

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Otros tangos: orígenes mediáticos del tango en el teatro y la danza.

Jauregui, Jimena Anabel.

Cita:

Jauregui, Jimena Anabel (2011). *Otros tangos: orígenes mediáticos del tango en el teatro y la danza*. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-093/129>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ePyY/ao6>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores

Eje 4 – Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías

Jimena Anabel Jauregui

Ciencias de la Comunicación – U.B.A.

jimenajauregui@gmail.com

OTROS TANGOS

ORÍGENES MEDIÁTICOS DEL TANGO EN EL TEATRO Y LA DANZA

*El tango es para unos su primera copa de alcohol
y para otros un cisne de empolvar que les
caracolea por todo el cuerpo sobre la piel*

Vicente Rossi

RESUMEN

Los orígenes del tango constituyen un espacio difuso, híbrido y conflictivo. La reconstrucción de su presencia mediática en la prensa gráfica de los comienzos del siglo XX, permite describir y sistematizar aquel universo discursivo incipiente y complejo. En dicho marco, la presente ponencia tiene por objeto caracterizar el momento fundacional del tango, indagando sus modos de representación y definición en avisos publicitarios fonográficos y artículos periodísticos coetáneos.

Desde una perspectiva semiótica, el análisis metadiscursivo situado entre 1898 y fines de la década de 1910, recupera la historia de los *otros tangos* que entrelazaron sus raíces con la habanera, la milonga y el tango andaluz, a partir de su expresión privilegiada a través de la danza y el teatro. Ello permite rastrear el proceso previo a la consolidación y legitimación del tango como género de la música popular, acompañado por la estabilización de los nuevos medios de sonido y la constitución de un conjunto de prácticas sociales específicas.

PRESENTACIÓN: DOS TANGOS POR CUATRO

Si de orden cronológico se trata ¿por dónde empezar cuando hablamos de tango? Posiblemente no antes de la década de 1850, punto embrionario de mayor lejanía temporal

señalado, aunque sin certezas, por el común de los historiadores¹. De inmediato, surge sin embargo como encadenada e implícita una contra-pregunta: ¿a qué tango nos referimos? Lo cierto es que “aquellas melodías que inauguraron el género no eran todavía el tango, el tango tal como nosotros lo conocemos” (Selles, 1976: 151). ¿Cómo eran entonces esos tangos y a qué refiere la fecha de origen indicada? Puede afirmarse, en función de diversas teorías, que en la época coexistían al menos *dos tangos*: el tango andaluz y la milonga. Lo curioso es que si bien uno y otro hundirían sus raíces en un suelo común, dando un fruto completamente nuevo, ambos serían semillas de la vieja *contradanza*² española irrigadas por la *habanera*.

Es justamente por la llegada de la habanera cubana al puerto de Buenos Aires a través de la ruta comercial marítima trazada entre el Río de la Plata y las Antillas, que se señala aquel momento germinal del tango hacia mediados de siglo XIX. La habanera es una música de las denominadas de *ida y vuelta*³ cantada o instrumental de ritmo lento y compás cuaternario originada en Cuba a fines del siglo XIX. Tras su llegada a Europa, se desarrolla bajo dos modalidades: el tango-habanera, de carácter popular, y la habanera de salón (Guido y Rey de Guido, 1989). Esta última, también conocida como *tango americano*, nace cuando los compositores europeos la adaptan y estilizan para los bailes de salón y de este modo se difunde tanto en el Viejo Continente como en América⁴.

La otra modalidad que adquirió la habanera en Europa y que llegó hasta nuestras tierras fue la teatral, popularizada por los españoles a través de las zarzuelas y denominada *tango andaluz*. Como derivado del *tango flamenco*, cuyas primeras coplas datan de la segunda década del siglo XIX y cuya gestación se debe también al intercambio cultural con el territorio americano⁵, el tango andaluz presentaba ciertas modificaciones. Con su llegada a las comparsas de carnaval y al teatro, el pasaje de las guitarras a los instrumentos de orquesta o al piano conllevó la introducción de un nuevo acompañamiento proveniente de la habanera, popular por entonces en España y afín con el ritmo básico del tango flamenco. Es este tango

¹ Entre ellos encontramos a Vicente Rossi con su célebre *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense* publicado en 1926 y a Jorge Rivera con su reconstrucción de los orígenes del tango (1976), entre otros.

² Palabra que derivada del *country dance* de Gran Bretaña desde donde se extendió al resto de Europa. Era una forma de baile rígido, de figuras, con un ritmo rápido en compás binario compuesto por varias secciones de ocho compases, en la cual los danzantes tenían que hacer movimientos de acuerdo a las instrucciones de un bastonero.

³ Músicas originadas del intercambio cultural entre España y América. En el caso de la habanera, su lírica recuerda con nostalgia la tierra cubana por parte de los marineros y emigrantes españoles retornados a Europa.

⁴ Una de sus máximas expresiones sería *La pecadora* del pianista y compositor uruguayo Dalmiro Costa (Guido y Rey de Guido, 1989).

⁵ A partir del siglo XVIII, el comercio entre España y las Indias se lleva a cabo por medio de Cádiz. En aquel intercambio viajaría también la música, vinculando las melodías peninsulares al folklore afroamericano. Los gaditanos regresarían luego a su tierra con la palabra *tango*, propia de una danza negroide, que aplicarían a la música proveniente del Archipiélago Canario y que se había afincado en Cádiz. Así nacería el tango flamenco (Selles, 1976).

modificado el que llega a Buenos Aires a través del teatro en 1860 y que comienza a popularizarse una década después. (Selles, 1976: 153).

Por otro lado, la milonga también encontraría sus raíces en la habanera. Tal es la tesis de Rivera (1976) quien citando a Vicente Rossi en el célebre *Cosa de negros* de 1926, afirma que durante la década de 1860 la habanera acriollada recibió el nombre de *milonga*. Y no sólo ello, sino que la misma también tendría su origen andaluz. En términos de Selles, ésta no era oriundamente más que un canto, significando milonga del quimbundo⁶ *palabras* y constituyendo una adaptación de la *guajira*⁷ flamenca que, a su vez, guarda relación con su homónima cubana. Pero con el tiempo, la milonga cambia de ritmo, pasando del compás compuesto de la guajira - 6/8-3/4 - a uno simplificado de 6/8, hasta llegar al de 2/4 y adquirir coreografía. “Porque desde la garganta de los payadores hasta los pies del bailarín, la milonga va recogiendo las figuras que, en los suburbios de Buenos Aires, se venían bailando con otras danzas – mazurca, polca, chotis, lanceros, etc.-” (Selles, 1976: 153).

Ahora bien, no obstante la complejidad de combinaciones musicales y sus desarrollos tanto en el ámbito local como a través del comercio marítimo, Selles agrega otros dos tipos de tango, que ubicaremos aquí en un segundo nivel. Estos serían el tango netamente de influencia *habaneril* y el tango *negroide*. Este último, considerado en función de su similitud nominal, pero que correspondía a la danza de origen africano arraigada en América hacia mediados del siglo XVIII, poco tendría que ver con las otras modalidades de tango señaladas. Su carácter subsidiario es claramente evidenciado en la omisión de los historiadores: “En la década iniciada en 1881 convivían en Buenos Aires tres especies musicales populares, que diferían en su dibujo melódico pero que tenían un ritmo en común: la habanera, la milonga y el tango andaluz” (Gobello: 1999: 18).

En cuanto al tango habaneril, por el contrario, su diferenciación con respecto al tango andaluz y a la milonga resulta muy compleja, siendo que “se confundieron recíprocamente y era corriente llamar a cualquiera de esas especies con el nombre de la otra.” (Ibíd.: 19). Para Selles, el tango habaneril surge después de los otros dos pero no prospera, no siendo tango auténtico, sino más bien su adaptación para los organitos callejeros. Habría sido la milonga, así como el tango andaluz en España, la que al pasar de las guitarras al piano adquirió el ritmo

⁶ Quimbundo o kimbundu, idioma precolonial de África central, hablado principalmente en la provincia de Luanda, en Angola. El idioma portugués ha incorporado expresiones de esta lengua. Según la *Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana*, “milonga do quimbundo: *exposição, queixa, calúnia, injúria, demanda*” (Lopes, 2004: 440).

⁷ Música también considerada de *ida y vuelta* originaria del sur de Cuba, donde los campesinos reciben el nombre de guajiros, siendo la música surgida e interpretada en las zonas rurales de la isla, y popularizada en Andalucía en el siglo XVIII.

de la habanera. Si bien su teoría confronta con otras histografías, propone como prueba documental de que aquel tango existió, al menos exiguamente, uno de los primeros registros mediáticos que se tienen sobre la vida naciente del tango. En una nota firmada bajo el pseudónimo de *Viejo Tanguero* por un cronista del diario *Crítica* en 1913, se hacía referencia a un concurso de tangos realizado en el *Palace Theatre*: “En cuanto a las composiciones musicales ejecutadas anoche, ninguna se ajusta al estilo del verdadero tango. Todas ellas tienen compás de habanera. El tango fue tango pero nunca habanera”⁸. Lo cierto es que aquí, además de la defensa a ciertas formas de baile, se evidencia la disputa entre diversos tangos o estilos posibles del mismo.

Por consiguiente, entre todas las modalidades de tango señaladas se evidencia claramente que en las décadas comprendidas entre 1850 y 1880 se constituye un espacio musical difuso, de gran complejidad, trazado por múltiples perpendiculares que se cruzan en diversos puntos de su trayectoria generando en cada confluencia una manifestación social y artística particular. Estas hibridaciones primigenias permiten volver sobre la concepción de las culturas híbridas (García Canclini, 1989) y la globalización cultural en tanto fenómeno contemporáneo, así como posibilitan el estudio de la teoría de géneros y estilos (Steimberg, 1993) en un momento clave de su constitución en el campo musical. Como en todo momento de gestación, allí se superponen etapas experimentales y nuevas conjugaciones rítmicas y melódicas. El terreno se torna aún más complejo en tanto, como fuera señalado, una misma esencia musical recibe diversos nombres o bien músicas disímiles son agrupadas bajo una misma denominación. “*Habanera, milonga, milongón, milonga partida, milonga tanguada, etcétera*, son formas autónomas o quizás ensayos, permutaciones y alternativas que se van sumando, o descartando, para decantar al cabo en esa forma particular que es el tango rioplatense (Rivera, 1976: 18).”

Por consiguiente, ante este panorama espeso y nebuloso, intentaremos a continuación reconstruir y analizar aquellos modos de existencia que caracterizaron al tango en sus inicios, a través de las huellas que el proceso dejó en los discursos mediáticos (Verón, 1987). La descripción del material gráfico hallado en la investigación funcionará como eje narrativo y puerta de acceso a la clasificación de un mundo ya recortado por otros sistemas (Hamon, 1991). A modo de una metaclasificación, se indagarán saberes tanto léxicos como enciclopédicos pertenecientes a discursos circunscriptos en un punto temporal y espacialmente lejano de la red semiótica. Al mismo tiempo, ello conducirá a desatar los nudos

⁸ *Teatros, El concurso tanguero en Crítica*, miércoles 24 de septiembre de 1913. Citado por Selles (1976: 156).

teóricos que nos acercan a la comprensión actual de los discursos sociales, tanto en su carácter híbrido como en sus rasgos estilísticos y de género. Para tal fin, guiados por los datos obtenidos gracias a la histografía especializada, así como por la intensa búsqueda de la cual resulta el corpus construido, dividiremos el camino entre los dos ámbitos privilegiados donde el tango, o bien aquellos *tangos*, se manifestaron primeramente en tanto práctica social: el teatro y la danza.

EL ORIGEN TEATRAL: SAINETE Y TANGO ANDALUZ

Aunque resulte paradójico, quizás nada sea más estimulante para un detallista y calculador investigador del ámbito científico que el verse sorprendido por su objeto. Es allí cuando se gana, aunque más no sea temporalmente, la batalla con el omnipresente sentido común y con aquellos presupuestos falaces que obligan a desafiar el *aplicacionismo* teórico (Fernández, 2006) para dejar hablar a la novedad. Tal fue el caso de la intrincada búsqueda de las primeras referencias al tango en la prensa de comienzos del siglo XX. Uno de los primeros *lugares* discursivos donde de manifestó aquel origen fue en la también primitiva publicidad de discos. Si bien a continuación abordaremos en detalle las características de este tipo discursivo y de sus respectivas implicancias en vinculación con la mediatización del sonido, reconstruiremos aquí a qué *tango* refieren los avisos en sus rasgos temáticos (Segre, 1985), a fin de recuperar los eslabones de su pasado fonográfico.

¿Cuál fue entonces la *ruptura* provocada por el hallazgo del material que conforma el corpus de investigación? Aquel efecto perecedero, que pasará a encausarse en el análisis, está vinculado a que las primeras grabaciones de tango que datan apenas del año 1900, no estaban publicitadas en tanto interpretadas o compuestas por alguna figura del ámbito musical, o bien en favor de sus características musicales o sonoras, así como tampoco en virtud de su apropiación para el baile. Aquellos tangos pertenecían, en cambio, al mundo teatral y eran algo muy distinto al tango que décadas después se conformará en género de la música popular rioplatense. Se presentan seguidamente aquellos primeros avisos.

«Donde penetra la luz desaparece la oscuridad» y así donde entra el fonógrafo desaparece la melancolía y rena con toda su intensidad la más franca alegría.

J. A. Edison



\$ 20
m/n
CON CILINDROS

El Grafófono

constituye el más poderoso elemento para pasar divertidas las largas noches de invierno.

Grafófonos y Fonógrafos

que graban y reproducen la voz.

GRAM-O-FONOS

DESDE \$ 18 MON. NAC.

Cilindros impresos

Garantidos originales. Desde \$ 2 c/u. VÍRGENES, \$ 8.50 la docena, primera calidad.

NOVEDADES

BOCINAS DE CRISTAL, para grafófono y fonógrafo.
CILINDROS ORIGINALES, por los artistas del Teatro de Mayo, á precios más bajos que en otra parte los de artistas inferiores.

EL AUTOMÓVIL (tango de «El Último Chulo»). Jota de «La Alegría de la Huerta». Tango del «Turututú», de las «Cosas de la Comedia», etc.

NUEVAS É IMPORTANTES REBAJAS
* - - - CATÁLOGOS GRATIS - - - *

368, San Martín - F. R. GUPPY y Cia. - Buenos Aires

Foto 1

Caras y Caretas, 28 de abril de 1900, Año III N° 82, Buenos Aires, p. 33.

EL AUTOMÓVIL (tango de «El Último Chulo»). Jota de «La Alegría de la Huerta». Tango del «Turututú», de las «Cosas de la Comedia», etc.

En ambos avisos publicitarios de *F. E. Guppy y Cia.*, autoproclamado como el *emporio fonográfico*, puede observarse, por un lado, la venta de novedosos dispositivos de captura y reproducción del sonido, como eran el gramófono y el fonógrafo, junto con la comercialización de cilindros vírgenes y bocinas de cristal y, por otro lado, la promoción de cilindros impresos con ópera italiana y los éxitos teatrales del momento⁹. Por ejemplo, mientras en la primera publicidad (Foto 1) puede leerse: “Cilindros originales, por los artistas del Teatro de Mayo, a precios más bajos que en otra parte los de artistas inferiores”, en el segundo (Foto 2) se anuncia un gran surtido de óperas italianas cantadas por tenores, barítonos, dúos y tercetos. Pero lo destacado aquí es, sin dudas, que en ambos encontramos una primitiva referencia mediática al tango en relación a los temas musicales incluidos en los

⁹ Como fuera ya mencionado, el análisis descriptivo de las publicidades en sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, así como la caracterización del fonografismo serán desarrollados en detalle en el próximo capítulo del presente apartado. Se destacarán aquí principalmente aquellos componentes temáticos que refieren al tango.

“éxitos teatrales más recientes” del 1900. En este caso, siendo avisos que se diferencian en aproximadamente un mes en cuanto a su fecha de publicación, se promocionan los mismos tangos denominados *El automóvil*, correspondiente a la obra *El último Chulo* y el tango del *Turututú* de *Las cosas de la comedia*. Ahora bien, ¿qué características guardarían estos tangos grabados apenas iniciado el siglo XX?

EMPORIO FONOGRAFICO

F. E. GUPPY y C^{IA}

368, San Martín, 368 Buenos Aires



FONÓGRAFOS - GRAFÓFONOS

DESDE \$ 18 MON. NAC.

• • • CILINDROS IMPRESOS • • •

DESDE \$ 1 MON. NAC.

Acabamos de recibir un gran surtido de cilindros de ópera italiana, bien impresos, cantados por los tenores Oxilia, Mauri y Oreste Mieli, baritono Baldasare, etc. \$ 3.50 m/n. cada uno (incluso dúos, tercetos, etc.).

Cilindros originales, con los éxitos teatrales más recientes: célebre tango de EL AUTOMÓVIL («El Último Chulo»). Jota de «La Alegría de la Huerta». Tango del «Turututú», de las «Cosas de la Comedia». Cuentos andaluces, etc., etc.

¡NOVEDAD! Himno a la confraternidad Hispano-Argentina ¡NOVEDAD!

Liquidación de una partida de cilindros de ópera italiana á \$ 1 m/n

* REBAJA DE PRECIOS *

* Gramófonos

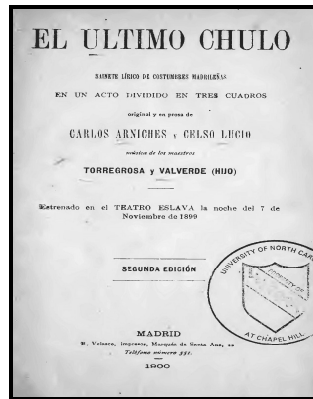
Cilindros originales, con los éxitos teatrales más recientes: célebre tango de EL AUTOMÓVIL («El Último Chulo»). Jota de «La Alegría de la Huerta». Tango del «Turututú», de las «Cosas de la Comedia». Cuentos andaluces, etc., etc.

Foto 2
Caras y Caretas,
 26 de mayo de
 1900, Año III N°
 86, Buenos
 Aires, p. 7.

Algunos primeros indicios para responder a esta pregunta pueden ser proporcionados por las otras músicas que acompañaban las obras teatrales anunciadas en la publicidad, tales como: “Jota de *La alegría de la Huerta*” o “cuentos andaluces”. E incluso quizás tampoco sea menor el dato de la promocionada *novedad* del “*Himno a la confraternidad Hispano-Argentina*” (Foto 2). Y es que aquel tango impreso en los cilindros de 1900 no es de origen rioplatense sino español. Al menos así lo evidencia con fuerza irrefutable el guión del “sainete

lirico de costumbres madrileñas” “estrenado en el Teatro Eslava la noche del 7 de Noviembre de 1899” (Foto 3).

Foto 3



El último Chulo, corresponde a un *sainete* en tanto pieza popular, jocosa y burlesca de un acto, en este caso dividida en tres cuadros, que solía representarse en el entreacto de las comedias o a veces al final y que en otras raras ocasiones se representaba en forma independiente. Tal como lo define *El diccionario de términos literarios* (Ayuso de Vicente *et al.*, 1997: 341), dada su pertenencia al *teatro menor*, su brevedad se calcula en aproximados 25 minutos de representación donde se condensa la tensión dramática junto con la descripción costumbrista de personajes populares tipificados a través de los gestos, el habla y la vestimenta. De este modo, su fin de entretenimiento constituye una sátira social que ofrece una visión optimista de la realidad. Asimismo, el *sainete* que aquí nos convoca combinaría dos subclases. Por una parte, el *sainete de costumbres*, que pueden ser madrileñas, como en este caso, o andaluzas y, por otra parte, el *sainete lírico*, que incorpora canciones alegres. Cuando estas canciones abarcaban toda la obra, se trataba entonces de *zarzuelas* o *tonadillas*. Por otro lado, una tercera subclase, no presente en esta obra, es el *sainete de costumbres teatrales*, donde el teatro se vuelve a sí mismo materia de reflexión y se convierte en objeto de parodia.

En cuanto a los autores de *El último Chulo*, Carlos Arniches y Celso Lucio, el primero de ellos sería reconocido como uno de los principales exponentes del *sainete* de costumbres madrileñas. El esquema de sus *sainetes* se basa en un triángulo amoroso: el *chulo* – hombre de ciertos barrios populares de Madrid que se vestía con un traje típico y hablaba y se comportaba con una mezcla de gracia e insolencia -, la joven y el joven humilde y trabajador. En la obra citada, Laureano, Engracia y Fermín respectivamente. A su vez, las piezas teatrales de Arniches se sostenían sobre el uso de deformaciones intencionadas del lenguaje, tanto en vocablos como en expresiones, con fines humorísticos (Ibíd.: 342).

Ahora bien, ¿qué lugar ocupaba dentro de aquel sainete el tango *El automóvil* y qué características presentaba? A juzgar por el guión, un grupo de personajes masculinos se preparan en la quinta escena de *El último Chulo* para representar una obra que interpretarán a beneficio. Después de repasar el repertorio musical, se disponen a ensayar el “tango acalorao, con acompañamiento de voces” *El Automóvil*, siendo lo que tienen “más flojo”. Si bien no nos dedicaremos aquí al análisis de la letrística del tango, aquellos versos no se corresponden con lo que al menos hoy identificamos como tal género musical. Rosalba Campra (1996), en su estudio de la retórica del tango afirma que en su generalización la composición básica del texto tanguero se caracteriza por el elemento lunfardo, el gauchesco y el depurado, conformando un discurso heterogéneo de contradicciones irresolubles. En el texto citado encontramos, en cambio, expresiones lingüísticas del español ibérico como “Venga. Duro con *El Automóvil*” y el pronombre personal “Tú”, al igual que referencias geográficas como “la llevo hasta el Ángel caído” en relación a la fuente inaugurada en 1885 en los Jardines del Buen Retiro de la ciudad de Madrid.

Todo lo antedicho, en correspondencia con los ejemplos proporcionados por el material de investigación, nos conduce a indagar por qué caminos se manifestó en el ámbito local el tango en el teatro a comienzos del siglo XX. El objetivo no es menor, siendo que estos tangos venidos de España constituían éxitos locales en forma prácticamente simultánea con su estreno en Europa y que los mismos eran difundidos en forma pionera a través de las grabaciones fonográficas. Y es que, siguiendo a Portalet (1996), el género chico madrileño habría proyectado en forma estilizada al tango andaluz agitanado que desde Cádiz absorbieran cantaores, cupletistas y tonadilleras. Este tango andaluz, influenciado como dijéramos previamente por la habanera, es propagado en Buenos Aires a través del teatro y rápidamente se adapta a la idiosincrasia criolla. Si bien las primeras coplas, por ser netamente andaluzas no adquirieron carácter popular, pronto se gestarían sus versiones locales (Selles, 1976).

El llamado *zarzuelismo criollo*, comenzó su evolución hacia 1890 bajo los moldes e influencias del género chico hispano para llegar a definirse en su etapa posterior como sainete porteño. En sus inicios fueron los artistas españoles quienes interpretaron eficazmente los personajes típicos de la ciudad y del campo criollo. Según Ordaz (1977), una de las principales influencias ibéricas fue la revista madrileña *La Gran Vía*, estrenada en la capital española en 1886 con gran éxito y presentada en Buenos Aires con igual trascendencia en el año siguiente. Su traslado al ámbito porteño conllevó diversas adaptaciones y continuidades. “Si en *La Gran Vía* se cantaban y bailaban el tango andaluz *La Menegilda*, un chotis castizo, una mazurca y una jota, entre otras músicas populares, en *De paseo en Buenos Aires*, un

payador entonaba una milonga y una paisana bailaba” (Ibíd.: 1235). Asimismo, se buscaban equivalencias en la caracterización de los personajes y en las referencias geográficas. Si la Gran Vía madrileña era la versión local la Avenida de Mayo, el ya mencionado *chulo* era nuestro compadrito porteño.

¿Cuándo se produce entonces el ingreso del tango criollo a la escena teatral? Sería en 1898 cuando aquel tango en tanto música, canto y pasos arrabaleros, comenzó su inclusión en obras aún típicamente zarzueleras. Ordaz señala cuatro etapas en este proceso iniciado por la vía del baile. En la primera, un personaje aludía al tango y amagaba algún *corte*, mientras que en la segunda, se otorgaban detalles precisos sobre la coreografía de un tango. La tercera, en cambio, corresponde a la fecha señalada de gestación del tango criollo en escena, con la presencia de personajes que cantaban y bailaban tango al estilo zarzuelero. Ya la última etapa se corresponde con la llegada a escena del tango-canción de la mano de *Mi noche triste*, en el sainete de un acto y dos cuadros *Los dientes del perro*, estrenada el 26 de abril de 1918 en la voz de Manolita Poli junto a Roberto Firpo y su orquesta típica.

Lo cierto es que desde los albores del siglo XX, los autores teatrales crearon numerosas piezas que en un momento dado, tuviera o no que ver con la acción, incluían un tango. Así también se hizo costumbre teatralizar letras de tangos que, a su vez, eran síntesis de sainetes. De esta forma, tango y sainete se retroalimentaron mutuamente. Mientras el tango en su desarrollo se hace discursivo, canción popular y masiva, “el sainete encuentra en el tango su misma genealogía: conventillo, inmigrante, compadrito, percanta, cuchillo, malevo, heterodoxia, telón” (Varela, 2005: 95).

Los elementos del zarzuelismo hispano, por su parte, aunque dejados en segundo plano tras el acriollamiento del género, no fueron abandonados del todo sino hasta la decadencia misma del sainete porteño. Desde la influencia musical, la corriente andaluza sobrevivió al menos hasta 1910, siendo tangos de este estilo: *Bartola*, *La Morocha* y *El caburé* entre otros, difundidos principalmente por Villoldo, Gobbi y su esposa Flora Rodríguez (Selles, 1976). Del mismo modo, el tango en su desarrollo local encontró en el sainete de raíz española su espacio de manifestación escénica. Con él nació y de él adaptó sus principales elementos pero no murió con él. El tango supo sobrevivir al olvidado sainete en virtud de su renovación temática y compositiva, al tiempo que supo encontrar en los pies de los bailarines del mundo un espacio de resistencia y expansión. Aquel proceso recorrido a través de la danza será indagado a continuación, a partir de la vigencia simultánea de la milonga junto al tango andaluz en el origen de aquellos *otros tangos*.

HACIA LOS PRIMEROS PASOS, ENTRE CORTES Y QUEBRADAS

No alcanzado aún el siglo XX, la milonga supo desplegar junto al tango andaluz los primeros pasos del tango naciente. En su creación, como fuera expuesto anteriormente, intervinieron compadritos y negros, sujetos excluidos de la sociedad y expulsados, por consiguiente, del simbólico espacio del centro urbano. ¿Cómo puede en este caso reconstruirse aquella incipiente gestación marginal? Horacio Salas (1995), nos advierte en su pormenorizada historia del tango que “cuando no existen documentos ni testigos la reconstrucción de un hecho es siempre imaginaria”. Los medios de comunicación, en su superación de la caducidad temporal, nos abren una vez más la posibilidad de acceder a documentación resguardada de la amnesia colectiva. Así lo demuestra el testimonio de una anciana de raza negra ex-carnavalera que en 1902 recordaba en *Caras y Caretas* los bailes de carnaval: “En 1870, antes de la peste grande, los mozos bien comenzaron a vestirse de morenos, imitando nuestro modo de hablar, y los compadritos imitaron la milonga, hecha sobre la música nuestra, y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza”¹⁰

Gobello (1999), quien recoge estas mismas líneas, explica que la milonga mencionada por aquella mujer no era sino tango, cuando la palabra *tango* refería otra cosa: el lugar donde bailaban los morenos al son de sus tambores. Ya en 1823 existían en Buenos Aires los sitios, lotes de tierra que los amos regalaban a sus libertos. Allí se adentraron luego los compadritos, introduciendo cortes y quebradas propias de la coreografía del candombe. Mientras el corte consistía en cortar la marcha, la quebrada implicaba el quiebre del cuerpo. Pero el candombe se bailaba en pareja suelta, a diferencia de polca, la habanera y la mazurca. Al trasladar a los bailes de pareja enlazada los quiebros de pareja suelta, el compadrito fue creando una coreografía propia, juntando los cuerpos y entrecruzando las piernas de un modo que llegaba a resultar obsceno.

Ahora bien, aquella coreografía que el compadrito creó improvisando a partir del candombe, se habría gestado por la imitación burlesca del baile negro, ante la imposibilidad del hombre blanco de participar de los rituales de carnaval (Benarós, 1977). A través de la burla el rechazo fue devuelto y transformado nada menos que en el origen de la milonga. Pero no de la milonga cantada, ya existente, sino de la bailada que a partir del silbido melódico del compadrito pasó de la boca a los pies, para denominarse simplemente tango. Y también como

¹⁰ “El carnaval antiguo”, *Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1902, pág. 28.

ironía, pero esta vez de la historia, es una pareja de hombres la primera que lo baila en las esquinas al compás de los *organitos callejeros*¹¹. El tango era sólo cosa de hombres, en una demostración de habilidad masculina, y en esa matriz se incluiría luego la mujer, sin poder alcanzar un rol dominante. Algunas de estas desconocidas e incluso difícilmente imaginables imágenes del primer baile entre orilleros llegan a nosotros a través de las fotografías publicadas en *Caras y Carteras* en 1903 (Foto 4).

El artículo que presenta “Paseos fotográficos por el municipio” lleva por título “El tango criollo” y comprende entre sus líneas pasajes sin desperdicios que testifican contemporáneamente “el tango plebeyo cuyos pininos ensayan hoy en la vereda de los conventillos, al son del pianito callejero y como remedo de otros tiempos, algunas parejas desmedradas de vagos aburridos”. Aquellas imágenes, a juzgar por lo expresado en la totalidad del texto, representarían la figura ya casi extinguida del compadrito criollo y del italiano acriollado de la Boca con su especial indumentaria, desplazada por el entretenimiento callejero de la “muchachada ociosa” “que hoy la policía suele recoger clasificándolos como vagos y mal entretenidos”. De tal modo, el tango criollo en sus comienzos es “apenas ciudadano de Buenos Aires y no ha podido aclimatarse, como tampoco pudo hacerlo la milonga su antecesora, bajo el techo de los ranchos camperos, donde ríe en la guitarra criolla el lejano recuerdo de la tierra andaluza”.



Foto 4
Caras y Carteras,
 15 de febrero de
 1903, p. 43

¹¹ La historia y vida social de los olvidados *organitos callejeros*, primeros difusores musicales populares, exige un desarrollo específico. El organito es un instrumento musical mecánico que ejecuta melodías preestablecidas girando de un manubrio y seleccionando cada una con un mecanismo específico. Se estima que el primer permiso fue otorgado a un organillero italiano en 1842. En efecto, en el suelo local sus propietarios eran mayormente napolitanos y calabreses, quienes caminaban los barrios sosteniendo el organito sobre sus hombros con fuertes correas de cuero. También era posible ver organitos con ruedas o incluso arrastrados por un caballo. Con sus pequeños fuelles soplaba melodías en tangos, valeses y zarzuelas, sosteniendo gran popularidad.

Y como instantáneas de un pasado ya exiguo allá por los albores del siglo, la figura callejera del baile entre hombres sería prontamente reemplazada por la inclusión de la mujer. Si bien algunos de los primeros documentos que describen este fenómeno datan de 1904¹², cuatro años después la revista *Caras y Caretas* publica una página a todo color donde un hombre y una mujer entrelazados ilustran el poema titulado *El Tango* (Foto 5). En el mismo aparecen algunos de los elementos centrales que luego tipificarán al tango a través de versos que vale la pena rescatar: “llorar parecen tus alegrías recónditas nostalgias del bajo fondo”, “con sus notas gangosas los acordeones”. En cuanto a la inclusión de la mujer en el baile, una estrofa le es dedicada: “se mecen las mujeres como banderas, en tardo y somnoliento ritmo de hamacas; formando con el ruedo de las polleras extrañas curvaturas afrodisíacas”.

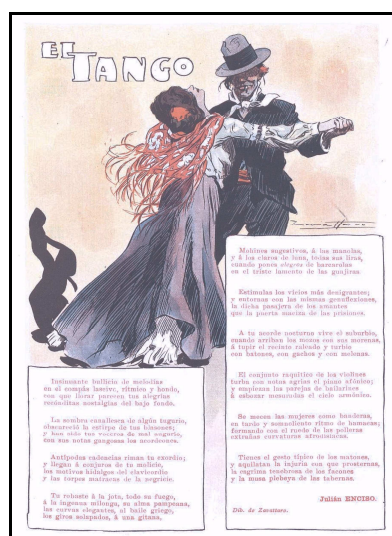


Foto 5
Caras y
Caretas, 17 de
 octubre de de
 1908, p. 69

Asimismo, al detenernos sobre la ilustración que acompaña al poema pueden advertirse determinados rasgos presentes en los personajes representados. El hombre es caracterizado con el vestuario propio del compadrito, que si bien puede comprender ciertas variaciones, se manifiesta en la imagen a través de algunos elementos básicos como el funyi oscuro y blando con cinta alta -inmortal bailar sin él-, el saco largo con solapas en punta un tanto abierto para dejar ver un chaleco ribeteado en raso claro, la camisa de piqué blanco, el pantalón negro con rayas grises y el pañuelo al cuello¹³ (Salas, 1995). La mujer, por su parte, simboliza en su vestimenta caracteres de cierto estilo español, a través de la flor o el adorno del cabello, la mantilla y el color rojo de ambos ornamentos. Quizás sea otra estrofa del poema la que pueda aportar mayores especificaciones al respecto en tanto *le dice* al tango:

¹² Benarós (1977) cita un poema del entrerriano Aníbal Marc Giménez también titulado *El tango*, publicado por *Caras y Caretas* en 1904, donde ya la mujer acompaña al hombre en la danza.

¹³ El guapo, personaje temido, envidiado y respetado, quien consideraba al compadrito un sujeto despreciable e inferior, “solía vestir de luto tal vez porque su tarea lo obligaba a tutearse con la muerte. El lengue blanco con la inicial bordada y la chalina de vicuña eran las únicas notas que cortaban el tono del atuendo” (Salas, 1995: 65).

“Tu robaste a la jota, todo su fuego, a la ingenua milonga, su alma pampeana, las curvas elegantes, al baile griego, los giros solapados a una gitana”. Una interpretación posible sugiere que la mujer ilustrada podría representar a aquella gitana y que el compadrito, podría referir por una operación metonímica al tango, en tanto figuración retórica que toma la parte por el todo (Fernández y Tobi, 2005).

Por otra parte, no sólo la pareja de hombres es reemplazada por la inclusión de la mujer en la danza, más allá de que su costumbre continuó expresándose en hechos aislados como la huelga de conductores de carros de enero de 1912 (Foto 6) o el concurso de tangos de la Federación Ciclista Argentina de 1916 (Foto 7). El tango, asimismo, se trasladó de las calles a las romerías españolas, los cuartos de las chinas y los peringundines, hasta alcanzar finalmente los salones, el conventillo, el cabaret y las casas de familia. En las viejas romerías el tango se colaba en el trío de flauta, guitarra y violín, entre las *muñeiras* y la improvisación. Los cuartos de las chinas, por su parte, con bravías mujeres de cuchillo en liga, se ubicaban próximos a los cuarteles militares (Benarós, 1977), mientras que peringundín¹⁴, era el nombre con el que eran identificadas las academias¹⁵ donde bailaban los compadritos, cuando allí concurrían italianos.

Foto 6

Caras y Caretas, 20 de enero de 1912, p. 70. Conductores de carros bailan en el agua durante una huelga.



Un tango bailado en el agua



Concurso de tangos, realizado durante el citado pic-nic de la Federación Ciclista Argentina.

Foto 7

Caras y Caretas, 25 de marzo de 1916, p. 74.

De este modo, desde sus comienzos el tango encontró refugio en el burdel. Así lo demuestran las primeras letras de obras como *Dame la lata*, siendo *lata* la rendición de

¹⁴ Aquella denominación deviene de un baile propio de Perigord, Francia, difundido en Génova y bailado en Buenos Aires por los inmigrantes genoveses (Gobello, 1999).

¹⁵ En las academias se bailaba técnicamente bien. Su origen se rastrea hacia 1870 tanto en Montevideo como en Buenos Aires.

cuentas que el *cafishio* pedía la pupila de la *madama*, y *La C...ara de la L...una*, título de doble sentido que refiere a las partes pudendas de la *lora*, como se denominaba a las prostitutas extranjeras. Otra será, sin embargo, la historia del tango al acceder a los salones y teatros con previa escala parisina.

EL TANGO EN LOS SALONES Y TEATROS: DE PARÍS A BUENOS AIRES

Al comenzar el presente recorrido pudo advertirse que en todo momento de gestación hay superposición y disputa, tanto de diversos fenómenos confluentes como de sus respectivas denominaciones sociales. Llegados a este punto, podemos afirmar que el origen del tango es condición inexorable de la hibridación, fusión y adaptación de elementos culturales disímiles. Durante los primeros años del siglo XX la confusión entre los tangos andaluces, la milonga y el tango criollo tiende a desvanecer. Los ritmos y melodías hispánicos sobrevivirán sólo como antecedente y basamento esencial de los tangos nuevos. Pero no será aquella la única influencia de *ida y vuelta* entre los márgenes del Plata y Europa. “Ese cúmulo de habaneras, de tanguitos acupletados, constituirán el aporte español al tango. La otra inmigración mayoritaria, la italiana, brindaría en cambio los primeros ejecutantes y terminaría por imprimirle el aire melancólico, nostálgico, característico de la música rioplatense” (Salas, 1995: 53).

Y a su vez, como el *fluir* de un mismo movimiento, el tango de germen local se internacionaliza prontamente en París para retornar transformado. A su regreso dejará atrás aquellos *otros* tangos y el burdel de su juventud, para brillar legitimado en los escenarios y salones de la ciudad. “Allí se hace representación del mundo, tanto musical como discursivamente. Entonces, el instinto sexual que le daba forma se repliega y se vuelve reflexión, interioridad. Edifica un discurso moral sobre la base de la moralidad imperante, adoptando valores que le eran ajenos en sus orígenes” (Varela, 2005: 66).

El tango en tanto danza y expresión teatral encontrarán en la capital europea el vértice de su consagración y mediante un nuevo *feedback* cultural se delinearán un tango diferente. Ya en 1907 los populares artistas Ángel Villoldo, Alfredo Gobbi y su mujer Flora Rodríguez, grabaron en Francia el tango en disco para la casa *Gath & Chaves*. Lo propio haría luego el matrimonio para la firma francesa *Pathé*. Sin embargo, el ingreso triunfal del tango a París fue a través de la introducción de la danza por parte de los jóvenes de la alta sociedad porteña, abriendo allí en 1910 la primera academia de baile. Claro que aquel tango no era el de los cortes y las quebradas del *compadrito*, sino el llamado tango liso. Tampoco se ejecutaban las

partituras con el mismo ritmo. Gobello (1999) sostiene que posiblemente fue en París donde el tango pasó del dos por cuatro -dos negras por compás- mantenido por la milonga, al cuatro por ocho -ocho corcheas por compás-. Asimismo, el atuendo gauchesco era el estereotipo que representaba a una lejana y exótica Buenos Aires, difundida luego por el mundo e immortalizada en la imagen de Rodolfo Valentino en la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Rex Inoram (1921).

La prensa argentina no fue ajena a las repercusiones del fenómeno parisino. La revista *Caras y Caretas*, una vez más, no fue la excepción. En noviembre de 1912 la nota titulada *La invasión del cabaret* (Foto 8) describía con humor la importación local del cabaret parisino. “Si París ha dado carta de ciudadanía al tango argentino (...), Buenos Aires ha pagado la gentileza adaptando a nuestra modalidad criolla, la alegre costumbre del cabaret”. A través del personaje de Don Nepumuceno, “viejo estanciero del sur, soltero y amigo de la farra” que en su viaje a Buenos Aires decidió visitar un cabaret, se describe en tono burlesco aquel ambiente donde “los franceses creen que sin champagne no hay farra”. Cuenta la anécdota que, avanzada la reunión, un piano hizo oír un tango y una mujer, vestida en traje de salón, y otra, disfrazada de compadrito, empezaron a *quebrarse*. Ante cierto descontento del público presente, “el cabaretier obligó a la concurrencia a que aplaudiera al terminar la danza”, sin poder evitar que Don Nepumuceno vociferara: “¡Pero, che! ¿Esto es parisién? Será por lo mal bailao”.



Foto 8
Caras y Caretas,
22 de noviembre
de 1912, p. 44.

La invasión del cabaret



Si París ha dado carta de ciudadanía al tango argentino, y le ha hecho la celebración, para que el cortejo, la queletrada y la media luna de nuestros bailarines, tengan aceptación hasta en las recepciones diplomáticas, Buenos Aires ha pagado la gentileza adaptando a nuestra modalidad criolla, la alegre costumbre del cabaret.

Va tenemos instalado varios, desde de doce a tres de la madrugada la gente no tansolida y que gusta, dice, tise, puede recrear la vista y el oído, y hacer consumo de champagne en esos nuevos templos de la alegría.

En los locales, a imitación de los famosos cabarets de Montmartre, se ha querido dar la nota graciosa y picaresca del buen humor parisino, y se han colgado por las paredes caricaturas, carteles y avisos con leyendas cómicas al menos esa ha sido la intención. Del techo, y también con el deseo de hacer burlesco, pueden verse varios círculos para dar carácter ligero al local. Los músicos y mesas pretenden ser graciosos y de verdad, pero no son más que de pino con una mano de tierra Siam.

En un rincón, y al fondo, una tarima con un piano. Ahora músicos, damas que recitan al compás de un vals lento, Pierrot que mimas una balada a la luna, una pareja que tangua al estilo de París, un joven que recita en francés, otro que improvisa versos a la clientela.

En esos lugares, los mozos bien pasan alegremente el rato, porque los frecuentan damas, se ríen, se charla y se grita. ¡Oh, Sauvages! Sauvages! Las mujeres corren suspirando. El cabaretier se fue disparado hacia la puerta para que la gente no se fuera sin pagar, y don Nepumuceno decía a gritos:

¡Pero, che, si esto no es parisién, si esto es de lo más criollo que pueda inventarse!

mo si fuéramos soberanos de incógnito. Don Nepumuceno quedó parado en medio de la sala, mirando asombrado las pinturas de las paredes.

— Che, mira que llave. — me dijo, señalando una de ellas.

— Es la de la Bastilla.

— ¿Cuánto, cuánto, cuánto?

El cabaretier, desde la plataforma, improvisó en nuestro honor varios insultos que como la concurrencia, que a don Nepumuceno le dieron que decir, no los entendió.

— Nos sentamos y el mozo se acercó a preguntarnos: — ¿Se o demit-se?

— Che, a mí me trae un papercuit.

— Es obligatorio la consumición de champagne, señor. — dijo el mozo con alucen.

— ¡Oh! — respondió atorado don Nepumuceno. — Estos franceses se creen que sin champagne no hay farra!

— Si, traiga demit-se. — dijo yo para evitar que a mi acompañante se le volvieran los pases.

— Che, sabes que esto será muy parisién: pero mi papercuit soñes.

— Ya verá amigo. No hablo sin haber visto.

— De mujeres no estamos ni para ser muy criolano, que las criollitas, que hablan en parisién, comiéndose las vocales.

Yo, che, después del *pi* y del *compadrito*, no comprendo ni medio.

El piano hizo oír un tango. Una mujer, vestida en traje de salón, y otra disfrazada de compadrito, empezaron a apodararse con flexos, patitos y contorsiones de danza oriental. Mi acompañante no pudo contenerse y exclamó:

— ¡Pero, che! ¿A qué es parisién? Será por lo mal bailao.

El cabaretier obligó a la concurrencia a que aplaudiera después de terminar la danza. Y aquella multitud obedeció prontamente, por no alejarse los estroños del humorismo parisién.

Un joven corrió unos versos sentimentales satirados de verlanismo. Don Nepumuceno tuvo que hacer su comentario.

— Pero, che, en mis pagos hay un criollito que recita una versalada con más gracia que meciendo. ¡Maja unas noveladas que nos traen de París.

El cabaretier, ateniéndose al reglamento montmartrés, cogió a todos a que ululáramos en honor del poeta.

Pierrot se presentó en la plataforma, y para dar vistosidad a sus gestos, nos dieron a observar. Al compás de la música, el eterno cuarenta y cinco de Colombia empezó a hacer mimos y viajes.

Un armonista le hizo con un corcho, que vino a darle en un ojo. Los clientes, tentados por la gracia, hicieron igual cosa. A poco, hasta las botellas iban a estrellarse contra las paredes. La luz se

hizo en seguida. Pierrot gritaba indignado: «Sauvages! Sauvages! Las mujeres corren suspirando. El cabaretier se fue disparado hacia la puerta para que la gente no se fuera sin pagar, y don Nepumuceno decía a gritos:

¡Pero, che, si esto no es parisién, si esto es de lo más criollo que pueda inventarse!



JULIO CASTELLANOS

Aproximadamente un año más tarde, en enero de 1914, *El tango caricaturizado* sintetiza en su titular la descripción en primera persona del cronista José María Salaverría sobre el tango bailado en la capital parisina. (Foto 9). Si bien el autor confiesa que le “parecía, desde lejos, que en este asunto del tango habría cierta mistificación”, tras su viaje a Francia puede afirmar que “no hay exageración en manifestar que París se encuentra empapado, saturado de tanguismo”. Incluso, llega a comparar el fenómeno con una “epidemia que invade el continente” o como “un contagio irresistible de las modas en el vestir o el pensar”. Es en su intento de constatar el fenómeno que acudió “al salón Olympia, en pleno bulevar, a la hora del té”. Allí, ante un público muy variado, dos orquestas interpretaban “toda clase de bailables”: baile inglés, español, yankee y balcánico, con “un prurito de perseguir lo exótico, y de exagerar las modalidades del exotismo”.

El tango Caricaturizado

No hay exageración en manifestar que París se encuentra empapado, saturado de tanguismo. A mí me parecía desde lejos, que en este asunto del tango habría alguna mistificación, y especialmente cierto discreto periodístico. Pero he pasado la ciudad, tantas veces llamada luminosa, y toda duda o todo recelo se han desvanecido.

El tango, en efecto, es una realidad en París, una creciente realidad que desborda de las fronteras y que invadía a Londres, a Berlín, a Milán, a Madrid. Nada puede contenerlo, semejante a aquellas pavosas epidemias que invadían los continentes, o si es parece mejor, como el contagio irresistible de las modas en el vestir o en el pensar. Si a un moedito alarmado se le ocurre, por ejemplo, oírse que las mujeres ostentan una pluma en la cañera, será inútil resistir: lo mismo en Nueva York como en San Petersburgo, el mandato será cumplido. Y si un escritor sutil sabe manipular una teoría bizarra, los literarizantes o filólogos de Viena o de Río de Janeiro no hay duda que obedecerán a la moda. Es una ley de los tiempos, y tal vez una demostración feliz de que las fronteras van cayendo. Los hombres somos un poco más hermanos que antes, y la prueba está en lo dichoso que nos imitamos a unos a los otros.

Tango en la crónica periodística: tango en la abstracción académica; tango en el teatro; tango en el escaparate, y en el cartel, y en la tarjeta postal. No queda, pues, más remedio que cerciorarse. Y, efectivamente, una buena tarde de moda acudí al salón Olympia, en pleno bulevar, a la hora del té.

No sin cierta emoción transpuse la puerta. ¿Qué suerte de espectáculo brillante e inaudito iba a contemplar?... Pasado el luminoso vestíbulo, he aquí la sala

Es una sala como otras muchas, bien adornada, llena de luz y de gente. El público se sienta al azar dejando en medio del salón un espacio libre, donde se mueven los bailarines. Dos orquestas, a un lado y otro de la entrada, tocan sucesivamente, intermitentemente. Y el público, como es de ritual, bebe tisanas, come pastelitos, sorbe licores y retrésicos. Y entre el público existe de todo: familias curiosas, respetables caballeros, turistas ociosos, un negro norteamericano, muchas mujeres frías.

Mientras tanto, el turno de las dos orquestas alcanza toda clase de bailables. Aquello es una enciclopedia coreográfica, un folk-lore musical. Hay para todos los gustos y naciones. Balle inglés, baile español, baile yankee, baile balcánico. Y hay, más que nada, un prurito de perseguir lo exótico, y de exagerar las modalidades del exotismo.

Esta pareja, que ahora sale al redondel y que se desliza sobre el encerado pavimento, acomete la empresa de valsar a lo británico; pero sus movimientos son bruscos y excesivos, que el público sabe ya que en toda la faz del imperio inglés no ha de bailarse con tal inconciencia. Se busca lo más extraño. El «Turkey Trot», realmente estrambótico, el «Dixie» y «Boas», verdadera danza de osos, el doble Boston, que pierdo su pristina elegancia para convertirse en una emulación de contorsiones. Sale después una pareja de yankees, vestidos al uso campesín, con sombrero ancho, camasa al cinto y botas de montar; aquello resulta un frenesí salvaje. Y los bailarines, cumplida su misión, van retirándose por el foro, dejando el campo a otros bailarines. El público aplaude a veces; otras veces termina el baile en un silencio mudo. De repente, y por fin, la orquesta de triganes ha mo-

castio. Tiene todas las condiciones apetecidas. Es bailable, es ciertos compases, muestra de color, vigor y expresión armoniosa. Luego se presunta y agita graciosamente, como invitando a la querrela. Y salen los bailarines.

En este momento el espectáculo sitose íntimamente deprimido. ¿Son argentinos los que bailan?

¿O son más bien de Barragones, de Marzolla o de Barcelona? He ahí a la pareja de yankees, con sus botas de montar y su canana al cinto, que bailan el hiperbólico tango, con más genuflexiones y unas paradas absolutamente horribles. He ahí a uno que bailaba antes una danza del oso, y que ahora, con un tipo de coquerre, baila con letra el tango. He ahí también a dos mujeres, que bailan sin saber qué bailan, que han recibido un par de lecciones soñoras y que, lo que sea con lo inventan. Y del conjunto, como es de presumir, sale un resultado híbrido, un tango que no es tango, y un baile que, sinceramente, resulta a muy feo y sofo, sin ninguna gracia. ¿Cómo ha podido apasionar esto a París y a media Europa? ¿Será tal vez que en otras partes lo bailan mejor, y que en la sala del Olympia se había congregado a mis espaldas lo más insignificante del género?

El caso es que yo, siendo el menos, indico

didadas más o menos bien coreadas, inconfundibles. Será preciso notar la impresión que causa en París, básicamente, el vuelo de esas notas lejanas. Se oye el tango, y uno piensa soñar, o presume que escucha deliriosamente. ¿Por qué? Escuchando, no obstante, preparado para la audición, sabía que el tango era una realidad, y a oírlo precisamente había acudido en el salón. Sin embargo, el oído no acababa de resignarse. Esa música apasmatada, presuntuosa, sensual, expresiva, hondamente popular, un algo ataca la vida, intrinsecamente dramática, le parecía a uno que no podía salir de los arrabales porteños, o cuando más de los discos fonográficos que sonaban en las noches callidas, al fondo de los países familiares.

Pero no hay duda, el tango flojea de los volúmenes de la orquesta, y fueve maestra, melódico, impecable. Es un tango que ha oído uno muchas veces, y de cuyo nombre no sabe acordarse. ¿Cómo se llama ese tango? No me acuerdo. Tal vez tendrá un título macabro y jocundo: «El baile muestra al gringo». O llevará por nombre una frase sentimental: «Sueño de mi patria». Lo indudable es que el tango que suena viene de lo

Foto 9
Caras y Caretas,
31 de enero de
1914, p. 65-66.

Cuando comienza a oírse un tango, tal fue la extrañeza que “le parecía a uno que no podía salir de los arrabales porteños, o cuando más de los discos fonográficos”. Y no fue menos la decepción. “He ahí la pareja de yankees, con sus botas de montar y su canana al cinto, que bailan el hiperbólico tango, con más genuflexiones y unas paradas absolutamente horribles.” El resultado: “un híbrido, un tango que no es tango, y un baile que, sinceramente, resulta muy feo y sofo, sin ninguna gracia”. “¿Cómo ha podido apasionar esto a París y media Europa?”, se preguntaba aquel testigo y exclamaba: ¡Oh, pobre tango, como te han

desvirtuado y quitado en París todo tu aire pasional, toda tu rara y plebeya elegancia!” Ello no era más que una caricatura del tango.

Lo cierto es que, más allá de las críticas locales, el denominado *Le tangó* recorrió los principales salones de la aristocracia francesa y de las grandes ciudades del continente, no sin controversias, pero alcanzando una popularidad comparable con el exitoso vals y adquiriendo carácter transemiótico (Steimberg, 1993) al manifestarse incluso en un estilo de la indumentaria de moda (Foto 10).



Siendo París la capital cultural admirada por la sociedad porteña de la época, aquel reconocimiento no pasó inadvertido y fue capturado por el teatro local. A fines de 1913 el autor Enrique García Velloso estrenó la comedia en cuatro actos, con mucho sainete, *El tango en París*, la cual contaba la historia de un grupo de bohemios que viajaban a París para vivir del tango. A aquella obra le continuaría, en septiembre del año siguiente la titulada *El tango en Buenos Aires*. El apenas iniciado diario *Crítica* difundiría y criticaría ambos espectáculos en sus páginas. En octubre de 1914, por ejemplo, bajo el titular *En pleno tango*, se reseñaba la onceava representación de *El tango en Buenos Aires* en el teatro Argentino. “En vista del éxito de los dos tangos -el de París y el porteño-, el joven García prepara otro tango: *El tango de Juanita*, obra que será estrenada por Parra el año próximo. ¡Qué siga el movimiento!”. El éxito de aquella comedia dramática era anunciado semanalmente en el diario.

Mientras tanto, el tango era cada vez más aceptado por las clases medias y altas de Buenos Aires y su música y temática comenzó a ser el eje de un creciente número de

espectáculos: *El mundo del tango*, de Martínez Cuitiño y Ribelli; *El alma del tango*, de Roberto L. Cayol; *El veneno del tango*, de Valentín de Pedro, entre otros. A su vez, el cabaret como motivo, en tanto núcleo significativo y fondo de la acción (Segre, 1985), se introduce en una obra hito como *Una noche de garufa*, de José Antonio Saldías, donde se presentó por primera vez en escena una orquesta típica porteña, nada menos que con Osvaldo Fresedo al bandoneón (Ordaz, 1977). Así, tras las luces de los escenarios y salones, en apariencia ya nada queda de aquellos tangos andaluces, de la habanera y de la milonga que marcaron los primeros ritmos y fundamentos. Poco menos de las calles marginales, las romerías, los cuartos y peringundines.

Si el teatro y la danza fueron los ámbitos privilegiados donde se manifestaron los *otros tangos* del origen, será en aquellos mismos espacios donde se definirán los rasgos propios el tango rioplatense y su legitimación. Terminada esta etapa germinal, el tango acompañado por el desarrollo sucedáneo de los medios sonoros de comunicación, trasladará gradualmente sus prácticas sociales privilegiadas del baile y el espectáculo teatral hacia su expresión propiamente musical. La revolución provocada por el dispositivo fonográfico posibilitará la escucha atenta e individual, temporal y espacialmente diferida, aislando el sonido de su fuente de emisión y convirtiéndolo en señales transportables (Fernández, 2008). Luego de los primeros pasos marcados, no sin cortes y quebradas que sortear, un futuro que se oye cercano: “Tras la adecentada coreografía, será aceptado en las mejores familias. Y de alguna manera, dejará de ser, un poco, el tango prepotente, desafiador y alegre de los orígenes, para teñirse de cierta ablandadora sentimentalidad, fugándose cada vez más de los pies del bailarín para alojarse casi definitivamente en los oídos” (Benarós, 1976: 217).

Bibliografía

- Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C. y Solano Santos, S. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- Benarós, L. (1976). El tango y los lugares y casas de baile. *La historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Campra, R. (1996). *Como con bronca y junando...La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- Fernández, J.L. (2006). *La construcción discursiva de la audiencia radiofónica*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Argentina.
- ----- (2008). Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido, Revista *L.I.S. Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada*, N° 1.

- Fernández, J.L. y Tobi, X. (2009). Criminal y contexto: operaciones y caminos de su figuración. *L.I.S. Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada*, N°4.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Gijalbo.
- Gobello, J. (1999). *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Guido, W. y Rey de Guido, C. (1989). *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Buenos Aires: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Gutiérrez Reto, M. (2003). Alta fidelidad: el identificador de la RCA-Victor. Hacia la constitución de un tipo de escucha fonográfica. *Tipográfica*. 56.
- Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Lopes N. (2004). *Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana*. São Pablo: Summus Editorial.
- Ordaz, L. (1977). El tango en el teatro nacional. *La historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Portalet, E. (1996). *El tango en España*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rivera, J. B. (1976). Historias paralelas. *Historia del Tango. Sus orígenes*. Buenos Aires: Corregidor.
- Romano, E. (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos-Calafate.
- Rossi, V. (2001). *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*. Buenos Aires: Taurus.
- Salas, H. (1995). *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Segre, C. (1985). Tema / motivo. *Principios del análisis literario*. Barcelona: Crítica.
- Selles, R. (1976). El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900). *Historia del Tango, Primera época*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Varela, G. (2005). *Mal de Tango*. Buenos Aires: Paidós.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.