio de los tangos llamados intimistas la aparición de lo que podemos denominar en los tangos y su espectacularización posterior “relaciones sociales genéricas”, formas miméticas en las que se expresa la competencia genérica entre grupos y clases sociales.

En el baile (Savigliano, 1995) esta competencia parece seguir sus propias reglas en donde el despliegue escénico opaca relaciones genéricas desiguales de dominio. Savigliano resalta la figura del “rufián” en estas relaciones de dominación de género que a su vez formaron parte de una trama más vasta de dominación colonial en el período considerado. Pero en las letras de los tangos, y más aún en la cinematografía de la época y en los melodramas radiales y cinematográficos el lamento por el abandono de la mujer aparece como resultado de la afirmación de identidad de clase en contextos de desigualdad social, étnica y cultural frente a las elites criollas y extranjerizantes. En la letra del tango “El ciruja” (letra de Marino) aparece esta confrontación

Los dos guapos se enfrentaron en el Bajo y el ciruja que era listo para el tajo le cobró caro su amor...(Marino, 1928)

Karush sostiene que la competencia por las mujeres aparece en los tangos y sus derivados escénicos y mediáticos como una reafirmación de una identidad de clase, pero dichas manifestaciones son relegadas a expresiones misóginas (Karush, 2012). Debe tenerse presente que la población mayoritaria en el Río de la Plata era femenina y que la desigualdad social (a pesar de la expansión del modelo agroexportador) tornaba a la competencia desfavorable para los sectores subalternos en un contexto que resaltaba (particularmente entre los años veinte y treinta) el éxito y el ascenso económico social individual. Tomando en consideración los datos de los Censos Nacionales de Población, el mayor índice de masculinidad tiene lugar en 1914, decreciendo

paulatinamente, pero recién en la década de 1960 tiene lugar una paridad numérica entre hombres y mujeres en el país. Los datos hasta la actualidad son los siguientes:

- 1914: 116 hombres por 100 mujeres
- 1947: 105 hombres por 100 mujeres
- 1960: 100 hombres por 100 mujeres
- 1970: 99 hombres por 100 mujeres
- 1980: 97 hombres por cada 100 mujeres
- 1991: 96 hombres por cada 100 mujeres
- 2001: 95 hombres por cada 100 mujeres
- 2010: 96 hombres por cada 100 mujeres

Estos datos censales no pueden ser tratados obviamente sin las mediaciones sociales, políticas y culturales que conformaban las relaciones sociales genéricas presentes en el tango y sus expresiones mediáticas, es decir una noción que da cuenta de la competencia social, política y cultural que se establece en torno a la conformación y mantenimiento de las relaciones de parejas heterosexuales en el período histórico considerado. Dichas relaciones aparecen como componentes centrales en los temas de letras de tangos, en muchos sainetes y en los melodramas radiales y cinematográficos. Los censos si bien evidencian la primacía masculina hasta la década de 1960 (una precondition de la competencia social genérica) no especifican las condiciones sociales, políticas y culturales en que dicha competencia tuvo lugar. Con los recaudos metodológicos necesarios, puede ser reconstruída a partir de los contenidos temáticos derivados del tango. Como se ha planteado, uno de las cuestiones metodológicas principales a considerar remite a la autenticidad del tango como expresión de la cultura popular. En Karush (Op Cit) el desarrollo y encumbramiento de una cinematografía nacional vinculada al tango es más bien el resultado de un posicionamiento del mismo como "modernidad alternativa" y como explotación de un nicho de mercado alternativo. Pero esta

interpretación subestima la capacidad del tango (y sus lenguajes artísticos asociados) como una expresión popular en un determinado contexto histórico social. En este sentido Borges testimoniaba el efecto de la cinematografía como expresión de condiciones reales de existencia que habría persistido hasta los años sesenta (en que da cuenta de ella). Para dar cuenta de ella relata un suceso acaecido en un cine de Temperley (mas precisamente situado en la Avenida Meeks); “Estaban pasando una película de Cowboys y el héroe mata al Sheriff. Resulta que en el cine estaban el “Sin Barriga”, que en medio de la escena mata al comisario que se encontraba entre los espectadores. Borges explica que si bien era posible que aprovechando la batahola del film el “Sin Barriga” hubiera aprovechado la oportunidad de matar al comisario “más lindo es imaginar que el “Sin Barriga”, que debe haber sido un hombre simple, se sintió arrebatado por el film, lo confundió con la realidad, así como el gaucho de Estanislao del Campo confundió al Fausto de la ópera con un hombre que hace pactos con el diablo. Y entonces no quiso ser manos que el cowboy, sacó el revólver y lo mató al comisario” (Op Cit, pag 104). Si bien se trata de una anécdota muestra la capacidad diferencial de identificación que tenía la cinematografía para los espectadores y como expresión de factualidad. En los años sesenta el realismo de los tangos experimenta en algunas obras otras derivaciones ficcionales como en las letras de Aldo Ferrer y que encuentran en la obra de Berni una especificidad de recursos técnico-expresivos aunque sin la pérdida del referente original de los tangos.

Las mujeres no se limitaron en el tango a un rol de travestismo necesario para ser aceptadas en el medio -como plantea Karush y sugieren otras investigaciones- sino que su presencia en el mismo fue más protagónica que en otras áreas de la vida sociocultural argentina, adoptando a su vez un posicionamiento de clase. En letras como la de “Pero yo sé” (1928) de Azucena Maizani es ilustrativa de sus postura frente a la sociedad: “Pero yo sé que vivís penando un querer, cambiando tanta mujer... “. Ya no se trata en este caso del hombre que es abandonado por la mujer sino de la alusión negativa a los dueños que puede disponer de ellas. Esto no significa relativizar la supremacía masculina en el tango pero si matizar sus alcances en relación al papel de las mujeres dentro del tango como expresión del entrelazamiento

entre la dominación de género sexual, de clase y política. Tanto la perspectiva de Karush como la propia resalta el lugar de las mujeres en las letras de los tangos, sainetes y guiones melodramáticos, como reafirmación de una identidad de clase. Pero como se ha señalado anteriormente este conflicto no fue meramente una construcción populista (según la expresión de Karush) sino que expresaba creencias sociales (cuyos fundamentos eran reales o Imaginarios) acerca de las relaciones entre hombres y mujeres en la sociedad rioplatense desde principios de siglo hasta por lo menos la década de 1940. Dichas “relaciones socio genéricas” como las hemos denominado, constituyeron un denominador común del melodrama argentino y prefiguraron en dicha dimensión el advenimiento del peronismo como consumación de ideales de relaciones genéricas interclasistas.

Las relaciones de género del tango en la obra de Berni

En la obra de Antonio Berni la saga del personaje Ramona Montiel incorpora a través del lenguaje pictórico imágenes esenciales presentes en las letras de tangos y sus resignificaciones posteriores en otros lenguajes artísticos. Como personaje emblemático representa a la mujer que escapa a los roles tradicionales de la sociedad del momento, estigmatizada como en el caso de las “milonguitas” en el tango, pero también de aquellas mujeres que Berni ha podido retratar mediante fotografías que realizara en prostíbulos durante los años treinta. El propósito de Berni, artista social y comprometido, era retratar aspectos invisibilizados en la sociedad consumista de su tiempo, particularmente aquéllos mandatos estéticos que ejercían una coerción sobre las mujeres. De esta manera la saga de Ramona Montiel y de sus contextos revelaba aspectos de la condición femenina atrapada en las iniquidades de su época tanto en el ámbito privado, como en el público; las obsesiones en la búsqueda de la belleza, el mundo prostibulario, en los ámbitos laborales y de su vida cotidiana en general. Ramona si bien comparte con los tangos características asociadas al mundo femenino de principios de siglo pasado, es también un personaje de los años sesenta. En un reportaje realizado al pintor para el Archivo General de la Nación en el año 1962 asociaba a Ramona en su presentación inaugural del

personaje con la Milonguita del tango homónimo de Samuel Linnig, una mujer porteña que vive distintas situaciones por ser obrera, costurera y prostituta, motivos caros a las letras de los tangos pero sin la condena social y moralizante que solía acompañarlas. Dicha condena, como he sostenido, se hallaba inscripta también en un contexto histórico de conflictos sociales que ubicaba simbólicamente a las mujeres en el centro de los mismos. Como sostuvo Andrea Giunta, “Ramona es una mujer fuerte, explotada, marginada, y (a diferencia de la *Emma* de Jorge E. Spilimbergo), capaz de poner en evidencia la trama de poder que torna posible su situación”.²

Berni a fines de los años sesenta utiliza recursos audiovisuales y sonoros como formas de ocupación de los espacios reales, junto a los collages. De esta manera Ramona aparece representada en *La caverna de Ramona* de la galería Rubbers (1967), *El mundo anímico de Ramona* en el teatro Opera (1970) y *El mundo de Ramona* en Exposhow (1970) en la Sociedad Rural de Buenos Aires. En todas esas obras y en particular *Obsesión de la belleza* (1976). Como sostiene Cecilia Rabossi, Berni se detiene en el retrato visual y gráfico de las coerciones tecnológicas que ejerce el ideal de belleza, por medio de la representación de sus formas publicitarias y también por el uso de los aparatos electrodomésticos. El mundo simbólico femenino presente experimenta en Ramona una transfiguración acorde con los cambios acaecidos a partir de los sesenta en consonancia con la emergencia en el tango de autores e intérpretes renovadores de sus temáticas y formas como Eladia Blázquez, el grupo de poesía Pan Duro, Aldo Ferrer, Astor Piazzolla, entre otros.

En la obra de Berni el personaje de los tangos aparece transfigurado de manera distinta al que advertiríamos en la radio y la cinematografía, quizá como una fuga particular del conflicto social que atravesaba aquéllos personajes de principios de siglo pasado en letras de tangos, sainetes y melodramas. Si aquéllas resignificaciones operadas intertextualmente por el teatro, la radiofonía y la cinematografía, eran mediaciones que contribuían simbólicamente a la consumación de parejas heterosexuales interclasistas (Karush, 2012; Calello 2014 y 2017) en la saga de la Ramona de Berni atisban

²Una panorámica al respecto puede observarse en la representación realizada en el Malba (2014-2015): <https://www.youtube.com/watch?v=YSSaDfjIDJY>

su realización personal ampliando su horizonte de posibilidades. Como sostuvo Adriana Lauría se trata de un personaje marginado, explotado y humillado sin embargo fuerte que apela al humor y a la ironía como medios que interpelan de manera consciente su situación de sujeción en la modernidad tardía. Las técnicas de desecho que Berni utiliza en estas obras pertenecen al kitsch, el collage, el xillocollage, el arte pop, retazos, y también apela a la monstruosidad de las formas híbridas, característica esta que emparenta a Berni, pensamos, con el imaginario americano presupuesto en autores como Rodolfo G. Kusch. Porque Ramona es también un material de desecho para la sociedad, porque como hemos advertido en otro estudio la construcción de la singularidad del tango requirió de formas de hibridez y mestizaje particulares asociadas a procedimientos específicos que permitieron resignificar lenguajes artísticos diversos. Se trata de una síntesis original de bricolage que si a comienzos del siglo pasado fue en el tango provista para su expansión creativa por los lenguajes del sainete, la radiofonía y la cinematografía, su espíritu sintetizador encontró durante los años sesenta el clima histórico necesario y los procedimientos expresivos heterodoxos que se plasmaron en la obra de Antonio Berni.

Bibliografía

Borges Jorge Luis (2016); “El tango. Cuatro conferencias”, Sudamericana, Buenos Aires.

Cabrera Mónica (2014); “Figuraciones (Im)políticas y estéticas del resentimiento” en *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra* (Samuel Cabanchik y Alejandro Boverio compiladores), Colihue Universidad, Buenos Aires

Calello Tomás (2017); “Tango Siglo XXI. Una historia del género y espectáculo en Argentina”, Editorial Biblos, Buenos Aires.

Calello Tomás (2014); “Historia y escenificación: el tango como restauración, identificación y prefiguración político cultural”, ponencia presentada en la VII Jornadas de Sociología, UNLP, 4 de diciembre, La Plata, Provincia de Buenos Aires

Carella Tulio (1966); “Tango, mito y esencia”, CEAL, Buenos Aires.

- Carretero Andrés (1999); “Tango. Testigo social”, Peña Lillo, Buenos Aires.
- Andrea Giunta, “Ramona vive su vida” en Marcelo Pacheco et Al., *Antonio Berni. Ramona y Juanito*, CABA, Fundación Eduardo Costantini,
- Karush Matthew B. (2012); “Cultura de Clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)”; Ed Ariel, Buenos Aires.
- Kusch Rodolfo G. (2008); “La negación en el pensamiento popular”, Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires.
- Lauría Adriana, “Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos”. *Correlatos*, MALBA – Colección Costantini, Buenos Aires
- Liska Mercedes (2003); “La escuela de todas las cosas. Tango: acercamiento a la transmisión de la música popular a través de la transmisión oral” ,Ed Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
- Pellarolo Sirena (1997); “Sainete criollo/democracia/representación. El caso de Nemesio Trejo”, Corregidor, Buenos Aires.
- Pellarolo Sirena (2010); “Sainetes, cabarets, minas y tangos”, Corregidor, buenos Aires
- Rabossi Cecilia s/f; “Ramona y otras mujeres”, Texto curatorial
- Savigliano Marta E. (1994); “Tango and the political economy of passion”, Wesview Press, San Francisco-Oxford.
- Milonguita (1920), Tango de Enrique Delfino (música) y Samuel Linnig (letra)
- Varela Gustavo (2005); “Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana”, Paidós, Buenos Aires.