



## Grupo 18: Historia social del trabajo y de los trabajadores

### Paquita Bernardo, “La concertista de los obreros”

**Marcela Scondras**

Biblioteca Biale Massé

Vamos a transitar por una historia laboral, la de una mujer del tango. Este recorrido no será fácil de realizar pues ambos géneros (el sexual y el musical) han sido víctimas del ocultamiento y del prejuicio, los que ayudaron a forjar las deformadas imágenes que aparecen de ellos conjuntamente. El tango argentino, considerado música de burdel y asociado a ambientes delictivos sufrirá, dentro de su propia casa, la misma desvalorización que Caro Baroja señala para la literatura popular en Europa; esta desvalorización caerá también sobre quienes trabajen en cafés, confiterías, bares y cabarets<sup>1</sup>, en las salas de varieté y en las casas de bailes que, además, llevarán la denominación de las mujeres que las dirigían: lo de Laura, lo de la Vasca, Mamita, La Vieja Eustaquia, Carmen Varela, etc. Tal vez sea obra del mismo prejuicio que renombrados músicos del género tuvieron al tango como otra ocupación más:

Angel Gregorio Villoldo, el “papá” del tango, fue resero, cuarteador de tranvías, tipógrafo y linotipista; el payador José Betinoti, hojalatero; Sebastián Ramos Mejía, conductor de tranvías a caballo; Juan de Dios Filiberto, lustrabotas, vendedor ambulante, aprendiz confitero, estibador y ajustador mecánico en barcos; Alfredo Bevilacqua, peón de corralón; Luis Teisseire, zapatero, pintor, peón de ferrocarril; Enrique Saborido, empleado público; Francisco Canaro, canillita; Rafael Rossi, pintor de brocha gorda, como Eduardo Arolas; Pascual Contursi, zapatero; Juan Maglio «Pacho», peón de horno de ladrillos; Ignacio Corsini, albañil; Agustín Bardi, empleado de oficina; Celedonio Esteban Flores, empleado ferroviario; Manuel Aróstegui; Francisco Fiorentino era sastre; Osvaldo Pugliese, canillita, lustrabotas, obrero gráfico; Alfredo Gobbi (h), canillita; Adolfo A. Pérez y Gutiérrez «Pocholo», carnicero; Julio Sosa fue guarda de ómnibus y vendedor ambulante (Horvatt); Domingo Santa Cruz, ferroviario; Pepin Piazza, tropero y Homero Manzi fue profesor de literatura...

---

<sup>1</sup> Es interesante señalar que entre quienes trabajaban como prostitutas entre 1913 y 1917, alrededor del 70% no registraban oficio anterior, el 25% habían sido costureras y sólo el 5% tenían como profesión previa la de artistas.



Podríamos pensar, también, que lo que ganaban con la música no les hacía posible la dedicación exclusiva en ese Buenos Aires anterior a 1920, considerando que en su mayoría provenían de hogares humildes, al igual que los letristas.

Pero la historia nos presenta en este punto la primera sorpresa: en tanto los hombres nombrados precedentemente desarrollaron otra/s actividad/es además de la música, encontramos que algunas mujeres vivieron exclusivamente de ella por esos tiempos, como Catalina Torres que tenía un conservatorio (en el cual estudió Paquita B.); Ana Schneider de Cabrera, guitarrista de envergadura y compositora de temas folklóricos y de tangos; Josefa Calatti (Pepita Avellaneda) y Flora Gobbi, embajadora del tango en el exterior, vivieron de su canto y de su baile, entre otras. Cabe destacar un ejemplo fronteras afuera, el de Francisca Edwiges Neves Gonzaga, más conocida como **Chiquinha Gonzaga** (1847-1935), compositora, pianista y directora de orquesta, pues fue la primer mujer en componer y ejecutar choros y “tangos brasileños”, y en dirigir una orquesta en Brasil, actividades que le permitieron la necesaria independencia económica de su marido y la manutención de su hijo.

*Música*, dice el documento de identidad<sup>2</sup> de **Francisca Cruz Bernardo**, *Paquita*, primera bandoneonista de tango y directora de orquesta. De ella nos vamos a ocupar.

Nació con el siglo un primero de mayo y cuentan que tenían que desviar el tránsito cuando tocaba en el Café Domínguez. Comenzó estudiando piano pero la atrapó el bandoneón, *ese taura*, que conoció en el conservatorio<sup>3</sup>. Para ayudar a la economía familiar trabajó un breve tiempo en la fábrica de medias Smut y como chalequera, pues eran 10 hermanos.

A los 17 años ya generaba conmoción amenizando casamientos y bailes populares en su barrio de Villa Crespo, y con su trío “La Paquita” actuaba en hospitales y asilos de barrios vecinos. Debutó oficialmente en el teatro Argentino de La Plata hacia 1920, formando parte del sexteto de José Junissi, actuando en los entreactos de las obras de los sábados y en funciones de beneficencia organizadas por los gremios de trabajadores de Capital y en Gran Buenos Aires, de allí el reconocimiento que de ella hicieran como “la concertista de los obreros”.

Vivía en un barrio de laburantes, fábricas, talleres, de cafés, salones de baile y tango, en un mundo de ideas (anarquistas, socialistas) y de letras (Leopoldo Marechal, Celedonio Flores), es decir, de

---

<sup>2</sup> Cédula 670.923

<sup>3</sup> Descubrió el instrumento gracias a José Servidio “Balija” y fue su primer instructor Chumbita, al que siguieron Pedro Maffia y Enrique García. Cabe destacar que la orquesta típica porteña no incluyó mujeres en su formación durante décadas, por lo que el caso de Paquita es muy significativo.



una cultura popular significativa.

Fue el padre de Paquita, más que la legislación, quien le impuso condiciones laborales<sup>4</sup> al tiempo que docentes y artistas debatían intensamente si podían y/o debían utilizar las acciones colectivas propias del mundo obrero.

### **Algunas consideraciones sobre el trabajo femenino en Argentina**

Los primeros años del siglo XX en Argentina fueron de grandes cambios, tanto económicos, y políticos como sociales, producidos por el aluvión inmigratorio y un proceso de modernización que respondía al modelo de país de la generación del 80. Es así que un Estado Argentino con una estructura institucional constituida y con un modelo económico delineado, se erige en testigo de una creciente agitación social, producto de la desprotección legislativa, madre de la precariedad laboral.

La progresiva alineación de los trabajadores en organizaciones gremiales y la proliferación de medidas de fuerza, logró la reacción de la clase dirigente que entendió que la protesta ponía en riesgo el régimen político, y la reprimió, pero no se tardó mucho en comprender que la represión no conducía necesariamente a la solución del problema. Entonces, empezaron a delinearse iniciativas políticas para reglamentar el trabajo obrero: nace el Departamento Nacional de Trabajo en 1907.

Ese mismo año aparece la primera ley sobre el trabajo de mujeres y niños. De su lectura y de la de textos doctrinarios podemos observar interesantes diferencias de las representaciones que el trabajo de aquéllos tenía en el pensamiento de los hombres de la época.

Recordemos que el Código Civil de Velez Sarfield (1869), que regía por entonces, determinaba que las mujeres hasta los 22 años debían contar con la autorización del marido o del padre para hacer ejercicio de sus derechos, para educarse, profesionalizarse o trabajar, por eso Paquita necesitó de la autorización paterna para ganar dinero con su bandoneón antes de esa edad, y no le fue fácil conseguirla. Volvemos sobre el tema del prejuicio.

Las ideas imperantes sobre el trabajo femenino pueden deducirse de ciertas leyes como la Ley 11.357 de 1924 (sancionada un año antes de la muerte de Paquita): el trabajo femenino asalariado debía ser “honesto”, pero podía ejecutarse sin autorización paterna o marital, aunque prohibía a las solteras de menos de 18 años ejercer profesión alguna en sitios públicos. Habían pasado 14 años del

---

<sup>4</sup> Debía trabajar no más de tres horas por día y en un mismo sitio, y descansar un día a la semana.



primer congreso feminista y 5 desde que ingresara al Congreso el primer proyecto de sufragio femenino, y si bien la década del 20 evidenció ciertos cambios tales como una mayor incorporación de mujeres al mercado de trabajo y un aflojamiento en la moral sexual (cabellos y polleras se acortaron), la mujer permanecía subordinada por los mandatos sociales que condenaban su trabajo asalariado, no obstante ser muchas las actividades que la requerían, como la telefonía (que además establecía el trabajo nocturno).

El trabajo femenino asalariado era considerado una ocupación transitoria, un simple lugar de paso hasta el matrimonio y el hogar, que era su responsabilidad al igual que la crianza de los hijos (Queirolo:115). Se le negaba el manejo de su propio dinero y la patria potestad, al tiempo que se condenaba con “la caída o la muerte ejemplificadora” a quien se atreviera a escuchar sus propios deseos y contradecir así el orden social establecido.

La representación de la mujer en el mercado laboral está impregnada de concepciones negativas que podemos rastrear en la literatura: en 1919 aparece en La novela semanal *La costurerita que dió aquel mal paso*, de Evaristo Carriego, y como esa abnegada obrera de la rama de la costura ven la luz otros personajes compuestos por sufridas mujeres trabajadoras como ella, y por lo tanto igualmente expuestas al peligro de perder su virginidad (condición que por cierto no le garantizaba el ascenso social), como Milonguitas o Malena.<sup>6</sup> Así también, la Nora de *Casa de Muñecas* de Ibsen, nos permite extender a países muy distantes el mismo orden de cosas.

En las mujeres, las propias subjetividades se encontraban impregnadas del imaginario social hegemonizado por la *ideología de la domesticidad*, de mandatos normativos que impulsaban a elegir la carrera marital y trabajar de esposas-madres.

Así, pensar históricamente el mundo del trabajo femenino se presenta como una tarea compleja, y más aún cuando se trata de ocupaciones sobre las cuales pesa el prejuicio, como sucede con el mundo del espectáculo.

## Los trabajadores del espectáculo

Hacia 1919 la ciudad proveía una gran oferta de esparcimiento en cafés, confiterías, cines, teatros,

---

<sup>5</sup> María Esther Dalto, conocida como *Milonguita*, vivió en la calle Chiclana 3148 y falleció de meningitis a los 15 años, según García Jiménez.

<sup>6</sup> Elena Tortolero, *Malena*, la supuesta inspiradora del tango de Manzi, de niña residió en Brasil, donde se dedicó a la canción popular con el nombre de Malena, se casó con el venezolano Genaro Salinas y falleció en Uruguay en 1960 (Ibdem)



cabarets y salones de baile, alcanzando más de 100 establecimientos. Unos años más adelante, serían alrededor de 120 compañías las que presentaban obras, según datos aportados por el Anuario Teatral de 1925. Considerando que aún no habían llegado el cine sonoro ni las vitrolas para desplazar a la música en vivo, no es ilógico pensar que el campo ocupacional de los músicos debió de ser amplio y que ocupó a muchos trabajadores, ya que en dicho anuario se señala la existencia de diferentes organizaciones que agrupaban a los trabajadores del espectáculo, como la Unión de Acomodadores, Peones y Anexos de Teatro y de la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música. No obstante, es difícil hallar datos salariales acerca de las actividades artísticas. Quienes pudieron elegir este camino dejaron escasos testimonios de sus ganancias monetarias y los registros oficiales, si bien cuentan con un renglón “Teatros”, consignan en el mismo los salarios percibidos por los operarios y no por los artistas.

## **Paquita y el trabajo**

Así como algunas mujeres debieron esconderse tras nombres masculinos, como María Luisa Carnelli (Luis Mario, Mario Castro) o Ana Cabrera (Anastasio Leiva), otras se vistieron con traje de hombre en sus actuaciones, como Linda Thelma, Pepita Avellaneda y Lola Membrives; “tretas del débil”, las cancionistas subían al escenario vestidas de gauchos o compadritos, sin que esta práctica provocara el rechazo del público.<sup>7</sup>

Las pocas imágenes de que disponemos de “la flor de Villa Crespo” nos muestran a una joven mujer con los cabellos oscuros, rizados y cortos, grandes aros y expresión plácida, siempre con las manos cerca del bandoneón y un almohadón bajo sus pies. Podemos observar sus amplias polleras y recatadas blusas, aunque ocasionalmente lucía traje de pantalón y saco, camisa y corbata<sup>8</sup>. Si “la mujer libre es obra del tango”, debemos leer a Paquita en esa clave porque, y no por el escaso uso que hiciera de prendas masculinas, sino por otros signos como el de su pelo a la garcón, por el permiso otorgado a su mismo cuerpo (la ejecución del bandoneón requiere apertura de piernas), y por la valentía de atreverse a realizar su trabajo más allá de la protección de los muros de su casa y de noche.

---

<sup>7</sup> La homosexualidad era tolerada pero por fuera de la burguesía. De esto da cuenta la obra *Los Invertidos*, de José González Castillo, estrenada en 1914 y bajada de cartel antes del mes de su estreno. (Pellarolo: 54)

<sup>8</sup> El detalle sobre la vestimenta de Paquita lo brinda su modista. Podemos agregar que el uso del traje está asociado al prestigio social, pues para el desarrollo de ciertas tareas administrativas el hombre debía vestir traje y corbata.

## El Buenos Aires del Centenario

La integración argentina al comercio mundial como productora de materias primas traccionó el desarrollo de otros sectores de la economía. Fábricas, talleres y comercios comenzaron a ocupar mano de obra, en tanto el sector de los servicios (hospitales, escuelas, bancos) demandó de personal más calificado. En este proceso, las ciudades se erigieron en protagonistas pues dentro de sus límites se alojaron mayormente esta clase de establecimientos, y se expandieron. La ciudad de Buenos Aires fue el escenario donde se estructuraron las fuerzas económicas que determinaron su transformación, erigiéndola vertical.

Cuando los mayores de los hermanos Bernardo comenzaron a trabajar, lo hicieron en las fábricas y comercios del barrio, o bien como vendedores ambulantes de muebles de mimbre, plantas y macetas. Ya para esos momentos estaban radicados en Villa Malcolm, denominación de Villa Crespo, un espacio poblado de trabajadores y obreros, conventillos y pobreza.

Según las cifras aportadas por los censos municipales de 1906 y 1908, en aquella Buenos Aires vivían 1.435 músicos profesionales, de los cuales 27 eran directores de orquesta, y de ellos, menos de la mitad eran argentinos (10). 545 eran profesores de música, y de éstos, 27 eran argentinos y 362 eran mujeres.

Para el censo nacional de **1914**, el porcentaje de participación femenina en el mercado laboral es de 27,4 (Recchini de Lattes, Wainerman: 314). En la ciudad de Buenos Aires, la PEA<sup>9</sup> femenina para ese año es de 36.2, en población de mujeres de más de 14 años. (Torrado: 211).

MUSICOS	mujeres	varones	totales	Prof.	Dir.
Extranjeros	48	967	1015	512	17
argentinos	36	384	420	27	10
	84	1351	1435		

Entonces, menos del 10% de los músicos criollos declarados eran mujeres, y podemos suponer que

<sup>9</sup> PEA: población económicamente activa.





gran parte de las mismas serían profesoras de música erudita o clásica.

## Lugares de trabajo

La primera década del siglo se caracteriza por tener cada sitio público una agrupación musical para amenizar/convocar a los consumidores. El tango, música de moda por aquellos tiempos, era incorporado al repertorio de confiterías, teatros, cabarets, restaurantes, cafés, etc., pero *el sexo femenino, a excepción de dos o tres confiterías de renombre, no tenía donde concurrir* (De Caro : 37 y ss)

Los espacios que permitieron mayor participación de las mujeres fueron las ciudades grandes y medianas, donde ocuparon el espacio público de calles, plazas y teatros, escuelas y también el privado de fábricas, comercios y otros servicios.

Nuestra Paquita actuó en éstos sitios:

Teatro Argentino de La Plata. Con el maestro Junissi. 1920-1921

Café Domínguez (Corrientes 1537). Debuta con su sexteto Orquesta Paquita. La crónica dice que el público estaba muy entusiasmado y sorprendido de ver a una mujer tocando públicamente el bandoneón. 1921

Café Peracca (Corrientes 5456)

Radio Cultura. 1923 Hace dúo con José Tanga al piano. La gente pedía a los artistas aquellos temas que había escuchado por radio.

Teatro Smart. 1922. Acompañada por Delfino o Hartich (Corrientes 1283?)

Bar La Paloma (Santa Fe y J. B. Justo). 1923 y 1924

La Glorieta (Triunvirato 800, vieja numeración).

Café El ABC (Scalabrini Ortiz y Córdoba)

Salón San Jorge (Thames al 600)

Confiería La Terraza (Costanera sur)

Confiería 18 de Julio (Montevideo). 1923

Teatro Coliseo. 1923

Teatro Splendid. 1924.

Bar San Bernardo (Corrientes 5434)



## Salarios

En la actividad del espectáculo, el salario de un actor de reparto podía llegar a 150\$ mensuales y a 180\$ si la compañía estaba en gira; las coristas cobraban menos y quienes recién comenzaban no percibían ninguna retribución. Un galán o una primera actriz podían llegar a los 800\$. Aún con la dificultad para establecer estimaciones, se considera que los ingresos promedio de una familia obrera, por 48 hs. semanales de trabajo, era de 200\$ (Gonzalez Velasco: 111) y el costo de la canasta para una familia estandar a 1917 era de 127\$ mensuales.

1921. En el Café Domínguez Paquita cobraba 20\$ por día, según Selles y *les pagaba 4\$ por día a sus músicos, que eran Pugliese o Tanga en piano, Vardaro y Palavecino en violines, Loduca en flauta y A. Bernardo en batería*. Otra crónica habla de 600\$ mensuales, lo que representaba una importante suma de dinero. Los datos se contraponen con el comentario que realiza Pugliese: *Paquita me pagaba 7\$ por día... en el cine Los Andes de Chacarita me ofrecían 40\$ mensuales*. Dado que terminó aceptando la oferta del cine, podemos suponer que su trabajo con Paquita era escaso (menor a 6 días por mes) o bien que no eran 7\$ sino 4\$ y a razón de menos de 10 funciones al mes. Eran tiempos en los que músicos populares y demás trabajadores de confiterías, cines, teatros, cabarets, salones de baile, etc., debían negociar individualmente los términos de las contrataciones con sus empleadores.

Julio De Caro dice haber pagado 20\$ diarios a sus músicos en 1924 por 4 horas de trabajo y que esa paga era un excelente sueldo porque él mismo recibía 20\$ diarios como primer violinista de Minotto en Uruguay y porque, a excepción de los cabarets (su cuarteto en el Pigall recibía 180\$ por hora y media, es decir, 30\$ la hora), se pagaba entre 150 y 200\$ mensuales. Para la inauguración del Vogue's Club (el viejo Palais de Glace) llegó a los 6.500 mensuales (1.000\$ para cada uno). En ese año, un sueldo de 500\$ era muy buen sueldo. La crónica dice que el sueldo de un bandoneonista por aquellos tiempos era de 120\$ mensuales, aproximadamente<sup>10</sup>; una empleada doméstica ganaba 50\$, una administrativa, 100\$, una dactilógrafa podía llegar a los 180\$ mensuales.

Según datos aportados por el DNT (Departamento Nacional de Trabajo) para 1919 en la ciudad de Buenos Aires y en la actividad teatral (capataces, maquinistas, sofistas), se relevaron 48 casos con

---

<sup>10</sup> Del Pino, p. 109



un promedio de 3,65\$ diarios, no registrándose datos para mujeres. Es curioso observar que la cantidad de horas trabajadas para esa actividad es elevada (13.12) en comparación con las demás, que fluctúan entre 7 y 9 hs. diarias.

A modo de ejemplo podemos observar el siguiente cuadro:

Salario según actividad a 1926 <sup>11</sup> Pesos diarios	Actividades
Entre 4 y 5	Peones generales, tejedores
Entre 5 y 6	guardas, motormen
Entre 6 y 7	zapateros, pintores, mecánicos, albañiles, carpinteros, curtidores, electricistas, herreros, estibadores, hojalateros
Entre 7 y 8	aserradores, estibadores, encuadernadores, fundidores, tipógrafos, torneros
Entre 8 y 9	ebanistas, lustradores de muebles
Entre 9 y 10	tapiceros

Si damos por ciertas las afirmaciones de que Paquita cobraba 20\$ diarios por sus actuaciones, trabajando únicamente tres días a la semana (cosa improbable), ganaría 120\$ al mes, es decir, cubriría la canasta familiar obrera. Amén de ser una buena remuneración hemos de destacar que ganaba a la misma altura que Julio De Caro, un músico muy reconocido.

A esta altura es válido preguntarnos por qué no disponemos de grabaciones suyas; según su hermano, algunos directores se habían opuesto a que grabara para Odeón porque “temían a su popularidad y que la competencia aumentara con otras posibles orquestas dirigidas por mujeres”. Sea o no cierto, lamentablemente no contamos con registros que nos permitan apreciar cómo sentía el tango esta mujer, tan prestigiosa que muchos músicos cumplieron actuaciones en su orquesta sólo con fines de promoción (Assuncao).

<sup>11</sup> Crónica mensual del Departamento Nacional del Trabajo, N° 127, Buenos Aires, 1928, p. 2508



## El final

Fallece a los 24 años un 14 de abril de 1925 a raíz de una afección respiratoria. La continuarán Fermina Maristany, Margarita Sánchez Gasquet *La Pochita*, Aurora Claudina *La Cordobesita*, Haydee Gagliano *La Porteñita*, Aida Rioch y Nélide Federico.

Paquita Bernardo había abierto un camino no sin tropiezos. Fue una de las tantas mujeres que trabajaron pero una de las pocas que lo hicieron por placer, en aquel Buenos Aires de conflictos sociales y sonoridades diversas, en el que el tango no sería ya “un abismo para las mujeres” (Gómez de la Serna).



## COMPOSICIONES

Floreal, tango.

Cachito, tango

La enmascarada, tango

Soñando, tango con el que obtiene el premio ACCESIT, entre 180 participantes, siendo la única mujer entre éstos.

La luciérnaga, tango

Cerro divino, vals

Villa Crespo, vals.

La Maja, paso doble

Dejadme solo, paso doble



## BIBLIOGRAFIA

Assuncao, F. (1984) El tango y sus circunstancias. Buenos Aires : El Ateneo

Barrancos, D. (2011) Las mujeres y los escenarios familiares en la Argentina. En: Todavía : pensamiento y cultura en América Latina. Bs. As. : Fundación Osde. n. 26, p. 16.

Café Domínguez. En:

<http://www.ultimatanda.it/DiffusioneTango/LetrasDeTango/Cafe/Dominguez.html>. Consultado: 01/06/13

Carrizo Pacheco, Ariel (2001) Respirando como un fueye. En: Doce ventanas al tango. Bs. As. : Fundación El Libro

del Pino, Diego A. (2006) Paquita Bernardo, primera mujer bandoneonista. En: Tres mujeres. Buenos Aires : Ediciones Turísticas

García Jiménez, F. (1976) Memorias y fantasmas de Buenos Aires. Buenos Aires : Corregidor

Gómez de la Serna, R. (1995) El tango y el bandoneón. En: Proa. Buenos Aires, nov.-dic.

— (1949) Interpretación del tango. Sta. Fe : Ultreya

Gonzalez Bazan, E. (2012) Paquita, la primera bandoneonista argentina. En:

<http://cultural.argenpress.info/2010/10/paquita-la-primer-a-bandoneonista.html>. Consultado el 25/02/12

González Velasco, C. (2012) Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte. Buenos Aires : Siglo Veintiuno

Horvatt, Ricardo (2003) Presentación. En: Mittelman, Mario. Laburantes de la música. Buenos Aires : Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos

Pellarolo, S. (2010) Sainetes, cabaret, minas y tangos : una antología. Bs. As. : Corregidor

Queirolo, G. (2010) Las mujeres y los niños en el mercado de trabajo urbano (Buenos Aires, 1890-0940). En: Señoras, universitarias y mujeres : la cuestión femenina entre el Centenario y el Bicentenario de la Revolución de Mayo. Buenos Aires : Grupo Editor Universitario

Russo, J. A. (2006) Paquita, la flor tanguera de Villa Crespo. En: La porteña tango. Buenos Aires, enero 2006

Selles, R. (2006) Paquita Bernardo, mi hermana. Entrevista a Arturo Bernardo. En La porteña tango. Buenos Aires, enero

Torrado, S. (2006) Familia y diferenciación social. Cuestiones de método. Buenos Aires : EUDEBA. Colección Manuales. Documento 2