

La formación coreográfica del tango argentino

Este capítulo contiene uno de los aportes esenciales del autor y un grupo de ideas clave para la comprensión del proceso y del ascenso universal del Tango. Solicita del lector la mejor atención.

El Tango es, fundamentalmente, una coreografía.

Toda especie coreográfica es un complejo de elementos: la coreografía, la música, el texto (si lo hay) y un nombre que se aplica al conjunto como una etiqueta y sirve para distinguir una especie de las otras (Minué, Vals, Polca, Tango, etc.). Excepto los raros casos en que la especie tiene una sola música, ocurre que lo único esencial, estable y permanente de una danza es su coreografía. En el mundo de la danza social, *la coreografía es una y lleva el nombre de la especie*. Se llama *Vals, Polca*, etc. En cambio si se trata de la *música*, podemos pedir "un vals", así, indeterminadamente, pero los músicos ejecutarán "Ondas del Danubio", uno de los veinte mil vales que se han compuesto para la sola coreografía del vals. Y si se trata del texto, tampoco se cantará "el texto", sino uno de los textos, precisamente el que corresponde a la música o uno de los varios que se aplican o pueden aplicarse a una sola página musical determinada. En cuanto al nombre o etiqueta que distingue a todos los elementos, también es variable. Una danza puede cambiar de nombre por cualquier razón o sin ninguna razón; y un nombre puede cambiar de coreografía. Una simple evolución puede modificar poco a poco la coreografía de una danza que funciona bajo un nombre. Cuando se produce una gran conmoción coreográfica el cambio es menos lento y más general. Por ejemplo, la conmoción que produjo el ingreso del ciclo de la pareja enlazada.

En todas partes se abandonó parcial o totalmente la independencia de los danzantes "suelos" y se substituyó esa técnica por la de los danzantes enlazados. Sin embargo, quedaron bajo la misma etiqueta la música y el texto que acompañaban a la

coreografía anterior; y si el público usuario no se preocupa en discriminaciones coreológicas, el musicólogo debe reconocer y difundir el hecho de que un "nombre" cambia de danza, esto es, que cambia de "coreografía". Lo cual significa que siguen dos danzas distintas con el mismo nombre.

Todo esto nos muestra la inconsistencia del nombre y de la música si se trata de distinguir las peripecias de una danza determinada. Sin embargo, a falta de datos mejores, el historiador tiene que suponer, en principio, que las danzas no andan cambiando de etiquetas todos los días por el gusto de darle trabajo. Se confirma que la coreografía es el elemento caracterizador de cada especie (Minué, Vals, Tango).

Dijimos que *el Tango es, fundamentalmente, una coreografía*; queremos llegar a una definición más comprensiva y general: todas las danzas, *la danza, es fundamentalmente una coreografía*. La música es muy importante y hasta casi imprescindible; pero no es el elemento permanente, caracterizador de cada especie. Cuando se dice que una danza es elegante, seria, picaresca, monótona, sensual, lúbrica, etc., el observador se refiere a la coreografía. Si se nos dice que al son de "Caminito" una pareja bailó el Tango argentino enfrentada y sin tomarse y haciendo contorsiones, contestaremos que eso no era el Tango argentino sin acordarnos de la música.

La coreografía de una danza implica *una forma, un plan de evoluciones, una serie de fórmulas, un conjunto de principios de moción coreográfica*. Se funda en el paso —alto o bajo— que no es caminar, sino caminar-en-tensión, caminar-aladamente; y se realiza mediante una serie de movimientos, de desplazamientos y actitudes, más o menos fijos, pues su constancia, la regularidad de sus bases de acción produce y organiza en el tiempo la suma de imágenes específicas de cada especie. La forma coreográfica implica *un estilo, una manera de realizar la moción coreográfica, un modo de bailar*. La *forma* es un *conocimiento* latente en el espíritu del danzante. El dan-

[La revisión de los originales del libro sobre Tango fue realizada por las Lics. Delia S. de Kiguel, Ana María J. de Brusa y María Teresa Melfi.]

zante "sabe" una coreografía y la va a realizar. La orquesta ejecuta un Minué. El danzante y su compañera prevén que deben saludarse, tomarse de la mano, avanzar cuatro pasos, etc.; esto es la *forma* sensible, preexistente; pueden dibujarla y describirla, como hacen los tratadistas de la danza. Ahora los danzantes empiezan a moverse, y entonces nos presentan lo otro: el *estilo*. Puede haber —y hay— un estilo en boga común a los altos salones de cada época, pero cada continente o país o región puede tener su *matiz* de ese mismo estilo. Puede tenerlo cada grupo de esa misma clase. Lo mismo ocurre en las clases medias y, en grado notablemente visible, en las clases populares.

Si es así, como parece evidente, corresponde que apliquemos nuestro cuidado al examen de los elementos cuya elaboración produjo una coreografía porteña de porte universal.

En Buenos Aires, en la Argentina, los últimos lustros del siglo XIX constituyen una línea divisoria. La revolución francesa de 1830 y la de 1847 están abatiendo las costumbres coloniales e introduciendo ideologías nuevas. Se produce la caída de la dilatada dictadura de Rosas (1852) y empiezan a abrirse los grandes salones privados o de clubes poderosos para una aristocracia europeizante. Empieza la inmigración. El ambiente de las danzas de salón vive una etapa activa.

Las distinguidas danzas graves-vivas corren suerte adversa. El Minué, gloria de Francia, que venía deslumbrando desde 1700 —tanto en los salones virreinales como en los humildes sitios de los negros y en las remotas reducciones jesuíticas—, cae silenciosamente hacia 1840. La Gavota (Minué con *allegro*), vino también en tiempos de la colonia, hacia 1750, y al cabo de brillante foja, cayó en desuso al promediar el siglo. Un minué criollo de la familia de las gavotas, el Minué montonero (1820) después Minué federal (1835), corre la misma suerte al mismo tiempo. Han desaparecido el Churre, el Paspie y otras. Algunos minués provinciales, como el Cuando y la Condición, vivirán un poco más, pero este tipo de coreografía solemne y elegante, cobra su definitivo lugar en la historia.

El signo de las grandes danzas de conjunto es parcialmente negativo.

La Contradanza, que desde 1730 desgrana su animación por todas las clases sociales incluso los grupos de negros y de indios, se sostiene hasta 1850 y se extingue

en 1853. Mueren también la Contradanza española, la Escocesa y el Rigodón, en que las parejas esperaban turno. El Cielito argentino, contradanza rural bonaerense que sube a los salones porteños atraído por la Revolución (1811-1812) ha perdido su significación patriótica y decae rápidamente a partir de 1840, y sus congéneres el Pericón y la Media Caña, lo acompañan poco después. En cambio, la Cuadrilla, que es una contradanza francesa y llega hacia 1820, tiene las ventajas suficientes para sobrevivir a su ciclo, durar hasta 1920 y aún sentir a su lado desde 1850 el refuerzo de Los Lanceros, su variante tardía.

Todo el repertorio colonial consiste en las grandes danzas de conjunto, como la Contradanza, y en las delicadas danzas de pareja, como el Minué, y todo el repertorio criollo que se recreó a su imagen, supera el filo de 1800 y va deshojando sus joyas a lo largo del medio siglo. Sólo escapan las dos nuevas del tipo viejo: la Cuadrilla y Los Lanceros.

Lo que ocurre al aproximarse la segunda mitad del siglo pasado es sensacional. Pero un antecedente queda a nuestras espaldas y es necesario recordarlo: la actuación del Vals. Esta danza, que tiene larga, oscura e intrascendente vida en Europa, inicia su ascenso antes de 1800, llega a Francia en 1790 y emprende largas peregrinaciones con su mensaje negado y escarnecido. Su mensaje es nada menos que *el enlace de la pareja*. Si se recuerda que tradicionalmente los danzantes bailaban "suelos" y que el clero colonial clamaba porque solían darse la mano en alguna figura y aún —consta— porque se miraban, se comprenderá la resistencia que originó en todas partes el hecho increíble de que el caballero enlazara con su mano diestra el talle de la compañera y afirmara esa vecindad con su mano libre en la derecha de ella. Muy alejaditos, sí, muy echaditos hacia atrás para atenuar y para no darse de pisotones; pero, con todo y eso, las mamás seguían creyendo que los hombres tenían los brazos demasiado cortos. El Vals llegó a Buenos Aires por 1804 y fue aceptado con reticencias y prevenciones. En Londres pudo abrir los salones sólo en 1812, y muchos años después los ingleses seguían llamándolo *luxurious dance*. Por todo eso y porque introducía en el baile la nueva técnica de los movimientos sincronizados con alta precisión, no parece haber tenido el Vals mayor suceso en la Argentina. Pero inauguró el ciclo entre Minués, Contra-

danzas, afandangados, Gavotas y Rigodones, cuando nadie le atribuía porvenir, cuando nadie sospechaba que ese ciclo del enlace impúdico acabaría por eliminar a todos los demás a la vuelta del siglo siguiente.

Así, modestamente, vegeta el Vals hasta que viene a Buenos Aires en su auxilio, la locura en persona representada por un nuevo envío de París: la Polca. Un profesor la ofrece en el *Diario de la tarde*: "este nuevo baile que es el furor de la Europa". Basta con esto; se baila en público por vez primera el 15 de abril de 1845 y "hace furor" en Buenos Aires, en la Argentina, y en todas partes. El impacto de la Polca fue brutal, sin duda.

En seguida, hacia 1847-1850 llegaron de París la Mazurca de Polonia y el Chotis alemán. Muy poco después se hace presente la "danza cubana", un baile más o menos tardío, difundido en América pero no universal, que consiste en varias figuras que heredó de la Contradanza. Su nombre mismo, "danza", es abreviatura del de la contradanza. Creemos que no tuvo resonancia en la Argentina. Este es uno de los bailes que cambió de coreografía, pues después de adoptar el enlace se nos presenta de nuevo con difusión —incluso en Europa— y su mismo nombre de "danza" con el añadido caracterizador de "habanera". La "danza habanera" pierde pronto su equívoca mitad primera y es celebrado con el simple nombre de "habanera". El diccionario de la Real Academia Española la recoge con su nombre antiguo por vez primera en 1869: "Habane-ro-ra. El natural de La Habana, o lo perteneciente a ella, como *danza habanera*, baile propio de aquel país que se ha generalizado". Y en 1884 ya lo admite con su nombre corto: "Habanera. Danza propia de La Habana que se ha generalizado." En la Argentina la nombran los documentos muchas veces después de 1870; nunca antes, en los papeles; pero llegó con cierta anterioridad. En otras ciudades, como Lima, la conocieron como "habanera" antes de 1860. Me he detenido especialmente en el ingreso de la "habanera" por la insistencia general en suponer que precede al Tango argentino y lo engendra. La coreografía que debía adoptar el Tango estaba formada ya cuando llegó la Habanera. Por lo demás, el proceso es muy otra cosa que un simple "traigo y tome".

Con todo esto podemos abarcar panorámicamente las dos décadas en que se produce la forja del Tango argentino.

Los primores de los bailes tipo Minué y las evoluciones de tipo Contradanza han caído con los prestigios de la nobleza que los aderezó. La Cuadrilla y Los Lanceros superaron el más serio de los inconvenientes de las Contradanzas "paralelas" progenitoras —intervienen muchas parejas en doble fila pero bailan una o dos por vez, y las otras miran hasta una hora— y, mediante la adopción del baile simultáneo, consiguen postergar su muerte. La coreografía futura será cualquier cosa menos eso.

El mundo de imágenes en que se elabora el Tango argentino es el de la pareja enlazada. La última novedad de París. La burguesía triunfante abre amplios salones a numerosas —las que quepan— parejas enlazadas "independientes", libres; esto es, que bailan cada una por su cuenta sin coordinar sus movimientos con los de las otras, y empieza cuando lo desea y se va cuando quiere. Asciende la multitud. Recuérdese que en tiempos del Minué clásico bailaba una pareja y todos miraban. Se abren las puertas y las ventanas, si el clima lo permite, de altos y medios salones, y los patios modestos se colman de parejas. El repertorio, en fin, es el siguiente:

Cuadrilla

Lanceros

—

Vals

Polca

Mazurca

Chotis

Habanera

Entonces ocurre. El enlace de la pareja sigue y seguirá suscitando resistencias. No hay libertad en los altos salones y en las salas medias —que los siguen— para bailar con soltura y ambicionar distinciones. Hubo siempre y existe entonces un mesurado y ceremonioso estilo de salón. Donde no estén las mamás, donde las niñas no gesticulen púdica separación, donde un estilo desenfadado pueda realizarse sin consecuencias sociales, podrán bailar los grandes danzantes del gran mundo como gusten y hasta crear sin proponérselo sobre la línea de los estilos populares. Es en los lupanares, en las casas de baile, en los hoteles que habilitan espacios para la danza; será después en las "casitas" alquiladas al efecto, en los cafés de verano, en los teatros para la danza... en los *lugares de bailar*. Y allí se encontrarán juntos y hermanados los bailarines de la aristocracia,

los de la clase media, los de las clases menores, los malevos, los orilleros, los compadritos... —repetimos— los “bailarines”.

Veamos ahora los documentos que iluminan el proceso de la creación porteña de una *coreografía general*, original y nueva, de categoría universal, para todas las danzas, que será luego exclusiva y definitiva del Tango argentino.

El general de división Ignacio H. Fotheringham fue un inglés nativo de Southampton (1842) que por consejo de Manuelita Rosas vino a la Argentina. Llegó a Buenos Aires por 1864-1865 con sus veintipocos años y su vocación militar, que aquí realizó desde el grado de subteniente.

Joven y nada tímido, Fotheringham habrá dedicado buena parte de su tiempo a conocer la ciudad y, en armonía con sus años, a disfrutar de sus noches. Y esto habría sido inmediatamente después de su llegada, que es cuando lo hacemos todos los que llegamos a una ciudad. Está bien enterado e hizo sus buenas recorridas creemos que en 1865 y años inmediatos. Su libro de memorias (1908) contiene párrafos que merecen la más atenta lectura.

“Por todas partes, en el mismo centro de la ciudad, pululaban las casas públicas, y el Alcázar, de triste memoria, era el punto de reunión de los jóvenes de buena familia y de no buena que rivalizaban entre sí para provocar disturbios a mojicón limpio y a veces a cosas más serias”.

“También el Hotel Oriental, al que le quitaron el *Orien* y dejaron el *tal*, era rendez-vous de aristocráticos entusiasmos para coreográficos lucimientos de milongas de corte especial, y de ciertas mazurcas de quebradas horizontales y “agachadas”, que “echaban tierrita en el hombro”, a los del barrio del Retiro, famoso por su “válgame el cuerpo y la vista”...

Ya hemos anticipado estas notables observaciones. Insistamos en que los lugares de bailar estaban en todas partes, incluso en el centro y en que los bailarines eran de buena familia y de familia no buena, todos peleadores. El Hotel Oriental concitaba los entusiasmos de los aristócratas para lucimientos coreográficos... Y aquí viene lo más importante: *la creación de una nueva “forma” y de un nuevo “estilo” porteño al son, no del Tango que aún no existía, sino de la Mazurca y de la Milonga*. En ambas se hacían cortes, quebradas y agachadas.

¿Y en las otras danzas de salón? ¿Y los otros caracteres coreográficos? Bueno, no disponemos de un inglés servicial a cada rato, pero trataremos de reemplazarlo.

En el siguiente documento vamos a comprobar, además, lo que todos creemos: que la ciudad de Buenos Aires irradiaba enseguida hacia el interior y que todas las provincias recogían el mensaje en la medida compatible con las tradiciones de cada clase o ambiente. En el periódico *El Independiente* de Rosario (Santa Fe) del 27 de agosto de 1882 leemos el siguiente suelto:

“*En un baile*. — En las inmediaciones de la Plaza General López se habían reunido antenoche varias damas de la *high life* de los suburbios, con objeto de bailar en celebración del cumpleaños de la dueña de casa. Da, Anastasia, que así se llama esta última, había preparado una orquesta compuesta de arpa y acordeón. Al compás de una mazurka con quebraditas se balanceaban varias parejas.” (Llegó un forastero, y se armó.) “Después que *ño* Pedro hubo bailado varias polkas se disgustó”...

Si las Mazurcas se hacían con quebraditas podemos suponer que también las Polkas, en lo posible.

Un negro anciano, don Miguel A. Washington nos dio la mayor impresión de veracidad al decirnos, hace ya muchos años, que en los más antiguos lupanares provinciales que recuerda, los de 1882, “todo se bailaba con corte”; que los cortes de la Habanera eran iguales a los del Tango, y que “hasta el Vals se bailaba con corte”. “Algunos —dijo— se hincaban de rodillas en el Vals.” No recuerda que en los prostíbulos se hubieran bailado la Cuadrilla y Los Lanceros.

Es difícil que se hayan publicado notas referentes al corte y la quebrada en los bailes anteriores al Tango, dentro de los veintitantos años que corren desde la conclusión del estilo porteño hasta la aparición de esta danza; y si esas notas existen, más difícil es hallarlas. A la inversa, es fácil comprender que los mismos bailarines en el mismo ambiente, no bailarían con corte la Mazurca y sin corte al Chotis. Documentado que hacia 1965 las Milongas y las Mazurcas lucían cortes, quebradas y agachadas, no hay ningún inconveniente en aceptar que en su tiempo, 1882, antes del Tango argentino, “todo se bailaba con

corte". Esto se confirma en escritos posteriores, ya en los primeros años del Tango, porque, como es natural, las otras danzas —Mazurca, Polca, etc.— siguieron bailándose con corte en esos ambientes.

Tenemos que adelantar hasta 1889 para encontrar en un diálogo de compadritos, obra de Juan A. Piaggio, la mención del "corte" general, posible en un baile:

- ... "Hay ¡farral!
- ¿De veras, che?
- ¿Y cómo no? Cuando te lo digo yo, ya sabés...
- ¿Qué tal es el banquete?
- Con firulete: acordeón, violín y flauta.
- Garanto el corte."

Pero si esto es incierto, la extraordinaria nota que damos a continuación es explícita hasta la plenitud. El diario *La Nación* del 10 y 16 de setiembre de 1896, dedica una interesante descripción de los bailes públicos que se realizaban en el Teatro *El Pasatiempo*, calle Paraná, en pleno centro. En esta nota, que es negativa, se siente la sagaz admiración del autor por la nueva coreografía y la enumeración casi completa de las grandes danzas de salón en que se forjó:

"Al Pasatiempo va todo un cinematógrafo delincuente y temible y el cuadro del baile con *quiebre* es originalísimo (...). La orquesta suena, las parejas se ponen de pie y se baila".

¿Qué se baila? —pregunta el cronista—. "Una *habanera*, una *milonga*, una *polca*, una *mazurca*". ¿Cómo se baila? —pregunta de nuevo el cronista—. "El baile criollo, purísimamente criollo, adelanta como todo en este país hidroxigenado, y los que hace poco han visto en cualquier parte bailar con *corte* o *quiebre*, no tienen idea de lo que es la danza moderna."

Quiere decir todo esto, que los ambientes libres disponen de una atrayente coreografía porteña ya madura desde la década 1880-1890. Pero resulta que los documentos *no mencionan al Tango* como presente en esos bailes libres —ni en los otros— al lado de *Polcas* y *Mazurcas*. Y es porque durante esas dos largas décadas de incubación *no hay Tango, no se baila la música del Tango superior*, del popularísimo Tango español que se está aporteñando.

Un día ocurre.

Los escritos de la época empiezan a nombrar al Tango —no hay otro en su nivel— como danza que se baila y, lo que es más

interesante y lógico, que se *baila con corte*. Es poco después del estreno de la zarzuelita española *El año pasado por agua* cuando un adolescente catamarqueño, Ezequiel Soria, escribe al modo de la española la zarzuelita argentina *El año 92*, y la estrena precisamente en el año 1892.

En un diálogo porteño dice un personaje:

"—Señor... viene una tucumanita, una criolla así... (hace un gesto) ... ¡y viene con corte, bailando un tango!"

Aquí tenemos la primera constancia documental de que el Tango —canción artística— se asocia con la coreografía porteña de los bailes libres. ¿Cuándo ocurrió? *Antes de 1892*. Uno, dos, pocos años antes; algún tiempo más, atrás, de tentativas aisladas precursoras de la asociación estable. Las orquestas incorporaron en firme la música del Tango a sus repertorios; los libertinos —aristócratas y plebeyos— aceptaron. La bella música del Tango con su prosapia real y sus ilustrados antecedentes se desplomó en el lupanar y rodó desde entonces acusada de infamia, motejada de sensual, acusada de africana... ¡Pobres negros, esto más! Pero se está bailando el Tango.

¿Cómo ocurrió? Nada; es que tenía que llegar y llegó el momento definitivo: los danzantes bailan con corte y quebrada el Vals, la Polca, la Mazurca, el Chotis, la Habanera, la Cuadrilla y Los Lanceros, como hemos demostrado en este capítulo; los célebres Tangos españoles de las zarzuelas, los Tangos españoles creados en la Argentina, los primeros Tangos argentinos al modo español o aporteñados, popularísimos —todos para canto— se están oyendo por todas partes y son ejecutados por las orquestas, sin letra, para satisfacción de sus oyentes, como hemos demostrado en los capítulos de la música.

La nueva coreografía porteña del corte y quebrada, es popular hasta el desenfreno; la nueva música, la del Tango —única que domina, porque no hay otro Tango en el primer plano— se ha difundido con una aureola de altísimo prestigio artístico, y su belleza conmueve por igual a ricos y humildes y especialmente, a los músicos ejecutantes. La coreografía nueva y la nueva música, que desde veinte años atrás están funcionando, cada cual por su lado, en círculos independientes, *empiezan a unirse. La música del Tango entra con las orquestas en los bailes alegres y los dan-*

zantes le aplican a esa música la nueva coreografía porteña.

Se acerca el año 1890.

El escritor Juan Pablo Echagüe nos ofrece en 1906 un recuerdo sobre la formación coreográfica del Tango. Es enemigo declarado de la danza argentina y al enhebrar argumentos contra ella, nos revela sin fineza cómo el Tango adopta los elementos coreográficos de las otras danzas. Leamos:

“Bailar el tango es hoy ejecutar dificultosas contorsiones y piruetas. Primero se le tomaron los zapateos al gato, los trotes al pericón, las carreras laterales a la polca, los cortos pasitos a la mazurca; promiscuáronse los diversos meneos y se obtuvo una estrafalaria variedad de cabriolas que las parejas combinaban a su antojo en un sólo compás.”

La realidad ha sido vista en parte, aunque en actitud negativa, pero no fue interpretado el proceso. A la música del Tango se le aplican los elementos del nuevo estilo porteño, pero no los zapateos del Gato, ni los trotes del Pericón que un tanguista no puede hacer mientras baila. En cambio ha visto bien que todos esos elementos procedentes de danzas de compás diverso (Vals, Polca, Mazurca, Chotis, etc.) se combinan en un solo compás, esto es, que se ajustan a la rítmica del Tango.

Quiere decir que, en un momento dado, este compendio de coreografías que es el Tango argentino podría descomponerse de nuevo y recrear todas las otras danzas con sólo adecuar estos movimientos a la música de cada una... Esto es, precisamente, lo que nos dice Nicanor M. Lima en su tratado sobre el Tango argentino de salón. Leamos cómo su método “no sólo facilita al alumno el aprendizaje perfecto y completo de nuestro verdadero y popular tango, sino que le sirve de base para aprender diferentes bailes sin necesidad de maestro, tales como el “vals” la “polka”, la “mazurca”, el “schottisch”, etc., encuadrando todos los movimientos de la danza del tango al compás de la música de los bailes citados”.

Añade que las mismas figuras del Tango a la vez, modernizan a los bailes ya nombrados y al “One Step” y “Two Step” especialmente, pues ellos se pueden aplicar a cualquier baile.

Parece una ocurrencia singular. Sin embargo, un profesional italiano de muy alta

jerarquía radicado en Montevideo, Marcelo Vignali, incide en la misma idea, bastante más tarde en 1918, cuando todavía está luchando el Tango con la intransigencia de los salones. Escribe:

“En cuanto a los propagandistas del Tango en nuestros salones han obtenido un exitazo, pues aunque tal pieza propiamente dicha, (el tango) no haya sido ejecutada por los músicos, se ha bailado igualmente tal como debe bailarse (más o menos). Sobre Boston, sobre One-Step, etc., se ha bailado Tango... y otros, todo mezclado y prieto”.

Bien claro: lo que en el tratado de Nicanor M. Lima es una sugestión, aquí es el informe de la realización. Como sigue prohibido el Tango, no se toca su música, pero se hacen los cortes y las quebradas con la música de los otros, “más o menos”. Se baila el Tango sin Tango. En una palabra: se vuelve a 1860-1880, cuando, antes de que se introdujera en los lupanares la música del Tango, se elaboraba la creación del nuevo estilo coreográfico del corte y la quebrada sobre Cuadrillas, Mazurcas, etc. Los bailarines de que habla Vignali quieren, primero, una coreografía, que es, fundamentalmente, la especie misma, y aceptan —en situaciones de emergencia— otra música cercana, para disfrutar de sus evoluciones “más o menos”. Porque el Tango es el Tango. Y lo que explica mejor el hecho de que se apropiara con exclusividad de la coreografía porteña, es que su fórmula rítmica, a su velocidad de entonces, resultó insuperable para la ejecución de las nuevas evoluciones. De todos modos, estos traslados e intercambios de coreografías pueden reconocerse en principio, pero en modo alguno pueden ser completas. Cada uno de los bailes nombrados tiene su peculiaridad y hasta su “espíritu” y ya se comprende que debe ser difícil —por ejemplo— realizar varias figuras del Tango al compás del Vals. Pero es enteramente cierto que cualquiera de esas danzas pudo bailarse y se bailó con corte y quebrada; tanto, que el corte y la quebrada, (como afirmamos), se pulieron y afinaron con ellas —con la Polca, La Mazurca, la Habanera, el Chotis, la Cuadrilla, etc.— y no con el Tango, con el entonces “futuro” Tango argentino.

Insistimos en este punto, porque es fundamental para la comprensión de los orígenes del Tango argentino la noción de la *nueva coreografía como un estilo de danzar*

general, no exclusivo de ninguna danza particular. Cada danza particular la adopta en la medida que le conviene al carácter originario que justificó su ser y su ascenso, y esto más: que aún cuando la nueva coreografía se elabora y desarrolla en la cuna local, los gérmenes del corte y la quebrada son americanos y esbozaron sus elementos en otras danzas de la época y anteriores.

La inesperada nota de *La Nación*, que anticipamos, obra de un cronista inteligente y culto, descubre y nos revela en 1896 la nueva coreografía que adoptó el Tango. Describe un baile público del Teatro *El Pasatiempo* adonde va "todo un cinematógrafo delincuente y temible", "hombres de bronce, jovencitos de buena familia", y donde "el cuadro del baile con quiebre es originalísimo". Se baila la Habanera, la Milonga, la Polca, la Mazurca... ¿Cómo se baila? Contesta el cronista: "El baile criollo, purísimamente criollo, adelanta como todo en este país hidroxigenado, y los que hace poco han visto en cualquier parte bailar con *corte* o *quiebre*, no tienen idea de lo que es la danza moderna. La base es el ritmo, la intención es el cariño. Blando, fácil, ondulante, lleno de sorpresas en el síncope del movimiento que acompaña al sincopado musical, cada bailarín, cada pareja es un cuadro vivo de actitudes cambiantes. Se pasan, giran y se dan vueltas en la columna salomónica que puede llevarlos al infierno. Haciendo abstracción de lo que ese baile puede ser con respecto a las costumbres, se ve en él algo admirable: la interpretación del ritmo musical hecho y hasta superado por el cuerpo en sus actitudes. Las formas son nuevas en estos *orilleros* como se llamaban antes (...) Las manos se usan o no para tomar a la compañera. En el primer caso, sus cuerpos están separados, a la mayor distancia posible, las manos se oprimen con los brazos estirados y las figuras cadenciosas del baile se producen. En el segundo caso, el hombre tiene los brazos cruzados atrás, con las manos a la elevación de la cintura. La mujer hace otro tanto, y sólo las frentes se tocan; así siguen las parejas la posición general del baile, y entre aquel cuadro inmenso de carácter típico, cada pareja tiene su modo."

Esto sentado, podemos volver ahora a la década del noventa para escrutar la etapa en que la música del Tango entra en los bailes y recibe la nueva coreografía porteña

Si el teatro es, por lo menos en buena parte, espejo de la vida, resulta lógico que haya acusado el ingreso del Tango a la vida

social como danza. Después de 1892, en que se produce la primera o una de las primeras menciones, es natural que sigan apareciendo. Y así ocurre.

En el año 1896 el mismo Ezequiel Soria escribe su zarzuela *El sargento Martín*. El autor se olvida de que la acción de su obra ocurre en 1866, treinta años antes, y nombra el Tango con corte. Sin otro documento firme que lo respalde, éste carece de valor para 1866, pero lo conserva para la fecha en que escribe, 1896. Si el Tango con corte no hubiera existido en 1896, no habría sido nombrado.

El diálogo dice así:

Gervasio: ¡Dénle duro no más! ¡A ver, paisanos, si remojan el tragadero y si esas vihuelas hacen oír una cueca!

Cartucho: Mejor sería una milonga o un tango.

Gervasio: Aquí en las provincias no bailamos eso...

Cartucho: Amigo, allí en Buenos Aires qué farras: Tango, Mazurca y *puro corte*.

Gervasio: Aquí, cuecas, gatos y chacareras."

Ya lo vemos. Ahora el Tango se menciona al lado de las viejas danzas del corte y la quebrada. Pero sólo ahora; su incorporación hacia 1890 no es una desgracia.

En 1897 podemos documentar de nuevo la vigencia del Tango y —esto es lo más interesante— la quebrada en la Cuadrilla. La zarzuela *Justicia Criolla*, de Ezequiel Soria, estrenada en el año mencionado, nos da un coro de mujeres en el patio de un conventillo:

"La vihuela su dulzura
lanzará en bordona y prima
y quebrando la cintura
habrá tangos y cuadrillas."

A simple vista, parecería que no hay nada menos adecuado que la Cuadrilla —que era algo así como el Pericón— para lucir el nuevo estilo. Sin embargo, quebraban la cintura y hacían, además, lo que las evoluciones le permitían.

En la misma zarzuela un personaje, Benito, cuenta cómo la conoció y la enamoró a Juana:

"Era un domingo de carnaval
y al *Pasatiempo* fuime a bailar.

Hablé a la Juana para un chotis
y a enamorarla me decidí.

.....

Y ella callaba y entonces yo
hice prodigios de ilustración,

luego en un tango, ché, me pasé y a puro corte la conquisté.”

Para que no haya dudas añadimos un pasaje de la escena XIV de la misma zarzuela:

“Guitarrista. — ¿Y esa Juanita qué tal es?

Benito. — ¡Así, chei (cerrando el puño). Qué cosa más rica! Cuando bailando un tango (hace la pantomima de lo que va hablando) con ella, me la afirmo en la cadera y me dejo ir al compás de la música y yo me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar la vuelta, viene la quebradita...”

En la escena XVI se produce la siguiente discusión de preferencias:

Hombre 1º. — Un Vals.

Unos. — No, no, tangos.

Otros. — Cuadrillas.

Benito. — Un poco de calma, señores; que todo se bailará. Como buenos criollos, propongo que se abra la sesión con un tango; si la mayoría está por la afirmativa, ya pueden rascar sus cuerdas los guitarristas.

“*Todos.* — El tango, el tango”.

Aquí, en 1897, hay dos cosas claras: el reconocimiento de la criolledad del Tango entre danzas de procedencia extranjera, y la proclamación pública del Tango elegido entre todas.

No interesa seguir. Desde entonces el Tango es buen amigo del teatro y de los buenos bailarines libres. Los muchachos del bajo pueblo, menos sujetos a los decálogos del alto mundo, enseñan a las muchachas más humildes los secretos de la nueva coreografía para ocasional brillo en bailonguitos desprejuiciados. Por su oportunidad y por su gracia vamos a reproducir una informativa escena de *Fumadas*, zarzuelita de Enrique Buttaró con música de Antonio D. Podestá, estrenada en 1901:

“*Pucho.* — Voy y vengo... ¡Ah! ¿Decime: sabés bailar?

Rosa. — ¡Ya lo creo!

Pucho. — Entonces la semana que viene te viá llevar a un baile pa que nos calentemos los chifles.

Rosa. — Bueno, bueno...

Pucho. — ¿Sabés meterle de aquí? (hace un corte).

Rosa. — ¿Qué es eso?

Pucho. — ¿No ves, otaria, que es un quiebro?

Rosa. — ¡Ah, no! ... Yo bailo a la moda. Música.

Pucho. — (mientras baila solo). — Poné atención: Echale arroz a este guiso. Este golpe es pa lo que después te viá decir.

En esta güelta tenés que tener cuidao de no caerle. Aquí medio entrecruzás los chifles y te venís pa delante... ¡así! Y en esta refistoleada te preparás pal golpe. ¿Te enteraste? (Segunda). ¡Echale arroz a este guiso!... En esta caída te venís pa un lao y movés... lo que después vas a saber. Aquí hacés una media luna... así. Después te hacés un ovillo y ponés en juego... (le habla al oído). ¿Sabés? Cuando yo me quiebre así, por ejemplo, vos te preparás pal golpe y hacés un firulete... con lo que te dije. En esta refistolada, te preparás pal golpe. ¿Entendiste?”.

Debemos entender que el tango es interesante novedad y que por eso el teatro sigue ofreciéndolo como espectáculo a los muchos que lo desconocen. Todavía en 1906 hay menciones y ejemplos de las quebradas del Tango. En *Música criolla*, de Pacheco y Pico, con música de Francisco Payá, dice un personaje:

“prendidos como lapas
y dispuestos de este modo
con sus labios en mis labios
y sus ojos en mis ojos,
mientras marco de un tanguito
las quebradas de mi flor
voy volcando en sus oídos
mis ternuras y mi amor.”

Y para cerrar estos parágrafos sobre la resonancia teatral del Tango bailado, recordemos *El Panete* de Ulises Favaro, música de Antonio D. Podestá (1906), en que se canta, se explica y se baila un tango:

“Si quiere amigo
enamorar
aprenda antes
así a bailar
Tango y milonga
hasta poder
dar unas vueltas
así al revés,
y esta quebrada
de arte nuvo
que a las mujeres
les de calor
y esta corrida
hay que aprender
para tenerla
loca después”.

El ingreso de la música del Tango a los bailes alegres no produce sensación. El Tango es una especie de Habanera más; en los bailes humildes semi-santos, es una especie de Milonga más. Nadie anda haciendo muchas averiguaciones, tampoco.

La Habanera, que vino ya como danza con su gran prestigio social y artístico, había ingresado a los bailes altos, medios y bajos unos veinte años antes del 90; la Milonga —decadencia del Lundú— que había quedado reducida a simple canción sin coreografía, tuvo acceso a los bailes bajos y a muchas de las reuniones alegres unos quince años antes del 90 siempre llevada por los músicos. Mediante un proceso idéntico al del Tango, la Milonga había recibido la coreografía porteña del corte y la quebrada. Entonces, ¿qué significaba la llegada de la música del Tango y por qué eliminó en seguida a la Milonga y después a la Habanera?

Antes que nada es necesario decir que las preferencias colectivas pueden fundarse en razones notorias o en series de factores menores, y aun mínimos, irreconocibles incluso en su momento. Pueden fundarse en suma de presiones individuales, o en estas juntas con aquellas preferencias o razones. Y sin embargo, el autor de estas líneas cree que puede dar al lector interesado una versión muy probable de las incidencias que determinan la prosperidad del Tango. En el momento definitivo de la asociación de su música con una coreografía.

En primer lugar, la música del Tango porteñado entró en los bailes libres y no desalojó a ninguna de las danzas competidoras; fue una música más para la ejecución de la coreografía porteña común a todas, y no pasó nada al comienzo.

Aquí es necesario valorar la importancia de los músicos. *Los músicos imponen una parte de lo que se va a bailar y los bailarines le imponen la otra parte.* Si no les piden una especie determinada, los músicos deciden por su cuenta cuál es la que van a tocar; generalmente en consulta con las disponibilidades del propio repertorio, con su anterior experiencia de lo que prefieren los bailarines y con la necesidad de alternar los diversos ritmos.

En cuanto a la parte de que pueden disponer, los músicos, cuando llega el turno correspondiente, tienen dos o tres especies para el mismo ritmo: la vieja Habanera, la Milonga y el Tango recién llegado. Poco a poco, la Milonga es postergada, y abandonada después como especie para la danza.

La Milonga nunca tuvo prestigio social. Las orquestas, que no eran exclusivas de los bailes alegres sino también de los de la

clase media, podían hasta no tenerla en su repertorio ni de oído. Por otra parte, no era especie que interesara a los compositores grandes o chicos, en primer término por la falta de prestigio; en segundo, porque no era especie generalizada, encarecida por la efervecencia de la boga y, finalmente, porque la rítmica de su melodía se agotaba en muy estrechos círculos de fórmulas, de manera que si la inventativa quería escapar a esos círculos tenía que caer en los giros más cantables de la Habanera y del nuevo Tango. Es muy probable que alguien se propusiera hacer una Milonga y creara sin querer una de las especies afines, como ha ocurrido y está ocurriendo hasta hoy a cada paso. Por lo demás, cada Milonga, cada título, todas las obras de cada especie, padecían desgaste y envejecían rápidamente: podían durar meses o uno o dos años, a lo sumo. La renovación era constante. Y la Milonga no tuvo compositores como para reponer lo que se exigía. En fin, la Milonga era un poco rápida para una realización primorosa y placentera de la coreografía nueva. Cayó por suma de circunstancias adversas, al lado de dos especies musicales afines —el Tango y la Habanera— que en forma pasiva llenaron su claro.

Pero la Habanera no cae. En primer lugar goza de gran predicamento social, figura en los carnets de los bailes aristocráticos con el Vals, la Polca, etc.; en segundo lugar, porque añade a estos poderosos títulos el mérito de especie agraciada por los grandes compositores de zarzuela y hasta de ópera, y la enorme popularidad que le ha granjeado el teatro. En prestigio y en difusión occidental, la Habanera es muy superior al Tango; en popularidad, igual. Pero la Habanera es un poco lenta para el brillo de la nueva coreografía. Entre las tres —Habanera, Milonga y Tango— es ligeramente preferible el Tango.

La Habanera cae a su tiempo, con sus compañeras —la Polca, la Mazurca, el Chotis, la Cuadrilla. Los Lanceros...— cuando la primera guerra mundial cambia la sensibilidad del mundo. Las fuertes danzas de entonces, unidas y lanzadas por París y bienvenidas a Buenos Aires entre 1845 y 1850, están desgastadas, cumplen sesenta y cinco años; aún permanecerán por ahí hasta 1920, y en la campaña, mediante el consabido proceso de folklorización, buscarán acomodo en los venerables repertorios de la tradición. El Vals, de ritmo insustituible, sube y baja, pero queda.