

El tango: ayer, hoy y mañana

LAURA FALCOFF

Coreógrafa. Crítica de danza. Dirigió la revista *Tiempo de Danza*. Autora del libro *¿Bailamos? Experiencias integradas de música y movimiento para la escuela*, Buenos Aires, Ricordi, Eudeba, 1994. Dirigió la edición del libro *Ballet Contemporáneo, 25 años en el Teatro San Martín*, publicado en 1993. Dictó talleres de danzas folklóricas argentinas en la Asociación Tango de Soie de la ciudad de Lyon, Francia. Es coordinadora del área de movimiento para niños en el Collegium Musicum de Buenos Aires. A partir de 1991 es responsable periodística de la sección de

danza (escénica y popular) del diario *Clarín*. Colabora en la revista cultural *N* del mismo diario y en las revistas del Teatro Colón y del Teatro San Martín. Asimismo, publica regularmente notas sobre danza en el suplemento cultural del diario *El País* de Montevideo. Desde el año 2005 se ha abocado a la redacción de una historia de la danza moderna y contemporánea en la Argentina así como una historia del tango escénico. Estos dos trabajos integran una *Historia General de la Danza Argentina que será publicada por el Consejo Argentino de la Danza, filial del Consejo Internacional de la Danza con sede en París*.

«La Argentina –escribió el musicólogo Carlos Vega (1956) en su libro *El origen de las danzas folklóricas*–, 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».¹

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 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

¹Vega, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas*, 1956.

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 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 mediante claves difíciles de desentrañar si los que observan son no iniciados.

En otro párrafo del texto citado, Vega escribe:

Las dominantes danzas de enlace exigían el movimiento continuo de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompañados paseos o vueltas sin detenerse ni un instante. Pues bien: los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquietada 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.

Es interesante el punto de vista de Vega, quien tranquilamente deja de lado en su descripción aquella idea de erotismo dramático hasta hoy tan estrecha-

mente, 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 200 años de historia (aún sigue vivo, al menos en fiestas de bodas) a través de los cuales pasó prácticamente intacto.

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 aquietada de pronto. (...) suele pararse el hombre (...) mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre».

Puede formularse 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 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 aquellas 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 polka 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, 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*, 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 este 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 com-

pañera –por la pista, en los movimientos y figuras que le sugiere, y sin que 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 quién 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 fre-

cuencia 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: feroces snobs 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, re-

cogidos 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, trezado 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.²

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.

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*.³ El número de aficionados al tango de pista continúa creciendo día a

² Sem: *Les Possédés*, 1925.

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 '40.

Volvamos por última vez a Carlos Vega, en un fragmento de la misma obra citada más arriba:

Hacia 1890/1900 sólo se mantienen (...) esos 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– triunfan sobre los diestros y afinados. Las danzas entran en monotonía y la indispensable *expresión por el movimiento*, la tradicional elegancia y 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 quedaran sentados. (...) El mundo occidental sentía la crisis y los salones argentinos reproducían la inquietud. Era necesario retomar 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 horneando la gran danza del siglo XX. Advenía el Tango argentino.

¿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 los últimos diez años, pero la música sobre la que se baila continúa siendo, en una proporción ampliamente mayoritaria, la que se compuso y grabó en las décadas del '40 y del '50, 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 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 tiempo; por otro lado, no muchos –ni si

³ *Tango argentino*. La autora se refiere al espectáculo del director y productor teatral Claudio Segovia y del vestuarista Héctor Orezzoli. Surgió con el propósito de reunir a los artistas consagrados en la época de florecimiento del tango, anterior a 1950. En 1983 la compañía debutó en el teatro Châtelet de París. El espectáculo, concebido con la estética del «chic reo» o la aristocracia del arrabal, provocó un resurgimiento del interés internacional por el género y obtuvo el elogio unánime de la crítica. María Graña, Copes y Nieves, Raúl Lavie fueron parte del elenco original (Cfr. «Operativo retorno», en <http://www.clarin.com/diario/1999/10/13/c-0060id.htm>. Consultada 8/06/06). N. de C.

quiera 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. Aun 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 para 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. ■

Referencias

- Vega, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas, Buenos Aires*, Ed. Ricordi, 1956.
Sem: *Les Possédés*, París, La Ronde de Nuit, 1925.