**TANGO Y SALUD EN EL PRIMER METODO DE BAILE**

Resumen. Introducción. Marco teórico de referencia. El contexto. La temporalidad de la obra. Contenido. De un tango a otro. Lo saludable. Lo saludable y la mujer. La salud social. Conclusión. Bibliografía

Autores: Alicia Chust\* y Marcela Scondras\*

**Resumen**

El análisis de la obra de Nicanor Lima, El tango argentino de salón ... otorga ricos aportes a la historiografía y a la teoría del tango, con apoyo en el marco teórico del higienismo y el evolucionismo spenceriano. En el texto se establece cómo bailar con virtuosismo destacando los beneficios para la salud de los danzantes, no sin antes invocar el meridiano divisorio entre dos tangos: el orillero y el de los salones y tertulias.

Se descarta al primero de ellos y se avanza en la estructuración de un baile moralmente bueno, físicamente saludable y socialmente aceptable.

El trabajo realizado, coteja esta publicación con diversas fuentes y permite considerarlo como una pincelada epocal, establecer a sus destinatarios y comprender el origen de un estilo que ha conservado el nombre hasta nuestros días.

**Introducción**

El tango surge en el Río de la Plata hacia 1870. Al preguntarnos qué imaginarios sociales se conformaron alrededor del tango danza y qué concepciones teóricas lo contuvieron, nos topamos con una primera dificultad pues son escasos los testimonios escritos que dan cuenta del uso del término “tango” para designar un nuevo género de música y de danza. Su mención o tratamiento como género se da a partir de inserciones en diarios[[1]](#footnote--1), revistas, obras teatrales, etc. pero no existe un trabajo con especificidad temática hasta la aparición de **“El tango Argentino de salón: método de baile teórico y práctico. Primera parte”,**de Nicanor M. Lima, un valioso documento cuya segunda edición está datada en el año 1916.

Más allá del cómo se debe bailar, la obra ofrece elementos para un análisis de contexto socio-histórico: valores, pautas sociales, contrastes entre el ser y el deber ser, indicadores de estratificación social, concepciones teóricas y todo cuanto pueda suponerse acerca de los beneficios del baile en el marco del higienismo y las buenas costumbres. Es una pincelada epocal que nos retrotrae a los albores del siglo XX y que constituye a este documento en el primer antecedente historiográfico del tango.

**Marco teórico de referencia**

La obra pone el acento en la salud de quienes lo practican y en las condiciones de salubridad del medio, por lo que bien puede enrolarse en la corriente del higienismo**,** en tanto dicha corriente consideraba la enfermedad como un fenómeno social que afecta todos los aspectos de la vida humana y cuya cosmovisión llevó a los gobiernos a transformar el habitat (aguas corrientes, cloacas, iluminación, espacios verdes); esta construcción teórica influyó en Lima impulsándolo a considerar que pueden crearse condiciones favorables para la salud desde la práctica de la danza.

Pero se evidencia otro soporte teórico, el de Spencer, que es citado cuando plantea la obtención de los mejores resultados de la danza con el mínimo esfuerzo. Si bien el tema está directamente vinculado con la modalidad del baile, su concepción filosófica se desliza en el esquema evolutivo de las sociedades y sus modalidades danzantes ya que históricamente la complejización es ley, al igual que la de los organismos biológicos. El evolucionismo organicista es el eje para entender (según ese esquema) la propia evolución del tango porque el tango primitivo quedó atrás y a partir del método se estructura y pauta una modalidad acorde con una sociedad que alcanza un estadio superior en la evolución. A ello suma la mención del tipo de hombre esperado por Sarmiento, o sea que traslada al ámbito nacional el esquema spenceriano: “la civilización” exige ese tango; el otro, el orillero, es desechado desde el prólogo y reemplazado por un tango de salón superior en la escala evolutiva. Ese tango no es lascivo ni inmoral sino saludable física, moral y socialmente.

El esquema evolucionista también está presente en la normatividad ya que se establece cómo bailar sin admitir improvisaciones y cómo comportarse de manera acorde con una legitimidad social establecida. Modelos y normas imprescindibles para reglar las sociedades ajenas a “la barbarie” entendiéndola a ella, como un estadio primitivo de toda sociedad, por ende, la ley general de la evolución también es aplicable a los objetos culturales.

La patria grande sarmientina suponia “millones de argentinos que se imaginó cultos, sabios y gallardos”.

**El contexto**

En el año 1916, mientras transcurría la Primera Guerra Mundial, moría Gabino Ezeiza e Hipólito Irigoyen asumía su primer presidencia; el país, aunque parezca paradojal, festejaba el centenario de su independencia e inauguraba la Torre de los Ingleses; la ciudad contaba con edificios palaciegos públicos y privados mientras crecían barrios y suburbios. Entonces los sainetes o género chico criollo incluían tangos en la escena, los bailes del internado ya eran práctica de los estudiantes universitarios, los cabarets mimaban al tango y las distintas asociaciones y clubes porteños protagonizaban veladas danzantes; la cinematografía avanzaba con imágenes de tango musicalizadas en vivo desde el piano del biógrafo, las partituras para piano se consumían en cantidad con portadas que convocaban a los mejores dibujantes, a la vez que las grabaciones se incrementaban y la escucha también, mientras que la orquesta de Roberto Firpo grababa “9 de Julio”.

En base a la obra de Nicanor Lima sabemos de la existencia de dos ámbitos y dos estilos bien diferenciados para la práctica del tango: cabe saber si este género se encontraba presente en las tertulias de las familias aristocráticas nacionales.

Un periodista brasilero que asiste con la delegación oficial de su país a la conmemoración del centenario de la declaración de nuestra independencia, recibe invitación oficial a una tertulia familiar cursada por “una señora, portadora de un nombre ilustre y tradicional del país”, y nos aporta el siguiente relato de su vivencia: “*A las once y media, al terminar el tercer acto en el Colón, los invitados comienzan a fluir en la recepción. Criados a la Luis XV, cabellera empolvada, están apostados a la entrada del jardín, de donde bajo un terciopelo carmesí, con franjas de oro, los llegados pasan la caminata de mármol. Los criados solícitos recogen los sobretodos y sombreros. En el vestíbulo, frente a la mampara de vidrios, la dueña de casa, rodeada por los hijos, recibe a los que van llegando…Los salones se van llenando rápidamente…Pasan y repasan damas cargadas de joyas que valen fortunas…Las toilettes y las joyas les realzan la gracia y el conjunto es lo más distinguido que se puede imaginar…Todos los salones rebalsan. Las jóvenes* *parejas que intentaron ejecutar un tango tuvieron que circunscribir sus ejercicios coreográficos a un ángulo de la sala, apretado por un grupo de asistentes. Y cuando a medianoche entra el presidente de la República, al son del Himno Nacional, hay un atropello para abrirle camino…la orquesta ejecuta músicas americanas*”. (Briant: 86)

En tan palaciego recinto la juventud bailaba tangos. El baile estaba en la tertulia aunado a un protocolo respetado a raja tabla, en un ambiente que convocaba a las más altas autoridades nacionales y representantes de la clase alta porteña. Es evidente que nada de novedoso tenía bailar tangos en ese medio.

Como éste, existen sobrados documentos que ubican al tango con una vital presencia en este momento histórico (última etapa de la Guardia Vieja). El tango no era novedad en el ámbito nacional, y crecía y se lo disfrutaba fronteras adentro mientras en Europa se lo aplaudía.

**La temporalidad de la obra**

La primera dificultad con la que nos hemos topado ha sido la de hallar el original de este documento. No obstante no haberlo localizado, encontramos dos versiones del mismo: una de las copias se localiza en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega[[2]](#footnote-0), y la otra se encuentra en línea en los fondos de la Universidad de Stanford. Si bien no se destacan diferencias en el contenido, optamos por trabajar con la copia del INM.

El documento no posee datos de lugar de edición ni de fecha, sólo establece que es la primera parte de una segunda edición. El Instituto la ubica interrogativamente en 1916 por lo que se podría afirmar que la primera edición es previa a ese año. Para intentar datar esta obra nos remitiremos a las imágenes en ella contenida y a los datos biográficos del autor y su prologuista.

**Nicanor Marcial Lima**, autor de la obra, fue bautizado en Rosario de Santa Fe en 1887; su vinculación con la música y los bailes de salón se confirma a partir del registro de una polka para guitarra a su nombre en 1946.[[3]](#footnote-1)

**Dermidio T. González**, el prologuista, nació en 1874 en Corrientes. Ya radicado en Rosario fundó del radicalismo santafesino y publicó varios libros.[[4]](#footnote-2) Los datos biográficos de ambos nos remiten indefectiblemente a la provincia de Sante Fe en un mismo tiempo.

Veintiseis dibujos muestran la vestimenta de los bailarines; a partir de su cotejo con imágenes de la época aparecidas en Caras y Caretas y en Viejo Tanguero, se puede afirmar que esta segunda edición está ilustrada en correspondencia con aquéllas.

El método de rastreo por fuentes fotográficas también nos permite establecer que las diferentes vestimentas corresponden a distintos estratos sociales, pero en la indumentaria del hombre no se diferencia la estratificación social no obstante puede establecerse que la representación gráfica se corresponde con sectores no populares, prueba de ello es el uso de polainas, corbata plastrón, moño, traje, o ambo, pantalones rectos sin trencilla, en algunos casos con botamangas, los sacos tienen escaso entalle y largo a la cadera. En todas las imágenes el hombre, al igual que la mujer, llevan cabeza descubierta. Un sólo elemento escapa a esta categorización: el tacón en el calzado. Así, la moda patentiza lo temporal e indica la pertenencia de clase.

Otra variable para la datación es la división territorial de la República Argentina: Lima describe las figuras denominadas *mediaslunas,* y les asigna los nombres de cada una de las provincias, 14 en total. Efectivamente, el país contaba con 14 provincias durante toda la década del 10.

**Contenido de la obra**

Al iniciar el método y a pié de página puede leerse: "*Se vende en todas las librerías de la República"* lo que indica una clara intención de llegar al público nacional. Esta idea se ve reforzada a partir de la inclusión de catorce escudos provinciales.

En “*El tango argentino de salón*...” se pone de manifiesto que uno de sus propósitos es la difusión de la escuela de baile, por ende, Lima es un otrora maestro de bailes de salón entre los que encontramos especialmente destacado al tango.

El maestro solicita un trato de benignidad para con el género (actitud precedida por Viejo Tanguero en 1913), y pone el acento en la salud de quienes lo practican y en las condiciones de salubridad del medio.

En oposición al que bailaban los “orilleros” se destaca el tango de las tertulias y los salones como benéfico para la salud y el buen trato social. Desde allí se construye el discurso de los beneficios de una práctica saludable y socializante, y se desarrolla un método ajustado a tal justificación.

En fin, todo parece indicar que había un tango dañino y hasta mortal, inconveniente y ajeno a la propuesta de Lima.

Rico en contextualización es el prólogo, firmado por el poeta Dermidio T. González, quien se encarga de manifestarnos que ya “…*el Tango Argentino ha* *ocupado el comentario general, y en todas las manifestaciones artísticas y hasta* *industriales y comerciales la palabra “Tango”…ha llegado más allá de las fronteras de la patria*”, para reforzar luego la idea aquella del tango triunfante en Paris y su acceso a los salones de la aristocracia nativa; claro está que sin mencionar que los miembros de esa aristocracia lo practicaron en Europa luego de haberlo aprehendido en casa, lo que demuestra la persistente costumbre local de no valorar lo propio, quedando a la espera de aplauso ajeno.

El prologuista plantea así la existencia de dos tangos con modalidades interpretativas y estilos bien definidos: uno, el de *“la donosura, elegancia, honestidad y sencillez que caracteriza a nuestras damas criollas*” y el otro, “*que bailaba el orillero o nuestro tipo compadre*”, tango que merece su reprobación y censura.

Descartada entonces la estilística atribuida al compadraje, se abren las puertas de la obra, la que por cierto está destinada a implementar el primero de los estilos y a justificar sus beneficios. Se trata de adquirir una modalidad interpretativa que descarta la inutilidad de la danza y ensalza sus virtudes. Se enseña lo que suele ser mal interpretado o ridiculizado y se instruye acerca de un baile que no se sabe practicar.

Nos enfrentamos a un método que indica posturas, figuras y secuencias que hoy podríamos clasificar como sencillas y de poca complejidad, además del establecimiento de las pautas sociales que deben observarse y respetarse en tertulias familiares o en salones. En síntesis, una oferta del cómo bailar y del cómo comportarse, y de los beneficios sociales y sanitarios que genera una buena práctica danzante y que cualquier facultativo de la época puede recomendar, claro está, que sin abusar de ella.

Las figuras (movimiento rápido o saltito, pasos o paseos, cruces de pies, pasos de tango acompasados, vueltas, molinetes, paso lateral, el ocho, sentadas, mediaslunas, terminaciones, pique acompasado, paseos lentos y alternados y corridas) sus secuencias y las posturas, además de ser explicados, son ilustrados gráficamente o esquematizados, y en todos los casos se observa la distancia entre los cuerpos y las caras, hecho coincidente con la descripción de los bailes en las asociaciones de Buenos Aires, donde “*no se permitía bailar incrustado como en el presente, cuando alguna pareja lo olvidaba, en el centro del salón, un mocetón, con un distintivo en el ojal, se acercaba y con cierto tonillo repetía: -que haiga luz!... vamo, que haiga luz-*” (Saldías:163). La pareja no sólo guarda cierta distancia sino que en ningún momento el plano de uno de los bailarines es invadido por el otro, los cuerpos jamás se tocan mientras las manos son único punto de contacto, ya sea entre ellas o como sostén de enlace sobre la cintura de la mujer o sobre el hombro masculino, estableciéndose la siguiente postura de pareja: “*parada la pareja uno frente a otro, el caballero asentará su mano derecha arriba de la cadera y al costado izquierdo de la cintura de la dama,…ésta a su vez apoyará la mano izquierda sobre el hombro derecho de aquél, sin descansar el codo sobre el brazo del mismo y ambos, con los otros brazos estirados en casi toda su extensión se toman las manos, posando la palma de la izquierda del primero sobre los dedos de la derecha de la segunda”* y hasta se le propone al varón que permanezca con sus guantes calzados durante la velada.

Así concibió Lima un tango respetable acaecido bajo la melodía de una orquesta al compás musical de un dos por cuatro lento.

**De un tango al otro**

Lejos del baile sano y elegante hubo otro coetáneo y precursor, el orillero, descartado e inmoral y practicado por los tipos “compadre”. Saber de él es tan imprescindible como útil para nuestro análisis.

En 1887, en un texto denominado “Caló porteño”, se menciona una futura “*farra...con firulete acordeona, violín y flauta*” (Soler Cañas:25) dónde está garantizado “el corte” a propósito del festejo del casamiento de un herrero con la hija de una lavandera.

Recién iniciado el siglo, Florencio Iriarte en “Batifondo a la Villa Roi” nos remite a un baile acaecido en “*lo del inglés*” que culmina con una trifulca y un “bochinche infernal”, al respecto nos dice “...*y comenzó la jarana, con puro corte y quebrada,...y vieras che qué cuerpeadas y que de chipé, sentadas hicimos con el Bartolo...mi paica se me doblaba...parecía de goma del modo que se meneaba.*” (Soler Cañas:31)

Cayol ofrece desde otro espacio social, “la soiré del Gutemberg” (1906) otra trifulca milonguera y a los efectos de una provocación, uno de los personajes le indica a otro: *“La mirás com'un pesquisa, das un pasito tanguero*” (Soler Cañas:57).

En 1907, en la revista “PBT” Enrique Gunguito publica “Después del baile”, allí en pleno festejo de un bautismo del hijo de un italiano se dan los nombres de las mujeres asistentes destacando a “*Rosita, esa que lleva con el tango “La Morocha” el compás, cuando renguea!*” (Soler Cañas:76).

Ese mismo año y en el mismo medio, Agapito Sánchez publica: “Baile en lo de la Ñata”, se trata de un baile ofrecido en el domicilio de ese personaje con la presencia de mujeres que se destacan al bailar con “...*buenas piernas,...pa una de cort'y quebrada.”* (Soler Cañas:*91)*

“Tango en el Ópera, en 1910”, es la nota que el diario “La nación” publica en febrero de ese mismo año para testimoniar que la moda es bailar tangos, por todos y en todas partes aunque *“no ha entrado por fortuna al cosmopolitismo de los bailes de buen tono”*, sin embargo sí se lo baila en el “Ópera”, una sala con brillantes atractivos pero con chatura en lo danzante. El porqué nos lo revela el mismo texto ya que “*el tango criollo tiene su fisonomía característica y sólo lo conocen quienes han sentido su ritmo desde la cuna, arrorró orillero que les ha impregnado el alma. Su vigor y rudeza plástica no se improvisan ni simulan es una cuestión de sentimiento que no se cambia con el aprendizaje de contoneos, ni de actitudes estudiadas a través de las cuales se lo ve artificial y automático”* razón por la cual, se debería dejar al tango para *“quienes tienen por derecho de nacimiento de sangre el poder bailarlo*”. (Carretero:144)

En “La muerte del pibe Oscar” se describe cómo tangueaba el personaje central en una de las tantas romerías celebradas en Buenos Aires por el centenario: *“se largó a fondo con una corrida con doblete...con la mano izquierda atrajo a su compañera, la derecha la hizo deslizar hasta “el tablero” de la gallarda bailarina y se lo “tecleó” con los cuatro “dengues” al mismo tiempo que con el pulgar le daba dirección y la hacía seguir el ritmo del tango y al “pegar el esquinazo” dando así la media vuelta, hizo con toda limpieza el “corte” “serrucho viejo” “número seiscientos seis”*. (Villamayor:207)

Está claro que el método de Lima se opone a ese estilo y establece un baile de aristocrático salón, donde no sólo el espacio físico se modifica sino la modalidad de baile también, y en ella no caben las cuerpeadas ni los meneos, los cuerpos doblados, los cortes y las quebradas y mucho menos el tecleo sobre la nalga de la mujer.

La propuesta de nuestro autor tiene aspectos coincidentes con la evolución del baile detallada en 1913 por quien se hace llamar Viejo tanguero: “*El tango es, en efecto, de suave ondulación, con ritmo acompasado y atrevido...Tiene su medida y su compás...Si el bailarín no le imprime esta cadencia, dentro de un verdadero tiempo, la pieza carece de interés. Si la bailarina, por ejemplo, no sabe ejecutar el doble juego de pies hacia atrás, no puede ser buena intérprete. El tango no se baila a voluntad y con rigidez...cada figura debe concluir con un compás musical. Si se olvidan estas reglas, el valor artístico se pierde y decae.*”

**Lo saludable**

Entiende Lima que la danza “*armoniza el conjunto físico*” y cita a quien considera “*reputado maestro señor Pichhetti*”: “*el baile es uno de los ejercicios más higiénicos por los movimientos que ejecuta el organismo ya que, activa la respiración facilita la digestión, influye sobre las importantes cuestiones vitales; la sangre corre en más cantidad por todos los tejidos, se experimenta un vigor, un bienestar general que parece rejuvenecernos. Los movimientos musculares que se ejecutan en el baile, aumentan la fuerza física y la consistencia de los nervios, obrando con mayor presión en las extremidades. El baile modera, en la juventud sobre todo, la demasiada sensibilidad nerviosa”,* advirtiendo que todos los higienistas han colocado al baile en uno de los primeros lugares dentro de los ejercicios físicos. Retoma en otra cita al Dr. Lagrange para decir que “*Todos conocen la influencia que ejerce el ritmo sobre el movimiento [y que] hay aires musicales que llevan los movimientos a una perfecta regularidad, y la sensación producida sobre el oído por el compás, es como un punto de partida del efecto reflejo que ordena el movimiento alternado de las piernas y del cuerpo sin darse cuenta del cansancio”.* Pero más allá de los favores gimnásticos nuestro autor insiste en aconsejar la terapéutica del baile, siempre y cuando sea moderada. Entre esas moderaciones, establece que el compás de la música de tango es de dos por cuatro lento, dando cuenta de la celeridad con la que debe bailarse, lo que se complementa a lo largo del desarrollo de su método con pasos o figuras que podemos imaginar desde una cadencia pausada y solemne.

Los bailes vertiginosos no son recomendables ya que “*la gran contracción que sufren los músculos… aumenta excesivamente la respiración, la transpiración y la calorificación, lo que produce un notable desgaste de materias preciosas del organismo. El mismo corazón podría sufrir serias consecuencias debido a la aceleración de la circulación producida por el esfuerzo y resistencia muscular… Este vigor que se desarrolla maquinalmente sin experimentar el cansancio que causa en si el mismo movimiento, viene alentado por la disposición del espíritu que se predispone a los placeres de la danza, olvidando casi por completo la acción de los músculos y sus efectos”,* llegando a la conclusión que abusar del baile, mata.

Hoy se sostiene que la gimnasia es una disciplina que busca desarrollar y dar flexibilidad al cuerpo mediante rutinas de ejercicios físicos, la que puede llevarse a cabo como deporte o de manera recreativa. Entonces, tanto en la actualidad como en la concepción teórica del autor del método en cuestión, bailar tango es una actividad gimnástica que se desarrolla de manera recreativa y por ende, beneficiosa para la salud.

La actual definición de la Organización Mundial de la Salud establece que la salud es la condición de todo ser vivo que goza de un absoluto bienestar tanto a nivel físico como mental y social. Es decir que el concepto de salud no sólo da cuenta de la no aparición de enfermedades o afecciones sino que la idea de salud puede ser explicada como el grado de eficiencia del metabolismo y las funciones de un ser vivo a escala micro (celular) y macro (social). Coincidencias teóricas desde hace una centuria que nos permiten sostener el vínculo saludable del sujeto con su cuerpo y su medio, tema que Lima profundiza al trasmitir usos y costumbres que van desde la vestimenta, el ornato de los salones y las normas protocolares, hasta la distinción del movimiento.

**Lo saludable y la mujer**

Especial atención le merece a nuestro autor la salud de la mujer y las consecuencias físicas del abuso del baile. Según él, las señoritas bailan en la atmósfera viciada de los salones y deterioran su sueño además de sufrir las incomodidades *“que el corset ejerce sobre el aparato respiratorio y digestivo y sobre la circulación, como también el escote de los vestidos que ofrece a las corrientes un blanco, que puede ocasionar serios quebrantos”*. Todo conlleva a que padezcan distintas afecciones pulmonares dolorosas e irreparables. Esta argumentación sólo puede entenderse si concebimos la idea de un sexo débil y proclive a enfermarse, planteo nada discordante con las concepciones de una época y que cuenta con variados ejemplos en las publicidades comerciales”[[5]](#footnote-3). Insiste nuestro autor con el abuso y entiende que el mismo afecta tanto al aparato respiratorio como el resfrío, y que las máximas precauciones de abrigar a una dama a la salida del salón son insuficientes.

Para echar luz sobre la proporcionalidad de enfermedades entre hombres y mujeres afectados por resfríos en ese período nos remitiremos al movimiento de enfermos del Hospital Nacional de Clínicas en 1909, que nos indica que de un total de 3.121 entradas, 2.105 eran varones y 1.016 mujeres[[6]](#footnote-4): o bien las mujeres eran más sanas o no se atendían en el mencionado nosocomio.

Lima, insiste con la particular situación de la mujer que baila, al punto tal de ofrecernos mediciones de su esfuerzo, el que sin lugar a dudas, tratándose de un baile de pareja, es igual o similar al del hombre. Una serie de guarismos aportan el soporte fáctico:

Número de pasos de baile cronometrados en minutos y horas.

|  |  |
| --- | --- |
| Pasos | Tiempo |
| 130 | 1 minuto |
| 7800 | 1 hora |
| 31200 | 4 horas |

A estas mediciones añade la distancia recorrida ya que, si cada paso equivale a 70 cm., el recorrido será de 21.840 metros en cuatro horas, lo que equivale a casi 22 Km., valor cercano a las cinco leguas. Como estima que en fechas de carnaval se asiste a dos o más bailes, en cuatro o cinco días se realizan 140.000 pasos lo que equivale a 100 Km.

Planteado el concepto de esfuerzo, permanentemente se destaca la idea de moderación frente al abuso para no padecer los efectos nocivos del baile y lograr que su práctica sea un beneficio.

Resulta interesante marcar cierto prejuicio con relación al tema ya que si bien la práctica deportiva estaba diferenciada en función de los sexos, algunas como el ciclismo no estaba contraindicada para las mujeres. Evidentemente, Lima estimula y muestra ventajas orientadas al género femenino con la práctica moderada del tango.

**La salud social**

“Vale más dos minutos de exquisito trato social que un tango bailado con maestría.”, por ello, bajo el título: *Reglas que deben observarse,* Lima introduce treinta y cinco ítems al respecto. Entre esas pautas casi versallescas cabe mencionar, los saludos con reverencias llevando la mano al pie como pedido de baile, la oferta del brazo derecho para dar una vuelta por el salón antes de comenzar a bailar y de realizar un segundo saludo, el acompañamiento de la dama a su lugar y la reverencia final como señal de agradecimiento. Hay indicaciones para el trato con los anfitriones, ya que los invitados deben sacar a bailar en primer término a la dueña de casa y a las damas de la familia, e invitar a quienes no hayan sido favorecidas durante la elección de compañeras danzantes; el dueño de casa y sus hijos tienen la obligación de bailar con las damas invitadas. Finalizado el baile, no sólo se debe agradecer la invitación sino que a los pocos días corresponde realizar una visita de agradecimiento. Las mujeres deben tener un comportamiento exquisito para no dar lugar a críticas y desde luego, que no hay asistentes sin invitación ya que ello está prohibido por la “*educación y no lo admite la sociedad culta y galante*”.

Una vez más, es notoria la direccionalidad del método, y por aquello de “dónde fueres, haz lo que vieres”, se trata de incorporar los patrones culturales de las clases altas porteñas, aunque para estas últimas también se incluye la persuasión de aceptar al tango así bailado.

Entonces, hacia quiénes estaba direccionado ese método saludable? ¿Quienes debían aprender a bailar “en sociedad” y a comportarse en consecuencia? Si bien los destinatarios explicitados en la obra son los “jóvenes de ambos sexos”, existe una marcada destinataria: la mujer. El método es correctivo para quienes lo bailan mal y formativo para quienes aún no lo bailan. Debemos entender que en la sociedad porteña se produjo un incremento de los sectores medios y el ascenso social de parte de la población, ya que las fortunas de algunos particulares se incrementaron y los “nuevos ricos” también. Las actividades intermedias, el comercio y el campo, generaron propietarios acaudalados que pujaron por compartir espacios con los sectores altos de la sociedad. Una modificación en el status y una movilidad social que viene gestándose puede observarse en el siguiente diálogo publicado en la Revista Caras y Caretas[[7]](#footnote-5), bajo el título de: Notas sociales, con la firma de Ladama Duende. El texto nos ubica frente a un grupo de “damas patricias” en el Teatro Colón, comentando a cerca de las presentes. *“es la joven Marquesa de Salamanca,…la descendiente de una de nuestras más grandes familias, habría de unirse a un noble español… ¡y esa preciosa rubia vestida de celeste? Pues es la esposa de otro representante de nuestra vieja aristocracia, aunque sea su primer apellido de origen chileno: es María Elena Green de Del Solar Dorrego…pero cómo me gustan aquellas bellezas genuinamente criollas…las señoras de Murature y de Newbery, y entre las niñas…María Teresa de Guerrico*. Luego añadía*: ¡pero cuánta gente nueva!...Si ya casi no se reconoce a nuestra vieja aristocracia*”4.

Gente nueva en los espacios sociales que ocupaban los sectores tradicionales, gente nueva que debía incluir en su cotidiano hacer los parámetros culturales de aquel “patriciado” y actuar en consecuencia. Indudablemente, es hacia ellos a quien se dirige este código normativo del baile con indicaciones protocolares, además de los aspectos técnicos del tango. Es obvio que la tradicional sociedad, ateniéndonos al relato de Briant, ya lo tenía incorporado.

Sabemos que el tango desde su origen presenta un claro vínculo con un sector de la estratificación social: el de las clases bajas (tal lo demostrado en el item De un tango al otro), y que el objeto cultural constituido produjo su ascenso social independientemente del destino de sus hacedores, pero poco sabemos del devenir del tango en el interior de nuestro país.

Es evidente que el tango ya era conocido y practicado en el interior con anterioridad a 1916. Prueba de ello es la edición y difusión de folletines y películas que contenían tangos, las actuaciones de intérpretes que se desplazaban para actuar en el interior, así como el traslado de músicos del interior hacia Buenos Aires, sumado al crecimiento de la industria discográfica.

En el capitulo XII “Medias lunas”, Lima destina a cada provincia una de las variantes de esas figuras. De esta manera Lima incluye al interior, convirtiéndolo en protagonista con esta forma de bailar y conminándolo a seguir su método.

CONCLUSIONES

Lima genera el primer marco teórico para fundamentar un estilo de baile: el tango de salón, un baile estructurado que inicia la coreografía del género y niega la improvisación. En ese contexto propugna buenos modales y pautas sociales a adquirir. El tango de salón es un lenguaje del buen decir y del buen hacer, amén de una excelente medicina para el cuerpo y el alma, ya que el mal bailar, mata.

El método supone la inclusión de sectores sociales ajenos al género sin compadres ni orilleros y constituyeel primer antecedente de un documento escrito sobre un objeto de estudio propio para un público específico.

BIBLIOGRAFIA

ARGENTINA. INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA CARLOS VEGA. (1980) *Antología del tango rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires : INM

BINDA, E. y LAMAS, H. (1988) *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Bs. As. : Lucci

BRIANT, M. (1980) *Viaje a Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños

*Caras y caretas.* (1916) Buenos Aires, junio, n. 922

CARRETERO, A. (2000) *Vida cotidiana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Planeta

*Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires*. (1910) Buenos Aires : Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco

COMTE, A. (1979) *La filosofía positiva*. Mexico : Porrúa

*La Nación* (1880-1920) Buenos Aires

LIMA, N. (1916?) *El tango argentino de salón*. *Método de baile teórico y práctico.* Rosario?: ed. del autor

ROCHER, G. (1973) *Introducción a la sociología general*. Barcelona : Herder

SARMIENTO, D. (1999) *Facundo.* Buenos Aires: Elaleph.com. En línea: http://www.hacer.org/pdf/Facundo.pdf

FERRER, H. (1970) *El libro del tango*. Historias e imágenes. Buenos Aires : Osorio Vargas

*La historia del tango* (1977) Buenos Aires: Corregidor

VIEJO TANGUERO, seud. (1987) El tango su evolución y su historia. Historia de tiempos pasados. Quienes lo implantaron. Buenos Aires : Academia Porteña del Lunfardo

SALDIAS, A. (1968) *La inolvidable bohemia porteña*. Bs. As. : Freeland

SOLER CAÑAS, L. (1965) *Cuentos y diálogos* 1885-1964. Bs. As. : Theoría

GOBELLO, J. Y SOLER CAÑAS, L. (1961) *Primera antología lunfarda*. Bs As. : Las orillas

VILLAMAYOR, L. C. (2015) *La muerte del pibe Oscar*. Bs. As. : Unipe

Alicia Chust. Lic. en Sociología (UBA) y Diplomada Superior en Tango (Konex). Es docente en el CETBA y en la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas. aliciachust@telecentro.com.ar

Marcela Scondras. Lic. en Teatro (UK) y Diplomada Superior en Tango (Konex). Es directora de la Biblioteca Juan Bialet Massé-MTEySS. mscondras@undav.edu.ar

1. Algunos autores consideran que la primicia la tuvo el diario Critica el 22 de setiembre de 1913 con “El tango, su evolución y su historia. Historia de tiempos pasados. Quiénes lo implantaron”, pero éste no deja de ser un articulo periodístico, coincidente en tiempo con la defensa del tango que hace Jean Richepin en una ponencia realizada el 25 de octubre de 1913 en la Academia de Ciencias de Paris, Instituto de Francia. [↑](#footnote-ref--1)
2. Registrada con el número 2485 e ingresada el 18/9/96 [↑](#footnote-ref-0)
3. Boletín Oficial de la República Argentina, 25 de abril, 1946. Primera sección. [↑](#footnote-ref-1)
4. Rosas primaverales y Palmas y bronces, 1905; Las flores de otoño e Iris, 1908; Martha, 1912; La Constancia, 1915; Un romance en Córdoba, 1917, y Cantos de pesadumbre, 1919. En 1894 había dado a conocer en Rosario el folleto Rosas i la posteridad y anteriormente, Recuerdos de la Revolución de Corrientes y La muerte de Dorrego. En: http://www.lagazeta.com.ar/resenia\_federal.htm [↑](#footnote-ref-2)
5. *Esposo, proteja a su señora y vigile muy de cerca el estado de su salud. Si ella presenta los síntomas de aplastamiento nervioso, de agotamiento de las fuerzas vitales o de cansancio y debilidad en general, no vacile un solo instante, hágala tomar como bebida de mesa la Malta Palermo. Es un tónico excelente que equilibra el alterado sistema nervioso y devuelve el organismo degenerado a la vida sonriente y placentera. ..los más eminentes médicos del país lo recomiendan y recetan diariamente*. (Caras y caretas: 1916) [↑](#footnote-ref-3)
6. Censo de la Ciudad de Buenos Aires. T.2, p. 270 [↑](#footnote-ref-4)
7. Caras y Caretas. Ibidem. p.3 [↑](#footnote-ref-5)