



Artículo / Artigo / Article

Europa y la transformación del tango: escenas de una narrativa ritualizada

María Julia Carozzi, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
San Martín, Argentina
Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina
mariacarozzi16@yahoo.com

Resumen

El artículo argumenta que los trabajos de las ciencias sociales que otorgan un origen externo, proveniente de los países centrales, a las transformaciones experimentadas por el baile del tango en Buenos Aires, pueden entenderse como la reiteración creativa de un guión elaborado progresivamente entre 1910 y 1930 y transcripto por los escritores argentinos de la época. Las historias del tango por ellos imaginadas, han sido generalmente abordadas por los científicos sociales como si se tratara de archivos que guardan una memoria fidedigna de las transformaciones sufridas por la danza. Se sostiene que las ciencias sociales han contribuido de modos directos o indirectos a la ritualización –entendida como jerarquización– de una práctica narrativa para el baile que lo lleva de un origen marginal a la aceptación por parte de los sectores acomodados de Buenos Aires. El evento que habría motorizado ese trasplante sería la exportación del baile a Europa que, codificándolo, lo habría refinado o adecentado. La formación del guión en la literatura se explora a partir de una antología documental de doscientos veinte escritos argentinos ordenados de forma cronológica, publicados por Tomás de Lara e Inés Roncetti.

Palabras clave: tango, antropología de la danza, narrativa

Europa e a transformação do tango: cenas de uma narrativa ritualizada

Resumo

O artigo argumenta que os trabalhos das ciências sociais que fornecem uma fonte externa, a partir dos países centrais, às transformações experimentadas pela dança do tango em Buenos Aires, podem ser entendidos como a reiteração criativa de um roteiro desenvolvido gradualmente entre



1910 e 1930 e transcrito pelos escritores argentinos da época. As histórias do tango imaginadas por eles têm sido habitualmente abordadas pelos cientistas sociais como se fossem arquivos que guardam uma memória confiável das transformações sofridas pela dança. Argumenta-se que as ciências sociais têm contribuído de forma direta ou indireta para a ritualização, entendida como hierarquização de uma prática narrativa para a dança, que a leva de uma origem marginal à aceitação pelos setores abastados de Buenos Aires. O evento que teria impulsionado esse transplante teria sido a exportação da dança para a Europa que, codificando-a a teria refinado ou adaptado. A formação do roteiro na literatura é explorada a partir de uma antologia documental de duzentos e vinte escritos argentinos ordenados por ordem cronológica, publicada por Tomás de Lara e Inés Roncetti.

Palavras-chave: tango, antropologia da dança, narrativa

Europe and the Transformation of Tango: Scenes from a Ritualized Narrative

Abstract

The article argues that works in social science granting an external origin to the development of tango dance in Buenos Aires, can be productively understood as the repeated recreation of a script that Argentine writers progressively developed and transcribed from 1910 to 1930. The histories of tango dance they imagined have been generally treated by social scientists as archives keeping reliable memories of the transformations suffered by dance. Thus, social scientists have contributed in direct or indirect ways to the ritualization, here understood as elevation, of a narrative that takes the dance from a marginal origin to acceptance by Buenos Aires elite. The export of the dance to Europe, where it was codified and refined was the event that supposedly fueled this transplant. The work explores the gradual construction of the script in the literature after a documentary anthology of two hundred and twenty Argentine writings on tango chronologically organized and published by Tomás de Lara and Inés Roncetti.

Keywords: Tango, dance anthropology, narrative

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2019

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2019

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2019



En un intento de explicar el resurgimiento del tango bailado en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XX, el sociólogo y bailarín francés Christophe Apprill, en su libro *Tango: le couple, le bal et la scène*, recurre a su renovado éxito en Europa, Estados Unidos y el Sudeste asiático, y al peregrinaje turístico a que el mismo dio lugar en la década de 1990. Dice el autor:

Desde el comienzo de los años 1960 hasta finales de los años de la dictadura, el tango ha experimentado una declinación notable en Argentina [...] Antes de su resurgimiento a mediados de la década de 1990, las milongas de Buenos Aires se contaban con los dedos de la mano. La renovación contemporánea se expresa principalmente a través de la multiplicación de cursos, seminarios y milongas que hoy alcanzan la centena, y por la organización del festival internacional La Cita¹ organizado por la ciudad. En estos tiempos de crisis económica y social, enseñar tango constituye una salida, así como la promesa de una eventual gira por Europa. En la línea de su filiación histórica, fundada sobre un ida y vuelta entre el Cono Sur y la vieja Europa, es en su éxito en las capitales europeas que radica el origen de su renovación en Buenos Aires. El mercado del peregrinaje del tango hacia esa ciudad, que se ha estructurado en un decenio, es indisociable del favor que se le otorga en Europa occidental, pero también en el sudeste asiático y en América del Norte (Apprill 2008: 132-133)².

El texto torna explícita la resonancia (Benford y Snow 2000) de la narrativa que atribuye al turismo europeo y el proveniente de Estados Unidos y de Japón la reciente difusión del tango en Buenos Aires, con otra, extensamente difundida en las ciencias sociales, que también otorga a eventos acontecidos allí –y muy frecuentemente en París– la capacidad de motorizar las transformaciones que el baile habría experimentado localmente en la segunda década del siglo veinte. Según las transcripciones más reiteradas del guión³, el tango habría nacido en los sectores marginales de Buenos Aires, alternativamente representados por la población negra, los prostíbulos, los suburbios violentos o el puerto. Prohibido y censurado en su ciudad natal, se consagró en París y otras ciudades europeas donde se refinó, perdiendo sus características más abiertamente sensuales. A partir de su retorno triunfal a la ciudad porteña, habría sido aceptado por la oligarquía, imponiéndose en los salones de las clases altas.

Sujeto una y otra vez a reinterpretaciones desde marcos teóricos distintos, el lugar central

¹ Sigla del Congreso Internacional de Tango Argentino (CITA), creado por la Secretaría de Cultura de la Nación.

² La traducción es mía, el original dice: “Du debut des années 1960 aux dernières années de la dictature, le tango a connu un déclin notable en Argentine [...] Avant sa résurgence au milieu des années 1990, les milongas de Buenos Aires se comptaient sur les doigts de la main. Le renouveau contemporain s’exprime principalement à travers la multiplication des cours, stages et milongas qui sont aujourd’hui une centaine, c’est par l’organisation du festival international La Cita soutenu par la ville. Par ces temps de crise économique et sociale, enseigner le tango constitue un débouché ainsi que la promesse éventuelle d’une tournée en Europe. Dans la filiation de son histoire, fondée sur l’aller-retour entre le cône Sud et la «vieille Europe», c’est son succès dans les capitales européennes qui est à l’origine de son renouveau à Buenos Aires. Le marché du pèlerinage tango qui s’est structuré en un décennie est indissociable de la faveur dont il bénéficie en Europe occidentale mais aussi en Asie du Sud-Est et en Amérique du Nord» (Apprill 2008: 132-133).

³ Empleo el término guión para denominar una secuencia de escenas repetida en un género narrativo dado, o en relación a un tema específico –en el caso que nos ocupa la historia del tango– de modo que la aparición de del tema permite prever a quienes estuvieron expuestos a su reiteración, la cadena de situaciones que se sucederán en el tiempo (Tannen 1993).

otorgado a Europa, los Estados Unidos y Japón se ha visto reforzado en la literatura de las ciencias sociales mediante tramas que narran, una y otra vez, la historia del tango como un viaje ultramarino transformador, que se inicia en los márgenes porteños y culmina en los salones de las clases altas. Notoriamente, a diferencia de lo que sucede, como veremos, en danzas de otros lugares del mundo, los autores anglófonos han acordado con los locales en trazar el desarrollo del tango desde los sectores marginales de Buenos Aires hasta los salones de París antes de retornar, ahora “respetable”, a través del Atlántico, a los recintos de las clases altas de la capital argentina. Recurriendo a codificaciones escritas e ilustradas, producidas en Europa y Estados Unidos –que distinguían entre movimientos considerados “apropiados” e “inapropiados”– suelen argumentar que el tango, así como otras danzas originadas en las poblaciones de la clase trabajadora, se “pulió” mientras se elevaba a través de la jerarquía social y espacial (Desmond 1997, Cresswell 2006a).

Philip Richardson (1948), fundador de la revista *Dancing Times*, parece haber contribuido a la difusión del guión en la literatura anglófona mediante su reproducción en el libro *A History of English Ballroom Dancing, 1910-1945*. Más recientemente, el de la antropóloga argentina –entonces radicada en Los Ángeles– Marta Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion* (1995), resultó central en la difusión de esta versión de la evolución del baile en la antropología y sociología escrita en esa lengua (e.g. Reed 1998, Royce 2001, Thomas 2003). La obra sigue el derrotero del tango en una trayectoria de ida y vuelta que se inicia en los prostíbulos porteños, continúa con el éxito en Europa y la codificación de las formas de baile y culmina con su ingreso en los salones de clase alta de Buenos Aires. La autora introduce variaciones a esta historia mediante su formulación en términos académicos, la cita de abundantes fuentes y su interpretación como producto de tensiones de raza, clase, género y nación. Aunque realiza contribuciones originales, como el análisis de la inserción del tango en un mercado internacional de la pasión en las primeras décadas del siglo veinte, tanto los hitos espacio-temporales de su historia –prostíbulos porteños, salones parisinos, salones frecuentados por las élites de Buenos Aires– como los personajes que los protagonizan –prostitutas y *cafishios* violentos y mantenidos, “niños bien” que frecuentan los suburbios en busca de sexo, codificadores europeos y representantes de la élite porteña–, así como la evolución unilineal, cada vez más despojada de sensualidad del baile, reproducen los del guión reiterado. También lo hace el atribuir a Europa, y más precisamente a París, el carácter de agente principal en la transformación del baile mediante su codificación y el impulso para su nacionalización.

Dada la reiteración del traslado transformador del tango en los relatos de las ciencias sociales, no es de extrañar que el geógrafo David Cresswell (2006a y 2006b), uno de los más citados estudiosos de la movilidad, recurriera al género como ejemplo paradigmático del “refinamiento”, mediante su codificación en París y Londres, de una forma de danza proveniente del continente latinoamericano.

Como el sociólogo francés que citamos en el inicio, en los últimos años, antropólogas norteamericanas han continuado la tradición de atribuir a los países centrales, ahora en forma de turismo, el rol de motores del crecimiento que experimentó el baile en Buenos Aires a partir de mediados de la década de 1980. En *Tango nuevo*, Carolyn Merritt asigna ese rol a las “fuerzas de la globalización” y el turismo que la crisis de 2001 promoviera a través del crecimiento del poder

adquisitivo tanto de las divisas extranjeras como de las oportunidades para viajar y enseñar en el exterior para los profesionales argentinos (2012: 29). En tanto, en *Culture Works Space, Value, and Mobility Across the Neoliberal Americas*, Arlene Dávila (2012) sugiere que la afable recepción de los porteños a los turistas internacionales se relaciona tanto con el rol central que el turismo desempeña en el sostenimiento de la nueva economía del tango, como con su función de sostén de una imagen sanitizada de Buenos Aires como ciudad moderna, deseada por los visitantes.

Argumentaré aquí, que estos trabajos que otorgan un origen externo, proveniente de los países centrales, a las transformaciones experimentadas por el baile del tango en Buenos Aires, a menudo repetidas por científicos sociales argentinos, norteamericanos y europeos pueden entenderse como la reiteración creativa de un guión para la evolución del baile elaborado progresivamente entre 1910 y 1930 y transcrito por los escritores argentinos de la época. Las historias del tango por ellos imaginadas han sido generalmente tratadas por los científicos sociales como si se tratara de archivos (Guber 1996) que guardan una memoria fidedigna de las transformaciones sufridas por la danza (e.g. Savigliano 1995, Reed 1998, Royce 2001, Thomas 2003, Cresswell 2006b, Apprill 2008, Liska 2010); las características de quienes la ejecutaron (e.g. Guy 1991, Varela 2005) o los contextos en que lo hicieron (e.g. Archetti 1994 y 2003). Consecuentemente, las ciencias sociales han contribuido de modos directos o indirectos a la ritualización de una práctica narrativa para el baile que lo lleva de un origen marginal a la aceptación por parte de los sectores acomodados de Buenos Aires. El evento que habría motorizado ese trasplante habría sido la exportación del baile a Europa, que, codificándolo, lo habría refinado o adecentado.

Siguiendo a Catherine Bell emplearé el término ritualización para llamar la atención sobre la forma en que ciertas acciones se distinguen estratégicamente en relación con otras. En palabras de la autora, “la ritualización es una forma de actuar que está diseñada y orquestada para distinguir y privilegiar lo que se está haciendo en comparación con otras actividades, generalmente más cotidianas”⁴ (Bell 1992: 74). La ritualización consiste en un conjunto de estrategias para diferenciar, en diversos grados y de diversas maneras, una práctica en particular de otras formas de actuar dentro de una cultura particular. Es una forma de actuar que establece específicamente un contraste privilegiado para sí misma, diferenciándose como más importante o más poderosa. A su vez las distinciones privilegiadas pueden efectuarse de diversos modos culturalmente específicos (Bell 1992:90).

Para Bell (1992) la formalidad, la estabilidad (o fijeza) y la repetición –características a menudo atribuidas a los rituales– son estrategias frecuentes, aunque no universales, para producir actos ritualizados. Al respecto afirma:

[...] formalizar una reunión, seguir una agenda fija y repetir esa actividad a intervalos periódicos, revela estrategias potenciales de ritualización porque estas formas de actuar son medios por los cuales un grupo de actividades se establece como distinto y privilegiado frente

⁴ La traducción es mía, el original dice: “Ritualization is a way of acting that is designed and orchestrated to distinguish and privilege what is being done in comparison to other, usually more quotidian activities” (Bell 1992: 74).

a otras actividades”⁵ (Bell 1992: 92).

Parafraseándola para aplicar su afirmación al caso que nos ocupa: formalizar una narración de hechos pretéritos; incluir casi invariablemente las mismas escenas y personajes y repetirla en múltiples situaciones constituyen potencialmente estrategias de ritualización, porque estos modos de hacer son medios frecuentes por los cuales una narrativa se diferencia como distintiva y privilegiada frente a otras posibles.

La historia del tango como narrativa

Exploraré entonces, en este trabajo la formación en la literatura argentina del guión que otorga a Europa un lugar central en el desarrollo del baile del tango en Buenos Aires. En 1961, Tomás de Lara e Inés Roncetti publicaron, como apéndice de un ensayo titulado *El tema del tango en la literatura argentina*, una antología documental de doscientos veinte escritos argentinos que mencionan el género, incluidos en ensayos, novelas y obras de teatro, ordenándolos de forma cronológica. Si bien la antología no es exhaustiva, este ordenamiento permite observar que Europa no estuvo siempre presente en los escritos referidos al baile de este género, y una vez que apareció, no mantuvo siempre el mismo rol, experimentando variaciones en las versiones de distintos escritores. Mi análisis busca determinar los momentos en que tanto el viaje del tango como los pasajeros, itinerarios y resultados que más tarde conformarán las versiones corrientes de sus historias, aparecen por primera vez en el corpus. No haré referencia, en cambio, a los cientos de veces en que estos temas se repiten sin variaciones en la literatura compilada en la antología⁶.

Consideraré las historias que los escritores propusieron para el tango como narrativas, esto es, como producto de modos específicos de contar el pasado, que afectan la selección, clasificación, registro y conceptualización de los eventos. Esta perspectiva, para la que el pasado se construye desde el presente, enfatiza los aspectos creativos de los relatos históricos en vez de considerarlos como un archivo donde se almacenan hechos pretéritos (Guber 1994 y 1996). Para el análisis emplearé el concepto de guión, como una secuencia de escenas –que incluyen locaciones, personajes, objetos y sus relaciones– repetida en relación a un tema –en el caso que nos ocupa la historia del tango– de modo que la aparición del mismo permite prever a quienes estuvieron expuestos a su reiteración, la cadena de situaciones que se sucederán en el tiempo (Tannen 1993).

La selección que ejercen las narrativas históricas sobre procesos, ejecutantes y contextos ha sido señalada por algunos antropólogos en relación con otras danzas, en otros lugares del mundo. David Guss (2001: 143), en su análisis del Tamunangue venezolano, muestra como su elevación performática a danza nacional influyó sobre los discursos públicos que se produjeron sobre este baile, originalmente de carácter religioso. Los mismos pasaron a exaltar su carácter mestizo,

⁵ “Formalizing a gathering, following a fixed agenda and repeating that activity at periodic intervals and so on, reveal potential strategies of ritualization because these ways of acting are the means by which one group of activities is set off as distinct and privileged vis a vis other activities” (Bell 1992: 92).

⁶ Lamentablemente, los datos consignados en la antología no incluyen más que autor, título y año, de modo que nuestras referencias sólo pueden hacer alusión a las páginas del libro de De Lara y Roncetti donde figuran, y no a las de las obras originales.

reflejando un ideal de democracia racial. A partir de la reproducción de estos discursos, los activistas afro-descendientes produjeron, a su vez, contra-discursos que sostenían su origen africano. Felicia Hughes-Freeland (2006), en su estudio sobre la construcción de una tradición clásica para las danzas javanesas, ha afirmado que es necesario ser escépticos en la utilización de registros históricos ya que estos tienden a ocultar la diversidad, en tanto la observación de las ejecuciones actuales de cualquier danza muestra que éstas varían según los contextos en que se realizan en cualquier momento histórico determinado. Esta constatación implica que las narraciones unilineales del desarrollo de una forma de baile suponen necesariamente focalizarse, en cada etapa, en contextos determinados, que se integrarán como puntos en la línea histórica trazada, en tanto se invisibilizan otras situaciones en que la danza se practicaba en el mismo momento.

Por su parte, la antropóloga Joan Erdman (1996: 299) ha afirmado que las historias de la danza “clásica” en la India seleccionan y eliminan aspectos de la ejecución así como maestros y bailarines, de acuerdo con las intenciones políticas de sus autores, colaborando a construir el mito moderno de su antigüedad y pureza. Esto ha significado borrar la influencia tanto de bailarinas europeas y americanas como la de las bailarinas indias formadas por ellas (Erdman 1996 y 1987). La elisión de la influencia europea, que contrasta claramente con el rol central que las narraciones locales e internacionales atribuyen a los codificadores europeos en el desarrollo del baile del tango, también ha sido señalada por Matthew Harp Allen (1997), respecto de la danza de las *devadasi* – conocida como *bharatanatyam*–, en los últimos tiempos del período colonial en ese país.

En el caso específico del tango, uno de los raros trabajos en que los relatos reiterados se analizan como narrativas producto de prácticas de historización específicas es el de la historiadora Ema Cibotti (2009), quien intenta determinar las posiciones ideológicas de quienes difundieron una versión escrita por Héctor y Luis Jorge Bates, que afirma que el tango se inicia en los bajos fondos, aunque lo cultivan los niños bien, prohibido en Buenos Aires se consagra en París y vuelve triunfal de la mano del barón Antonio de Marchi que lo presenta en sociedad en un baile en el Palais de Glace, siendo posteriormente aceptado por la oligarquía. Para la autora la vitalidad de esta versión está relacionada con la vigencia de una concepción que comienza a difundirse en los años treinta, de la mano de Ernesto Palacio, Arturo Jauretche y Scalabrini Ortiz, quienes, más allá de sus derroteros ideológicos individuales, adherían a un discurso antiinmigratorio. En este trabajo me concentraré, en cambio, en cómo el guión que esta narrativa comparte con la de las ciencias sociales, se formó en la literatura argentina.

Las primeras menciones del tango en la literatura: un baile criollo

De acuerdo con los textos publicados en la antología de De Lara y Roncetti, a partir de 1989 –en que aparece mencionado por primera vez–, y hasta 1910, al baile se lo asociaba con frecuencia a personajes tales como “tíos” negros, tucumanitas, criollos, soldados con vihuelas, gente de servicio de los suburbios, chinas de cintura de alambre y chinos que parecían de goma. Eso ocurre en las obras teatrales de Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, Carlos Mauricio Pacheco, Agustín Fontanella y Manuel Saavedra.

En cuanto a los escenarios en que aparecía en estos relatos, el baile se ubicaba en las “farras”

llevadas a cabo en Buenos Aires, con tangos y mazurkas, en los carnavales en el Teatro Victoria y en las esquinas con organillos. Los sainetes mencionan también figuras coreográficas como cortes, firuletes, la corrida garabito, el cuatro y la sentada. En ninguno de ellos se hace referencia a Europa, a los sectores marginales o a prácticas prohibidas o moralmente censuradas, que sólo aparecerán asociadas a este baile más tarde.

“El Victoria” que se menciona en las obras también era señalado como un lugar donde se bailaba tango durante el carnaval, y en notas periodísticas aparecidas por la misma época en el diario *El País* se afirmaba:

Otra de las grandes salas, frescas, lujosas y comodísimas para bailar, por la suave pendiente del pavimento, es la del Victoria, preferida por muchos de los mejores aficionados a la danza de grandes emociones.

Allí, la “jota” bailada con cualquier ritmo se alterna con el tango “pur sang”, característico y cadencioso, y es allí donde pueden admirarse en todo su esplendor danzante las más famosas bailarinas criollas, cimbradoras como palmeras y ágiles como gatas en los dificultosos pasos del baile, con zapateo, corte, quebrada y demás (*El País*, n° 767, 8 de febrero de 1902, p. 5, cit en Lamas y Binda 1998: 99).

El dios pluvioso ha estado de buen humor. Se ha compadecido de los cien mil y pico de seres que en estos días se la pasarán gambeteando alegremente al compás de ritmos modernos, de voluptuosas habaneras y de criollísimos tangos (*El País*, n° 767, 8 de febrero de 1902, p. 5, “Bailes de máscaras”, cit. en Lamas y Binda 1998: 90).

En ambas notas, se repite la identificación del tango y sus ejecutantes como “criollos” —en un período en que, según Diego Chein (2011: 30) “la noción de lo ‘criollo’ llega a asimilarse casi por completo a un sentido amplio de lo popular”— y se hace mención a la agilidad y la alegría con que se baila.

En coincidencia con la ubicación en que se registraba el baile en las obras de teatro, en 1902 Luis García publicó un poema en *Caras y caretas* que situaba el tango, junto con la milonga y el fandango, en los patios de los conventillos. Adicionalmente, protestando por la intención del intendente de cobrar una patente a los organilleros, el autor otorgaba al baile la capacidad de prolongar la vida de la gente que vivía allí en pésimas condiciones:

[...] Además, si usted insiste,
y el organillo no existe,
morir debe el conventillo.
Esas aglomeraciones
de gente, que en condiciones
pésimas de higiene vive,
¿cómo, que vivan, concibe,
sin polkas ni ligodones?
Con frío, calor ó fango,
allí su vida prolonga
la gente bailando un tango,
ó al compás de una milonga
ó á los sonos de un fandango [...].

(“Reclamación filarmónica”, *Caras y caretas*, n° 81, 22 de marzo de 1902, p. 37).

También para inicios del siglo XX, Cibotti (2009) consigna que *El libro del escolar*, de 1901, ilustra una lección de lectura, titulada “Bailando”, con una foto que muestra claramente a niños practicando un paso de tango.

En medio de estas asociaciones frecuentes del tango durante la primera década del siglo pasado, en sainetes, anuncios, partituras y notas periodísticas, con ejecutantes criollos, “tíos” negros, tucumanitas, gente de servicio de los suburbios, chinas de cintura de alambre y gente que vive en pobres condiciones, y de su ubicación en lugares tales como teatros, bailes de carnaval, patios de escuela y conventillos, aparecen, en la antología, algunos textos aislados que comienzan a conjeturar orígenes históricos para el género. Dos aparecen editados en libros y están probablemente dirigidos a un público de una posición más acomodada que el de las obras de teatro. En ellos, se presentan las primeras narrativas racializadas y moralizantes del baile, imaginándole un pasado en ocasiones negro y en otras criollo y pendenciero.

En 1903, Carlos Octavio Bunge publica *Nuestra América*, donde hace descender el baile con cortes y quebradas de los tangos “lentos y voluptuosos” de los negros y mulatos de la época de Rosas (Lamas y Binda 1998: 122-123). Recordemos que Bunge afirmaba la superioridad del carácter europeo y proclamaba que América debía europeizarse mediante el trabajo, para superar la pereza inherente al carácter nacional, producto de las características negativas de las tres razas que la componían: la hispana, la indígena y la negra. Dado que imaginaba un futuro europeo para América, no resulta sorprendente, entonces, que identifique el pasado, en general, y el del tango en particular, con la raza negra. En 1908, Juan Álvarez, en *Orígenes de la música argentina*, repetirá esta filiación del tango con “la música de los africanos”, que luego será reiterada a menudo (De Lara y Roncetti 1961: 203).

El otro texto que imagina no sólo un pasado sino también un futuro para el tango es de Fray Mocho (José S. Álvarez), escritor y periodista entrerriano, encuadrable en un temprano nativismo literario y fundador de la revista *Caras y caretas* (Chein 2011). En un artículo titulado “Del suburbio”, publicado en esa revista en 1903 (con el seudónimo de Sargento Pita), anuncia la muerte del tango criollo –otro tema que reaparecerá a menudo en el futuro– y asocia por primera vez este baile con compadres pendencieros y dramas sangrientos, que ubica en el pasado (“Paseos fotográficos por el municipio: el tango criollo”, *Caras y caretas*, n° 227, 7 de febrero de 1903). Menciona El Alto, Balvanera y La Boca como lugares donde el tango era supuestamente cultivado antaño por compadres, compadritos y gringos acriollados, que ya no existirían. Esta combinación de personajes es propia del acercamiento, en la literatura de la época, del criollismo con los personajes y escenarios populares urbanos (Chein 2011). Por último, Fray Mocho se pregunta si, dado el triunfo del *cake-walk*, que define como tango americano, en los saraos parisinos, no estarían los Podestá, llamados a llevar el tango a París.

La sucesión temporal que este texto asocia al tango y, sobre todo, la ubicación de su origen en dramas sangrientos –muy comunes en toda la obra literaria del autor– tendrán un papel reiterado en las narrativas venideras sobre la historia del baile. A diferencia de ellos, los teatros, los bailes de carnaval, los patios de escuela y los conventillos en los que mucho más frecuentemente se ubicaba al baile del tango en obras teatrales y notas periodísticas en la misma época, caerán pronto en el olvido.

Así, “Del suburbio” inaugura, en la antología de De Lara y Roncetti, dos escenas que luego se convertirán en parte de la historia del baile del tango: un pasado de compadres pendencieros en Balvanera, El Alto y La Boca, y un todavía hipotético triunfo en París. Es preciso subrayar que este posible triunfo es imaginado como futuro del género y como causa de su revitalización *antes* de que el autor tenga noticias de su ocurrencia: sólo deduce su posibilidad a partir del éxito del *cake walk* en la capital francesa. Entre esas dos escenas, Fray Mocho presume, también en claro contraste con las noticias y anuncios periodísticos de la época que hablaban de su vitalidad como baile social, un presente caracterizado por la decadencia de su práctica como baile criollo, afirmando que sólo se bailarían en los teatros gracias a los Podestá.

Ilustrado con imágenes de dos hombres realizando pasos de baile, el texto servirá de inspiración a la afirmación, reiterada hasta hoy, de que “antes el tango se bailaba entre hombres”. Esas fotos pasarán a formar parte de las narrativas frecuentes de la historia del tango. En cambio fotografías similares de uno de esos bailarines (Arturo Navas), ataviado de idéntica manera, lo que sugiere una puesta en escena para la producción fotográfica, pero bailando con una mujer caerán en el olvido⁷.

El tango en la literatura de vanguardia: un baile pasional que se practica en prostíbulos

Aunque tienen un tímido antecedente en la voluptuosidad atribuida a sus antecesores negros y mulatos, en la obra de Bunge y en *Carne doliente*, de Alberto Ghirardo –que en 1906 describe al tango como suprema síntesis de la “voluptuosidad popular” (De Lara y Roncetti 1961: 200)– recién en 1910 los textos comienzan a asociar reiterada y abiertamente al baile con pasiones exacerbadas y ejecutantes primitivos. Esta parece resultar la primera ocasión en que la literatura de ficción y la poesía cultas abordan el tango y lo hacen de un modo acorde con un estilo literario, la vanguardia, que oponiéndose al esteticismo y las refinadas metáforas del movimiento modernista favorecía “lo absurdo, lo arbitrario, la fealdad agresiva, lo prosaico” (Yurkievich 1984: 16).

El “Tríptico”, poema incluido en *Los vencidos*, de Marcelino del Mazo, inaugurará en 1910 una seguidilla de textos que asocian al tango bailado con personajes animalizados, pasiones eróticas impuras, estados de ebriedad y mareo, y guapos del hampa que asestan cuchilladas a las mujeres que los desdeñan. Del Mazo crea estas asociaciones con frases que refieren al baile y a sus ejecutantes como “sierpes animadas por un vaho de pasión”, “mientras gemían sus cuerpos”, “un deseo exacerbado por una pasión impura”, “tres manos sobre los hombros y una garra en la cintura”, “comunión de la fiereza ancestral con el llamado de la hembra que no sabe del amor ni del pecado” y “el hampa rumorosa donde tanguaban perdidas de teñida y corta crin”. El escritor termina su zoológica verbena con una cuchillada asestada por un asesino a una de esas “hembras”, en venganza por su desdén (De Lara y Roncetti 1961: 206 ss.).

El carácter primitivo que Del Mazo atribuye al baile y a sus ejecutantes perdurará más allá de su época, en parte gracias a que Jorge Luis Borges reproducirá el tríptico en dos de sus

⁷ Las fotografías pueden verse en *The Study of Argentine Tango*, disponible en www.tangology101.com/mobilemain.cfm/id/1165 [consulta: 10 de noviembre de 2014].

selecciones de poesía argentina: primero en 1921, en *La lírica argentina contemporánea*, y luego en 1941, en la *Antología de la poesía argentina* (Barcia 1999: 42). En parte, porque a partir de su publicación este baile se verá relacionado en la literatura, una y otra vez, con similares pasiones, personajes y acciones, y se tornará objeto privilegiado de las operaciones de primitivización literaria entonces en boga. Así, Ricardo Güiraldes, en su poema “Tango” que, según De Lara y Roncetti (1961: 207), escribió en 1911 en París, aunque sería publicado en *El Cencerro de Cristal* cuatro años después, también ubicará el baile en el prostíbulo y lo asociará a personajes animalizados. Dice Florencia Garramuño acerca de él:

Por un lado, los participantes en el tango pertenecen a una misma clase, el hombre, “guaso”, y la mujer, una “china guaranga”, adjetivos que en la época denotaban a aquellos que no integraban la clase patricia. Ambos son animalizados: se los nombra como macho y hembra, movimiento que sirve para ubicar al tango y a sus representantes como seres primitivos (2007: 94).

Al revisar las notas periodísticas sobre los bailes de carnaval que tenían lugar en los teatros de Buenos Aires, Hugo Lamas y Enrique Binda encuentran que también fue en 1910, y más precisamente en una noticia del diario *La Nación*, cuando apareció por primera vez un adjetivo condenatorio asociado al tango, en una frase que alude a la sensualidad: “ritmo canallescamente sensual” (Lamas y Binda 1998: 94-95).

En 1911, otra nota aparecida en la revista *El Hogar* se preguntaba si París acabaría por instalar el tango en los salones de “nuestra buena sociedad”, que nunca había aceptado “los bailes nacionales”. Esta hipótesis, que más tarde será reelaborada como historia, reitera con algunas modificaciones la conjetura formulada por Fray Mocho en *Caras y caretas* ocho años antes, cuando imaginaba que el tango podría triunfar en París y originar su revitalización. En la nota de *El Hogar*, en cambio, el éxito en París se presenta como un hecho que ya ha acontecido, en tanto se imagina que en el futuro podría ingresar en los salones de las clases altas. Conjetura así un resultado de ese éxito que en los años venideros las historias del tango le atribuirán de modo reiterado.

La consecuencia consagradoria en Buenos Aires del viaje del tango a Europa parece imaginada, en la nota de *Caras y caretas*, sobre la base de un guión preexistente: según David Viñas, a partir de 1880 los intelectuales/*gentlemen* comenzaron a buscar la consagración mediante sus propios viajes a ese continente:

Se viaja a Europa para santificarse allá y regresar consagrado, las preocupaciones empíricas por el propio país se van diluyendo para ser reemplazadas por un movimiento de entronación mística: el *gentleman* viajero se libera de su país, la Argentina o Buenos Aires son la materia desdeñable, el cuerpo pecaminoso o el mal, y de eso hay que purgarse a través de la iluminación que desciende desde el emperio europeo. La estada allá, la permanencia más prolongada en el seno de lo absoluto, facilitan la impregnación y la unidad del espiritual viajero argentino con el espíritu europeo. En realidad se inaugura la etapa del viaje bumerang: no interesa tanto ir, porque se va para volver. El cielo reside allá, pero la verificación de la sacralidad se da aquí (1964: 17).

En la literatura del centenario compilada por De Lara y Roncetti (1961: 198-209), los

prostíbulos hacen su aparición no como origen de un tránsito ultramarino, papel que se les atribuirá pocos años después, sino como escenario donde el baile se desarrolla. La noticia del éxito del baile en París aparece en la producción literaria de forma *contemporánea* a la creación vanguardista tanto de su imagen primitiva como de su ubicación en los lupanares. La violencia, las pasiones impuras, los prostíbulos, el éxito en París y los salones de las clases altas, que en esos años aparecen asociados al tango –y, como vimos, resultan posteriores a su definición como baile criollo– serán, en los subsiguientes, atribuidos a distintas etapas de su desarrollo histórico.

El tango en la literatura a mediados de la década de 1910: un baile originado en los prostíbulos que los franceses suponen argentino

En la colección de literatura que nos ocupa la asociación del tango con la argentinidad, y no ya con lo criollo aparece por vez primera en 1913, y desde un principio se encuentra a la vez controvertida –resulta más negada que afirmada por los escritores de la época– y relacionada con el éxito en Europa. Ese año, en su obra *El tango en París*, Enrique García Velloso hará explícita referencia a la atribución de argentinidad al baile por parte de los parisinos, al tiempo que lo presenta como un arma de seducción de los varones porteños para conquistar mujeres europeas. Su personaje, Juan, parte hacia la capital francesa para dirigir una “academia de tango”. Margarita, que queda en Buenos Aires, sospecha que va soñando con “amores ganados con los trenzaos del tango” y afirma:

Ya la oíste a aquella artista francesa del Odeón: “Ser tanguista en París es más que ser diplomático o embajador”. Los príncipes rusos y los michés norteamericanos han sido desbancados por los reyes del tangó argentin [sic]... Le tangó... Le tangó... ¡Sinvergüenza! (cit. en De Lara y Roncetti 1961: 210).

A lo largo de 1913, Leopoldo Lugones ofrecería una serie de conferencias a las que, según las crónicas de *La Nación*, habrían asistido numerosos miembros de la elite porteña, en especial mujeres. En ellas, oponía la belleza de géneros como la zamba, la firmeza y los aires, a los tangos “mestizos y lúbricos”, que “el suburbio agringado” de las ciudades cosmopolitas esparcía a título de danza nacional cuando “no es sino deshonesto mulata engendrada por las contorsiones del negro y por el acordeón maullante de las *trattorias*” (Lamas y Binda 1998: 131). El tango aparece en las palabras de Lugones, por primera vez, como producto mestizo de negros e inmigrantes, dos orígenes étnicos que le serán atribuidos con frecuencia en el futuro y que, según el autor, se verían diferenciados de la población criolla por su carácter no nativo y condenablemente libidinoso. En estas conferencias –que publicará en 1916, en su libro *El payador*–, Lugones negaba la argentinidad del tango, lo llamaba “reptil de lupanar” y afirmaba su inferioridad en relación con las danzas criollas en que la pareja no se abrazaba (Lugones 1972: 123). De ese modo, expulsa al tango del conjunto de tales danzas, distanciándose claramente de la literatura popular, escenificada en los teatros y la prensa escrita de principios de siglo (De Lara y Roncetti 1961: 221). Un año después de la publicación de *El payador*, en *De nuestra tierra* Carlos Ibarguren también negará argentinidad al tango, afirmando que es un producto híbrido, de crudo balanceo, nacido en los arrabales (De Lara y Roncetti 1961: 223).

Según Chein (2011), esta expulsión del tango del conjunto de lo criollo y su ubicación en los márgenes, especialmente en los lupanares, supone un giro en el discurso identitario nacional del nativismo, al ser apropiado y resignificado por los escritores del centenario, provenientes de las provincias del interior. En el discurso de la identidad nacional previamente desarrollado por Joaquín V. González, y elaborado luego por autores como Fray Mocho, el materialismo al que se contraponía el espíritu esencial de la nación no identificaba ninguna alteridad concreta: remitía sólo al progreso material. En cambio, en el discurso nacionalista de muchos escritores del centenario el materialismo comienza a ser directa, si bien no exclusivamente, identificado con el contingente inmigratorio.

También en 1913, las notas de *La Nación* registran las controversias desatadas tanto por la argentinidad que algunos parisinos parecían atribuir al baile como por la idea de que este se refinaría en París, perdiendo el carácter soez que –recordemos– había adquirido sólo tres años antes en manos de los escritores de la vanguardia. Hacia fines de ese año, el propio Lugones se oponía a ambas ideas escribiendo desde aquella ciudad, para *La Nación*, en ocasión de una conferencia en la que Jean Richepin defendía la práctica del género:

El tango no es un baile nacional, como tampoco la prostitución que lo engendra. No son, en efecto, criollas sino por excepción, las pensionistas de los burdeles donde ha nacido. Aceptarlo como nuestro, porque así lo rotularon en París, fuera caer en el servilismo más despreciable. Pero hasta la infancia de ese origen nos resulta disminuida. Hablando, en efecto, M. Richepin sobre la procedencia del tango y su transformación parisiense, decía que esta danza de boyeros, de palafreneros, de gauchos, de semisalvajes, de negros, se ha convertido en fina diversión sólo porque hubo de afrancesarse. Así, pues, nosotros somos los palafreneros, los gauchos, los negros del tango, mientras su pretendida estética, su gracia, su intención, su encanto, resultan, naturalmente, de París. He ahí el juicio que merecemos al propio Richepin. Sólo que el tango, insisto en ello, se baila aquí como allá. No hay tal gracia, tal encanto, ni tal estética. Es la misma obscenidad descarada y estúpida, la misma “música” africana, sin sentimiento, sin espíritu, sin otra determinación ni expresión viables que el meneo más soez (“El tango en La Academia”, *La Nación*, n° 15 254, 23 de noviembre de 1913, p. 9, c. 4, cit. En Lamas y Binda 1998: 132-133).

En cambio, al mes siguiente, en un reportaje conducido por el periodista francés Paul Genève y reproducido en *La Nación* el 21 de diciembre de 1913, el embajador argentino en Francia, Enrique Larreta, aunque coincidía con Lugones en atribuir al tango un origen prostibulario, adhería a la hipótesis de que el baile se refinaría en París. Afirmaba primero que el tango se bailaba, en efecto, en su país, pero no en las pampas, sino en ciertas grandes ciudades y sobre todo en Buenos Aires: es un baile especialmente reservado a los lupanares, de donde no ha salido sino para conquistar la Europa. Afirmaba luego que el tango no era un baile, sino una especie de “aperitivo sensual”. El periodista le pregunta entonces si en París conservaba algo de ese carácter, a lo que el embajador respondía diplomáticamente que París, la más delicada y refinada, no podría bailar el tango como “la canalla de las pocilgas de Buenos Aires”. Es el mismo baile, decía, “pero estoy seguro de que los parisienses ponen en todo eso la templanza, la medida, quiero decir, que saben poner en todas las cosas y que hace que, para ellos, nada haya sido imposible” (“El tango argentino”, *La Nación*, n° 15 281, 21 de diciembre de 1913, p. 10, c. 2, cit. en Lamas y Binda 1998: 135).

El embajador parece dar inicio en 1913, en el contexto de este reportaje dirigido a lectores tanto porteños como parisinos, a la singularización de los prostíbulos porteños como lugar de partida del viaje del baile del tango a París, ciudad que lo despojará de su carácter abiertamente sexual. También lo destierra, como Lugones, de las pampas, una operación que profundizarán muchos de sus sucesores.

Ese mismo año aparece una nota periodística en el diario *Crítica*, “El tango, su evolución y su historia”, que más adelante resultará frecuentemente citada como fuente en diversas versiones de la historia del baile. Allí, un autor que escribe con el seudónimo de Viejo Tanguero, esboza un relato histórico algo confuso debido a la superposición de más de una cronología en distintos tramos del artículo, y la inclusión en ellas de casi todos los personajes y escenas ligados al tango por sus antecesores. Vuelve a hacer referencia, como lo habían hecho antes Bunge y Álvarez, a que el tango se originó en los candombes de los negros, luego habría recalado en academias –que en el corpus habían aparecido asociadas con el tango por primera vez por Fray Mocho, en su nota de *Caras y caretas*–, donde eran frecuentes las peleas a cuchillo, y a las que asistía tanto gente de avería como “cajetillas” hábiles para el baile, de apellidos conocidos, para luego trasponer, hacia 1880, los límites del arrabal e implantarse en el centro. En otro párrafo, el autor señala que el tango nació “en días aciagos y de lujurias nefastas”, pero a la mayoría de edad se regeneró y rehabilitó, escalando “los suntuosos recintos de añejos palacios” (Lamas y Binda 1998: 124). Ensayo, así, un ordenamiento temporal y moral evolutivo, que lleva al tango de la lujuria y los candombes de negros a la regeneración y los suntuosos palacios. La referencia a “cajetillas” hábiles para el baile de apellidos conocidos será luego reiteradamente asociada a la historia del género.

De tal modo, hacia 1913, cuando en la literatura argentina aparece la atribución de argentinidad al tango por parte de los parisinos, la prensa registra controversias tanto en torno a esa atribución como en relación con la idea de que el baile se vería refinado ya fuera mediante su exportación o mediante su ingreso en los salones de la elite. En esta controversia, el viaje del baile a Europa tiene como punto de partida los burdeles de Buenos Aires, lugar en que los autores de literatura culta lo habían ubicado hacia 1910, y como destino a París, donde podría perder, o no, las características desenfundadamente eróticas que los escritores de vanguardia le habían atribuido. Sin embargo, habrá que esperar hasta 1918 para que en el corpus aparezca su regreso a Buenos Aires transformado como tercer acto de esta trama.

El tango en 1920: un baile que va a Europa y regresa a Buenos Aires transformado

En la antología de De Lara y Roncetti, el año 1918 da inicio, con “Los dientes del perro” (De Lara y Roncetti 1961: 224), a la ubicación reiterada, en obras de teatro, novelas y letras de tango, del baile en el cabaret. En 1919, Juan Caruso, periodista y escritor de obras y letras de tango, estilos, milongas camperas y zambas, formula por primera vez en “Nobleza de arrabal” una historia del tango en tres actos, que incluye su viaje de ida y vuelta a Europa como principal causa de su transformación. Establece los bajos fondos violentos en los inicios de esa historia y la aristocratización, modernización y civilización del tango como consecuencia dicha exportación. Sin embargo, no atribuye a este cambio una consecuencia purificadora. En la versión de Caruso, es Europa la que vincula al baile no sólo con la prostitución, sino con el éter, la cocaína y la

morfina. Su personaje Carlos dedica en la obra una poesía a la danza, en que un tango similar al imaginado por Fray Mocho en 1903, bailado por los compadres, en zapatillas, en una esquina de arrabal, al compás del organillo, se “recuerda” como el verdadero tango criollo, en tanto las ramerías del cabaret actual bailan un tango europeizado y teñido por el éter y la cocaína (De Lara y Roncetti 1961: 226). Mientras estas sustancias aparecen por primera vez ligadas al baile, las seis escenas que la narrativa del autor ordena cronológicamente –baile de los bajo fondos, peleas a cuchillo, rechazo del baile por parte de las elites, exportación a Europa, refinamiento y prostitución, ya habían aparecido asociados al tango por distintos escritores. Más adelante, y en manos de otros autores, estas escenas sufrirán diversas combinaciones que las ubicarán en distintos momentos de las narrativas históricas que imaginan. Pero en la pluma de Juan Caruso parece inaugurarse en la antología la concepción de la exportación del baile a Europa como nudo de la trama de una historia en tres actos. Un nudo que, para Caruso, no conduce al baile desde los márgenes a los salones de la aristocracia, mediante la reducción de sus características procaces, como en el guión que otros autores reiterarán luego una y otra vez, sino a una prostibulización refinada, encarnada en las ramerías del cabaret.

Hacia finales de la década de 1910 y comienzos de la de 1920, cuando en la literatura, y sobre todo en el teatro, los temas asociados al tango comienzan a ubicarse en una narrativa que los ordena de modo temporal en una historia en tres actos y en una trayectoria de ida y vuelta a Europa, las letras de los tangos grabados y las obras de teatro también empiezan a contar historias en tres actos que implican un desplazamiento espacial y social. En esos años, junto con las historias de hombres abandonados que cantan a la mujer perdida, las letras hacen referencia a las trayectorias de las “milonguitas”: mujeres humildes a las que el tango conduce desde el conventillo o el barrio que las vio nacer al cabaret céntrico, donde experimentan una conjunción de lujo, fiesta y bonanza económica con su “caída” moral para terminar enfermas, tristes y pobres.

Segunda mitad de la década de 1920: mil historias para el tango

El año 1926 asistirá a una profusión de historias en etapas, que combinarán con creatividad los temas asociados al baile del tango hasta ese momento. Muchas de ellas colaboran en afirmar el efecto transformador de su viaje a Europa o de los inmigrantes de ese origen sobre el desarrollo del baile. Miguel A. Camino, periodista de *La Nación* y autor de varias letras, en un poema titulado “El tango” no se aparta de Fray Mocho y Juan Caruso al asociar los orígenes del baile a los duelos a chuchillo, y al atribuir a Europa su transformación. Sin embargo, a diferencia de este último, retoma como consecuencia de la exportación, el ascenso social que en 1911 le predijera la revista *El Hogar*: el tango vuelve “señor”:

Y así que los vigilantes
lo espantaron de la esquina,
se largó pa las Uropas
de donde volvió Señor.
Volvió lleno de gomina,
usando traje de cola
y en las murgas y pianolas
hasta los rulos perdió.

(De Lara y Roncetti 1961: 257).

Antes del viaje a Europa, el poema de Camino dibuja una historia sinuosa para el tango, ordenando de modo novedoso muchos de los lugares y personajes asociados a él por distintos escritores.

En el mismo año, el uruguayo Vicente Rossi publicará *Cosas de negros*, libro en que afirmará que el tango nació en los bailes de los negros en Montevideo y sólo es conceptualizado “argentino” en el extranjero porque los argentinos lo bautizaron y exportaron (De Lara y Roncetti 1961: 262-264). Introduce así un nuevo desplazamiento Montevideo-Buenos Aires para el baile, que antecede su traslado a Europa e inaugura una nueva disputa.

En 1927, José María Salaverría afirmará en *Civilización y criollismo* que, “a pesar de su presunto origen negroide”, el tango viene a representar “el argentinismo costeño”; o sea, la porción argentina que tiende, en cierto modo, “a una especie de desamericanización” debido a la influencia europea y norteamericana (De Lara y Roncetti 1961: 270). La localización del tango en el puerto, que será luego repetida en letras, obras y espectáculos teatrales, aparece con él por primera vez en la compilación de De Lara y Roncetti.

En 1928, Gastón Talamón, uno de los teóricos del “nacionalismo musical argentino” (Mansilla 2010)⁸, volverá a vincular el tango con la relación entre América y Europa, pero, a diferencia de su antecesor, lo considerará genuinamente americano e invertirá el sentido de la influencia. Se referirá al triunfo en Europa del tango argentino y la “jazz band” norteamericana como “la primera conquista de América sobre el espíritu europeo”. Argumenta que nadie en Europa ni fuera de ella escapa al tango y a la jazz-band, y que esa saturación musical y coreográfica ejercerá influencia sobre el espíritu y pasará a constituir el primer síntoma de la americanización de Europa (De Lara y Roncetti 1961: 279). Conviven entonces, en disputa, hacia finales de la década de 1920, la idea de que el tango es producto de la influencia europea –por ser invención de los inmigrantes de ese origen o porque fue exportado y radicalmente transformado allí– con la de que el género “conquista” el espíritu del viejo continente.

En 1929, Madeleine Tinayre escribirá en *A propósito del tango argentino* que este es patrimonio nacional. Lo hará nacer en los oscuros rincones del barrio de La Boca y lo asociará por primera vez, en este corpus, a los marineros (De Lara y Roncetti 1961: 283). Marineros y marineros aparecerán luego también frecuentemente asociados al tango en obras de teatro, películas y espectáculos. Al hacer nacer el tango en La Boca, Tinayre transforma la ubicación espacial del tango de Salaverría, en lugar de origen del género. Una operación idéntica a la que, recordemos, ya habían sufrido los prostíbulos, primero presentados por algunos autores como escenarios del desarrollo del baile y más tarde imaginados por otros como su cuna.

En 1928, en *El idioma de los argentinos* Borges realizará nuevas re combinaciones de los temas asociados al tango en la literatura, distinguiendo entre los tangos de las orillas, alegres y de

⁸ Gastón Talamón fue una de las figuras que en sus notas periodísticas alentó al nacionalismo musical argentino desde la revista *Tárrega*, entonces dirigida por Carlos Vega. A esta causa se sumaban Ernesto de la Guardia desde *La Nación*, Carlos López Buchardo desde la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Alberto Williams desde *La Quena* y Julián Aguirre desde la revista *El Hogar* (Mansilla 2010).

pelea, y los del centro, itálicos, plañideros y cobardes. En primer lugar, contestando a Rossi, quien había afirmado que el tango había nacido en Montevideo, sostiene que el tango es porteño. En segundo lugar, reproduciendo lo expresado en el poema antes citado de Camino, dirá que los tangos originales, ejemplificados por “Rodríguez Peña”, “Don Juan”, “El entrerriano”, “El apache argentino”, “Las siete palabras”, “Pinta brava”, “El caburé”, “La payanca” y “Don Esteban”, eran “hechos de puro descaro, de pura sirvengüencería, de pura felicidad del valor”, con una motivación “belicosa”, “de pelea feliz” (De Lara y Roncetti 1961: 273), mientras que los tangos ejecutados por “el bandoneón cobarde” eran una rezongona quejumbre itálica. Distinguiendo por primera vez entre dos clases de tangos y ubicando su origen en las orillas porteñas, Borges logra conciliar la identificación del género con la ciudad de Buenos Aires y con la población criolla, que, recordemos, los escritores del Centenario habían considerado mutuamente excluyentes, sin dejar de despreciar, al igual que ellos, a los inmigrantes, que tornaron al tango cobarde y llorón.

En 1929, Florencio Chiarello, en *Así se escriben los tangos*, lo define como un artículo porteño de exportación, “que se impone por donde quiera que vaya con su solo nombre” (De Lara y Roncetti 1961: 281). Así, describe el viaje del tango de Buenos Aires hacia el exterior –que, como vimos, ya había sido responsabilizado por el refinamiento del baile, la pérdida de sus características sensuales, la decadencia moral y la conquista de Europa– como exportación de un artículo valioso.

La década de 1930: de las narrativas sobre el género a la historia del tango

En 1930, el uruguayo Fernán Silva Valdés afirmaba, en su poema “Tango”, que este acriolla y aclimata a los inmigrantes. Lo llama “acriollador”, artículo vivo de la Constitución, pueblo en estado de arte y conquistador. Sin embargo, con esta última palabra no se refiere a la conquista de Europa, sino a la de los inmigrantes de ese origen que, por acción del tango, se sienten argentinos, orientales o rioplatenses. Esta idea será más tarde retomada por un argentino, Domingo Casadevall, en *El tema de la mala vida en el Teatro Nacional*, en 1954, en un texto que, distinguiéndose radicalmente del escrito del uruguayo, no escatima epítetos negativos para referirse a las actitudes “argentinas” que el tango imprime a los inmigrantes.

En la primera mitad de la década de 1930, las letras de tango hacen a menudo referencia al mismo, tal como hiciera Borges, como canción de Buenos Aires, y a ésta como una ciudad lejana, asociando al género con la añoranza o el temor al regreso. A su vez, también en esa primera mitad de la década de 1930, los diarios y revistas publican noticias sobre el éxito de Gardel en Madrid, París, Estados Unidos y Colombia, haciendo triunfar al tango, que él mismo define como “la canción criolla” y reiterando la idea, del viaje del tango como conquista de Europa y los Estados Unidos (Peluso y Visconti 1998).

En 1936, Carlos Vega, en *Danzas y canciones argentinas*, introducirá una novedad en la antología de Lara y Roncetti al hacer descender la música del tango de los tangos andaluces, que habrían adquirido una coreografía local. También niega que la lascivia sea inmanente a ese baile debido a que adquiere ese carácter u otro según la intención de quienes lo realizan (De Lara y Roncetti 1961: 315-316).

Ese mismo año, Héctor y Luis Bates publicarán el libro *Historia del tango*, que será

referencia obligada no sólo para casi todos los expertos locales que los sucederán, sino para la mayor parte de los científicos sociales, que también reiterarán sus afirmaciones. El libro compendia muchas escenas y personajes presentes en las obras literarias reseñadas hasta aquí. Como varios de sus antecesores hicieron desde 1913, los autores sitúan el origen del baile en el prostíbulo, ligando esta atribución al abrazo que, según los autores, contribuiría a la prosperidad del negocio.

En un segundo período, incluyen dos escenas: el triunfo del baile en los grandes salones de la aristocracia porteña y su difusión en el extranjero. Primero, atribuyen la entrada a los salones porteños, donde se encontraría hasta entonces prohibido, a un plebiscito organizado por el barón De Marchi, de origen italiano, en el Palais de Glace, que habría unido a lo más destacado de la sociedad con bailarines de tango contratados para realizar las demostraciones necesarias (Bates y Bates 2007: 56). Luego, los autores citan los apellidos de las primeras familias patricias que lo habrían adoptado.

Bajo el acápite “El tango en el extranjero: Europa conquistada por el tango”, ubican el éxito en París en los años previos al concurso de De Marchi (Bates y Bates 2007: 69). Registran a continuación la negación de la argentinidad del tango por los argentinos que asistían a los salones parisinos –mencionando específicamente al embajador Enrique Larreta–, de quienes afirman que todas las noches frecuentaban, sin embargo, los peringundines de Libertad, del Hansen y del Velódromo, para bailarlo en secreto. Aseveran que Europa era conquistada por el tango en tanto en Buenos Aires resultaba casi proscrito, y se detienen en señalar que en manos de los profesores europeos el baile sufrió transformaciones. Aseguran también que estos últimos lo introdujeron en Estados Unidos, donde desató polémicas y sufrió cambios, y finalmente triunfó en Japón, que “organiza en la actualidad concursos de tango” (Bates y Bates 2007: 80).

Sin embargo, los Bates no establecen una relación de causalidad entre el éxito en París y la entrada a los salones, que predijera la revista *El Hogar*, sugiriera el poema de Camino y reiteraría la mayor parte de sus sucesores, sino simplemente una relación de sucesión cronológica. Para ellos, el motor de la aceptación en las clases altas no fue el viaje a París sino el concurso organizado por el barón De Marchi, de origen italiano, en el Palais de Glace.

Reflexiones finales

A partir de mediados de la década de 1930 los lugares, características, protagonistas y derroteros del desarrollo del tango, delineados hasta el momento en la literatura, se verán reiterados en casi infinitas combinaciones para sostener posiciones diversas y encontradas. Sin embargo, la amplia mayoría de los escritos de las ciencias sociales producidos hasta recientemente en relación al baile se ciñe a reproducir la idea de que el tango se origina en los márgenes prostibularios y violentos de Buenos Aires, se transforma en París y regresa transformado.

La calificación de uno de los guiones imaginados en torno al baile del tango como Historia del género que inician Bates y Bates en 1936 y reiteran luego los científicos sociales argentinos y europeos citados al inicio de este trabajo puede entenderse, en términos de Catherine Bell (1992), como una práctica de ritualización. Según la autora, estas prácticas, tornan más importantes a otras prácticas al adicionarse a ellas. Otorgar el carácter de historia del género a una narrativa imaginada ciertamente constituye uno de tales procedimientos jerarquizantes, que podemos hipotetizar, se

superpone a otros ya efectuados por los escritores argentinos al publicar en forma escrita versiones seleccionadas del guión que probablemente circulaban oralmente en su círculo y tiempo, o al reiterar las versiones de sus antecesores.

Esta ritualización de una narrativa específica parece haber conducido a los científicos sociales a considerar a las primeras décadas del siglo XX como un momento crucial en el desarrollo del baile y a Europa como origen de sus transformaciones. La concentración del interés por el desarrollo de la danza en un espacio y tiempo específico contrasta con la invisibilización de otros en que se ha desarrollado. Por ejemplo, escasean los estudios de las ciencias sociales sobre el baile del tango en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950, una época en que no solo, como afirmara Pujol (1999), todo el mundo bailaba sino en que además los bailes tenían un lugar central en la regulación de la sexualidad, la reproducción y la formación de familias.

A partir de la renovación de los bailarines y la repoblación de las milongas porteñas que comienza en 1983 el efecto de invisibilización ejercido por la focalización del interés en la exportación del baile y su vínculo con el turismo parece haberse visto morigerado entre los académicos argentinos. El antropólogo Hernán Morel (2012) luego de entrevistar a funcionarios, bailarines y profesores actuales de tango, identificó la coexistencia –a menudo en los discursos que los sujetos producen durante una misma entrevista– de relatos que afirman el triunfo de “Tango argentino” en París como causa del último *boom* del baile en Buenos Aires, con relatos alternativos derivados de su propia experiencia biográfica. Sin criticar explícitamente el guión, otros trabajos han comenzado a visibilizar aspectos del baile en Buenos Aires superando el ocultamiento que ejercían las narrativas ritualizadas. En *Paper Tangos*, Julie Taylor (1998) narra su aprendizaje del género durante la última dictadura y lo vincula con los sentimientos de terror y desorientación que asolaban entonces a la sociedad argentina. En su *Historia del baile: de la milonga a la disco* (1999), Sergio Pujol describe diversos contextos en los que el tango se bailó, desde sus inicios hasta la actualidad. Por su parte, en su artículo “Gambling femininity: tango wallflowers and femmes fatales”, Marta Savigliano (2003) describe las relaciones y jerarquías que se establecen mediante el baile en una milonga porteña de la década de 1990. Gálvez (2009), dedica un artículo a caracterizar la sociabilidad durante los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires, en particular Villa Malcolm, entre 1938 y 1959 y Liska (2016) describe las modificaciones que las milongas y festivales de tango *queer* introdujeron a la matriz heteronormativa dominante en el baile en la ciudad.

Estas contribuciones apenas permiten percibir una mínima proporción del inmenso número de ocasiones en que se bailaron tangos en Buenos Aires, desde algún momento indeterminable del siglo XIX hasta el presente, que la narrativa ritualizada tornaba imperceptibles.

Bibliografía

- Allen, Mathew H. 1997. “Rewriting the Script for South Indian Dance”. *The Drama Review* 41 (3): 63-100.
- Apprill, Christophe. 2008. *Tango. Le couple, le bal et la scène*. Paris: Autrement.
- Archetti, Eduardo. 1994. “Models of Masculinity in the Poetics of the Argentinean Tango”. En

- Archetti, Eduardo (ed.). *Exploring the Written: Anthropology and the Multiplicity of Writing*, pp. 97-123. Oslo: Scandinavian University Press.
- _____. 2003. *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial antropofagia.
- Barcia, Pedro L. 1999. "El canon literario argentino según Borges". *Revista de literaturas modernas* 29: 35-72.
- Bates, Héctor y Luis J. Bates. 2007 [1936]. *Historia del tango*. San Juan: El Viñatero.
- Bell, Catherine. 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Benford, Robert y David Snow. 2000. "Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment". *Annual Review of Sociology* 26: 611-639.
- Cibotti, Ema. 2009. "Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango". En Lencina, Teresita; Omar García Brunelli y Ricardo Salton (eds.), *Escritos sobre tango en el Río de la Plata y en la diáspora*, pp. 41-54. Buenos Aires: Centro Feca.
- Chein, Diego J. 2011. "Argentinos de profesión. El debate nativista en torno a la poesía gauchesca". *Revista de crítica literaria latinoamericana*: 25-48.
- Cresswell Timothy. 2006a. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge.
- Cresswell, Timothy. 2006b. "'You Cannot Shake that Shimmie Here': Producing Mobility on the Dance Floor". *Cultural Geographies* 13: 55-77.
- Dávila, Arlene M. 2012. *Culture Works: Space, Value, and Mobility across the Neoliberal Americas*. New York: New York University Press.
- De Lara, Tomás e Inés Roncetti. 1961. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Desmond, Jane. 1997. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press.
- Erdman, Joan L. 1987. "Performance as Translation: Uday Shankar in the West". *Drama Review* 31 (1): 64-88.
- _____. 1996. "Dance Discourses: Rethinking the History of 'Oriental Dance'". En Morris, Gay (ed.), *Moving Words: Rewriting Dance*, pp. 288-305. London: Routledge.
- Gálvez, Eduardo. 2009. "El Tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938-1959". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en:
<https://journals.openedition.org/nuevomundo/55183> [consulta: 20 septiembre 2011].
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guber, Rosana. 1994. "Hacia una antropología de la producción de la historia". *Entrepasados* 4 (6): 23-32.
- _____. 1996. "Las Manos de la Memoria". *Desarrollo económico* 36 (141): 423-442.
- Guss, David. 2001. *The Festive State*. Berkeley: University of California Press.
- Guy, Donna. 1991. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina* (Vol. 1). Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

- Hughes-Freeland, Felicia. 2006. "Construction of a Classical Tradition: Javanese Court Dance in Indonesia". En Buckland, Theresa J. (ed.), *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Lamas, Hugo y Enrique Binda. 1998. *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Héctor Lorenzo Lucci Ediciones.
- Liska, Mercedes. 2010. "El proceso de adcentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX". Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- _____. 2016. *Argentine Queer Tango: Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires*. Lanham: Lexington Books.
- Lugones, Leopoldo. 1972 [1916]. *El payador*. Buenos Aires: Huemul.
- Mansilla, Silvina L. 2010. "Gastón Talamón's Journalistic Discourse Referred to the 'Argentinian Musical Nationalism'". *Huellas* 7: 67-72.
- Merrit, Carolyn. 2012. *Tango nuevo*. Gainesville: University Press of Florida.
- Morel, Hernan. 2012. "Vuelve el Tango: 'Tango Argentino' y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires". *Revista del Museo de Antropología* 5: 77-88.
- Peluso, Hamlet y Eduardo Visconti. 1998. *Carlos Gardel y la prensa mundial: crónicas, comentarios y reportajes de su época*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pujol, Sergio. 1999. *Historia del Baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- Reed, Susan. 1998. "The Politics and Poetics of Dance". *Annual Review of Anthropology* 27: 503-532.
- Richardson, Phillip J. S. 1948. *A History of English Ballroom Dancing 1910-1945*. London: Herbert Jenkins.
- Royce, Annya P. 2001. "Dancing the Nation". *American Anthropologist* 103 (2): 539-541.
- Savigliano Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder y Oxford: Westview Press.
- _____. 2003. "Gambling Femininity: Tango Wallflowers and Femmes Fatales" En *'Angora Matta' a Tango Opera: Fatal Acts of North-South Translation*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Tannen, Deborah. 1993. "What's in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations". En Tannen, Deborah (ed.), *Framing in Discourse*, pp. 14-40. New York: Oxford University Press.
- Taylor, Julie. 1998. *Paper Tangos*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Varela, Gustavo. 2005. *Historia y Genealogía Moral de la Música Ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- Viñas, D. 1964. *Literatura Argentina y Realidad Política*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor.
- Yurkievich, Saúl. 1984. *A través de la trama*. Barcelona: Muchnick.



Biografía / Biografia / Biography

María Julia Carozzi obtuvo su título de Ph.D. en Antropología por UCLA. Es Investigadora Independiente del CONICET y coordina el Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad en el IDAES (Universidad Nacional de San Martín). Ha investigado sobre educación y relaciones interétnicas en Formosa y, en Buenos Aires, sobre la conversión a la Umbanda, el movimiento new age, el culto a Gardel y los mundos del tango. Sobre estos temas ha publicado más de cincuenta artículos en Brasil, México, Italia, Bélgica, Inglaterra y los Estados Unidos. Compiló cinco libros y es autora de otros tres, el último se titula *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas* (Siglo XXI, 2015).

Cómo citar / Como citar / How to cite

Carozzi, María Julia. 2019. "Europa y la transformación del tango: escenas de una narrativa ritualizada". *El oído pensante* 7 (2): 7-28. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].