

El baile social del tango en escena: reflexiones sobre las performances en los campeonatos de la ciudad de Buenos Aires

Hernán Morel¹

Resumen

Es muy común el punto de vista que establece un criterio de distinción entre lo que se denominan bailes sociales, por un lado, y danzas escénicas, por otro; por lo general clasificándose como fenómenos dancísticos distintos en donde la etiqueta de “artísticas” recae mayormente sobre las segundas. Como intentaremos mostrar, esta matriz cultural que clasifica como diferentes y ajenas entre sí a estas prácticas dancísticas, en el caso del tango adquiere más bien el carácter de un *continuum*, en la medida en que se observan instancias de acercamiento o de distanciamiento entre ambas que implican tanto tensiones como complementariedades. Además, debemos considerar que estos fenómenos no están escindidos de contextos materiales y simbólicos específicos a partir de los cuales el despliegue de las performances adquiere un sentido más pleno y situado. En esta ponencia intentaremos dar cuenta de cómo y en qué tipo de situaciones se fueron activando determinadas formas de actuación del baile social del tango, a través del análisis de situaciones de exhibición que se escenifican en los campeonatos de baile que organiza el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Introducción

Estamos acostumbrados, en sociedades occidentales como la nuestra, a establecer un punto de vista que distingue a los bailes sociales, por un lado,

¹ (CONICET/ICA-UBA) hermorel@hotmail.com

y las danzas de presentación o escénicas, por otro, por lo general clasificando a estas prácticas performativas como muy diferentes entre sí, y en donde la etiqueta de “artísticas” recae mucho más frecuentemente sobre las artes escénicas. Si bien los límites entre estos distintos modos de actuación suelen percibirse como claramente delimitados, desde un punto de vista analítico difícilmente pueden considerarse como instancias escindidas entre sí. Tal como señaló Becker (2008) en relación a los *mundos del arte*, los criterios estéticos de apreciación y de clasificación de las prácticas artísticas son el producto de procesos sociales complejos, procesos que suponen redes cooperativas y coordinadas de agentes que, no sin conflictos, producen algo que ellos valoran y distinguen como arte. Como intentaremos mostrar en esta ponencia, esta matriz cultural que clasifica como diferentes y ajenas entre sí a las prácticas dancísticas escénicas y sociales, en el caso del tango adquiere más bien el carácter de un *continuum*, en la medida en que se observan acercamientos y distanciamientos entre ambas que implican tanto tensiones como complementariedades. A su vez, cabe agregar que estos fenómenos dancísticos no están escindidos de contextos materiales y simbólicos específicos a partir de los cuales el despliegue de las performances adquiere un sentido más pleno y situado, contextos que nos permiten comprender mejor los procesos de cambio que acompañan las formas de apreciación de las danzas.

De manera específica, en esta exposición intentaré abordar cómo y en qué tipo de contextos se fueron activando determinadas formas de actuación y de evaluación del baile social del tango, a través del análisis de situaciones de exhibición que se escenifican en los campeonatos de baile que organiza el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde comienzos de los años 2000, más específicamente enfocándome en la categoría “tango salón” o de “pista”. Sin embargo, antes de introducirnos en el caso de los campeonatos, vale la pena encuadrarnos en un contexto más general.

Volver... que veinte años nos es nada: dos escenas milongueras

Si miramos desde el presente la valoración positiva que tiene el baile social del tango, difícilmente podamos concebir que hasta hace algunos años atrás éste estaba bastante poco reconocido.² Recordemos que a comienzos

² Señalemos que a partir de los sucesivos gobiernos de facto, y decisivamente luego de la última dictadura militar (1976-83), la escena y la expresión popular del baile social de tango se vio profunda-

de la década del '80 continuaban funcionando escasas milongas en Buenos Aires y tan solo algunos pocos y ocultos grupos de milongueros aficionados, en su mayoría gente de edad mayor, lo seguían bailando y transmitiendo en la ciudad. Por su parte, existía una opinión bastante generalizada entre estos milongueros de que el baile de “pista” o social se estaba “perdiendo”. De cualquier manera, tal como han observado distintos autores (Pujol, 1999; Carozzi, 2015; Morel, 2012) a partir de la década del '80, y más notoriamente luego en la década de los '90 (Liska, 2013) se fue evidenciando un cambio de valoración del baile social, proceso que por distintas razones se fue dando muy paulatinamente. Para tener una noción más clara de este cambio de apreciación detengámonos, a modo de ejemplo, en dos escenas separadas en el tiempo por más de veinte años.

La primera escena transcurre dentro del film documental “Tango: bayle nuestro” realizado por Jorge Zanada (1987) a mediados de la década del '80 entre cuyos principales protagonistas se incluyen a milongueros y milongueras reales de aquella época.³ En particular, hay una secuencia en el documental en la que se muestra una filmación que se está realizando para un programa televisivo norteamericano. La escena exhibe algunas parejas de jóvenes bailarines realizando una coreografía de tango. Mientras ello ocurre, un grupo de milongueros y milongueras mayores observan desde un costado esta producción televisiva. Uno de estos milongueros comenta “no es el verdadero tango que nosotros conocemos, practicamos y sentimos, es un tango frío, practicado, que se hace en laboratorio, no se hace con lo que uno siente y quiere transmitirle a los demás... es una distorsión total de lo que es nuestro tango” (Finito); a lo que agrega otro “El tango es el que de chico nuestros padres lo bailaron, lo hicieron verdadero tango y no pirueta como las que se están haciendo” (Balmaceda). También opina la “Rusa” diciendo “El tango

mente afectada y disminuida. Por un lado, distintas circunstancias socio-políticas y cambios culturales ya desde la década del '60 llevaron a que los “grandes bailes” y milongas que funcionaban en los clubes sociales, confiterías y los salones de Buenos Aires se fueran retrayendo, dejando el baile de ser practicado de manera multitudinaria para refugiarse en circuitos mucho más cerrados y con escasa renovación generacional. El tango social, aquel que se baila en las “pistas”, o bien dejó de ser practicado o bien experimentó un profundo repliegue por parte de sus protagonistas, los autodenominados milongueros y milongueras, desplazándose hacia ámbitos mucho más invisibilizados y de la vida privada.

³ El documental está disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=n5OL1wnhHjE> (consultado el 09/03/2015).

hay que sentirlo muy bien desde el corazón (...) esto es un fraude completo; a lo que suma el “Gitano” Víctor “no es el tango nuestro que bailamos en los bailes, es algo preparado, es como un estudio que ellos hacen, para mí no es tango”. Según la mirada de estos experimentados milonguerxs porteñxs, el baile que se estaba mostrando allí para la televisión no era algo “auténtico” y “propio”, en la medida en que la puesta en escena que llevaban a cabo estos bailarines profesionales expresaba muy poco del baile de tango que ellos ejecutaban. De algún modo, se revelaban contra una representación que no los identificaba y que incluso la reconocían como una “distorsión total”.

De cualquier manera, estas demandas de reconocimiento sostenidas en la opinión de estos milonguerxs, con el paso del tiempo se fueron modificando, como veremos en el relato de la siguiente escena, transcurrida en junio del año 2008. En aquel momento me encontraba participando como público de la instancia final de la categoría tango salón del Campeonato Metropolitano de Tango, evento que todos los años realiza el gobierno de la ciudad y que en aquella oportunidad se hizo en un espacio ubicado en el barrio de Pompeya. Me encontraba realizando mi investigación de campo cuando de repente lo veo a Luis y nos ponemos a conversar. Luis es el nombre ficticio de un milonguero que en los últimos años adquirió un importante reconocimiento y afecto entre los jóvenes competidores que se presentan en los campeonatos oficiales de la ciudad. Él es una persona de unos 70 años de edad y junto a su esposa, son conocidos en el ambiente milonguero por dar clases y llevar adelante una práctica asistida en un club de barrio ubicado en la zona del noroeste de la ciudad, lugar al que suelen asistir muchas de las jóvenes parejas que participan del campeonato. Hacía pocos días que Luis había vuelto de un viaje a París (Francia), ciudad a la que había sido invitado a bailar. Mientras me cuenta de su viaje, comenta con bastante asombro todo lo que le está pasando a esta altura de su vida: “Me cuesta creerlo. Sabés lo que pasa, yo ahora cuando viajé, bailé sobre el escenario de un teatro tal cual lo hago en la pista de una milonga, sin hacer nada especial, te lo juro, y el tema es que todos se enloquecen”. Un poco desconcertado, le sorprende que el público lo quiera ver bailar en el escenario aunque no haciendo un tango coreografiado o escénico, sino bailando de la manera en que él suele hacerlo en la pista de la milonga. Luis dice “no lo puedo creer”, a lo que agrega “y encima me pagan para bailar”. Menciona que esto no solo le ocurrió recientemente en Francia sino que también le pasó en México y en Brasil.

A partir del contraste que se evidencia entre la primera y la segunda escena, me interesa mostrar de qué manera estos milongueros mayores dejaron de someterse a una economía en la que ellos miraban desde un costado -como en el documental de Zanada- y pasan ahora a ocupar un papel mucho más protagónico y central. Cabe entonces preguntarse ¿Qué fue lo que ocurrió en este proceso que separa la escena de la película filmada por Zanada y el relato de Luis que me contó durante el campeonato?

Entre la milonga y el escenario de los campeonatos

Al menos desde la década de los `90, en las milongas tradicionales de Buenos Aires suele decirse que el “mejor nivel de baile” lo tienen aquellos que, de manera coloquial, son llamados “viejos milongueros”.⁴ Distintos autores que han analizado a estas milongas, han destacado este carácter sobresaliente así como el valor simbólico concedido a estos milongueros antiguos en virtud del singular prestigio con el que son reconocidos (Savigliano, 1995; Pujol, 1999). Estos milongueros son apreciados como poseedores de un baile inigualable que supone complejas habilidades y saberes que ni los varones más jóvenes ni los hombres de distintas edades que han ingresado al circuito de baile más recientemente poseen en igual medida que los más antiguos (Carozzi, 2015). Ahora bien, algo interesante es que este reconocimiento del “buen nivel de baile” conferido a los milongueros más antiguos, no solo se reproduce y legitima dentro de los espacios de baile de las milongas, sino que también tuvo una incidencia muy significativa dentro del contexto de los campeonatos oficiales que se realizan en la ciudad de Buenos Aires desde comienzos del nuevo milenio.⁵

En general, los milongueros mayores legitiman verbalmente el dominio superior de sus modos de baile, en especial frente a los jóvenes, argumentado que ellos bailan un “sentimiento” propio que “no se adquiere de golpe” sino que sólo viene “con el paso del tiempo”. En otras palabras, esgrimen que el “buen baile”, el que ellos entienden como más genuino y el que evidencia su

⁴ En relación a estos relatos, cabe señalar que se reconocen con mayor frecuencia a las figuras masculinas por sobre las femeninas, imperando un punto de vista que podríamos denominar “masculinocéntrico”.

⁵ Para este análisis me enfocaré en el período que abarca los campeonatos que se realizaron desde el 2003 al 2010. Para una descripción de los aspectos organizativos y reglamentarios de los campeonatos puede verse Morel (2015).

más acabado ajuste con lo que transmite la música, así como con los distintos estilos de orquestas de tango, se adquiere sólo a través de la experiencia de los años. Al hacer esto, en muchos casos, desestiman la agilidad en los movimientos, el dominio de “precisión técnica”, el “estudio” más de tipo académico o a través de “clases” que suele caracterizar a las nuevas generaciones de bailarines milongueros.

De manera que las diversas formas de baile social que se presentaban en el campeonato, en sus comienzos, tendieron a evaluarse de un modo bastante semejante a cómo se concebía el “buen nivel de baile” dentro de las milongas porteñas. A su vez, tengamos en cuenta que desde el punto de vista de los jurados del campeonato, existía una intención de “recuperar”, homenajear y reconocer el arte popular del baile que caracterizaba a los milongueros mayores.⁶ En efecto, en el marco de esta coyuntura, durante los primeros años de realización de los campeonatos los bailarines más jóvenes debieron lidiar con ciertas restricciones en la obtención de los primeros puestos.

Dicho esto, no es de extrañar que a partir de estos certámenes de baile se creen arenas y espacios de conflicto en torno a quiénes se consideran generacionalmente como idóneos y competentes al momento de transmitir una “buena” performance de baile. Sin embargo, y pese a estos condicionamientos de orden generacional, con el paso del tiempo algunos cambios se fueron introduciendo a partir de las nuevas posibilidades de exhibición que fueron generando los campeonatos, consolidándose como un lugar de oportunidades para el lucimiento de las nuevas y jóvenes camadas de bailarines. Así, si por un lado hallamos un conjunto de relatos que fundamentan criterios de autenticidad en el baile social del tango, sobre la base de modos de construcción de autoridad que se legitiman en ciertos aspectos y elementos tradicionales del tango, por otro, también advertimos que “las nuevas camadas” de jóvenes milongueros con el paso de los años fueron adquiriendo un rol y un protagonismo importante en la reconfiguración de las formas de baile que se exhiben dentro de los campeonatos.

⁶ Entre otros, este fue el caso de una pareja muy admirada tanto por milongueros como por bailarines profesionales, pareja que en el 2004 fue elegida como campeona mundial de tango salón, conocidos dentro del ambiente como Osvaldo y Coca (Osvaldo Cartery y Luisa Inés Anaclerio). Lamentablemente él recientemente ha fallecido a sus 77 años. Osvaldo había nacido en el sur del Conurbano bonaerense y tenía un estilo de baile sumamente personal, único e inimitable, solía ser apodado como “pies de miel” por el modo suave en que realizaba su pisada.

Tengamos en cuenta que, para los jóvenes concursantes que participan de estos certámenes, adecuar lo que “se hace” en las milongas a un contexto de competencia fuertemente escenificado, exigió no solo la creación de nuevas formas de expresión sino también un grado de mayor experiencia y entrenamiento en ciertas “técnicas” asociadas a una estética de virtuosismo escénico. En ciertos casos, y en la medida de lograr una mayor eficacia expresiva, los bailarines requirieron no solo de un vínculo de aprendizaje con ciertas formas tradicionales de baile ligadas a los milongueros mayores, sino que también buscaron formarse y entrenarse con bailarines profesionales. Es decir, al mismo tiempo que algunos “viejos milongueros” se convirtieron en figuras centrales para el entrenamiento de los jóvenes performers que participan de los campeonatos (como es el caso de Luis que mencioné al comienzo del trabajo), también empezaron a cumplir un rol destacado bailarines profesionales y coreógrafos de tango. Uno de estos bailarines profesionales, el cual se ha popularizado en los últimos años por preparar a concursantes tanto en la categoría tango salón (o de “pista”) como escenario, afirma en una entrevista:

E: ¿Qué les aportás a los bailarines para que te elijan?

MM: Tienen que creer más en lo que mis ojos ven que en mí, porque en este proceso yo entendí cómo trabaja el ojo humano y cómo determina que algo es lindo o feo. Creo que mis ojos ven lo que la mayoría les gustaría ver. Yo no invento al bailarín. Le saco lo que no le sirve para mostrar lo mejor.

E: Hay bastante lucha entre el tango escenario y el tango salón ¿A vos te interesa una reconciliación?

MM: Sí, estoy luchando por eso desde que estoy en el tango, vivo peleándome con los milongueros que dicen que el escenario no es tango y con los de escenario que alegan que hacer tango salón es una pavada y los dos están errados. El tango en realidad es uno solo. Cuando un bailarín de salón empieza haciendo exhibiciones ya está haciendo tango escenario porque está trabajando para que lo vean y por un aplauso (Morales, 2010).

Si tenemos en cuenta que muchos de los bailarines que participan del campeonato cuentan con el apoyo y la orientación de coreógrafos y bailarines profesionales, no es de extrañar que las parejas que participan del mismo

vayan promoviendo un tipo de baile con movimientos más amplios y virtuosos, con miras a generar un impacto visual que capture la atención no solo del jurado sino también de un auditorio masivo. Lo interesante es que en la mayoría de los casos, estos bailarines jóvenes que participan de los campeonatos, suelen enfatizar discursivamente más el hecho de haber sido formados e influenciados por ciertos “maestros milongueros” de edad avanzada, en especial aquellos más proclives a determinados criterios visuales para la evaluación del baile. Así, a pesar que en los últimos años se observe efectivamente en los campeonatos oficiales un mayor predominio “técnico”, asociado a una estética visual en la que se valora la “precisión”, la “prolijidad” o el “virtuosismo” en los movimientos, estos bailarines jóvenes destacarán que sus conocimientos y habilidades corporales provienen más que todo de haber sido “entrenados” por algunos milongueros antiguos. Estos milongueros serán aquellos que bailaron en las llamadas “décadas de oro del tango” y que, al momento que realizaba trabajo de campo, promediaban los setenta o más años de edad, a lo que se suman también algunas personas de generación intermedia que han tenido una relación de aprendizaje directa con estos milongueros añosos. En síntesis, si bien muchos jóvenes destacan que el baile que ellos ejecutan es representativo de una forma tradicional practicada por los “viejos milongueros”, advertimos cómo al mismo tiempo su puesta en acto conlleva instancias creativas y emergentes que no necesariamente los delimita a ser una mimesis de los milongueros antiguos. En este sentido, distintos estudios de performance suelen señalar el carácter paradójico de toda actuación, dado que raramente la repetición de una performance termina siendo una mimesis o una copia de las actuaciones anteriores. Afirma Schechner,

todo género de performance y toda instancia particular de un género es concreta, específica y diferente de todas las demás. Es la paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante (2000, p. 13).

Podríamos decir que en el caso de los campeonatos, la recontextualización de la práctica social del baile en nuevas situaciones de exhibición,

que involucran espacios de mayor envergadura y de escala más espectacular –como podría ser, por ejemplo, el Estadio Luna Park–, implicó que los jóvenes performers desplieguen nuevas estrategias de baile que les permitan conmover y atraer la aguda mirada de los jurados, del mismo modo que influyan en la atención del público masivo que asiste a estos eventos. Es decir, la masividad de los espacios de exhibición vino acompañada por una serie de cambios y reformulaciones en los estilos y formas de baile frente a este nuevo panorama de actuación.

Algunas reflexiones finales

Hasta aquí podemos advertir de qué manera la inserción del baile social en grandes eventos masivos, trae como consecuencia algunas cuestiones importantes. Por un lado, el baile de “pista” es resignificado a fin de que se encuadre dentro de las expectativas de presentación de un marco espectacularizado. Evidentemente el hecho de que el baile social se “suba” al escenario implica ineludiblemente un proceso de adaptación, reelaboración e innovación en los lenguajes y los modos de expresión de la tradición popular del baile. En cierta forma los jóvenes bailarines se fueron apropiando de estos nuevos espacios de actuación, y a medida que fueron avanzando en el conocimiento y adquiriendo experiencia de formas más eficaces de representación del tango social en un nuevo medio de exhibición fueron reconfigurando sus modos de baile. En efecto, el estilo de baile característico de los campeonatos se perfilará como un baile social refuncionalizado para el escenario, una forma de baile (a la que muchos denominan el “estilo campeonato”) con ciertas regularidades: estéticamente “pulida”, “elegante” y “visual”, al mismo tiempo que dotada de un aura de tradicionalidad y autenticidad.

De cualquier manera vimos también cómo la escena de los campeonatos puso sobre el tapete una serie de tensiones y controversias ligadas a conflictos generacionales. Señalemos que en la actualidad existe un importante debate en torno a los efectos performativos que conlleva la implementación de estos certámenes oficiales, un dispositivo cultural que tiende a privilegiar y regular determinados modos de baile que, dependiendo del caso, algunos consideran muy estandarizados, profesionalizados y/o hetero-normativos, aspectos que obliteran otras formas de expresión y estilos diversos que se practican en nuestros días (Morel, 2015). En suma, los campeonatos activaron una reflexividad

controversial sobre las propias prácticas y representaciones de los milongueros y bailarines de tango contemporáneos.⁷ De algún modo allí se evidencia una permanente tensión entre la repetición regulada de ciertas formas, estilos y normas establecidas frente a sus posibles desvíos.⁸ Podríamos decir que el escenario de los campeonatos no hace más que dramatizar una serie de tensiones, diálogos y agenciamientos entre distintas generaciones que tienen la afición de bailar socialmente tango.

Bibliografía

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Liska, M. (2013). La revitalización del baile social del tango en Buenos Aires. Neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990. *Ethnomusicology Review*, 18: 1-21.
- Morales, M. (2010). Entrevista, Revista La Milonga N° 57: 19.
- Morel, H. (2012). Vuelve el tango: 'Tango Argentino' y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 5, 77-88.
- Morel, H. (2015). Campeonatos de baile de tango en Buenos Aires: Políticas culturales, performances y nuevas situaciones de exhibición. En Crespo, C.; Morel, H. y Ondelj, M. (Comp.). *La política cultural en debate. Diversidad, Performance y Patrimonio Cultural* (pp. 109-134). Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Pujol, S. (1999). *Historia del baile*. Buenos Aires: Emecé.

⁷ Como han observado Stoeltje y Bauman (1988) las actuaciones culturales, en tanto eventos en donde un determinado grupo social o comunidad se exhibe ante los demás, pueden servir, dependiendo de los actores en juego y de las fuerzas a cargo de la actuación, tanto para introducir cambios como para confirmar un orden establecido.

⁸ Señalemos que este orden social también comprende algunos espacios abiertos, indefinidos e inestables, instancias que habilitan la posibilidad de intervención de distintas agencias sociales que se desvían de los comportamientos repetitivos y los modelos establecidos (Butler, 2002).

- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Stoeltje, B. y Bauman, R. (1988). The Semiotics of Folkloric Performance. En Thomas S. y Uniker-Sebeok, J. (Ed.). *The Semiotic Web* (pp. 585-599). Berlín-Nueva York-Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the political economy of passion*. Colorado: Boulder.
- Zanada, J. (1987). Documental “Tango: bayle nuestro”. Argentina.