

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

Carolina González Velasco (UNAJ/CONICET)

Resumen

Poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial el tango se convertía en moda en París: en esta presentación me propongo revisar ese acontecimiento como un fenómeno social y cultural en sí mismo con sus actores y conflictos, sus productos, prácticas y representaciones particulares, la relación con su propio contexto. Así, tomando distancia de los aspectos más anecdóticos o de color, busco inscribir esa experiencia parisina en una agenda de historia social y cultural que problematice las características y los sentidos de los productos culturales de amplia circulación, las relaciones sociales que los atraviesan y sus modos de apropiación y resignificación en cada contexto. Para esto, recapitulo algunos debates sobre los orígenes del tango y las versiones que indican cómo llegó a París, dando cuenta de los actores y procesos que lo hicieron posible; luego, analizo la situación de esa ciudad al momento de la llegada del tango y las peculiaridades que asumió la danza allí para explicar su éxito, sus críticas y el contrapunto que eso provocó con lo que se consideraba el tango porteño.

Palabras clave: tango; Buenos Aires; París; experiencias sociales; circulación.

The tango in the first decades of the 20th century. Practices and representations in motion: Buenos Aires, Paris, Buenos Aires

Abstract

Before the World War one the tango was developing itself as a fashion in Paris: in this presentation I propose myself to review that fact as a social and cultural phenomenon, with it's actors and conflicts, it's products, practics and it's particular representations, the relation with it's own context. I seek to inscribe that parisian experience in a agenda of social and cultural history that shows the characteristics and the senses of the cultural products with a wide range of circulation, the social relations that are intertwined and their ways of appropriation and resignification in every context. With this in mind I recapitulate some debates about the origin of tango and how it came to Paris taking note of the actors and processes that made it posible; then, I analize the state of the city at the moment of the arrival of the tango and the particularities that the dance took to explain it's succes, it's critics and the counterpoint that it provoked with what was considered as tango porteño

Keywords: Tango; Buenos Aires; París; Social experiencies; Circulation



Poco antes del estallido de la Gran Guerra Mundial, París y los parisinos deliraban al ritmo del tango: en los “*dancings*” –lugares de baile público que comenzaban a emerger en esos años- pero también en los espacios más privados vinculados a la sociabilidad de las clases acomodadas el tango se convertía en la principal atracción para que hombres y mujeres entrelacen sus piernas y sus brazos, acerquen sus vientres y sus caras y se muevan al ritmo del “dos por cuatro”. En algunos casos, se contrataban músicos y orquestas cuyo repertorio incluía estas piezas venidas del otro lado del Atlántico; en otros, la incipiente pero potente industria discográfica ponía en circulación músicas grabadas para marcar el ritmo. La publicidad del restaurant Volney –retratada en la siguiente imagen- además de citar la opinión del famoso escritor Jean Richepin sobre el tango, ponía como uno de sus principales atractivos, la gracia y elegancia con la que se bailaba el tango allí, jugando incluso con otros modos posibles de bailarlo en otros espacios y tiempos.

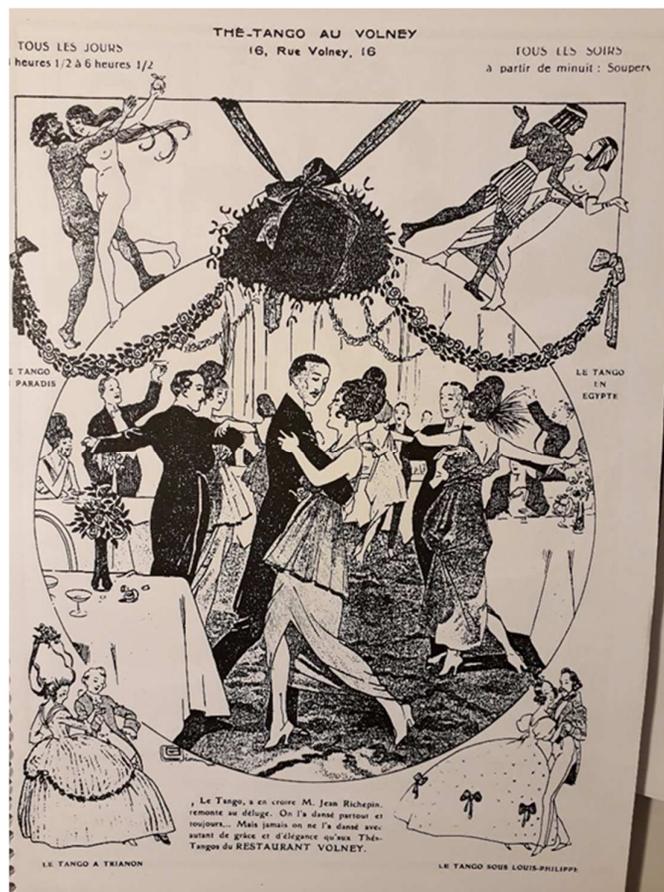


Fig. 1 Publicidad sobre el restaurant Volney, en *La Vie Parisienne*, 16 de mayo 1913, citado en Humbert, Béatrice *Le tango a Paris, de 1905 a 1920*. Tesis de maestría. Université de Saint Denis. Paris VIII. 1988

2

El furor por el baile se imponía de tal manera que muchas señoritas contrataban profesores para que les enseñen los pasos necesarios; sobre esa demanda surgieron algunas academias y sitios para aprender y practicar el tango. Los

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

principales periódicos y magazines de la época no podían negar el fenómeno y, por el contrario, dedicaron artículos y entrevistas en sus páginas a hablar de este baile y esta música, algunos a favor y otros con tono de escándalo. Varias de las revistas ilustradas más importantes de la época retrataron situaciones caricaturescas vinculadas a la moda de bailar el tango. El impacto llegó también al consumo y la publicidad: zapatos, corsés, abrigos, perfumes y hasta cigarrillos se promocionaron haciendo alusión al tango. Por cierto que las críticas se multiplicaron al compás también de la difusión, y junto con los anuncios sobre los lugares para bailar tango aparecían editoriales que los criticaban; la Iglesia misma tuvo su propia cruzada para prohibir que los fieles bailen el tango.

Este relato podría ser una simple historia de color, vinculada a las siempre llamativas historias de la capital francesa, más aún para ese período anterior a la guerra caracterizado por la curiosidad de los franceses por todo lo que se presentara como exótico. O podría interesar en tanto ocupa un lugar central en el relato argentino sobre el origen y la difusión del tango: durante varias décadas historiadores y aficionados han contado que el tango nació en las orillas del Río de la Plata, cerca de Buenos Aires y cerca de Montevideo, en las últimas décadas del siglo XIX, que atravesó sus primeros años asociado a la mala vida y que fue denunciado por la prensa y ciertos intelectuales de la época como un género vulgar. Pero que luego de llegar al Viejo Continente y convertirse en moda, consiguió las credenciales de aprobación para volver a Buenos Aires y consagrarse como símbolo de la cultura urbana porteña.

Más allá de lo anecdótico o del relato consagratorio, el paso del tango por París es también un fenómeno social y cultural en sí mismo con sus actores y conflictos, sus productos, prácticas y representaciones particulares, la relación con su propio contexto, tal como se desprende de la descripción de los párrafos anteriores. Así, la cuestión invita a ser inscripta en una agenda de historia social y cultural más rica y compleja, que problematice las características y los sentidos de los productos culturales de amplia circulación, las relaciones sociales que los atraviesan y sus modos de apropiación y resignificación en cada contexto.

Desde esta perspectiva, entonces, me propongo poner foco sobre algunos aspectos del paso del tango por París hacia 1913, entendiendo que se trata de una experiencia peculiar para revisar esa agenda de problemas. En primer lugar, voy a recapitular ciertos debates vinculados a los orígenes del tango y recuperar algunas de las historias que cuentan cómo llegó a la Ciudad Luz para dar cuenta, a través de ellas, de los actores y procesos culturales que lo hicieron posible. Por otro lado, esbozaré una descripción de París y del ambiente de los espectáculos hacia 1913 para entender el contexto al cual arribaba el tango y las particularidades que, dadas esas condiciones y en contrapunto con lo que se suponía que era el tango en Buenos Aires, la danza asumió. Finalmente, siguiendo ese registro de interlocución entre París y Buenos Aires, voy a mostrar en qué sentido el tango, en tanto danza social, proponía un modo distinto de relación entre los cuerpos de varones y mujeres y que esa particularidad constituyó, de alguna manera, la causa de su éxito y de sus críticas. Para

completar este punto mostraré las repercusiones que el tango tuvo en diversos medios y ambientes y que confirman la idea de que existió una “tangomanía” en París. Las consideraciones finales retoman los puntos principales del argumento y sugieren la relación de lo expuesto con el problema de las industrias culturales. El trabajo se apoya en una selección de bibliografía referida a la historia del tango en general aunque atendiendo en particular a aquella que ha estudiado con más detalle su paso por París. Por otro lado, se han considerado trabajos de la historiografía francesa sobre la situación del entretenimiento en París, así como otros sobre la historia de las músicas y las danzas que circulaban en los años previos a la Gran Guerra. Dado que el centro de este estudio se refiere a los sucesos ocurridos en París, se priorizó el trabajo con fuentes producidas en Francia. Por lo demás, el corpus documental es diverso e incluye periódicos y revistas francesas, dibujos, partituras de la época, entre otros. En algunos casos se trabajó con documentos citados en otros trabajos; en otros, a partir de un relevamiento propio realizado en la Biblioteca Nacional de Francia.

Breve prefacio sobre los orígenes del tango

La cuestión del origen del tango es controvertida, no sólo porque se ha escrito desde perspectivas muy distintas y con fuentes muy diversas, sino también porque probablemente como todo producto cultural icónico –como lo es el tango en la cultura argentina- se impone más el mito que la historia. A su vez, en esa búsqueda del origen suele mezclarse lo referido a la música, la danza y el tipo de letras, con cuestiones sociales sobre dónde y quiénes lo bailaban.

Dejando de lado la genealogía musical o de la coreografía, y aún con matices y diferencias, la mayoría de los autores coinciden en que el tango se bailaba a fines del siglo XIX en los arrabales de la ciudad de Buenos Aires, a veces en alguna esquina y a veces en burdeles o pequeños prostíbulos. Las músicas que acompañaban eran sencillas desde lo armónico y lo rítmico, y eran ejecutadas por músicos individuales o en pequeños grupos de manera absolutamente aficionada.¹ Podría probarse que, al menos muchos de esos tangos, tenían letras explícitamente obscenas, tal como ha quedado registrado en las carátulas de algunas partituras y los textos allí incluidos (Varela, 2010). Dados esos ambientes en los que se bailaba, el tipo de movimientos que proponía y el tono de esas “poéticas” puede entenderse también que no era un género (ni la danza ni la música) bien reconocido por la cultura del centro² (Romero, J. y Romero, L., 1983).

4

De allí también que la pregunta sobre quiénes bailaban el tango sigue siendo pertinente y genere debate: si a priori se supone que sólo lo bailaban las clases populares de esos barrios marginales, el camino a París –como se verá más

¹ La mención de los trabajos que son referencia para la historia del tango, se mencionan en la bibliografía al final del trabajo.

² José Luis Romero planteó la idea de una ciudad burguesa, para la Buenos Aires de comienzos de siglo XX, caracterizada entre otras cosas por dos culturas distintas, en tensión e interlocución: la de los márgenes y la del centro.

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

abajo- demuestra que algunos portadores de conspicuos apellidos también habían frecuentado esos lugares o habían tenido algún contacto con ese ambiente. Por otra parte, si el tango se bailaba en prostíbulos sin dudas muchas de las prostitutas de esos lugares fueron quienes acompañaban los pasos tangueros de sus clientes. De todos modos, no es menos cierto que ese relato está construido sobre una imagen heteronormativa de la historia y de las relaciones sociales: diversos dibujos y fotos de la época, el análisis de algunas letras y algunos estudios que han enfocado particularmente la cuestión, sugieren que la homosexualidad estaba mucho más presente y de manera menos conflictiva de lo que en general se acepta en la “historia oficial” del tango (Saikin, 2004).

Los últimos estudios publicados sobre la historia del tango destacan y discuten estos rasgos generales. Gustavo Varela (2016) focaliza con detalle la cuestión prostibularia del tango y lo pone en relación con aspectos de la vida social y política del país, no sólo para explicar los orígenes sino todo el devenir del tango a lo largo del siglo XX.

El tango prostibulario, el de los comienzos, responde a un doble proceso relativo al programa modernizador que vive Argentina en el último tercio del siglo XIX: por un lado, el surgimiento de un discurso sobre la sexualidad, contemporáneo a la multiplicación de prostíbulos en Buenos Aires; por otro, los cambios en la estructura socioeconómica, producto del incremento de la población a causa de la inmigración masiva.

Desde esa perspectiva ofrece una periodización para la historia del tango, y vincula cada momento con las condiciones políticas y sociales del país. Si bien el argumento es sólido y coherente, deja poco margen para poner en diálogo esa historia con el problema de las industrias culturales como la discografía o el cine mismo. No obstante, su aporte está en entretener las características de la música, la danza y las letras del tango con sus contextos históricos.

Por su parte, Héctor Benedetti (2015) matiza la centralidad del prostíbulo y los arrabales y propone como título al Prefacio de su libro: “El tango no nació sólo en las orillas. Prefacio para reinterpretar (y tal vez corregir) un viejo relato”.

Desde ese punto, en los primeros capítulos recupera una descripción más amplia de los espacios en los cuales se difundía la música tanguera, desde los teatros hasta algunos cafés. Y si bien su periodización y explicación histórica toman como referencia aspectos más instrumentales y de los modos de conformación de los grupos que ejecutaban la música, su mirada sobre la situación del tango a comienzos del siglo XX ofrece un cuadro más denso y complejo que sugiere la amplia circulación que pudo tener la música y la danza tanguera en esos años. Aún con estos recorridos distintos, ambos trabajos se detienen en el paso del tango por París como parte de sus argumentos y sus periodizaciones.



De la mala vida porteña al *dancing* parisino: historias de viaje y de viajeros.

Existen varias versiones acerca de cómo el tango llegó a París y probablemente todas tengan algo de cierto. Nardo Zalko (2001) retoma la historia que indica que las primeras partituras con música de tango llegaron al puerto de Marsella, hacia 1906, en la Fragata Escuela Argentina Sarmiento. Según esta versión, los navegantes dejaron en ese puerto varias copias de los tangos “La Morocha” de Angel Saborido y “El Choclo” de Angel Villoldo. La historia suele repetirse sin muchos más datos, excepto el que aportó el propio Saborido indicando que la Fragata Sarmiento había embarcado unos 1000 ejemplares de su tango. Queda la pregunta de por qué la Fragata llevó semejante cantidad de copias como así también por qué Saborido habría autorizado o pedido que se editen y se envíen a Europa.

La historia de cómo llegan las partituras tiene otro relato posible. Pierre Baetz era un violinista en la línea transatlántica Le Havre-Buenos Aires y era también propietario de una casa de edición musical. Se cuenta que Baetz viajaba dos o tres veces por año a Buenos Aires y que, amante de la música, habría escuchado en algún café o algún cabaret tangos que podría haber memorizado y luego transcritos o, directamente, podría haberse interesado en conseguir las partituras para luego publicarlas en París clandestinamente. La historia tiene cierto asidero en la medida en que Baetz fue quien obtuvo los derechos para editar en Francia uno de los primeros tangos “El Entrerriano”, que data de 1897.³ Por su parte Francisco Canaro (Canaro, 1957) cuenta en su libro “Mis bodas de oro con el tango” que en realidad las partituras marcharon a Europa luego de que un industrial francés escuchara tangos en algún cabaret porteño. El personaje en cuestión se habría entusiasmado con la música y encargó entonces un paquete de partituras para llevarse.

Otra historia más conocida cuenta que fue el viaje en 1907 de Alfredo Gobbi, su esposa y el propio Villoldo el acontecimiento que permitió el desembarco del tango en París. La Casa Gath & Chaves, además de una Casa Comercial, se dedicaba a producir grabaciones. Como en Buenos Aires escaseaban las matrices, decidió enviar al mentado trío a realizar las grabaciones en cuestión. Durante 7 años la pareja Gobbi grabó tangos y otras tantas piezas, al tiempo que realizaban giras por las capitales europeas. Complementando esta intensa actividad, el propio Gobbi se consolidó como autor: compuso una larga serie de tangos que fueron editados por la editorial Salabert. A medida que su posición se consolida, pasó a tener su propio sello editorial: Alfredo Gobbi Editeur (Humbert, 2000).

Según Zalko, cualquiera de esas versiones tuvo un efecto multiplicador debido a lo que el autor llama “la quinta columna”: ricos argentinos instalados en París, o que pasaban alguna temporada allí. Estos jóvenes habrían frecuentado en Buenos Aires cabarets y prostíbulos donde aprendieron a bailar el tango, danza

6



³ Hasta hoy en día, para tramitar los derechos de ese tango hay que dirigirse a la Casa Universales, heredera de la Casa Baetz

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

que entonces trasladaron a París y que compartían y promocionaban entre sus círculos de sociabilidad europea.

¿Qué nos cuentan estas historias, todas posibles, sobre la llegada del tango a París? En primer lugar, los relatos mezclan anécdotas, pasos triunfales y cuasi heroicos para explicar la llegada y el éxito del tango en París, pero en esas historias aparecen músicos, bailarines, partituras, empresarios, *dandys* y artistas como mediadores y agentes del viaje. En ese sentido, estas mismas historias permiten la deconstrucción del objeto “tango”, es decir, el tango está en los productos y actores que circulan en determinados contextos.

Por un lado, las partituras y las grabaciones: esos fueron dos soportes clave para que la música, en este caso, llegue a Europa. Aún el relato que habla sobre los jóvenes porteños bailando en París requeriría que exista la música, sea grabada o sea ejecutada por algún conjunto. Entonces, si había partituras editadas en Buenos Aires que viajaron al otro lado del Atlántico, esto indicaría que el tango en Buenos Aires ya tenía un volumen suficiente como para requerir la existencia de una codificación de las músicas y por ende una circulación y consumo.

Si bien no se cuenta con catalogaciones estrictas o estudios pormenorizados del mercado editorial de las partituras, lo planteado por Javier Barreiro (2016) en su breve estudio sobre el tango y las partituras permite un acercamiento a la cuestión. Este autor pondera la importancia de la escritura de la música, para aquellas épocas en las que los medios de reproducción no abundaban, destacando precisamente que era el medio para lograr que las músicas se difundieran y para que al menos una parte del público pudiera interpretarla en su piano, por ejemplo. Por otro lado, da cuenta de la importancia de la cuestión gráfica de la partitura, por lo cual se detiene también a analizar las portadas de esas partituras realizadas por los más diversos ilustradores.

La existencia misma de las partituras supone entonces a ese público que podía comprarlas pero también la posibilidad de que las agrupaciones de músicos – demandados cada vez más para acompañar los más diversos eventos sociales, de entretenimiento, de espectáculos, etc.) requirieran de esas codificaciones para ampliar y completar su repertorio. Una vez más, esto abonaría la idea de que el tango no era “sólo” una música prostibularia, o que en todo caso, su circulación excedía claramente esos ámbitos para ser consumida (ejecutada, escuchada, bailada) en otros ámbitos de recreación.

En el mismo sentido, si la Casa Gath & Chaves invierte en el viaje de los Gobbi para realizar las grabaciones que no puede concretar en Buenos Aires, la demanda de tangos para ser escuchados y bailados debió de funcionar como estímulo para la inversión. Andrea Matallana (2008) ya había mostrado en sus trabajos la importancia que el fonógrafo y luego el gramófono tuvieron en tanto dispositivos de grabación y reproducción de las músicas, entre ellas del tango. Recientemente, Marina Cañardo (2017) ha retomado estos puntos incorporándolos a la historia de la industria discográfica en la Argentina. Así, esta autora explica cómo, aún antes de 1920 –momento en que las grabaciones fueron posibles en Buenos Aires- existía un mercado dinámico en el que

empresas como Odeón, Victor, Pathé, Atlanta, Gath & Chaves y Columbia competían por las preferencias del público comprador de discos. Si bien los catálogos de esas empresas dan cuenta de la diversidad de músicas que se grababan, también confirman la presencia del tango entre ellas. Ese es el marco, entonces, en el cual Gath & Chaves financia el viaje de los Gobbi a París y las grabaciones siguientes.

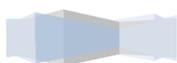
Resaltar la edición de las partituras y las grabaciones como protagonistas también de la mudanza del tango de Buenos Aires a París permite focalizar no tanto en las características del tango en sí (de las cuales nos ocuparemos más abajo) sino en las mediaciones que fueron necesarias para que ese viaje se concrete como así también en los mediadores. Empresarios que editan partituras o financian grabaciones o se dedican a traer discos, en todos los casos con la expectativa de vender esos productos en una sociedad cada vez más interesada en consumirlos.

Ahora bien, visto desde el punto de llegada (París), tanto la idea de que enviaron 1000 partituras en la Fragata Sarmiento, como la idea del industrial portando el paquete en cuestión o Baetz llevándose en la mente o en copia los tangos, dan cuenta de que al otro lado del Atlántico existía un clima en el cual esas partituras podrían tener un destino positivo. Y el éxito mismo de Gobbi, que puede quedarse por varios años, grabando, haciendo giras y montando su propia editorial de música, hablan de un mundo cultural receptivo y dinámico, en el cual una música novedosa podía abrirse camino.

París baila tango: ¿qué París?

Durante la segunda mitad del siglo XIX, París estuvo “en obra”: el rediseño de la ciudad estaba orientado por principios urbanísticos que buscaban modernizar la infraestructura en general pero tenía también una clara impronta civilizadora. Transformando la ciudad, sus espacios públicos, sus modos de circulación y acceso a servicios, se suponía que la población y su vida social y cultural también cambiarían en el sentido en el que los planificadores esperaban. Hacia fines del siglo XIX, había quienes celebraban el cambio de ver a una nueva París y otros que anhelaban las calles y edificios destruidos.

Así, para 1900 París mostraba un diseño urbano poblado de parques, calles amplias para la circulación, edificios monumentales y una segmentación de la ciudad que daba cuenta de la inmensa diversidad que la caracterizaba. La vida cotidiana era intensa tanto durante el día como durante la noche y la actividad comercial, administrativa e industrial encontraba un correlato en miles de diversos lugares dedicados al entretenimiento y la diversión. Los diarios y revistas, que se cuentan por decenas también, dan cuenta de una abigarrada y dinámica oferta: teatros, cafés concerts, *music halls*, dancings, bailes, cines, circos, etc, etc. El periódico *Comoedia*, por ejemplo, era una publicación dedicada plenamente a comentar día a día los sucesos del espectáculo. En los primeros días de octubre de 1907, se anuncia la cartelera de 19 grandes teatros, 20 teatros de barrio, 46 *music hall* y cafés concerts, 9 circos y 16 cabarets. Y



El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

además, al menos una o dos veces por semana se suman anuncios de cinematógrafos y bailes.⁴

En esos espacios, los espectáculos que se ofrecían eran por demás diversos, e iban desde los más estructurados en los teatros a los más informales que transcurrían en los cafés. En ellos la música y la danza ocupaban un lugar particular. Las recientes investigaciones de Sophie Jacotot (2008)⁵ sobre la apropiación de danzas americanas por parte de la sociedad francesa en la entreguerras y de Anaïs Fléchet (2013) sobre la difusión de la música popular brasileña en Francia durante el siglo XX dan cuenta no sólo de este fenómeno sino que permiten, indirectamente, componer el mundo del baile y la música al cual llegaba el tango.

Jacotot ha reconstruido con detalle los espacios dedicados al baile: su ubicación en la ciudad, su materialidad, su relación con el público que participaba de cada uno, las imágenes asociadas a cada uno, etc. Así, para 1919 logra listar el funcionamiento de más de 60 “*dancings*”, es decir, locales en los que básicamente se bailaba, pero que en muchos casos ofrecían también la posibilidad de cenar, beber alguna copa, tomar el té, etc. Si bien la fecha es posterior al momento en que queremos rastrear la situación del tango, este mapa permite hacerse una idea de cómo pudo haber sido algunos años antes. Según su descripción, en estos locales la música que se escuchaba y se bailaba era muy diversa: jazz, *fox trot*, habanas brasileras, polkas, *tziganes*, *maxixes* y, en la mayoría, tangos.

Siguiendo la pista de las músicas que se bailaban, Jacotot determina también los tipos de música que se editaban, partiendo de la idea de que para que las orquestas tocaran esas músicas, debían tener las correspondientes partituras o al menos alguno de ellos debían conocer de qué se trataba tal o cual ritmo para así marcarlo a sus compañeros. Siguiendo los catálogos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Francia de la Casa Salabert (una de las principales casas de edición de música), los tipos de música editados se multiplican y confirman el heterogéneo y abigarrado paisaje sonoro que se desplegaba en París: además de los ritmos mencionados, se agregan charleston, shimis, valeses, paso doble, paso doble flamenco, java, mazurka, marches, one step, two step, y por supuesto tangos. En síntesis, el minucioso trabajo de esta investigadora da cuenta no sólo de la cantidad de lugares destinados al baile, sino de la diversidad de los ritmos que circulaban en París poco antes de que estallara la Primera Guerra Mundial.

Por su parte, buscando el rastro de la música brasileña en Francia, Fléchet también concentra su atención en la edición de partituras, los registros de grabación, además de las giras emprendidas por diversas compañías brasileñas

9

⁴ *Comoedia*, octubre 1907, París. Catálogo BNF

⁵ Tomamos el concepto de “danza de sociedad” según la definición planteada por la autora: un tipo de baile urbano, no preformativo, en el sentido de que no busca un dispositivo de espectáculo, que se desarrolla en espacios y momentos especiales, y que se distingue de las danzas artísticas y de otras vinculadas a las tradiciones rurales.

por París. En este caso, también, la pista de la música popular brasileña trae consigo el diálogo con el tango, ya que los catálogos marcan la presencia de ambos tipos de ritmos. Las casas de discos que registraron estas músicas fueron varias, pero sólo se conservan registros más o menos sistemáticos de Pathé Freres y de Gramophone. Este análisis puede completarse con lo aportado por Béatrice Humbert (2000), quien determina que para 1914 la Casa Odeón ofrecía cuatro discos de tango en su catálogo:

- *Magic Tango*. Gran Orquesta sinfónica del Royal Palace; *Tango Perdu*, G. Smet, Música de la Guardia Republicana, París
- *Tango*. Wroblenski, Música de la Guardia Republicana, París; *El perverso* (tango argentino), Greco, Música de la Guardia Republicana, París
- *La Mariposa* (tango argentino) Weiller, Orquesta Bosc. Dirección de A. Bosc; *El Reservao* (tango argentino) Fernandes, orquesta Bosc;
- *El irresistible* (célebre tango argentino), Longatti, Orquesta Odeón

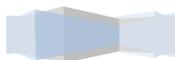
¿Quiénes hacen el tango en París?

Este recorrido por el contexto de París esboza a su vez el tipo de actores y las prácticas que hacían el tango: por un lado, todos aquellos que hacían el tango en relación a los espectáculos y el entretenimiento: músicos, bailarines, compositores, editores, periodistas. Pero también se visualiza el gran público que, sin ser músico “profesional”, podría comprar una partitura de tango para piano para su uso particular o todos aquellos que iban a los *dancings* simplemente a bailar.

Y eso delinea otro conjunto de actores y prácticas: ya se ha mencionado a Gobbi, su esposa y Villoldo, como algunos de los primeros artistas en llegar a París. Si bien no tocaban en los salones de baile, sí hicieron algunas temporadas en los *music halls*. Mientras tanto, en 1913 comenzaban a llegar algunas orquestas y varias parejas de baile, entre ellas la orquesta “La Murga Argentina”, integrada por Celestino Ferrer, Vicente Monelos, junto con Casimiro Aín y Martina de Aín, como bailarines.

Por cierto que la amplia difusión del tango no podía depender sólo de los viajeros argentinos que llegaban. Poco a poco, como se explicará luego, fueron los mismos franceses los que empezaron a desarrollar su propio estilo musical y también coreográfico. Sin embargo, la atracción que la danza generaba en el público estimuló que cada vez más bailarines argentinos viajaran a París a ofrecer “sus servicios”: abrían academias, daban clases particulares e incluso participaban de los concursos de baile que se organizaban. Berbané Simarra e Ideal Gloria, por ejemplo, habían viajado hacia 1912, tenían una Academia de Baile y en febrero de 1925 ganaron el Concurso de Profesores de Tango organizado por el Teatro Magic Folie.

Esta proliferación de profesores, academias y concursos fue comentada tanto en la prensa francesa como en la porteña. En el magazine *L'Art de la mode*, en la sección *Cronique de la vie parisienne*, se hablaba justamente de que cualquier



El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

jovencita que deseara incorporarse a la vida social parisina y participar de los bailes debía, ante todo, contratar un profesor de baile que le enseñe a bailar el tango (Zalko, 2001).⁶ En 1914, en *Fray Mocho* también se mencionaba, con cierto tono irónico, que el éxito del tango había abierto nuevas posibilidades de trabajo para muchos que, en Buenos Aires, sólo bailaban por deporte.

Estos datos, por cierto incompletos y fragmentarios, ratifican la existencia de un mundo cultural en el cual la música se multiplicaba a través de partituras, grabaciones, y orquestas en vivo. En la mayoría de los casos esas músicas eran el soporte para la danza. Y ese mundo vinculado a la música y la danza era promovido, criticado y alentado a la vez, por la prensa. Ese era el mundo el cual el tango cobraba relevancia, como música y como baile, al tiempo que era parte del auge que vivían los espectáculos y los entretenimientos parisinos del momento.

París baila tango: ¿qué tango?

Pero desde el comienzo mismo, y a medida que su difusión se intensificaba la discusión quedaba planteada: ¿qué tango bailaban los parisinos? Periodistas, escritores, profesores de baile, críticos y hasta los propios bailarines opinaban sobre la cuestión.

El primer punto interesante a remarcar es que quienes participaban de este debate coincidían en diferenciar lo que se bailaba en París de un supuesto y verdadero tango argentino. Se entremezclan aquí varios problemas: por un lado, el tango era catalogado como una de las “nuevas danzas”, junto con otras provenientes de América pero también de Asia o de África, las cuales siempre aparecían asociadas a lo “exótico”. En ese sentido, el tango compartía algo de “extranjería” y remitía a un universo de alteridad que lo hacía diferente de cualquier danza europea. Pero el referente externo al cual remitía no era por cierto totalmente real, sino más bien una construcción que mezclaba algo de la ciudad de Buenos Aires, algo del paisaje de la Pampa, algo del Amazonas. Primera mezcla entonces: el tango que se bailaba en París llegó desde Buenos Aires, pero en la mirada de los propios franceses, remitía a una geografía más heterodoxa.

Algunas de las partituras catalogadas en la Biblioteca Nacional de Francia, dan cuenta en sus músicas y sus letras, en sus títulos y en sus carátulas de esa mixtura. Así, es posible encontrar una partitura de 1907, cuyo título es “Tango criollo”, para piano, dos violines, violoncello y contrabajo, con una melodía por encima en otro pentagrama dedicada a la “voz” (aunque sin letra). Pero también para 1909, otra partitura catalogada dentro de las consideradas tangos que se titula *La Carambolette. Chansonnette Comique a danse. Tango Bresilien*, cuya letra habla de :

(...) Les deux corps frissonn doucement

⁶L'Art de la mode, 15 de noviembre 1913, citado en Zalko, N. (2001).



On se be coté
On se fait risette
Et les doigts s'égar nt lissons
En dansant la carambolette on a l'air de dire : ah, : ah , qu'c'est bon ⁷

La referencia al roce y la cercanía de los cuerpos, el entrelazamiento de los dedos y la alegría de bailar refieren a los modos en que general se hablaba de bailar el tango. Sin embargo, su título le refiere a un origen brasilero; su métrica, poco tiene que ver con el ritmo clásico del tango. Al menos, para las partituras editadas antes de 1913 la mezcla de títulos que incluyen la palabra “tango” pero que quedan asociados a distintas nacionalidades –no argentinas- junto con ritmos y letras diversas es frecuente en el catálogo mencionado.

Por otro lado, más allá de ese pedigree mezclado, los críticos que comentaban el suceso del tango se empeñaban en marcar las diferencias entre el tango parisino y el porteño y ofrecían incluso justificaciones. Se hablaba del tango francés como un tango adecentado al suavizar sus movimientos y modificar aquellos otros más provocativos. Se resaltaba que, dado que en París el tango se bailaba en salones y no en prostíbulos, el ambiente también había terminado condicionando el sentido de la danza.

(...) C'est miracle de voir comment des Françaises, avec leur sens esquifs de la mesure, ont su le transformer et le mettre au point (...) [les femmes dansent] le tango, un tango un peu légèrè, édulcoré, un peu parigoté , avec un grace décente et genre, un air de n'y presque pas toucher (...) (Humbert, 2000) ⁸

El tono de la cita anterior es el que predomina al comentar cómo se ha transformado el tango argentino al llegar a París. Visto desde la mirada argentina, el tango parisino también parece haber perdido algo de su origen. José Gobello indica que en París el tango se bailaba “al chantilly, en sustitución de la ginebra clásica de los bailongos criollos” (Gobello, 1980).

Es interesante, además, que en tanto el tango se difundía aquí y allá en los *dancings*, muchos jóvenes y jovencitas se preocupaban de contratar un profesor de tango que les enseñara los pasos. En efecto, la demanda de profesores creció al ritmo de la difusión de la danza. Las publicaciones se hacían eco de la cuestión y comentaban el desempeño de tal o cual profesor, al igual que los salones y lugares en donde se bailaba se preocupaban en anunciar quién era el profesor y bailarín de su negocio. Esto a su vez creó un mercado de trabajo por demás atractivo para muchos argentinos, que fueron tentados a instalarse en París simplemente a enseñar a bailar el tango (Humbert, 2000). En poco tiempo,



⁷ Una traducción posible: “los dos cuerpos se frotan; estamos lado a lado; nos hacemos reír; los dedos se pierden; bailando la *carambolette* parece que uno dijera: ah... qué bueno!
“(traducción de la autora)

⁸ SEM, *Les Possédés*, 1913, citado en Humbert B. (2000) El milagro de ver cómo los franceses con su sentido esquivo de la medida, lo han transformado y colocado en su punto. Las mujeres bailan el tango, un poco ligero, edulcorado, *parigoté* (*parisino, en sentido popular*) con gracia decente y género, con un aire de casi no tocarse” (traducción de la autora).

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

además, aparecieron algunos manuales de cómo bailar. Probablemente este tipo de “codificación”, sea a través de la enseñanza de un profesor o de la lectura de un manual, también haya contribuido a hacer del tango parisino un tipo particular de baile que no era el mismo que se bailaba en Buenos Aires. Según algunos autores, este cambio es el que indica que el tango en París perdió el contenido subversivo que pudo tener en las orillas porteñas (Humbert, 2000).

Aparecen entonces una serie de tensiones: por un lado, los parisinos adoptan una danza considerada “nueva”, llegada de otras latitudes, pero que en verdad ellos mismos están reinventando. Por otro lado, esa reinvención implicó adecentar la danza, quitarle el sentido provocador y sin embargo, la principal crítica que se le hacía al tango era que era una danza casi inmoral. Probablemente en esas tensiones se encontraba el mayor atractivo del tango en tanto permitía expresar entonces provocación aunque aún bajo ciertos códigos de la época.

Pero tanto quienes bailaban y aceptaban de una u otra manera ese adecentamiento como quienes criticaban a la nueva danza, adjudicaban al tango argentino una cierta esencia, cuestión que claramente hablaba más de lo que los franceses suponían sobre el tango que de lo que realmente era.

La danza del tango

La genealogía de una danza siempre es de difícil reconstrucción, básicamente porque desaparece en sí misma una vez que deja de ser practicada y porque si sigue siendo practicada es constantemente modificada. Claro que las descripciones en las distintas fuentes es el recurso para acceder a ellas, pero en ese caso siempre es el modo en que quien las vio las logró explicar con palabras. Cuando esa descripción se hace en los manuales, la danza pasa a ser codificada, encorsetada en reglas, algo que en principio tendría poco que ver con el sentido de las danzas populares. Un estudio de 1980 intenta una clasificación por períodos, para diferenciar etapas con distintas características (Cuello, 1980):

- a)** un primer momento entre 1898 y 1904 donde predomina la improvisación, la flexibilidad en el enlace de los bailarines, el baile con corte, quebrada, taconeo, balanceo, paradas y pasos cruzados. Las figuras solían tener nombres: carrerita, corte, media luna vuelta o directamente firulete. Por cierto que requería un cuerpo flexible que pueda desenvolverse con rapidez. “Tango criollo” es el modo de nombrar al tango de esos años.
- b)** un segundo momento, entre 1905-1910 en el que la mayor difusión va de la mano de una menor complejidad de las figuras para que sea justamente más accesible a todos los que lo quieran bailar. No obstante, es el momento en que aparecen algunos concursos, con lo cual algunas figuras pasan a ser más elaboradas y surgen algunos otros movimientos. Al tango de este tipo suele llamárselo “tango liso”.
- c)** finalmente, entre 1911-1916 aparece la preocupación por codificar pasos y figuras: se los describe en manuales con términos específicos, se explica

la técnica para bailar, se dan indicaciones precisas sobre cómo realizar determinados movimientos. Se trata del “tango de salón”.

Por cierto que se trata sólo de un esquema, y que los períodos se superpusieron y el inicio de uno no supuso el agotamiento del anterior. Pero el hecho mismo de poder mostrar esos cambios da cuenta, por otro lado, de cómo el tango fue perdurando en la sociedad y fue encontrando, a través de las modificaciones de los pasos de la danza el modo de permanecer.

Si tomamos ese esquema como orientativo, la llegada del tango a París estaría entre el segundo y el tercer momento: entre la adaptación y la codificación. Sin embargo, podría suponerse que conservaba aún el tono del primer momento, que es lo que entonces le daba el aire desafiante al que nos referimos en el apartado anterior.

Las descripciones de la prensa parisina y algunas imágenes confirman esas características. Aun siendo presentado como adecentado, otras descripciones del baile insisten en el carácter erótico y provocador:

(...) dans cette atmosphère fiévreuse et vibrante, des hommes et des femmes, dont l'extrême élégance contraste avec la nudité de ce vaste local, étroitement accouplés, ondulents, serpentent, semblent ramper verticalement l'un contre l'autre (...) leurs corps enlacés, entrelacés, poitrine à poitrine et ventre à ventre, se frôlant, s'encasturant par de torsions appuyées, réglées et savants, tournant lentement (...).⁹

Esas descripciones dan cuenta del límite del tango parisino. Puesto en el contexto del fin de la Belle Époque esos pasos, aún edulcorados, entrelazaban los cuerpos de los bailarines de una manera particular: con los pies del varón avanzando por entre las piernas de la mujer, y con su reacción haciendo la figura del “ocho”, con movimientos de frotación, con momentos de suspensión luego de un “corte”, con quiebres sensuales de cadera. La sucesión de esos movimientos implicaba una erótica del baile que no poseían las otras danzas del momento, ni las europeas tradicionales, como el vals o la polka o las otras americanas como el *cake walk* o la *maxixe*.

Por otra parte, como encuentro de dos cuerpos para la danza, el tango funcionaba con una lógica distinta a la de las danzas de los salones: su sentido social no estaba inscripto en instancias asociadas al mercado matrimonial, por ejemplo. Es decir, hombres y mujeres bailan porque eligen bailar, más allá de los compromisos previos o posteriores que puedan o no tener. Si bien esto es más claro en el período de la entreguerras, cuando los *dancings* se multiplican por todo



⁹SEM, op cit. “En esta atmósfera febril y vibrante, hombres y mujeres –cuya extrema elegancia contrasta con la desnudez del vasto local, cercanamente pegadas, ondulando, serpenteando, pareciendo gatear una contra la otra... sus cuerpos enlazados, entrelazados, pecho contra pecho, vientre contra vientre, se cepillan, se incrustan con giros, regulados y aprendidos, girando lentamente (...)” (traducción de la autora)

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

París, para los años que estamos analizando, el tango ya se presentaba con esa lógica en los espacios en donde se bailaba.

Por otro lado, la nueva danza abría un espacio para formular nuevos modos de relación entre varones y mujeres en el momento en sí del baile. Según Béatrice Humbert (2000), el costado erótico de la danza permite una toma de conciencia más clara sobre el cuerpo y el comportamiento, lo cual tuvo en principio mayor impacto sobre las mujeres. Al aceptar bailar, aceptan entonces asumir el erotismo que el tango propone. Pueden bailar con distintos hombres, sin que esto las vincule directamente con ellos. Y aún a sabiendas de la crítica moral que pesa sobre quienes bailan el tango -sobremanera en el caso de las mujeres-, los *dancings*, los *thés tango*, los salones de los hoteles, en tanto ofrecen tangos entre su programación musical, habilitan y legitiman a esas mujeres para que lo bailen.

En definitiva, si bien en el imaginario de la danza es el varón el que sigue siendo “dominador”, para muchas parisinas, el bailar el tango podía ser expresión de cierta independencia, aun considerando la crítica que recaía sobre ellas.

Este lugar particular que el tango habilita para las mujeres, funciona en cierto contrapunto con lo que ocurría en el caso porteño. En el relato, más o menos mítico de la historia del tango, las mujeres han ocupado un lugar siempre de subordinación: tanto en el sentido de las coreografías como en las letras, y en este caso de manera explícita. Magalí Saikin (2004) ha estudiado con detalle estos aspectos a través del análisis de diversas letras tangueras. Así, reconoce que en las primeras épocas, las mujeres generalmente aparecen ocupando el lugar de “pupilas” sometidas de manera más o menos consientes a un “cafishio”, por ejemplo. En una segunda etapa, en momentos del llamado “tango canción”, las mujeres quedan asociadas a aquellas que por dar un mal paso, por ser ambiciosas o calculadoras, frustran su futuro y terminan mereciendo de una u otra manera cierta condena moral. De esos dilemas sólo parece escapar la mujer que ocupa el lugar de madre: es decir, la mujer que a los ojos del varón, ya no es sexuada.

Pero en París ninguna de esas imágenes parece operar directamente. Tal vez porque en París no había letras que explicitaran el vínculo: los movimientos de la danza, indicaban la dominación del varón, pero también el placer que podía sentir la mujer al bailar una danza de tono erótico. Precisamente, otro aspecto que resulta contrastante entre el tango de París y el caso porteño es el baile entre mujeres. Se dijo que en los orígenes en Buenos Aires, probablemente el tango haya sido bailado entre varones, pero en el caso de París, parece más frecuente la posibilidad de que el tango habilite la relación entre dos mujeres: varios dibujos dan cuenta de esa posibilidad como así también algunos relatos y descripciones en la prensa de la época:



je regarde stupéfait, ce que devenait, Dans cette salle de restaurant..... Deux grandes filles, longues, minces, souples, le dansaient, si étroitement enlacées, qu'elles semblaient ne plus former qu'un seul corps (...)¹⁰

Hacia fines de 1913, se editaron una serie de postales con fotografías de mujeres bailando tango y la obra de Jean Richepin, estrenada también en ese año, ponía en escena un tango bailado entre dos mujeres.



Fig. 2 postales editadas a fines de 1913 en París

Tangomanía

Las fuentes gráficas podrían complementar los registros que dan cuenta de la dinámica vida del baile y la música en París en los años previos a la guerra y el lugar que el tango tenía en ese mundo. Las decenas de diarios, revistas y magazines que circulaban, por ejemplo, están plagadas de dibujos y fotografías de los lugares de baile, de parejas bailando, y de todo el ambiente que rodeaba a los dancings. En todos ellos siempre aparece la mención al tango¹¹.

En ese marco, cabe destacar que las publicaciones hacen particulares e insistentes referencias a temas vinculados al tango hacia el año 1913. Así, la

¹⁰*La vie parisienne*, 15 de febrero de 1913. « Miro estupefacto lo que ocurre. En ese salón del restaurant... dos chicas, altas, delgadas, flexibles, bailan (el tango) tan estrechamente enlazadas que parecen formar un solo cuerpo.... » (traducción de la autora)

¹¹Una serie de estudios ya clásicos sobre el paso del tango por París han recopilado gran parte de esas fuentes, con imágenes y textos diversos. Ver bibliografía al final.



El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

revista “*Fémína*” al resumir la participación del presidente Poincaré y su esposa en el *Bal de L’Institut Agronomique* destaca que: “Ils arriverent au milieu d’un tango, la danse argentine que leur présence a en quelque sorte consacrée”.

Allí aparece doblemente resaltado entonces la presencia del tango: por formar parte de las danzas ofrecidas en un evento social distinguido y, a su vez, por mencionarlo en relación a la participación del presidente.¹² Y en un par de números siguientes, presenta un dibujo en el que aparecen distintas parejas entrelazadas con un epígrafe que dice: “¡La leçon de tango: devant le professeur autoritaire et attentif, les élèves jeunes ou vieux tanguent, tanguent, tanguent (...)”¹³.

El brevísimo texto que acompaña al dibujo sintetiza, una vez más esa difusión que había tenido la danza: profesores de distinto tipo (de hecho en el dibujo son todos distintos), para mujeres jóvenes y mayores e incluye un verbo (tanguer) que en español debería traducirse como “tanguear”. Este tipo de caricaturas junto con otras notas con referencias diversas al tango se suceden en varios de los números de ese año.

Por su parte, la revista *La Vie Parisienne*, otro importante magazine de la época, también se refiere una y otra vez con imágenes y textos varios al fenómeno del tango.

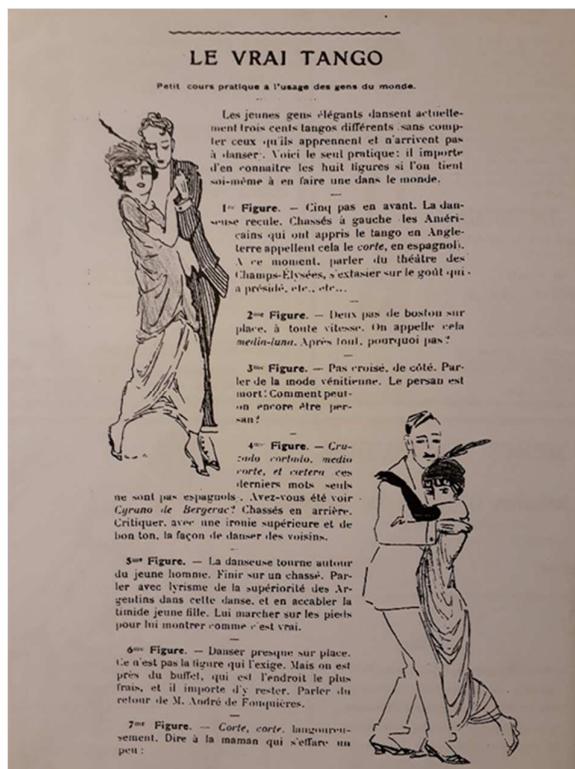


Fig. 3 “Le vrai tango” en *La Vie Parisienne*, mayo 1913. Citado en Humbert, Béatrice *Le tango (...) Op.Cit*

¹² “Le président de la République et Mme. Poincaré au bal de l’institut Agronomique”, *Fémína*, 1 abril 1913. “Llegan en medio de un tango, la danza argentina cuya presencia ya es consagrada” (traducción de la autora)

¹³ “La lección de tango: delante el profesor, autoritario y atento, las alumnas jóvenes y viejas tanguen, tanguen, tanguen....” (traducción de la autora)

La página presentada comentaba que los elegantes jóvenes de la época bailaban cerca de 300 tangos diferentes, por lo tanto la revista ofrecía las figuras básicas para bailar esa danza moderna.

El periodista y dibujante SEM publicó muchas de sus caricaturas en otro semanario *L'illustration*, bajo el título *Tangoville*. Con humor e ironía combinaba lecturas políticas y sociales del momento con los modos de bailar y relacionarse del tango. Así, dibujó a muchos de los principales personajes del momento en situaciones de baile, con leyendas específicas¹⁴. Muchas de esas imágenes fueron luego compiladas y editadas en una publicación llamada *Les Possédées*. En todo caso, más allá de la sutileza de los dibujos y lo agudo de la mirada de SEM, interesa destacar la importancia que el tango adquiría como fenómeno social y cultural. La posibilidad de que esas caricaturas de la actualidad atravesadas por el tango sean interpretadas dependía, de alguna manera, de que los lectores conocieran mínimamente sobre el tango, lo cual también da indicio de la difusión que el mismo tenía entre el público de París.

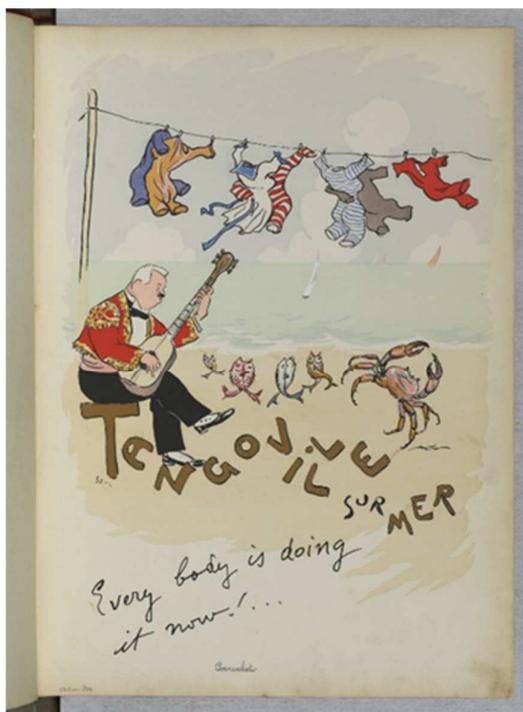


Fig. 4 SEM, *Les Possédées*, 1913. Colección BNF



Fig. 5 SEM *Les Possédées*, 1913. Colección BNF

Nótese en la Figura 5 la proyección acerca de cómo podría ser el tango en el futuro: dos cuerpos haciendo prácticamente acrobacias.



¹⁴ SEM *Les Possédées*, 1913. Catálogo BNF

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

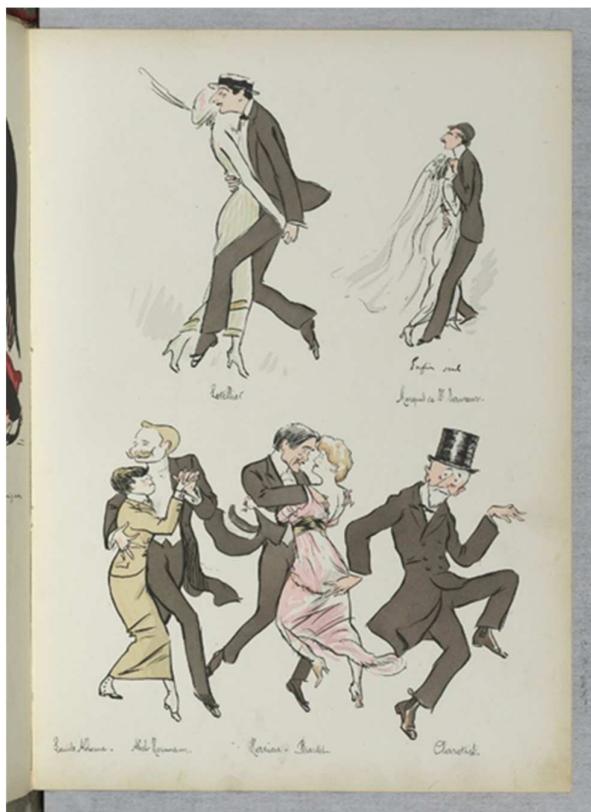


Fig.6 SEM Les Possédées, 1913. Colección BNF



Fig. 7 SEM Les Possédées, 1913. Colección BNF

Los personajes retratados corresponden a personalidades del momento (Fig. 6).

Los personajes retratados conversan en castellano. (Fig.7)

En esas revistas y en varias otras más el tango también apareció como tema en relación a las publicidades. En tanto la danza se difundía por todo París, un mercado de diversos productos asociados de manera ecléctica al tango, fue emergiendo y visibilizándose. Sin dudas, este aspecto también puede explicarse desde el costado más estrictamente vinculado al consumo y la publicidad, pero en todo caso cabe establecer la relación: el tango pasaba a ser una especie de calificativo positivo para ciertos productos, que llamaba la atención y le daba al producto en cuestión algún tipo de atractivo particular. Así es posible encontrar vestidos, zapatos, corsés, abrigos, cigarrillos y perfumes asociados a la moda tango. Por ejemplo, Augustine Thomas, modista de la época que poseía además su propio local, publicitaba en las revistas de moda, un nuevo tipo de corset, de su diseño: Le corset Le tango. Además de una imagen de un delgado y estilizado cuerpo femenino, la publicidad agrega que este corset moldea una silueta graciosa y flexible y asegura confort y elegancia.



Fig. 8 Publicidades aparecidas en *Fémina*, entre octubre de 1913 y marzo de 1914, citado en Humbert, Béatrice Le tango..Op. Cit



Fig. 9 Publicidad en *Fémina*, noviembre de 1913, citado en Humbert, Béatrice Le tango... Op. Cit

Otro registro de la gran repercusión que el tango tenía en París lo constituye, sin dudas, la intervención del famoso escritor Jean Richepin en la Academia Francesa de Letras, cuando hacia 1913, también, leyó su texto “*A propos du tango*”. La intención tenía que ver con presentar sus opiniones sobre la danza en cuestión, meses antes de que su obra teatral también titulada “Tango” fuera estrenada. Frente a un público por demás destacado de escritores, intelectuales y políticos trazó un origen casi mítico para la danza vinculándola, por analogía con procesos de la cultura de la Grecia Antigua y sostuvo:

El tango es tan decente como cualquier otro baile: depende de los bailarines. Aquellos que no sean decentes, lo serán tanto bailando un vals o una polka, como tanguendo. El tango tiene un origen vulgar, en los tugurios argentinos, pero acaso no todos los bailes tienen orígenes populares?¹⁵

20

También en 1913 existió una fuerte campaña de la Iglesia en contra del tango, que llegó a que el arzobispo de París y otros tantos obispos de otras diócesis prohibieran el baile, lo asociaran no sólo a la inmoralidad sino también a lo

¹⁵A propósito del tango. Conferencia pronunciada en la sesión pública anual de las Cinco Academias del Instituto de Francia, en París 25 de octubre 2013. Publicado en Gasio . (1999), *Jean Richepin y el tango argentino en París en 1913*. Buenos Aires: Corregidor.

El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

“diabólico” e indicaran penitencia para quienes lo practicaran. La campaña se daba en medio de una disputa política, donde la Iglesia misma ponía a prueba su capacidad de control sobre los cuerpos y los modos de relación entre varones y mujeres (Buch, 2011). Su preocupación, entre otras cosas, era la virtud de las jóvenes y las consecuencias negativas que la práctica del tango tendría para ellas. Y si bien la prensa, al menos la más conservadora, hizo eco de estas críticas, el discurso condenatorio nunca se impuso ni logró condicionar la difusión y aceptación de la nueva danza. Por el contrario, a la crítica moral de la Iglesia, que consiguió que se cerraran algunos lugares en los que se bailaba tango, le respondió un profesor de tango quien denunció que esa posición clerical afectaba su trabajo.

Conclusiones

Poco antes del estallido de la Gran Guerra, el tango se derramaba en París: música y danza en los lugares de baile, partituras, grabaciones y manuales, bailarines, músicos, profesores de tango, y críticos y periodistas que no ocultaban en sus columnas su curiosidad, favorable o condenatoria, sobre el éxito de la nueva danza. Y aunque en 1913 nadie sabía exactamente que se vivía al borde del precipicio (o si), la moda del tango era un síntoma del agotamiento de la Belle Epoque, de sus estructuras y formatos sociales: en definitiva expresaba una búsqueda de nuevos modos de expresión para el cuerpo y para la relación entre los cuerpos. En ese sentido, aun habiendo sido modificado para ser aceptado en los medios parisinos, el tango seguía teniendo un potencial de provocación, pero esto probablemente remitía más a las condiciones de apropiación del contexto parisino que a condiciones propias.

La estancia parisina transformó sin dudas al tango y lo condicionó en su regreso a Buenos Aires. Los franceses discutieron de qué se trataba el tango y buscaron su definición en contraposición o al menos en tensión con lo que suponían que era el tango en Buenos Aires. Por su parte, más allá del peso del imaginario porteño y su valoración positiva de todo aquello que proviniera sobre todo de París, muchas de las modificaciones ocurridas allí fueron las que permitieron también su aceptación, definitiva, en el Buenos Aires de los años '20. En ese sentido, el diálogo posible entre los casos de París y Buenos Aires supone reconocer no sólo ciertas características del baile en sí mismo, particulares de cada caso, sino las representaciones que una y otra sociedad tenían acerca de cómo se bailaba en una y otra ciudad. Ese juego de espejos, que devuelve imágenes construidas por otros, ha sido parte también de la construcción de identidad de la danza del tango en Buenos Aires. Cabría, entonces, considerar cuánto de esa modernidad periférica que, según Beatriz Sarlo (1999), caracterizó a la cultura porteña de esos años se construyó también con ese tango mixturado a partir de elementos locales con otros provenientes de otras latitudes.

Ese es el punto en el que el tema presentado, abre un horizonte de reflexiones sobre la circulación, apropiación y resignificación de productos culturales como así también pone en escena la cantidad y diversidad de actores involucrados.

Podría trazarse así un recorrido que enlace los distintos puntos por los que se difundió el tango, que incluirían por cierto no sólo a París, sino también a otras capitales europeas y a ciudades norteamericanas y revisar cómo en cada contexto asumió entonces características particulares, que hicieron del tango varios “tangos” (Matallana, 2013). Eso a su vez permite repreguntar en qué sentido esas resignificaciones hablan más de la sociedad que lo está tomando que del propio producto.

Por otro lado, al revisar la cantidad de actores involucrados, saltan al análisis una infinidad de redes que no sólo le dan densidad social al fenómeno sino que muestran, a manera de revés de la trama, las prácticas y los mediadores imprescindibles para que los productos circulen. En otras palabras, el tango es tangible como fenómeno en la medida en que hubo músicos, bailarines, compositores, editores de partituras, productores que se encargaron de financiar grabaciones, comercios que vendieron discos, etc. Y esos actores también circularon y se modificaron al compás de la difusión del fenómeno tango.

Bibliografía:

Buch, E. (Octubre, 2011) *A propos de la danse maudite: la censure du tango par l'église*. Ponencia presentada en Colloque Tango.

Cadícamo, E. (1975). *La historia del tango en París*. Buenos Aires: 1975.

Campodónico R., y Gil Lozano, F. (2000). Milonguitas en cintas. La mujer, el tango y el cine. En F. Gil Lozano, V. Pita y M.G. Ini, *Historia de las mujeres en Argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Canaro, F. (1957). *Mis bodas de oro con el tango. 1906-1956*. Buenos Aires: CESA.

Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Ed. Gourmet.

Corbin, A. (1995). *L'avenement des loisirs 1850-1960*. París : Champs Histoire.

Cuello I. (1980). Coreografía del tango. En *Antología del tango rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1930*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Chinarro, A. (1965). *El tango y su rebeldía*. Buenos Aires : Continental-Service,

Flechet, A. (2013). “*Si tu vas a Rio*”...*La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. París: Armand Colin.

Gobello J. (1980). *Crónica General del Tango*. Buenos Aires: Fraterna.

Humbert, B. (2000). El tango en París de 1907-1920. En R. Pelinski, *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.



El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires

Humbert, B. (1988). *Le tango a Paris, de 1905 a 1920*. (Tesis de maestría). Université de Saint Denis, París.

Jacotot, S. (2008). "*Entre deux guerres, entre deux rives, entre deux corps. Imaginaire et appropriations des danses de société des Amériques a Paris (1919-1939)*" (Tesis doctoral). Université Paris 1. Pantehón Sorbonne, París.

Maisonneuve, S. (2010). *L'invention du disque 1877-1949. Genese de l'usage des médias musicaux contemporains*. Editions des archives contemporaines, París.

Matallana A. (2008). *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo.

Matallana, A. (2013). *El tango entre dos Américas. La representación del tango en Estados Unidos 1910-1939*. Buenos Aires: Editorial A Contracorriente.

Pelinski R. (2000). *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.

Romero J. y Romero, L. (dir.). (1983). *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Ed. Abril.

Sarlo, B. (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1930-1930* (3ªed). Buenos Aires: Nueva Visión.

Salas, H. (1995). *El tango*. Buenos Aires: Planeta.

Varela, G. (2010). *Tango, una pasión ilustrada*. Buenos Aires: LEA.

Varios (1997). *La historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor.

Zalko, N. (2001). *París-Buenos Aires. Un siglo de tango*. Buenos Aires: Corregidor.

Recibido con pedido de publicación 05/10/2018

Aceptado para publicación 28/12/2018

Versión definitiva 29/12/2018

