

bIBLIOTECA  
dIGITAL

# EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

**CDM**

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL  
LAURO AYESTARÁN

**mec**  
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO  
2014

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

## EL BAILE DEL TANGO: AYER, HOY Y MAÑANA

“*La Argentina* —escribió en 1956 el musicólogo Carlos Vega—, *que en diversos momentos de su historia produjo varias danzas de limitada resonancia y alcance, realizó su única proeza coreográfica en escala universal con ese insuperado primor de expresión y técnica que es el tango argentino*”<sup>1</sup>.

Una definición extraordinaria, sin duda, mucho más sustanciosa de lo que podría parecer en una primera lectura rápida. No nos detengamos en las palabras, que quizás pueden llegar a sonar anacrónicas, y pensemos en a qué se refiere Vega cuando dice “*insuperado primor de expresión y técnica*”. La singularidad del baile de tango descansa, por un lado, en los complejos mecanismos de movimiento que el hombre y la mujer deben poner en juego, lo que no es otra cosa que *técnica* como desarrollo de habilidades, como dominio de un lenguaje determinado; por el otro, en lo que esa pareja que baila experimenta y al mismo tiempo comunica a quienes circunstancialmente la miran; es decir, lo que Vega llama *expresión*. Al mencionar la palabra resulta ineludible subrayar el hecho de que la densidad expresiva de esta danza no puede separarse de la música que la acompaña.

El tango —una forma de baile popular, un género de la familia de los bailes de salón—, se sostiene sobre una técnica particularmente compleja y expresa “algo” que no puede definirse de una única manera pero que llama la atención por su, ¿cómo decirlo?, espesura. Si hacemos un recuento ligero de otras danzas argentinas de pareja, podemos evocar el simple y

---

1 Carlos Vega: “La coreografía del tango argentino”. En: C. Vega: *Estudios para Los orígenes del tango argentino*. Educa, Buenos Aires, 2007, p. 198. Publicado previamente por Vega como primer apéndice en su libro *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi, Buenos Aires, 1956, pp. 193-204.

alegre juego amoroso que emana de una chacarera bien bailada, o la refinada, reservada pero muy clara seducción que pone en acción la zamba. ¿Qué ocurre con el tango? ¿Qué evocamos? Dos cuerpos enlazados con mayor o menor proximidad, en actitudes más introspectivas que sensuales, y que se comprenden a través de claves difíciles de desentrañar si los que observan son no iniciados.

En otro párrafo del capítulo citado, Vega escribe: *“Las dominantes danzas de enlace exigían el «movimiento continuo» de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enbebrar acompasados paseos o vueltas sin detenerse un instante. Pues bien; los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces.”*<sup>2</sup>. Es interesante el punto de vista de Vega, quien tranquilamente deja de lado en su descripción aquella idea de erotismo dramático hasta hoy tan estrechamente –y a veces tan excluyentemente– asociada al baile de tango.

Desde sus remotos orígenes de arrabal, en un recorrido que pasa por su creciente expansión social a comienzos del siglo XX, su exitosa exportación a Europa y su no menos triunfal regreso al Río de la Plata, su florecimiento en los años 40 y su regreso a la popularidad después de un repliegue de varias décadas, el baile de tango ha experimentado cambios estilísticos varios: lo que se supone que fueron las características originales, muy posiblemente similares a lo que es hoy la milonga, acomodadas al también compás original de dos por cuatro; luego el tango orillero o canyengue, el tango salón y el tango del centro de la década del 40, y las modalidades más recientes como fusiones o derivaciones de estilos anteriores. Esta peculiaridad, esta capacidad de ir modificándose, distingue al baile de tango de otros géneros de baile de salón, que han podido persistir largamente en el tiempo sin sufrir grandes cambios en su forma. Un buen ejemplo es el vals, que lleva ya más de doscientos años de historia (aún sigue vivo, al menos en fiestas de bodas) a través de los cuales pasó prácticamente intacto.

---

2 C. Vega: “La coreografía del tango argentino” En: C. V.: *Estudios...*, ya citado, p. 202.

Sin embargo, no es sobre este punto que quiero detenerme, ya que hay un aspecto más sustancial para destacar: el tango fue modificándose de diversas maneras a lo largo de un siglo –incluso cambiando el compás, del dos por cuatro al cuatro por cuatro adoptado ya en la década del 20– sin abandonar aquel rasgo peculiar con el que se configuró en su primera etapa. Citando nuevamente a Vega: *“La pareja se aquieta de pronto. [...] suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre”*.

Puede formularse esto de una manera más amplia: el baile de tango se establece en las últimas décadas del siglo XIX como una danza de enlace, es decir, de pareja unida. Recordemos aquí, dicho sea de paso, que el primer baile de enlace de salón que adopta la sociedad occidental es precisamente el vals, que irrumpe, desde un remoto origen folklórico, acompañando las nuevas ideas de libertad y exaltación de los sentidos que trajeron con ellos la Revolución Francesa y el movimiento romántico. El vals abre un ciclo de danzas de enlace que se renovarán a lo largo del siglo XIX, y desplaza gradualmente a las danzas del ciclo anterior, como el minué o la contradanza, entre las más conocidas expresiones de danzas de pareja suelta.

La diferencia esencial del tango naciente con otros bailes de salón que le son contemporáneos –las entonces popularísimas polca o mazurca– es, en primer lugar, que los movimientos que ejecutan el hombre y la mujer no son simétricos; es decir, que uno y otra pueden hacer cosas diferentes al mismo tiempo. Luego, que la ejecución de pasos no responde a un orden predeterminado, sino todo lo contrario. Finalmente, pero no lo menos importante, que el tango introduce la pausa, la detención en distintos momentos del baile como un elemento constitutivo fundamental. Es esta manifestación lo que suele denominarse con el término “cortes”, traído a cuento o citado con frecuencia si bien muchas veces no se conoce exactamente su significado. Vale la pena agregar que la palabra “quebrada”, habitualmente unida a “corte”, alude a los movimientos quebrados de las caderas; pero éste es un rasgo de estilo del tango de las primeras épocas que luego cayó casi enteramente en desuso.

Uno de los rasgos más interesantes del baile de tango es el tipo de comportamiento que impone al hombre y a la mujer. Para decirlo con una

de las varias maneras posibles: el varón conduce a su compañera —por la pista, en los movimientos y figuras que le sugiere, y sin que entre ellos se miren ni se hablen— a la vez que elige los pasos con que va armando su baile. La mujer se deja conducir, atenta a lo que le marca el hombre, si bien su respuesta no es de ningún modo pasiva. La propuesta improvisada del hombre y la respuesta espontánea de la mujer se producen simultáneamente, con un tipo de entendimiento que suele resultar misterioso a un espectador ocasional. La “marca”, el eje del equilibrio, la manera de caminar y la relación con la música —aspectos atinentes al dominio de la técnica del tango— eran y continúan siendo una responsabilidad masculina (las modalidades que imponen hoy las milongas gays y lesbianas no han alterado la división de roles, independientemente de quien asuma cuál de ellos).

Esta descripción —casi meramente técnica—, de la manera en que se baila el tango en todas las modalidades pasadas y presentes, no pretende omitir la carga erótica, sensual o sencillamente sentimental que se atribuye al género. La proporción de esta carga, sin embargo, es siempre más visible en todas las variantes de tango de escenario, un tipo de efusión (bien o mal hecha, no importa) que muy raramente se verá en la pista. Esta diferencia no dice nada en particular de uno y otro, no vuelve a uno más puro o más legítimo que el otro. El tango de pista y el tango de escenario o de exhibición nacieron casi a un mismo tiempo, medido, desde luego, en tiempos históricos; sus caminos se cruzaron numerosas veces en el curso de los años y aún hoy se cruzan. Los más célebres bailarines de escenario tomaron pasos de bailarines de pista en diferentes épocas, del mismo modo que los bailarines populares incorporaron pasos ejecutados o inventados por profesionales. La espectacularidad que el teatro impone, la elaboración escénica, la necesidad de apelar a recursos dramáticos, suman con frecuencia un carácter fuertemente sensual al tango (hablamos de un tango de raíz popular, no de tango-ballet), que el baile de salón raramente revela.

*“La danza del tango se erige en la versión vertical de otro ejercicio que primitivamente fue horizontal”*, escribió alguien. La frase es conocida y se la repite bajo diferentes formas, pero no es más que un juego de palabras que poco agrega a la comprensión del fenómeno del tango como baile de salón y en todo caso más bien lo distorsiona. Si de cuestiones amorosas se trata, vayamos más atrás: el minué fue una danza teñida del refinado erotismo que podía esperarse de la corte francesa en el siglo XVIII. El vals, por su

parte, fue condenado —e incluso prohibido— bajo la acusación de ser lascivo, excitante y venenoso. La danza social ha sido y será siempre una forma de cortejo aunque este cortejo signifique apenas una representación, genuina y placentera pero representación al fin. Consideremos bajo este punto de vista el remate del siguiente fragmento, publicado en París en 1925 (última etapa de la fiebre del tango en Europa) bajo la firma de Sem: “¿No es sorprendente ver todos juntos, amontonados en tres habitaciones desnudas, a riesgo de la mayor promiscuidad, a los especímenes más heteróclitos, más incompatibles con todas las esferas: ferozes esnobos celosos a rabiar de sus amistades minuciosamente escogidas, aristócratas arrogantes imbuidos de todos los prejuicios de casta, vagos vividores, ganchos de casino y pordioseros, una princesa de sangre, un grande de España, dos duquesas, actores, empresarios, oficiales, jovencitas y zorras, aventureras cosmopolitas y burguesas, confundidas en la misma embriaguez, el mismo delirio del tango? [...] Toda esta gente se enlaza, se incrustan unas en otras, giran y ondulan, recogidos y graves, sin chocar, sin asco, con la mayor facilidad y la armonía más exquisita. [...] Y además, no lo dude, esta gente, después de haber mezclado su aliento, su transpiración, sus jugos, enredado sus rodillas, trenzado sus piernas, fundido su carne erizada de deseo, después de haber sido agitados, mezclados, revueltos durante horas por el dulce mecanismo de esa batidora musical, retomarán a la salida, con su vestuario, sus prejuicios, sus desdenes y sus distancias, y, habiéndose sacudido ese hechizo con el aire salubre de afuera, ya no se conocerán.”<sup>3</sup>

Si se despoja el texto precedente de todos los ingredientes literarios y las descripciones hiperbólicas, lo que queda no es muy diferente de aquello que ocurre en cualquier pista de baile de Buenos Aires a comienzos del tercer milenio. La compatibilidad entre bailarines se limita al perímetro de la pista y a la duración del tema musical. Puede haber simultáneamente dos, tres, cinco compañeros predilectos con los que se suscite esta identificación y es entonces cuando determinado salón o las grabaciones de determinadas orquestas se convierten en citas sobreentendidas entre los pares. En la vida efímera de un tango se establece una comunicación casi amorosa, aunque no trascienda las fronteras del baile y aunque nada más una a las partes. Los encuentros pueden sucederse innumerables veces sin que a uno le parezca necesario conocer siquiera el nombre, la ocupación o el estado civil del otro.

---

3 Sem (Georges Goursat): “Les possédées. Avril 1912.” En: Sem: *La ronde de nuit*, Arthème Fayard, París, 1923, pp. 38-40.

La segunda gran ola expansiva del baile de tango –en las pistas pero luego también como género escénico– se produjo a comienzos de la década del 90, fruto del éxito internacional del espectáculo *Tango argentino*. El número de aficionados al tango de pista continúa creciendo día a día, en Jujuy y en Nigeria, en Alaska y en el Gran Buenos Aires. En toda Europa y en Estados Unidos, también ahora en varios países de Asia, se organizan festivales que en cuatro días incluyen talleres dictados por profesores argentinos, exhibiciones de números de danza y organización de bailes propiamente dichos. Se multiplicó la demanda de seminarios específicos –milonga, tango *canyengue*– y la música que se elige es la misma que se escucha en los ámbitos de baile porteño, es decir, preferentemente grabaciones de la década del 1940.

Volvamos por última vez a Carlos Vega, en un fragmento de la misma obra citada más arriba: “*Hacia 1890/1900 sólo se mantienen [...] estos pobres bailes trabajados, cansados, en que dos personas enlazadas marchan y dan vueltas más atentas a la conversación que al baile. Motivos extracoreográficos invaden los salones. Los bailarines más conversadores –los más simpáticos, como se decía– triunfaban sobre los más diestros y afinados. Las danzas entraban en monotonía y la indispensable expresión por el movimiento, la tradicional elegancia y la minuciosa pericia padecían desdén y arrastraban consigo muchos siglos de gloria. Siempre fue la danza, en diversa medida, instrumento de aproximación, pero por manera de coreografía; ahora el baile era una tertulia en movimiento. Habría sido preferible que los danzantes se hubieran quedado sentados. [...] El mundo occidental sentía la crisis y los salones argentinos reproducían la inquietud. Era necesario retornar a la danza. Algún lugar del mundo, algún ambiente recóndito, debía producir el baile salvador. Y estaba ocurriendo. Hombres de todas las clases sociales y oscuras mujeres de lupanar promovían el alumbramiento: entre ligas visibles y cuchillos ocultos la ciudad de Buenos Aires estaba borneando la gran danza del siglo XX. Advenía el tango argentino.*”<sup>4</sup>

¿Cómo sigue la historia? Seguramente la primera cuestión a considerar es la de si el tango continuará bailándose y, en caso afirmativo, cómo será ese tango. La música, de la que ninguna danza social puede separarse, se erige, por un lado, como una de las grandes incógnitas. Curiosamente el tango, en su aspecto bailable, se ha modificado en varios aspectos en los últimos diez años, pero la música sobre la que se baila continúa siendo, en

---

4 C. Vega: *Estudios...*, ya citado, p. 201.

una proporción ampliamente mayoritaria, la que se compuso y grabó en las décadas del 1940 y del 1950, poco más, poco menos. Algunos compositores jóvenes de hoy consideran que el baile de pista no toma en cuenta los tangos que ellos componen porque los bailarines se resisten a acostumbrar el oído a las nuevas propuestas, como si la resistencia fuera el efecto de características armónicas o tímbricas inhabituales que exigirían una buena disposición del que escucha. El problema, según mi punto de vista, es esencialmente rítmico. La danza popular requiere una cierta previsibilidad que las métricas cambiantes de los tangos nuevos no pueden proporcionarle. Podrá argumentarse que muchos tangos ejecutados por la orquesta de Pugliese –al menos en una etapa de la evolución de esta orquesta– tienen un tempo inestable y eso no los ha tornado menos adecuados para la pista de baile. Es cierto; pero valen frente a esto dos argumentos: por un lado la frecuentación de esa música acabó por hacer posible la anticipación de las oscilaciones del tempo; por otro lado, no muchos –ni siquiera entre buenos bailarines de pista–, se atreven a bailar la música de Pugliese.

En este punto aparece con bastante claridad un fenómeno interesante: la disociación entre las necesidades creativas de los músicos –muchas veces autónomas, es decir, independientes de cualquier requerimiento funcional al baile o de cualquier otra cuestión– y las aspiraciones de bailarines, necesitados de algo conocido, posible, con el que puedan fundir su accionar.

¿Es necesario que aparezca una nueva música de tango para que el baile se renueve? No parece haberlo necesitado en la última década, en la que surgieron nuevas formas, nuevos pasos, nuevas dinámicas, otras maneras de enlazarse la pareja que baila. Porque si los tangos de las orquestas de la época de oro sirven tanto a las formas heredadas como a las nuevas formas que se producen, ¿podría emanar de una decisión voluntarista –“hay que crear otras músicas para estas otras maneras de bailar”– una música de tango que merezca ser bailada en el tercer milenio? Ni el arte culto ni el arte popular parecen haber nacido nunca genuinamente de decisiones impulsadas por el “hay que”.

Pero también es necesario referirse a la moda del tango bailado sobre arreglos electrónicos, ubicada en el extremo opuesto del ejemplo mencionado más arriba ya que marcha a contramano de la riqueza rítmica que el género contiene, de ese constante desplazamiento de los acentos que

forma parte de la naturaleza de la música de tango y que también, a su manera, alimenta al baile. Aún en el tema más machacón de la orquesta de D'Arienzo existe la posibilidad de que el bailarín cree múltiples variaciones relacionadas con las pausas, los contratiempos, las divisiones del pulso básico.

¿Respuestas definitivas, hipótesis? Por ahora pareciera no haberlas.

Busquemos en cambio alguna perspectiva a la popularidad creciente de esta danza en su expresión social, popularidad que tiene hoy quizás mayor peso en términos geográficos que numéricos. Hay que recordar que a mediados del siglo XX la pareja en el ámbito de la danza social comienza gradualmente a perder contacto: ya no se abraza, luego se toma sólo de una mano, más adelante se aparta del todo, finalmente ya ni siquiera se mira. La entidad “pareja que baila” ha acabado por disolverse en un conjunto multitudinario e indiferenciado que se agita bajo los efectos de una música ensordecedora. Cuando se piensa en esos miles de individuos que en incontables pueblos y ciudades de todo el mundo se mueven de a dos de acuerdo a las normas de una danza compleja y extraordinaria, por qué no imaginar que están iniciando, sin saberlo, un nuevo ciclo —sin duda más vital— del baile social. Es decir, un regreso al baile de la pareja unida, que en el caso del tango ha demostrado además que puede cambiar todo lo que sea necesario para continuar siendo el mismo.