

MARÍA JULIA CAROZZI\*

MÁS ACÁ DEL TRIUNFO EN PARÍS:  
LA REVOLUCIÓN DIDÁCTICA EN LA DIFUSIÓN  
DEL BAILE DEL TANGO EN EL CAMBIO DE MILENIO

*A partir de una etnografía de las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas, el artículo argumenta que la narrativa que propone el triunfo del espectáculo Tango Argentino en París y Broadway como motor del crecimiento del baile del tango en Buenos Aires en las últimas tres décadas oculta procesos locales complejos que tuvieron como consecuencia la popularización de esta danza. Entre estos procesos, el surgimiento y multiplicación de las clases colectivas, que contaron en su origen con el apoyo del gobierno de la ciudad, y la posterior transformación en los métodos de enseñanza pueden describirse como una “revolución didáctica” que posibilitó la repoblación de las milongas porteñas mediante la entrada de nuevos segmentos de población; la multiplicación de los bailarines y la redefinición de “los estilos” del baile del tango. A partir de esta revolución el saber secreto y valorado también parece haber cambiado de objeto. Si, a diferencia de lo que ocurría en la década de 1950, el modo de bailar se enseña a cualquiera que pueda pagar las clases colectivas, el modo de enseñar sólo se revela a discípulos cuidadosamente seleccionados.*

*Palabras clave: Tango; danzas nacionales; didácticas del movimiento; narrativas.*

\* María Julia Carozzi es Investigadora del CONICET de Argentina y coordina el Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad en el Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM). Ha publicado más de cincuenta artículos en Argentina, Brasil, México, Italia, Bélgica, Inglaterra y los Estados Unidos. Su último libro se titula *Las Palabras y los Pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*. (Buenos Aires, Gorla, 2011).

## INTRODUCCIÓN

En febrero de 2011, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires repuso, en un escenario ubicado al pie de uno de los monumentos más a menudo empleados como símbolo de la misma, el obelisco, el espectáculo *Tango Argentino*. En el anuncio que exhibía su página web el triunfo de este espectáculo en París y Nueva York era presentado como el principal motor que la expansión del baile del tango experimentara a partir de la segunda mitad de la década del '80, no sólo en el resto del mundo sino también en Buenos Aires (ciudad donde, sin embargo, no se estrenó hasta 1992). Decía:

El ciclo de actividades gratuitas de verano organizadas por el Ministerio de Cultura porteño tendrá El sábado 19 a las 20, al pie del Obelisco, un cierre de lujo con el espectáculo Tango Argentino, que se presentará por primera vez gratis y al aire libre en Buenos Aires [...]. En noviembre de 1983, el espectáculo *Tango Argentino* se estrena en el teatro Chatelet de París. En 1986 llega al teatro City Center en Broadway y se transforma en el suceso del año, despertando un boom por el baile en todo el mundo. Sólo en 1992 el espectáculo llegó a un teatro de Buenos Aires. La obra fue presentada en 1985 em Broadway (Nueva York), obteniendo un resonante éxito que marcó el renacimiento mundial del tango. Tango Argentino acabó por ser mucho más que un éxito teatral fuera de lo común: al margen de los propósitos de sus creadores, el espectáculo impulsó el renacimiento del género en su manifestación de baile de pista y en una escala que ha llegado a ser planetaria. Si hoy pueden encontrarse *milongas*<sup>1</sup> en Verona o Alaska, más aún, si en Buenos Aires (adonde el espectáculo llegó diez años después de su debut original) el tango abandonó los reductos en los que resistió durante décadas y se volvió un fenómeno casi masivo, el responsable es Tango Argentino [...]. Ahora, luego de tan extensa y exitosa historia, la nueva presentación de Tango Argentino en el Obelisco será un homenaje que cumple con una verdadera asignatura pendiente para la cultura de Buenos Aires frente al espectáculo que marcó un antes y un después para el género que hoy es Patrimonio de la Humanidad. (Buenos Aires Ciudad, 2011)

Tanto la reposición oficial del espectáculo como el texto que presentaba su éxito en el exterior como motor de la expansión del baile, se condecía con la política desarrollada en relación a esta expresión cultural por la administración dirigida por el gobernador Mauricio Macri. Dicha política

<sup>1</sup> Milongas son eventos de danza en que diariamente se bailan tangos, milongas, vales y, en ocasiones, otros ritmos en las tardes y las noches de Buenos Aires. Evento de danza es una adaptación del concepto de "evento de habla", empleado en sociolingüística y etnografía de la comunicación para referirse a actividades gobernadas por normas para el ejercicio del habla (HYMES, 1974, p. 52).

estaba exclusivamente dedicada a posicionar al tango como producto de exportación, “marca” distintiva de la ciudad y atractivo para el turismo internacional, y había sido sintetizada por dicho gobernador al abrir la décimo segunda edición del Festival de Tango de Buenos Aires en el año 2010:

Mauricio Macri indicó que “el sector agrícola ganadero es uno de los sectores más dinámicos de la economía” y remarcó: “La ciudad, obviamente, no puede cosechar soja, no hay lugar. Entonces, yo digo que la ciudad tiene su propia soja, su propio oro verde que es el tango”. El jefe de Gobierno porteño hizo énfasis también en el atractivo turístico del género y dijo que “la ciudad también tiene que tener un espacio en esa Argentina que quiere encontrar un lugar en el mundo”. (MARCOS, 2010)

Sin embargo, como ha mostrado Morel (2012), el relato que postula que el éxito del espectáculo *Tango Argentino* en París y Broadway fue responsable por el crecimiento de la práctica del baile en Buenos Aires no se ciñe exclusivamente a quienes tienen interés en su exportación. Por el contrario, aunque contestado por algunos sectores e individuos, circula abundantemente entre distintos actores, especialistas y allegados al tango, incluyendo *milongueros*—esto es, asistentes asiduos a las *milongas*—bailarines, historiadores y periodistas que afirman que *Tango Argentino* constituye una especie de nudo de la trama en el desarrollo de la historia del tango bailado (de hecho, el texto arriba citado copia parcial pero textualmente otro de la crítica de danza Laura Falcoff (2008 *apud* MOREL, 2012a). El autor muestra la existencia, entre los propios bailarines, de otras narrativas en torno al resurgimiento del baile del tango en la década de 1980, que en ocasiones son opacadas por la del triunfo de *Tango Argentino* en París y sólo aparecen cuando se realizan preguntas detalladas sobre sus trayectorias.

Robert Benford y David Snow (2000), refiriéndose a las condiciones que tornan eficaces a los marcos interpretativos que los movimientos sociales emplean para atraer y movilizar adeptos, resaltaron la importancia de su resonancia con esquemas de interpretación previos. Asumiendo este punto de vista, la amplia difusión de la narrativa que postula el éxito de un espectáculo en los países centrales como motor de la ampliación de la práctica del baile del tango en Buenos Aires a partir de la segunda mitad de la década de 1980, puede explicarse porque resuena con otra, aún más ampliamente difundida incluso entre los científicos sociales a partir de 1930 (CAROZZI, 2011). Ésta otorga a Europa y muy frecuentemente a París, el rol de motor de las transformaciones que el baile del tango experimentara a principios del siglo XX. Según la misma, el tango habría nacido en los suburbios de Buenos Aires y hacia 1890 lo cultivarían los sectores margi-

nales. Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París hacia 1910, donde se codifica y transforma y vuelve triunfal de la mano del Barón Antonio de Marchi, quien los presenta en sociedad en 1913, en un baile en el Palais de Glace. A partir de ese momento es aceptado por la oligarquía porteña y entra en los salones (CIBOTTI, 2009, p. 45). También como ésta última narrativa – probablemente la más frecuentemente empleada para contar la historia del tango – aquella que coloca el triunfo del espectáculo *Tango Argentino* en el origen del *boom* de la danza de las últimas décadas reproduce una práctica de historización (GUBER, 1996) habitual entre los porteños que consiste en atribuir a un sólo evento, persona o grupo, transformaciones que los antropólogos interpretarían como producto de procesos colectivos y complejos.

Adicionalmente, la credibilidad de la narrativa se ha visto potenciada debido a que el año 1983, en que se estrenó, coincide con el del regreso de la democracia en Argentina. Este regreso importó, además de una efervescencia de la cultura pública y los eventos colectivos en todas sus manifestaciones, la implementación de una política cultural en la ciudad que multiplicó, mediante el Programa Cultural en Barrios, los talleres para la enseñanza de diversas disciplinas, entre ellas el baile del tango. Como veremos a lo largo de este trabajo, los talleres desencadenaron un proceso de transformación de los modos de enseñanza y aprendizaje del baile y los contextos en que se producía que favorecieron la incorporación de nuevos bailarines.

En el análisis de la relación entre las danzas nacionalizadas y sus narrativas asociadas, las ciencias sociales, han asumido dos puntos de vista principales. El primero de ellos sostiene que las danzas son elegidas para su nacionalización porque sus características intrínsecas las vuelven viables para este fin. Las narrativas resaltarían las características que posibilitan que determinados bailes se tornen danzas nacionales para un segmento de la población. Algunas de las investigaciones que abonan este punto de vista, han argumentado que las ideologías políticas de los gobernantes tienen un rol central en esta selección. Así un estudio de Gloria Strauss, de 1977, titulado *Dance and Ideology in China: past and present: a study of ballet in the People's Republic*, afirma que las posibilidades narrativas del *ballet*, su vocabulario de movimiento, que enfatiza la fuerza y la acción, y las posibilidades de su movilidad para expresar igualdad de género, fueron cruciales para su adopción como danza nacional durante la Revolución Cultural China (REED, 1998, p. 512). Según Yvonne Daniel (1995), la ideología socialista también fue central en la selección de la *rumba* como danza nacional de Cuba, dado su origen popular y su asociación con la

herencia cultural africana. De acuerdo a las autoras, el discurso político condiciona la selección de ciertas danzas como nacionales, y tiene consecuencias luego en la recontextualización, repoblación<sup>2</sup> y transformación de sus aspectos cinéticos, imprimiendo modificaciones que tienden a la domesticación de sus aspectos potencialmente desestabilizadores del orden. En el caso específico del tango, Marta Savigliano (1995) ha sostenido que la aceptación de la que la práctica de su baile gozara en Europa, originó su selección como danza nacional por parte de las elites porteñas que por esta vía se auto-exotizaban. En su análisis no son las características cinéticas del baile, sino su recorrido y su carácter de producto exportable en el mercado internacional de la pasión, lo que condicionó su nacionalización posterior. Sin embargo, coincide con el de las autoras antes citadas en que todas ellas toman las narrativas como descripciones objetivas o bien de la historia de la danza o bien de sus características distintivas.

Otros estudios, más cercanos al punto de vista que informa mi análisis, han asumido que la nacionalización de una danza conlleva la producción de narrativas ritualizadas, esto es repetidas con algunas variaciones y respetadas acriticamente, que borran y seleccionan características, contactos, géneros, estilos y performances de la danza en cuestión. Monica Pimenta Velloso (2008) analiza críticamente la selección de un acontecimiento que muchos discursos de la época consideraron central en la definición del *maxixe* como danza nacional: su presentación en 1913 por una pareja de brasileros en el Teatro Olympia de Paris. La autora analiza el debate a que dio origen dicha presentación, señalando conflictos en torno a su definición como danza nacional que revelan tensiones en varias dimensiones de la cultura y problematizan la selección del evento como representativo y oficial. David Guss (2001, p. 143), en su análisis del Tamunangue venezolano, muestra como su elevación performática a danza nacional influyó sobre los discursos públicos que se produjeron sobre este baile, originalmente de carácter religioso. Los mismos pasaron a exaltar su carácter mestizo, reflejando un ideal de democracia racial. A partir de la reproducción de estos discursos, los activistas afro-descendientes produjeron, a su vez, contra-discursos que sostenían su origen africano. En su estudio sobre los modos en que el nacionalismo ha afectado la construcción de la historia de la danza en la India, y sobre la bailarina oriental de ese origen Uday Shankar, la antropóloga Joan Erdman argumentó que las historias de la danza en ese país han sido construidas como historias nacionalistas, borrando la influencia tanto de bailarinas europeas y americanas como la de las bailarinas indias formadas en tradiciones de esos orígenes, tales como la propia Shankar (ERDMAN, 1996;

<sup>2</sup> El término repoblación (*repopulation*) fue acuñado por Matthew Harp Allen (1997) para referirse al proceso mediante el cual un género de danza ejecutado originalmente por un segmento de la población pasa a ser mayoritariamente practicado por otro.

1987). Erdman puntualiza que las historias impresas de la danza “india” borran y seleccionan aspectos y performances, de acuerdo con las intenciones políticas de sus autores, y muestra el carácter construido del “mito moderno” (1996, p. 299) de la antigüedad y pureza de la danza india clásica. El estudio de Matthew Harp Allen (1997) sobre la recontextualización de la danza de las *devadasi* en los últimos tiempos del período colonial en el mismo territorio muestra como el ampliamente usado término “resurgimiento” (*revival*) en el discurso sobre la danza en India enmascara diversos procesos –repoblación, re-construcción, re-contextualización, restauración y re-nombramiento implicados en el desarrollo de la forma de bailar conocida como *Bharata Natyam*. Mediante un detallado análisis Allen muestra que el uso, intencional y celebratorio del término “resurgimiento”, al tiempo que focaliza la atención exclusivamente sobre los aspectos locales y artísticos de ese desarrollo, esencializa y enmascara un proceso histórico complejo que conecta un gran número de agentes de diversos países y disciplinas. Por su parte Malefyt (1998), analizando el discurso de los aficionados locales al flamenco en Andalucía, muestra como frente a la afluencia turística, el mismo enfatiza las oposiciones entre pureza e impureza, dentro y fuera, femenino y masculino, para exagerar las diferencias entre las performances comerciales, públicas y las cerradas, privadas e íntimas de los clubes privados de flamenco.

Partiendo de este último punto de vista que considera que las prácticas narrativas ritualizadas borran y seleccionan aspectos y performances de las danzas nacionalizadas enmascarando procesos complejos, el presente trabajo argumenta que la narrativa que propone el triunfo del espectáculo *Tango Argentino* en París y Broadway como motor del crecimiento del baile del tango en Buenos Aires en las últimas tres décadas oculta, entre otros factores, el rol central que tanto la multiplicación de las clases, como las modificaciones en los métodos de enseñanza del tango y los contextos en que se realiza, tuvieron en la popularización de esta danza desde 1983 hasta la fecha.

A partir de una etnografía de las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas llevada a cabo entre el 2001 y el 2011,<sup>3</sup> el trabajo

<sup>3</sup> Durante los años que transcurrieron desde 2001, tomé en forma sucesiva, durante períodos de un año o más, clases conducidas por dos parejas, dos profesoras y dos profesores diferentes de tango milonguero a las que se agrega un promedio de cuatro clases con cada uno de otros doce profesores de otros “estilos” de baile del tango. En el curso de esos años, pasé en las primeras del grupo de alumnos “principiantes” al de “intermedios” y luego al de “avanzados”, fui ayudante *ad-honorem* en las clases de una de mis profesoras y luego, por tres años, profesora en la escuela de otro, donde aún me encuentro enseñando. Durante todo el período asistí a numerosas milongas con distintos grupos de compañeros, compañeras, profesores y alumnos, así como a otros eventos que los convocaban, incluyendo fiestas, cumpleaños, espectáculos, cadenas de mails e interacción en redes sociales. En los últimos tres años también concurrí a reuniones semanales de los profesores de la escuela donde actualmente enseño, primero como aprendiz y luego como instructora de dos grupos sucesivos de nuevos “ayudantes”. Adicionalmente, asistí a diversas clases gratuitas durante los festivales de tango organizados por el Gobierno de la Ciudad y ofrecí junto con otros miembros de la escuela clases en eventos de diversas instituciones oficiales y privadas.

se propone, entonces, abordar, sin pretender agotarlas, algunas de las modificaciones en los modos de transmisión del baile social del tango que hicieron posible que nuevos segmentos de población se sumaran a su práctica. Al hacerlo, se suma a una incipiente bibliografía de las ciencias sociales que aborda el estudio del tango como danza social en Buenos Aires durante los últimos treinta años (TAYLOR, 1998; SAVIGLIANO, 2003; PUJOL, 2011; MOREL, 2011 y 2012; LISKA, 2008; MERRIT, 2012)

## LOS ESTILOS DE TANGO Y EL TANGO MILONGUERO

Los milongueros (asistentes asiduos a las milongas) que bailaban tango antes de 1980 y que en su mayoría habían aprendido a hacerlo antes de la década del sesenta, dado que entre esta década y la del 80 la renovación de bailarines sociales del género fue escasa – adherían mayoritariamente, cuando se les preguntaba acerca de los estilos de baile, o bien a una distinción de estilos según barrios (PUJOL 2011; MOREL 2011) o bien a una taxonomía que distinguía entre el tango salón, el orillero, el canyengue, el fantasía y el *for export*. Existe escaso acuerdo sobre cuáles eran las características distintivas de cada uno de estos modos de bailar y ciertas versiones incluso sostienen que algunos pares de términos son denominaciones alternativas del mismo estilo. Para dar sólo un ejemplo, en una entrevista otorgada al bailarín Gabriel Angió afirmaba el célebre “Lampazo”, hoy ya fallecido milonguero:

Lampazo: En el año [19]39 se empieza a cambiar el tango, hablo del 39, puede haber sido un poco antes, pero fue la época en que entra el cambio en el tango. Antes se bailaba [con contacto] de pecho, abierto abajo, la cola y las piernas, venía a ser el canyengue, o sea, ese tango primitivo, que bailaban en la época pasada.

Gabriel: ¿Canyengue u orillero? ¿Cuál es la diferencia?

Lampazo: Orillero se le dijo, pero no hay tango orillero. Primero viene el canyengue, el tango salón, el tango fantasía, prácticamente todo suelto, y el tango *for export*, que viene en la época de *Tango Argentino*, la renovación del tango. (ANGÍO, sin fecha)

Aunque estas clasificaciones, o porciones de ellas, siguen repitiéndose hasta hoy para referirse a los modos en que se bailaba en el pasado, los nuevos milongueros –esto es, quienes comenzaron a bailar a partir de la década del '80– suelen emplear otra para distinguir sus propias formas de

bailar. Así, en una nota publicada en el diario Clarín a fines de la década de 1990, escribían Irene Amuchástegui y Laura Falcoff:

Diez años atrás, y en una coincidencia sintomática con el triunfo mundial de la revista musical *Tango Argentino*, el baile social del tango comenzó a sacudirse las cenizas en las que había quedado casi sepultado durante décadas. Es sabido que a lo largo de estos diez últimos años, el panorama se modificó por completo. Hoy, cientos de instructores forman miles de bailarines que recorren decenas de milongas. Para darse una idea, basta echar un vistazo a los avisos de cualquiera de las publicaciones especializadas (*El tangauta*. B.A. Tango), o considerar que una sola de las escuelas (*La Estrella-La Viruta*) tiene una circulación de 600 alumnos. Pero más allá del factor numérico, el fenómeno de la milongas contemporáneas marca un cambio histórico en otro sentido: un nuevo golpe de timón en esa transformación continua de los estilos de baile a lo largo del siglo .¿Qué se está usando hoy en la pista?. Si es por lo que puede observarse con más frecuencia, se diría que tres tendencias se disputan la supremacía: el estilo Urquiza, el estilo Almagro y el estilo Naveira, tal como los conocen – aludiendo a un barrio, a un club y a un profesor – los aficionados. No son difíciles de distinguir. Acódese en el estaño y los verá pasar sobre el encerado: una pareja que avanza con pasos largos pisando como con guantes (Urquiza), es sucedida por otra estrechamente abrazada y cuyos cortos pasos se ajustan sincrónicamente al compás (Almagro), y seguida por una tercera que despliega toda la variedad imaginable de figuras de las que prescinden las anteriores (Naveira). Tampoco faltará una pareja proveniente de la línea del maestro Antonio Todaro y perteneciente a una elite con formación técnica, que alterna la frecuentación de las milongas con la dedicación profesional escénica. (AMUCHÁSTEGUI; FALCOFF, 1999)

Desde el año en que la nota fue publicada hasta la fecha, el número de clases de tango colectivas anunciadas en la revista de mayor circulación interna en clases y milongas, *El Tangauta*, se duplicó. El crecimiento real del número de clases es probablemente mucho mayor debido a que la persecución que el gobierno actual de la ciudad realiza sobre la práctica del baile en lugares carentes de habilitación para ello, tiene como resultado que muchas de las clases no se anuncien, excepto en redes sociales. Además del gran número de clases, la nota sugiere que, en las pistas, existen cuatro estilos diferenciados de tango fácilmente identificables: Villa Urquiza, Almagro (que los bailarines del estilo denominan milonguero), Naveira (estilo que los bailarines suelen denominar tango nuevo) y tango escénico. Actualmente, si bien las versiones híbridas son algo más frecuen-

tes de lo que la nota sugiere, y existen numerosas disputas en torno a la denominación correcta y los límites de cada estilo, e incluso acerca de si es apropiado diferenciar estilos en el baile social (MOREL, 2011), es cierto que las denominaciones “Urquiza”, “Milonguero”, “Nuevo” y “Escenario” son de uso corriente entre ellos. Mientras el primero hace referencia a un barrio de la ciudad de Buenos Aires y el último al contexto escénico para el que se habría desarrollado, los otros dos estilos de baile se encuentran vinculados a dos grupos distintos de maestros que crearon y ejecutaron modos diferenciados de enseñanza del baile durante la década del '90, que sus discípulos reproducirían luego.

A menudo, y de acuerdo con la práctica de historización a la que nos refiriéramos más arriba, la creación del “tango nuevo” y el “estilo milonguero” son atribuidas a un solo individuo: Gustavo Naveira y Susana Miller, respectivamente. Un análisis más detallado parece mostrar que en el proceso de elaboración didáctica que terminó por dar origen a modos diferenciados de bailar, estos maestros contaron con colaboradores. Sin embargo, cualquiera sea la atribución de su autoría, puede observarse que hacia finales de la década del 90, aparecían en el discurso habitual de los bailarines sociales de tango nuevas denominaciones de estilos, cuyos límites y pertinencia serían objeto de renovadas disputas. La diferencia que estos estilos revestían en relación a los antiguos, residía en que estaban directamente ligados a sistemas pedagógicos diseñados para enseñar a bailar tango en clases colectivas mixtas, pasibles de ser reproducidos por las nuevas generaciones de bailarines en ellos formados. Como apuntara más arriba, mi descripción y análisis se ceñirá a un estilo, que ha sido objeto de mi observación sistemática, aprendizaje y enseñanza durante los últimos doce años, el estilo milonguero, que las autoras de la nota citada de Clarín denominan “Almagro”, en referencia a uno de los primeros clubes en que se dictaron clases de este estilo, a principios de la década de 1990.

## LOS MILONGUEROS DEL CENTRO: APRENDIENDO A BAILAR TANGO EN LAS DÉCADAS DE 1940 Y 1950

Según apuntan sus más antiguos profesores –Susana Miller, Ana Schapira y Cacho Dante– las clases de tango estilo milonguero se originaron con la intención de reproducir en gran escala el baile que los milongueros desarrollaban en el centro de la ciudad. Según algunos, este modo de bailar era antes llamado “tango de confitería” dado que se ejecutaba en la década de 1950 y principios de la de 1960 en confiterías tales como Montecarlo, Siglo XX, Dominó, La Nobel, La Metro, Picadilly, La Cigalle, Sans Souci o Mi Club y fue perpetuado por los milongueros que habían bailado en

ellas y continuaban haciéndolo, o bien volvían a hacerlo en las décadas posteriores a 1980 en las milongas céntricas.

Mónica Paz, asidua concurrente a esas milongas, entrevistó a muchos de esos milongueros que ya bailaban en la década de 1950 y, en algunos casos, la inmediatamente anterior, poniendo los videos de esas entrevistas a disposición del público en su página web (<<http://www.mptango.com/inicio.html>>). Cuando estos hombres hablan de su modo de aprender a bailar tango a menudo se refieren a amigos mayores específicos, que sabían bailar bien y les enseñaron individual y personalmente a hacerlo. Raramente se refieren a sus padres, tíos y abuelos como fuente de su saber. En ocasiones refieren el haberlos visto bailar, pero la enseñanza intencional del baile del tango raramente estuvo en manos de sus progenitores. Sí parece haber resultado común el practicar con hermanos, hermanas y primos mayores. En los lugares públicos de baile – salones, clubes y confiterías – los aprendices encontraban ocasión de complementar esta enseñanza con la observación: a ningún varón se le ocurría salir a la pista sin haber aprendido antes a bailar, o demostrar su ignorancia recurriendo al consejo de los allí presentes. Eran lugares para desplegar un saber ligado a la masculinidad luciendo ante otros varones y compitiendo con ellos por el favor de las mujeres.

El aprender de amigos mayores requería de prácticas comunes extra-familiares que pusieran en relación a los jóvenes aprendices con los bailarines más experimentados. En el centro de la ciudad, los patios de los conventillos, alrededor de los cuales se disponían las viviendas de varias familias, y los centros de colectividades que reunían descendientes de inmigrantes provenientes una misma zona geográfica; y en los barrios, los clubes sociales y deportivos y las barras de amigos que se reunían en calles o esquinas parecen haber dado ocasión al establecimiento de tales vínculos. También requería una aceptación de la autoridad de los mayores como bailarines y maestros: los más experimentados elegían a los contados discípulos a quienes querían transmitir su baile y los últimos se consideraban privilegiados por esta elección y aceptaban sus métodos. Para cada aprendiz, la oferta de maestros potenciales era, por otra parte, restringida, lo que favorecía esta aceptación. El proceso de enseñanza/aprendizaje comportaba, según los relatos de estos milongueros, el que el aprendiz ejecutara “la parte de la mujer” esto es, abrazara a su maestro y respondiera a los movimientos de éste último que le indicaban qué hacer en cada momento – generalmente conocidos como “la marca” del hombre – para completar la coreografía que el más experimentado iba improvisando. En ocasiones, esta distribución de los roles en el baile se mantenía por un largo período, hasta que

el maestro decidiera que el discípulo estaba en condiciones de ejecutar “la parte del varón”. En otros casos, el discípulo encontraba otros muchachos más jóvenes y menos experimentados con quienes practicar este rol mientras continuaba haciendo la parte de la mujer con su maestro. Dado que comenzaban a un tiempo reconociendo su ignorancia y haciendo el rol de la mujer y sólo accedían a ejecutar el del varón cuando habían aprendido suficiente, este método producía para los varones que así aprendían a bailar el tango, una fuerte asociación entre el saber y la ejecución del rol del varón, mientras el no saber quedaba ligado a la ejecución del rol de la mujer. De esta ignorancia universalmente atribuida a las mujeres parece provenir el que estos milongueros consideren que durante el baile, los errores siempre son del varón y nunca de la mujer, de modo que cuando un desentendimiento se produce se responsabilizan pidiendo perdón.

Si este modo de aprender es el más frecuentemente referido por los antiguos milongueros, no menos frecuente es la referencia a la “práctica” con mujeres que ya bailaban. Casi nunca aparece la referencia a que mujeres mayores les enseñaron a los milongueros a bailar, por muy experimentadas que éstas fueran. Primas y hermanas mayores, eran, según el decir de los milongueros, mujeres con quienes se ponía en práctica un saber que o bien había sido adquirido de otros hombres del modo referido en el párrafo precedente, o bien emergía de la propia práctica por ensayo, error y deducción. De tal modo, cuando las prácticas cinéticas no abonan la ignorancia de la mujer, las prácticas verbales de los antiguos milongueros continúan haciéndolo. También muy raramente estos antiguos milongueros afirman el haber aprendido en una academia o institución dedicada a la enseñanza del baile. El “bailarín de academia” es, para ellos una figura estigmatizada dado que valoran, como señalara Julie Taylor (1998), la calle como fuente de saber. En la calle, lejos de los espacios del hogar y las instituciones educativas que reunían a mujeres y “giles” (varones inocentes e ignorantes), los hombres se hacían hombres adquiriendo un saber valorado.

Esta distribución de saber e ignorancia entre géneros y generaciones, desde el punto de vista de los antiguos milongueros varones, condicionó de modos constatables la evolución del baile social del tango durante las últimas tres décadas. Sin duda, las mujeres de su generación pusieron en duda de múltiples modos esta ignorancia que se les atribuía. Si bien muchas refieren que aprendieron a bailar con sus primos, hermanos mayores y novios, no es infrecuente escucharlas decir que cuando bailaban con un hombre que no sabía mucho, se las arreglaban para “ir llevándolo”, compensar por sus errores (“arreglarles el baile”) o imprimirles su ritmo, reconociéndose por estas vías a sí mismas un saber superior al de algunos

de sus compañeros. Tampoco es infrecuente que en sus hogares practicasen con sus hermanas ejecutando una de ellas “la parte del varón”. Sin embargo, en general, se refieren a estas prácticas como poco placenteras para ellas. Esta ausencia de placer en las prácticas que les otorgaban la iniciación del movimiento, la creación coreográfica o la imposición del propio ritmo a la pareja, parece indicar que el placer del baile de estas mujeres estaba directamente relacionado con un *fluir* en la ejecución de respuestas cinéticas adecuadas a los movimientos que sus compañeros realizaban de acuerdo con una coreografía y un ritmo elegidos por ellos. El placer parece reforzar así, en este caso, la distribución diferencial de saberes y poderes, incluso para las más desfavorecidas en esta distribución, que declaran *fluir* con placer en una repetición que reproduce relaciones de poder que no las favorecen.

## NO APRENDER A BAILAR TANGO ENTRE 1960 Y 1983

Aunque algunos de quienes ya sabían hacerlo continuaron bailando tango, entre 1960 y 1980 la renovación de los cultores sociales del género fue notablemente escasa. Entre las razones que explicarían la declinación del baile del tango, los científicos sociales mencionan la entrada a la ciudad de inmigrantes del interior del país más identificados con la música folclórica; la dictadura militar que prohibía las reuniones no expresamente autorizadas de personas y perseguía a los milongueros y el surgimiento de una cultura juvenil que rechazó la autoridad paterna y favoreció el rock and roll (PUJOL, 2012).

Por su parte, las narrativas más repetidas por los antiguos milongueros, de modo coherente con la práctica de historización ya citada que atribuye a eventos y personas singulares las modificaciones significativas del género, suelen responsabilizar por la crisis del baile social del tango a partir de finales de la década de 1950 y comienzos de la siguiente, alternativamente, al éxito de Alberto Morán, cantor de la orquesta de Pugliese que encantaba a las mujeres de la época haciendo que dejaran de bailar; a la música de Astor Piazzola; o al “Club del Clan”, programa de televisión que en la década del ‘60 difundía música que puede enmarcarse dentro del pop en español ejecutada por jóvenes cantantes. En relación con la primera de estas atribuciones causales, el siguiente diálogo, que se produjo en Facebook, a partir de que Carlos subiera un video de Youtube que reproducía un tango interpretado por Morán a su página, resulta particularmente ilustrativo:

*Alicia:* Hola!!! Tan temprano y poniendo al Flaco de Alsina... [Se refiere a Alberto Morán y su barrio de residencia] La abuela, chocha. Morán era amado por ella y odiado por el abuelo, que no tenía otra que ir a tomarse una [cerveza] Imperial, porque ninguna niña bailaba en la Sociedad Española cuando el flaco aparecía...ja ja ja. Besos, che!!!!

*Gabriela:* La envidia de mi viejo!

*Carlos:* Alicia querida! Lindo “verte” por acá... Si a la abuela le gustó, listo! Me doy por hecho! En cuanto a lo que contás, pasaba algo parecido con mi vieja y mi viejo. El Flaco Morán, toda la pinta! Y mi vieja muerta claro! Mi viejo, en cambio, lo que tomaba mientras mi vieja escuchaba (y veía!) a Morán era su propia bilis, je. Abrazo gran a vos y a la familia, Alicia!

*Alicia:* Es comprensible, nene!!!! Qué mina [lunfardo para mujer] no muere cuando un flaco le dice desde el escenario: “Te quiero siempre así, estás clavada en mí, como una daga en la carne, y ardiente y pasional, temblando de ansiedad, quiero en tus brazos morir”<sup>4</sup> ... Pis. Ja ja ja. TQM [=te quiero mucho].

*Gabriela:* Y la envidia de mi viejo era por el pipi de mi mamá!!! Jaja.

Quienes aquí interactúan reproducen afirmaciones de sus padres y abuelos, que concurrían a las milongas cuando Morán cantaba con la orquesta de Pugliese, entre 1945 y 1954. Las referencias a “la pinta” (la imagen atractiva) de Morán, común entre los antiguos milongueros, parece sintetizar el avance de una cultura en que, de la mano de la televisión,<sup>5</sup> la atracción de lo visual comenzaba a ganar lugar frente a la de lo auditivo. El hecho de que tanto aquellos milongueros como los actuales interactuantes en la red social se refieran a que las mujeres dejaban de bailar para ver y escuchar a Morán parece también apuntar al progresivo triunfo de los placeres mediados por la tecnología –imagen y sonido– por sobre los táctiles y cinéticos.

Por su parte, la narración también frecuentemente repetida por los milongueros de una anécdota en que Troilo le habría dicho a Piazzola, entonces arreglador<sup>6</sup> de su orquesta “no me pongas tantas notas, que los bailarines se van a quejar” y éste último habría respondido “yo voy a hacer que se sienten para escuchar” parece responsabilizar por la crisis del baile a una

<sup>4</sup> Fragmento de la letra del tango Pasionale, que se identifica a menudo con Alberto Morán.

<sup>5</sup> Las primeras transmisiones televisivas en Buenos Aires datan de 1951.

<sup>6</sup> Los arregladores, que muchas veces poseen formación clásica, tienen la función de imprimir a las obras ejecutadas por las orquestas de tango, una sonoridad distintiva. Para ello transforman las composiciones con ideas rítmicas y sonoridades propias, y en ocasiones llegan a agregar nuevas melodías.

mutación de la música que a partir de mediados de la década de 1950 se habría independizado progresivamente de las preferencias musicales de los bailarines para tornarse, al decir de algunos expertos locales, música culta, experimental y de vanguardia. A pesar de que muchos directores de orquesta incursionaron en este “nuevo tango”, Astor Piazzola es su representante paradigmático. Finalmente, la frecuente referencia al Club del Clan, como causa de la declinación del baile, parece sintetizar la llegada de la televisión y la difusión a través de la misma de una cultura juvenil que se oponía a la de los mayores, desafiando tanto la relación íntima que los últimos establecían entre apariencia (vestimenta y pulcritud) y moralidad, como el apego a reglas de convivencia estrictas que diferenciaban radicalmente el comportamiento en los espacios públicos y los privados (GALVEZ, 2009).

Más allá de estas razones, sintetizadas en las narrativas de los antiguos milongueros, y considerando las vías de transmisión del tango que ellos mismos describen para la época inmediatamente anterior, la consolidación de la familia nuclear y las instituciones de educación formales como reductos privilegiados de la interacción significativa, que conllevó el debilitamiento de los lazos con la familia extendida y los vecinos, parece haber reducido significativamente a partir de fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, las posibilidades de contacto entre jóvenes de distintas edades que habían resultado esenciales para el aprendizaje de ese baile. Como describe PUJOL refiriéndose al auge del rock and roll:

Se trata, en principio, de una problemática norteamericana, en menor medida europea y finalmente mundial. En un momento de consolidación y promoción de la familia nuclear, los adolescentes de la casa aceptan el corte de pelo con navaja pero se encierran en sus piezas con discos que mamá y papá jamás escucharán.

El cine y la televisión de la época, insistían, por otra parte, en la oposición entre tango por un lado y el rock y la música pop por otro y su asociación con adultos y jóvenes respectivamente (FRANZÁN; GUERSTEIN; IZKO, 2004).

## TALLERES: APRENDIENDO A BAILAR ENTRE 1983 Y 1990

Según consigna Hernán Morel (2012), a partir del inicie de la primera presidencia democrática después de la dictadura, en 1983 –durante la cual el baile social del tango se había visto reducido a contados espacios y el recambio generacional era prácticamente nulo– y en tanto Julio Cesar Saguier oficiaba como intendente de la ciudad de Buenos Aires,

se comenzaron a ofrecer talleres de diversas actividades, en el marco del Programa Cultural en Barrios. Estas actividades incluían clases de tango y folklore, en los predios de diversas escuelas y facultades. Ana Schapira, que más tarde participaría en la codificación del tango milonguero y a quien por entonces le gustaba la música folklórica y el baile, pero no el tango, comenzó a asistir a clases de este último género después de haber frecuentado algunas peñas que, organizadas en los mismos lugares, conjugaban el baile de los dos géneros. En esas clases, según ella misma, el aprendizaje del baile del tango:

Era como imposible para mí, sobre todo porque había que aprender una coreografía completa, las mujeres de un lado, los hombres de otro. No había demasiada explicación y después cuando nos juntábamos era complicado. Era re-frustrante. Mientras tanto la gente que empieza a bailar empieza a descubrir otros lugares porque alguien le cuenta. .. Y bueno, tomé bastantes clases. (Entrevista de Carlos Hernán Morel a Ana Schapira, comunicación personal)

El aprendizaje de una coreografía completa, hombres y mujeres separados, parece indicar que los profesores de los talleres eran bailarines de tango escénico, dado que los bailarines de tango social ponían, como hemos señalado, el énfasis en la improvisación de la coreografía por parte del varón que debía comunicar a su compañera las respuestas cinéticas que esperaba a cada momento. De cualquier modo, como muestra el caso de Ana en los talleres del Programa Cultural en Barrios y de otros tempranos bailarines formados en los talleres que Olga Bessio dictaba en el Centro Cultural San Martín, las iniciativas del gobierno de la ciudad para promover o apoyar la enseñanza del baile del tango parecen haber tenido un papel fundamental en que nuevos bailarines, incluso aquellos que en su juventud habían rechazado el género, intentaran sumarse a su práctica.

Gustavo Naveira, alumno de tango de Rodolfo Dinzel que había recibido instrucción formal en danzas folklóricas, a diferencia de lo que hacían otros profesores de la época, pondría en sus talleres el acento en la comunicación de la pareja. Continúa Ana en la misma entrevista:

Mientras descubrí otra cosa totalmente distinta que era Gustavo Naveira. Que me parece que tenía un ritmo maravilloso y ahí entendí un montón de cosas. Y esa fue una época lindísima porque él daba clases con su mujer, Olga Bessio, en un lugar que se llamaba Cuartito Azul (entre 1987 y 1995) en la calle San Juan y Rioja, a la vuelta de (la milonga) Gricel. Lo que hacíamos allí era bailar y bailar.

El método de Naveira y Olga Bessio que según Ana implicaba “bailar y bailar” ponía el acento en la comunicación entre a los miembros de la pareja que, mediante la práctica sostenida, investigaba las posibilidades que ofrecía el movimiento de un par enlazado, iniciado por el varón. El propio Naveira afirma que no sólo Ana Schapira sino también Susana Miller tomó clases con él en la década del '80. Esta presencia de las dos principales codificadoras del tango milonguero en las clases de Naveira muestra que a finales de la década del '80 y comienzos de la del '90 la distinción de estilos vigente en la actualidad no constituía aún un criterio divisorio y sólo se produciría durante la década siguiente.

Muchos de quienes asistían a estas clases en la década del '80, comenzaron a frecuentar las milongas de la época, pobladas mayoritariamente por bailarines que venían bailando hacía más de veinte años. Los milongueros que bailaban en el centro, tenían escasa disposición para enseñarles a varones que no fueran sus amigos o parientes cercanos. Las milongas del centro eran para ellos lugares de competencia para ganar el favor de las mujeres que en ellas se encontraban y la sociabilidad que imperaba era similar a la que imperaba en su juventud entre desconocidos. Las milongas eran, como suele afirmar Cacho Dante “a cara de perro”, haciendo referencia a la actitud de competencia sin miramientos que caracteriza los juegos de azar. Esta escasa disposición a la enseñanza a desconocidos, por parte de los milongueros, y los modos de sociabilidad imperantes en las milongas céntricas colaboraron, probablemente, en que la forma distintiva de bailar el tango en las confiterías de esa parte de la ciudad en la década del '50 no se enseñara en las clases ofrecidas durante la década del '80. Una excepción la constituyeron las clases de El Tete Rusconi, que enseñaba a sus alumnos a “caminar” al ritmo del tango, pero carecía del vocabulario para desglosar y explicar su baile de un modo aceptable para los nuevos alumnos, cuya participación en el sistema de educación formal, los disponía a esperar explicaciones analíticas y verbales.

Tal carencia de disposición y elementos para el análisis y la descripción verbal de su propio movimiento parecen haber facilitado el que muchos jóvenes varones decidieran que no tenían mucho que aprender de los antiguos milongueros y emprendieran sus propios caminos de investigación. El propio Gustavo Naveira y Fabián Salas, desarrollarían en la década del '90 un modo de investigación/enseñanza del tango caracterizado por la división analítica del baile en sus mínimos movimientos y la incorporación de la mayor variedad posible de los mismos, rompiendo frecuentemente para ello con el enfrentamiento y la cercanía de los miembros de la pareja. Pablo Villaraza, El Pulpo Esdrez, Chicho Frúmboli y Pablo Inza

continuarían esta tradición desarrollando un estilo de tango que rompería con muchas de las convenciones preexistentes del baile social: el tango nuevo (LISKA, 2008). El hecho de que sus compañeras fueran jóvenes y tuvieran formación en danza clásica, contemporánea y *contact improvisation* imprimió a los movimientos de las mujeres dentro de este estilo una gran amplitud y altura (MERRIT, 2012). El énfasis en la comunicación de la pareja y en la creación coreográfica tuvo como contrapartida una desatención al movimiento de las otras parejas y el abandono del apego a la circulación de los bailarines, respetando el lugar que a cada pareja correspondía en la dicha circulación. Ambas características del tango nuevo fueron fuertemente resistidas por los antiguos milongueros que invocaron “códigos” que los prohibían. El choque entre estas sus lógicas de movimiento devino en la formación de un nuevo circuito de “prácticas” y milongas “jóvenes” o “relajadas” por fuera del circuito frecuentado por los antiguos milongueros (MERRIT, 2012).

En contraste, los milongueros se mostraban altamente dispuestos a enseñar a las mujeres que, provenientes de los talleres de tango de la década de 1980, llegaban a bailar a las milongas céntricas. Estas mujeres eran considerablemente más jóvenes que las que se encontraban allí hasta el momento. Dice Elina Roldán, quien se convertiría luego en maestra de tango con “abrazo cerrado”:

Fui una de las primeras chicas jóvenes que iban solas a bailar. Nadie me conocía. Ese fue el primer código que aprendí: no te conocen, no te bailan. Recuerdo que en el baño casi me linchan unas milongueras. Hablaban entre ellas: “¿qué hace acá?”, “este lugar no es para ella” Me matan, pensaba. ¿Y quién me bailó después?: el Tete [Rusconi]. Nunca más paré. (Entrevista de Marina Gambier para Santango <<http://www.santango.com/una-chica-de-sarandi/>>)

Y Ana Schapira describe así su llegada a las milongas, mientras tomaba las clases en los talleres del *Programa Cultural en Barrios*:

Antes de ir yo a la milonga, lo único que sé es que yo bailo de una forma, a una cuarta de distancia, con una coreografía, etcétera. Cuando empecé a ir a la milonga, porque cuando uno tiene un grupo no entiende lo que pasa afuera, y yo no estaba enterada de nada, salvo que con los que aprendía, más o menos bailábamos. Cuando voy a la primera milonga de tarde yo no daba pie con bola, era muy difícil porque si me abrazaban no entendía nada. Y después había unos viejitos de esos antiguos que te llevaban con la mano, muy ampulosos, muy histriónicos, muchos ochos, donde el hombre dejaba hacer cualquier cosa a la mujer y la mujer hacía

lo suyo, sobre todo las que no sabían, en este caso, yo. Como yo digo ahora a las mujeres: por favor, no hagan lo que el hombre no te hace hacer. El hombre te hacía así [un movimiento con el brazo] y yo hacía cinco ochos [movimiento característico del baile de la mujer] porque yo no sabía, sabía como me habían enseñado [con coreografías pre-establecidas]. Y había un milonguero que se llama Antoñito, creo que está todavía, y él me tenía mucha paciencia. Y él me decía “no, nena” – “nena”, me decía– “lo que pasa es que yo no marco”. Y ahí tuve que darme cuenta que había algo más: para él “yo no marco” significaba que no usaba ni mano ni brazo, que era nada más su cuerpo. (Entrevista de Hernán Morel, comunicación personal)

Esta ausencia del uso de los brazos para la marca resulta imperceptible para el observador externo a tal punto que, los bailarines que no tomaron clases del “estilo milonguero” lo caracterizan por sus pasos cortos y sus juegos rítmicos y no por esta característica. No es de extrañar, entonces, que fueran mujeres las que “descubrieron”, bailando con los antiguos milongueros y escuchando sus indicaciones, que existía un modo de bailar el tango que se caracterizaba por el protagonismo de los cambios de peso y el movimiento del torso en “la marca”, esto es, en las indicaciones que el hombre realiza a la mujer durante el baile del movimiento que espera de ella. En efecto, esta característica, y el contacto sostenido de la parte superior del torso, que permitía su ejecución, serían singularizadas por Susana Miller como rasgos distintivos del “estilo milonguero”.

## APRENDIENDO Y ENSEÑANDO A BAILAR TANGO A PARTIR DE LA DÉCADA DEL '90

A partir de la década del '90 Susana Miller se abocó a desarrollar un método para enseñar ese modo de bailar tango que denominó “estilo milonguero”, primero con la ayuda de un milonguero que lo ejecutaba desde fines de la década de 1950 y comienzos de la siguiente, Cacho Dante, y luego con la de Ana Schapira. Estos maestros desarrollaron lentamente su didáctica mientras colaboraban entre sí impartiendo clases de tango. Si las primeras clases de Susana con Cacho estaban destinadas a enseñar el modo en que este último bailaba, su colaboración con Ana implicó contratar a otros milongueros para que bailaran con esta última mientras ella los filmaba. El método de aprendizaje de estas mujeres combinaba entonces el antiguo “cuerpo a cuerpo” con alguien más experimentado que realizaba la parte del varón, idéntico al empleado en las décadas del '40 y del '50 entre varones, y el análisis del movimiento a partir de material fílmico.

En las clases de tango milonguero a las que asistí a partir del año 2001 a menudo Susana Miller era mencionada como la codificadora del estilo y su escuela “La Academia” como el lugar donde se aprendía la versión “más ortodoxa” del mismo. Susana era difícil de entrevistar porque viajaba continuamente a los Estados Unidos a dar clases dejando su escuela de tango en manos de Ana Schapira, de quien se separaría al año siguiente. Cuando finalmente logré dar con ella, me dio una breve entrevista telefónica y me dijo que leyera su página web, donde había escrito todo lo que tenía para decir. En dicha página afirmaba por aquel entonces:

El milonguero hace “algo” con su cuerpo y su alma en el cuerpo y el alma de la mujer. Por esta razón están tan bien rankeados en el mercado femenino. Las niñas que se acercan por primera vez a la milonga, las bailarinas y las veteranas que “la tienen clara” son las huestes que los milongueros saben conseguir. La causa es ese “tesoro” que llevan emboscado entre el cuerpo y el alma, casi invisible a los ojos. El milonguero hace un “nido” entre sus brazos y pecho a la mujer, le pide perdón cuando ella se equivoca, y son maravillosos contadores de historias en el “cuerpo a cuerpo”. Las mujeres somos muy buenas catadoras de esta ofrenda del milonguero. (<http://www.susanamiller.com.ar>, consultado el 1/12/2001)

Frases como éstas, aunque pronunciadas generalmente en lenguaje más llano, poblaban las clases de tango milonguero, y contribuían a socializar a las mujeres que, por esa vía, ingresaban al circuito de milongas céntrico, en el deseo de bailar con los bailarines más antiguos. En las mismas, ellos eran presentados como poseedores de un saber bailar de un modo inigualablemente placentero para la mujer que los acompañaba. De este modo, las clases de tango milonguero contribuían a mantener a los milongueros más antiguos como los mejores bailarines de tango y colaboraban en constituirlos como los más buscados por muchas de las mujeres que en ellas aprendían a bailar. Adicionalmente, mediante la costumbre de invitar, y en ocasiones, acompañar a sus alumnas más avanzadas a las milongas donde ellos bailaban, las profesoras y profesores de estilo milonguero alimentaban las milongas del circuito céntrico “no joven” u “ortodoxo”, donde “caminar bien el tango”, “respetar la circulación de la pista” y “no elevar los pies del suelo para no lastimar a nadie” eran códigos de conducta respetados a rajatabla.

En el contexto de las clases de tango milonguero, estos códigos, eran practicados y enseñados como sagrados, aliando a los alumnos con los antiguos milongueros y distanciándolos de los cultores del tango nuevo. Adicionalmente, en las clases de Susana Miller y Ana Schapira, algunos milongueros que bailaban desde la década del '50, como Ricardo Vidort,

“Tito” Roca, el “Nene” Masci, Osvaldo Centeno o Rubén Harymbat eran mencionados como autores de las coreografías y las combinaciones rítmicas que ellas enseñaban. En relación con esto, si bien los profesores de tango milonguero insisten en que lo que enseñan son combinaciones de movimientos divisibles y recombinables, la práctica en las clases de secuencias fijas creadas por los antiguos milongueros del centro resultó en la cristalización de una ortodoxia: muchos de los bailarines que pasan por las clases de estilo milonguero desarrollan al bailar secuencias similares de pasos, aunque su orden varíe y sólo una porción de ellos investiga nuevas combinaciones y logra un baile distintivo en cuanto a las figuras ejecutadas.

La frecuente mención de los milongueros en sus clases producía, por otra parte, la sensación de que tanto Susana y Ana, como sus discípulos, transmitían un estilo de tango, el “estilo milonguero” que ya se bailaba desde la década de 1950 en las confiterías del centro de la ciudad. Sin duda, esto otorgaba una legitimidad basada en la tradición a lo que enseñaban. Sin embargo, al mismo tiempo, tornaba inexplicito el proceso de selección, codificación y elaboración didáctica que dio lugar al reconocimiento de un modo específico de bailar como un estilo diferenciado y permitió a las clases de este estilo erigirse en la principal vía de incorporación de porteños de edad mediana y altos grados de educación formal a las milongas ortodoxas céntricas durante la última década del pasado milenio y los primeros años de la del 2000.

Este proceso implicó, en primer lugar, como mencionáramos más arriba, una selección de la característica central del estilo que habría de enseñarse: aquella marca a la que se refería Ana, que privilegiaba los cambios de peso y los movimientos en la dirección del torso y que sólo se complementaba con sutiles tensiones en el brazo del hombre que rodeaba el torso de la mujer cuando era absolutamente necesario. A esta característica se sumaba otra relacionada que la tornaba posible, el contacto continuo de los torsos de los miembros de la pareja, que nunca se separaban por completo. Sin embargo, los milongueros que empleaban esta marca presentaban variaciones en el modo de iniciar el movimiento, de estirar o doblar las piernas al caminar, de pisar y de abrazar. Las maestras tuvieron que elegir, entonces, para la enseñanza colectiva, los modos que resultaban más funcionales y placenteros al bailar con ellos. Así, el enfrentamiento paralelo de los torsos de los miembros de la pareja; “el apile” una posición inclinada hacia adelante sin perder el propio equilibrio, la ausencia de disociación del movimiento de la cadera en relación al del torso, el pisar al caminar hacia adelante primero con el talón y después con la punta del pie y el movimiento continuo y fluido del torso al hacerlo, fueron elegidos para la

instrucción colectiva entre muchos modos diferentes que los milongueros que usaban el torso para marcar desplegaban al ejecutar estos movimientos. También hubieron de seleccionar, entre la diversidad de coreografías que ellos desarrollaban las secuencias de movimientos que enseñarían a sus alumnos, el orden y el modo en que lo harían. Al hacerlo, dividieron sus clases en niveles de enseñanza, comenzando con las caminatas y sus variaciones, siguiendo con los cambios de dirección y culminando con los giros y los movimientos que implicaban disociación entre el movimiento de las distintas partes del cuerpo. Desarrollaron también criterios de evaluación del movimiento, poniendo el énfasis en cómo lo siente el otro miembro de la pareja y el mantenimiento del equilibrio mucho más que en cómo se “ve” para quien lo mira. Privilegiaron en la enseñanza la calidad en la ejecución, evaluada según esos criterios por sobre la diversidad de figuras, a menudo “bailando” con sus alumnos para detectar los problemas que no percibían mirándolos.

Para la enseñanza colectiva las codificadoras del estilo tuvieron que seleccionar un léxico para describir el movimiento que los milongueros de los que habían aprendido no poseían. En buena medida, lo hicieron trasponiendo un lenguaje adquirido en las clases de disciplinas corporales ya codificadas, como el ballet y la danza contemporánea o en las clases escolares de música y anatomía. El desarrollo de este lenguaje junto con una deserotización de los contextos en que se enseña el baile (cuando los antiguos milongueros enseñaban a bailar a las mujeres los intentos de seducción eran inevitables) posibilitó la transmisión masiva del estilo milonguero a profesionales y artistas de mediana edad de un segmento social más acomodado y con una cultura más cosmopolita que los milongueros que le dieron origen. Las clases de tango milonguero se constituyeron, entonces, en la principal vía para que este segmento de población se incorporara a las milongas porteñas que –a partir de la creación del circuito de prácticas y milongas “jóvenes” y “relajadas”– comenzaron a denominarse “ortodoxas”.

Los modos en que esta transmisión se realizaba eran, a su vez, enseñados secretamente a los alumnos que se eligían como ayudantes y profesores. El saber secreto parecía haber cambiado de lugar. Si, a diferencia de lo que ocurría en la década de 1950, el modo de bailar se revelaba a cualquiera que pudiera pagar las clases colectivas (que tenían un valor en pesos equivalente a cinco dólares) el modo de enseñar se constituyó en un nuevo secreto, al tiempo que adquiriría valor de cambio. De tal modo el resurgimiento del tango bailado en la década del ‘90 supuso la creación de un nuevo saber que se distinguió del saber bailar: el saber enseñar. A

propósito escribía Manuel Gonzalez, profesor formado por Susana Miller y Ana Schapira, en una nota de su página de Facebook:

Pienso que quien desee y pueda transmitir el Arte de “LA ENSEÑANZA” debe ser muy cuidadoso, y elegir contadísimos discípulos; siempre para enseñarles todo lo que sabe; y nunca basándose en una elección al azar, o porque alguien le paga lo suficiente (yo creo que esta instrucción es invaluable). Cuando uno es Maestro, el Don de la enseñanza es algo tan personal y profundo, que sabe que no cualquiera puede recibirlo, desarrollarlo, transmitirlo, desearlo o entenderlo [...].

Esta distinción entre el saber enseñar y el saber bailar es resistida en ocasiones por los antiguos milongueros para quienes ambos eran indisolubles. Así lo ilustra la frase de Rubén Peralta, escrita en el contexto de una discusión acerca de la existencia de estilos barriales en el foro *El Salón de Baile* del sitio web *Todo Tango*:

La gilada [término con que se designa a un conjunto de ignorantes fáciles de engañar] opina sin fundamentos y porque bailaron cuatro tangos ya son profesores. En mi juventud no duraban ni cuatro compases en la pista. (Todo Tango. Foro: La Mesa del Café/El Salón de Baile. En línea <[http://www.todotango.com/spanish/la\\_pasion/lamesa\\_respuestas.aspx?pid=450664](http://www.todotango.com/spanish/la_pasion/lamesa_respuestas.aspx?pid=450664)>. Acceso 27/08/2009)

## CONCLUSIONES

La narrativa que propone el triunfo del espectáculo *Tango Argentino* en París y Broadway como motor del crecimiento del baile del tango en Buenos Aires en las últimas tres décadas oculta procesos locales complejos que tuvieron como consecuencia la popularización de esta danza a partir de 1980. El surgimiento y multiplicación de las clases colectivas, que contaron en su origen con el apoyo del gobierno de la ciudad, y la posterior transformación en los métodos de enseñanza originaron una “revolución didáctica” que posibilitó la repoblación (ALLEN, 1997) de las milongas porteñas mediante la entrada de nuevos segmentos de población; la multiplicación de los bailarines y la redefinición de “los estilos” del baile del tango.

La falta de renovación de bailarines sociales en las décadas de 1960 y 1970 parece ligada, entre otros muchos factores, al debilitamiento de los lazos entre varones de distintas edades que se establecían por fuera de las instituciones educativas, entre vecinos del mismo barrio, miembros de una familia extendida o descendientes de inmigrantes provenientes de una misma zona geográfica. Estos lazos constituían las principales vías de

transmisión del saber bailar tango hasta la década del '50, transmisión que se realizaba individualmente a discípulos cuidadosamente seleccionados. El proceso de enseñanza/aprendizaje comportaba que el que el aprendiz ejecutara “la parte de la mujer” esto es, abrazara a su maestro y respondiera a los movimientos de éste último que le indicaban qué hacer en cada momento – generalmente conocidos como “la marca” del hombre – para completar la coreografía que el más experimentado iba improvisando.

En la década del '80 este modo de transmisión del saber por parte de los antiguos milongueros que bailaban en el centro de la ciudad parece haberse limitado a las mujeres que, habiendo recibido una primera instrucción en los talleres se acercaban a las milongas y bailaban con ellos. No es de extrañar, entonces, que fueran mujeres las que desarrollaron métodos para enseñar ese saber. Además de las clases de estilo milonguero desarrolladas por Susana Miller y Ana Schapira, Graciela Gonzalez fundó su propia escuela de tango salón y Elina Roldán impartió clases de tango con abrazo cerrado, todas ellas perpetuando la forma de bailar de algunos antiguos milongueros con quienes habían compartido tangos en las pistas. El hecho de que estas maestras enseñaran la parte del varón en el tango, contribuyó de un modo definitivo a desnaturalizar, al menos para sus alumnos y alumnas, el vínculo entre saber ejecutar la parte del varón en el baile social (el único saber reconocido hasta la década de 1980) y ser varón, desestabilizando de este modo la relación entre la “parte”, o rol coreográfico, y el sexo. El hecho de que se plantearan y ejecutaran esa tarea docente fue posibilitado porque, para la década de 1980, las porteñas de clase media, a diferencia de lo que ocurría en la de 1950, se habían incorporado masivamente al mercado de trabajo y abrazaban ideas igualitarias en relación con éste.

Otras mujeres, como Silvia Ceriani, Alicia Pons y Rosana Devesa, se asociaron con milongueros que bailaban en el centro de la ciudad desde la década del '50 cumpliendo en sus clases el rol de analizar y explicitar verbalmente los movimientos que ellos ejecutaban. En todos los casos, estas mujeres, desarrollaron un léxico para describir el baile que los milongueros con los que lo habían aprendido no poseían, generalmente trasponiendo y adaptando un vocabulario aprendido en clases de disciplinas del movimiento ya codificadas, como el ballet y la danza contemporánea o en las clases escolares de música y anatomía. En el caso del estilo milonguero, el desarrollo de este lenguaje junto con una deserotización de los contextos en que se enseñaba el baile posibilitó la transmisión masiva de un modo de bailar el tango a profesionales y artistas de mediana edad de un

segmento social más acomodado y con una cultura más cosmopolita que los milongueros que le dieron origen.

Como consecuencia de los procesos aquí descriptos el saber secreto y valorado parece haber cambiado de lugar. Si, a diferencia de lo que ocurría en la década de 1950, en el cambio de milenio el modo de bailar se revelaba a cualquiera que pudiera pagar las clases, el modo de enseñar constituía un nuevo secreto que sólo se enseñaba a discípulos cuidadosamente seleccionados. También a partir de los mismos, surgieron nuevos estilos para la clasificación de modos de bailar, el tango nuevo y el tango milonguero, ligados al desarrollo de métodos de enseñanza colectiva formalizados y transmisibles.

## ABSTRACT

*Based on an ethnography of classes of “tango milonguero” and tango dancing at the downtown milongas of Buenos Aires, it is argued that the narrative that proposes the triumph of the show “Tango Argentino” in Paris and Broadway as the main driving force behind the growth of tango dancing in Buenos Aires in the past three decades hides local processes that can better explain it. Among them, the surge and multiplication of collective classes, that had, in the beginning, the support of the City government. The subsequent transformation of the teaching methods may be described as a “didactic revolution” that enabled the repopulation of the milongas (dancing halls) through the inclusion of new social sectors, the multiplication of the dancers and the redefinition of tango “dance styles”. Through this revolution the secret and valued knowledge also seems to have changed. Different from what happened in the decade of 1950, the way of dancing is taught to anybody who can pay the lessons; the way of teaching, however, is only revealed to a few carefully chosen disciples.*

Keywords: Tango; national dances; movement didactics; narratives.

## REFERENCIAS

ALLEN, Matthew Harp. Rewriting the script for South Indian dance. *Drama Review*, v. 41, n. 3, p. 63-100, 1997.

AMUCHÁSTEGUI, Irene; FALCOFF, Laura. La Guerra de los Rocés. *Clarín*, Buenos Aires, 08 ago. 1999. Disponible en: <<http://edant.clarin.com/diario/1999/08/08/c-00801d.htm>>. Consultado el: 13 abr. 2012.

ANGIÓ, Gabriel. *El Tango según Lampazo*. Disponible en: <<http://nataliaygabriel.com/segun-lampazo/item/37-lampazo.html>>. Consultado el: 30 jun. 2011.

BENFORD, Robert, SNOW, David. Framing processes and social movements: an overview and assessment. *Annual Review of Sociology*, Palo Alto, California, v. 26, p. 611-639, 2000.

BUENOS AIRES Ciudad. *Con Tango Argentino en el obelisco se cierra el ciclo de verano*. Disponible en: <[http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/al\\_dia/cierre2\\_verano\\_02\\_11.php?menu\\_id=20277](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/al_dia/cierre2_verano_02_11.php?menu_id=20277)>. Consultado el: 3 mar. 2011.

CAROZZI, María. Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas porteñas. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Las Palabras y los Pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla, 2011. p. 223-263.

CIBOTTI, Ema. Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango. In: LENCINA, T., GARCÍA BRUNELLI, O. y SALTON, R. (Orgs.). *Escritos sobre Tango en el Río de la Plata y en la Diáspora*. Buenos Aires: Centro Feca, 2009. p. 41-54.

DANIEL, Yvonne. *Rumba, Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1995.

FALCOFF, Laura. Historia del tango escénico. In: \_\_\_\_\_ *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008. p. 371-391.

FRANZÁN, Victoria; GUERSTEIN, Virginia; IZKO, Tamara. Cine comercial: los sesenta, los noventa. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, n. 1, p. 31-36, 2004.

GUBER, Rosana. Las manos de la Memoria. *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, v. 36, n. 141, p. 423-442, 1996.

GUSS, David. *The Festive State*. Berkeley: University of California Press, 2001.

ERDMAN, Joan. Performance as translation: Uday Shankar in the West. *Drama Review*, v. 31, n. 1, p. 64-88, 1987.

\_\_\_\_\_. Dance discourses: rethinking the history of 'oriental dance'. In: MORRIS, G. (Org.). *Moving Words: rewriting dance*. London: Routledge, 1996. p. 288-305.

GALVEZ, Eduardo. El tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938-1959. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (Sección Debates), 06 fev. 2009. Disponible en: <<http://nuevomundo.revues.org/55183>>. Consultado el: 20 sept. 2011.

HYMES, Dell. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.

LISKA, María Mercedes. Cultura popular y nuevas tecnologías: el baile del neo-tango. *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, n. 2, abr. 2008. Disponible en: <<http://www.centrocultural.coop./revista/articulo/32/>>.

MALEFYT, T. 'Inside' and 'outside'. Spanish Flamenco: gender constructions in Andalusian concepts of Flamenco tradition. *Anthropological Quarterly*, v. 71, n. 2, p. 63-73, 1998.

MARCOS, Germán. Macri: el tango es la soja porteña. *Fractura Expuest.com.ar*. (Sección Noticias), 4 ago. 2010. Disponible en: <<http://www.fracturaexpuesta.com.ar/noticias/20100804.html>>. Consultado el: 1 mar. 2012.

MERRIT, Carolyn. *Tango Nuevo*. Gainesville: University Press of Florida, 2012

MOREL, Carlos Hernán. Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales. In: CAROZZI, M. J. (Org.). *Las Palabras y los Pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla, 2011. p. 189-223.

———. Vuelve el tango: “Tango argentino” y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, Buenos Aires, n. 5, p. 77-88, 2012.

PUJOL, Sergio. *Historia del Baile: de la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2011.

REED, Susan. The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, California, n. 27, p. 503-532, 1998.

SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview, 1995.

———. “Angora Matta” a *Tango Opera*: Fatal Acts of North-South Translation. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

TAYLOR, Julie. *Paper Tangos*. Durham; London: Duke University Press, 1998.

VELLOSO, M. P. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. *Escritos*. *Revista da Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, n. 2, 2008. Disponible en: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos\\_2/FCRB\\_Escritos\\_2\\_7\\_Monica\\_Pimenta\\_Velloso.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos_2/FCRB_Escritos_2_7_Monica_Pimenta_Velloso.pdf)>. Acceso 28 fev. 2013.