

Ponencia: Sociabilidades y sensibilidades del baile de tango a principios de siglo XX

Lic. Osvaldo Verrastro-Historia UNTREF

osvaldoverrastros@gmail.com

Introducción

El presente trabajo muestra, de forma sintética, los primeros avances de una tesis de Maestría en Historia. En consecuencia, la presente ponencia sistematiza algunos de los resultados alcanzados de una investigación que, actualmente en curso, que son considerados provisorios. Por ello, hemos decidido organizar el texto en cuatro apartados. En la introducción planteamos los objetivos e hipótesis del trabajo. Luego, el primer apartado, se ocupa de registrar las primeras representaciones de la irrupción del tango como género primero coreográfico y luego musical, el segundo estudia el surgimiento y características de las asociaciones recreativas, en particular sus las prácticas de sociabilidad y el tercero, se describe las disputas discursivas en los medios y las corporales que suscitó en los salones donde se practicó el baile del tango. Por último, agrupamos los hallazgos encontrados hasta el momento.

Entre las múltiples y aceleradas transformaciones que sufrió la ciudad de Buenos Aires de entresiglo, estuvo la expansión del ocio recreativo, aunque de manera desigual este proceso afectó a los diferentes sectores sociales que la habitaban. Entre las posibilidades de utilización del ocio, se fue consolidando la realización de bailes sociales, tanto en sus distintas vertientes comerciales, como aquellas que fueron organizadas por asociaciones. Desde el Jockey Club hasta las más modestas sociedades recreativas, llevaron adelante eventos danzantes para sus asociados. El baile social se fue constituyendo en una de las expresiones de esparcimiento más utilizadas por los porteños.

Desde fines del siglo XIX, el baile del tango ingresó y se difundió por distintos circuitos de ocio y esparcimiento porteño. Esta expansión ha sido descrita tanto por la historiografía tradicional como la revisionista del género.¹ Aunque sus interpretaciones

¹ Tomamos esta denominación de Marina Cañardo, “Se denomina aquí historiografía “tradicional” del tango, la escrita entre las décadas de 1960 y 1990 abarcando entre otros los siguientes libros: Horacio Ferrer: *El libro del tango. Crónica y diccionario. 1850-1977* (Buenos Aires: Galeana, 1977); Horacio Ferrer: *El tango: su historia y evolución* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1999 [1960]); Francisco García Jiménez: *El tango: historia de medio siglo 1880-1930* (Buenos Aires, Eudeba, 1965); José Gobello: *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999)”. Ver “Tango “marginales: imaginarios, circulación e interpretación”, *Revista Argentina de Musicología* 15-16, Buenos Aires 2014-2015, pág. 143-158. Llamamos historiografía revisionista a los aportes históricos de Novati, Jorge (coordinador) *Antología del tango rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. 2da edición, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2001 y sobre todo al trabajo de Binda, Enrique y Lamas, Hugo. *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*, Unquillo, Córdoba, Editorial Abrazos,

difieren, ha sido poco tratada, la temprana diferenciación de estilos de baile que presentó el tango, o el papel que jugaron las sociedades recreativas en esa bifurcación del género. La presente tesis indaga en torno a ese proceso, para lo cual, se investigara las sociabilidades y sensibilidades involucradas en las prácticas del baile, en particular, en aquellas que se desarrollaron en las asociaciones recreativas.

Se impone una reflexión sobre varios de aspectos de los trabajos que, previamente señalados, indagaron en torno a la historia del tango desde las ciencias sociales. La primera es la tendencia a considerar el tango como un movimiento sociocultural homogéneo, sobre todo durante los primeros años de su expansión. La segunda es la falta de precisión temporal cuando se describen los procesos de transformación del género. En este sentido, en dichos trabajos observamos una tendencia a aceptar las periodizaciones aportadas por la musicología, sin indagar en profundidad en el transcurrir sociocultural, que puede presentar sus propias discontinuidades. Por último, más allá de los distintos marcos teóricos, la falta de tratamientos sobre las prácticas de los actores, derivada de las fuentes consultadas, deja a estas investigaciones propensas a una reescritura académica de una historia ya contada (por la narrativa tradicional). El proyecto de tesis recoge estos diversos cuestionamientos, postulando una lectura diferente de estos procesos, aportando una mirada más compleja y plural.

En suma, se han planteado dos hipótesis sobre el camino del predominio del estilo liso del tango hacia la segunda década del siglo. La primera se asienta en la historiografía tradicional del género, que ve una transformación de la coreografía del tango, entendida como proceso de adecentamiento, que fue limpiada de sus movimientos más “guarangos”, para poder ingresar a los salones de los sectores medios y especialmente a los que reunían a las elites. Por el contrario, otros ven un temprano proceso de separación (bifurcación diría José Gobello) de estilos de baile. La expansión del baile social de tango, con modificaciones coreográficas, se apoyó en una masificación del estilo liso y en un lento marginamiento del estilo criollo, donde la aparición de los profesores de baile de tango, fueron una mediación clave para su codificación definitiva.²

2008 (2da edición). Para una mirada integradora puede verse la tesis de Aragón, Alejandra Aragón, Alejandra “El tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900-1914)” Tesis de Maestría de Investigación Histórica- Universidad de San Andrés, Abril 2021. en Repositorio <http://hdl.handle.net/10908/18908>

² Sobre el papel de los profesores de bailes véase Cuello Inés “La coreografía de baile” en Antología del tango Rioplatense op. cit.

Esta tesis se apoya en esta segunda hipótesis, pero especificando el análisis, considera que las sociedades recreativas tuvieron un papel significativo en este proceso de diferenciación del tango, en tanto se convirtieron en celosos defensores y difusores del estilo liso durante esos primeros años del siglo veinte. Esta expansión del baile liso, fue contemporánea al predominio de representaciones del tango, ligadas al estilo criollo. Mientras la hipótesis tradicional habla de una transformación coreográfica sin actores diferenciados, esta tesis indaga en un actor relevante para sostener una forma distinta de apreciar el género. Por último, esta investigación indaga en esa disputa de estilos, que tuvo aristas discursivas pero también corporales. Las primeras se expresaron en los distintos medios de prensa, la segunda en los salones donde se ejecutó la danza.

El arco temporal de la investigación abarca desde los años 1895/1896, cuando se identifica el ingreso de tango a diferentes ámbitos de esparcimiento, hasta 1911, cuando llegaron noticias sobre su éxito en París. El impacto mediático de la novedad fue importante, generando un incremento de la relevancia social del género, lo cual revirtió sobre su recepción, ampliando su escucha en la sociedad porteña. Entre las consecuencias de este momento, estará la aparición de los profesores de baile, para satisfacer nuevas camadas de aspirantes a bailarlo y que jugaron un papel en la codificación y difusión de la danza.

. I - Primeras representaciones del tango

En este apartado, que inferimos constituirá un capítulo de la tesis, se busca abordar las primeras representaciones sobre tango que generaron las expresiones vinculadas a la cultura popular (sainetes y folletín), la policía y la prensa periódica. Los acelerados y múltiples cambios que tuvieron lugar en el Buenos Aires de fin del siglo XIX, fueron vivenciados diversos modos por los distintos grupos. Las distintas modernizaciones que se desplegaron sobre la ciudad generaron, muchas veces, reacciones encontradas, incluso dentro de las élites. Esta impronta también alcanzó a las diferentes expresiones culturales que fueron surgiendo, entre ellas, pocas como el tango, generaron mayor controversia cuando irrumpió en teatros, salones y cafés porteños. En suma, aquí se trata de registrar esas diferentes apropiaciones sobre el género que acompañaron su primer momento de implantación social.

El tango en el sainete y el folletín

En la última década del siglo XIX, se produce una serie de transformaciones en el sainete o teatro chico de origen español que se presentaba en los teatros porteños. Estos

cambios de escenarios y personajes estuvieron vinculados a buscar referencias locales, que permitieran una identificación rápida con el público que asistía a las funciones. Varios actores locales, con los Podestá en primer lugar, serán los protagonistas de esos cambios, que darán encarnadura a lo que se dará en llamar el sainete criollo. Entre las características de ese formato, estuvo la utilización de la música popular como engranaje de las situaciones, que reforzaban a la vez, la cercanía con las vivencias cotidianas de los espectadores. Desde los años finales del siglo XIX, el sainete alimentó una de las primeras representaciones del Tango.

Hay una abundante literatura que ha descrito la interrelación entre ambas expresiones,³ pero para los fines de esta tesis, interesa su función de vector social de un imaginario que vinculó al baile del tango a la figura del compadrito, en especial, al estilo que se denominará criollo, que tendrá en la utilización de cortes y quebradas, su impronta distintiva. En efecto, entre 1897 y 1902, se estrenaron siete piezas del género chico, que más allá de sus diferencias dietéticas y de forma (sainetes o revistas),⁴ insistieron en presentarlo como un hábil danzante del tango, en general, vinculado a situaciones de seducción hacia las mujeres.

Un dato que debe señalarse es que varios estos personaje/bailarines poseían un trabajo (portero del congreso, conductor de *tramway*), pero lo que definen su figura social de compadrito, era una actitud pendenciera y la utilización de un lenguaje insuflado del lunfardo. También debe señalarse, que la escritura de este género teatral se solía asentar en la delimitación estereotipada de los personajes. Durante esa primera década del siglo, se prolongará este vínculo, siempre con predominio del “baile del compadrito” como motivo más utilizado en muchos sainetes, aunque con el correr de los años, se comience a diversificarse la incursión del tango en contextos populares pero ligados a personajes “decentes” (por ej. “qué calor con tanto viento”) o también como discurso de afirmación de género ante la impugnación que recibía en otros ámbitos. (“canción de odio” o “teatro criollo”).⁵

A partir de estos sainetes, los tangos logran una repercusión mayor, haciéndose conocer a nuevos públicos. Aunque la repercusión del sainete hacia fines del siglo era

³ Ver Casadevall Domingo F. *Buenos Aires. Arrabal – sainete – tango*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora S.A., 1968. También una referencia clásica en el tema Ordaz, Luis “El Tango en el teatro nacional” en *Historia del Tango*. Vol. 8 Coordinador Juan Carlos Martini Real, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1977 pp. 1213-1287.

⁴ Nos referimos a “Justicia Criolla” estrenado en 1897, a “Vida Nacional en 1897,” “Aves negras” en 1898, a “Ensalada Criolla” en 1898, a “Gabino El mayoral” en 1898, a “Abajo la careta” en 1901, a “Fumadas” en 1902.

⁵ Se ha detectado que entre 1897 y 1910 se estrenaron 30 sainetes o revistas, donde el tango es bailado o aludido en sus guiones.

minoritaria entre los diversos géneros que se presentaron en los teatros, rápidamente fue incrementando su público con el avance del siglo.⁶ Como ha mostrado el trabajo de Binda y Lamas, la prensa comenzó a registrar los bailes de tango en los sainetes, que según las crónicas eran recibidos con aplausos por la concurrencia.⁷ También Fray Mocho, rescata estas situaciones cuando señala el papel de los Podestá como promotores del género, aunque lo perciba ligado a un mundo en desaparición que evoca en la figura del compadrito.⁸ Otra forma de acercarse a la recepción, es a través de las publicidades de los carnavales 1902, en el vespertino “El Diario” donde se anuncian “6 grandes bailes de máscaras, que se tocarán los preciosos tango de “Fumadas” y “Abajo la careta”.”⁹

Si dirigimos la mirada hacia la poesía popular y los cancioneros que circulaban por folletos, que tenían su caudal temático mayor en lo gauchesco, encontraremos que hacia fines de siglo se comenzó a ampliar el espectro de referencias, incorporando figuras sociales y lenguajes propios de lo que se comenzaba a denominar el suburbio de la ciudad. Este es el caso de “Los canfinfleros o amantes del día” de López Franco editado en 1899.¹⁰ El folleto se destaca por estar centrado en el baile y en la figura de canfinflero, este se caracteriza por su habilidad de danzarín, especializado en “quebradas y cortes”, que abarcaría a varios géneros que se bailaban en esos años (polca, vals, mazurca, tangos)

Según Ernesto Quesada, el folleto tuvo una alta repercusión popular, por ello lo incluye en su estudio sobre el criollismo. De hecho en 1904, tendrá una segunda edición. Se refería al mismo como parte de lo que denomina “criollismo suburbano”, caracterizado por la utilización del lenguaje insuflado de lunfardo, vinculado a personajes populares o marginales, en general ubicados en la orillas de la ciudad y marcado por un tono caricaturesco y/o alegre. Lo veía como una deformación de la tradición criollista, que debía ser conservada, pero alejada de esta derivación plebeya.¹¹

⁶ Sobre este proceso véase la tesis de Alejandra Aragón óp. cit. pp.102-110

⁷ Binda y Lamas óp. cit. pp. 113-114.

⁸ Nos referimos al artículo que escribió José Álvarez, en este caso bajo el seudónimo de Sargento Pita “Paseos fotográficos por el Municipio. El tango criollo” en *Caras y caretas*, n° 211, 9/2/1903.

⁹ Ver el prólogo de Beatriz Siebel en *Antología de obras de Teatro Argentino: desde su origen a la actualidad*, tomo 8 (1902-1910), Obras del siglo XX, 1 década. Compilado por Beatriz Siebel, 1ra edición, Buenos Aires, Inteatro, 2011. pp. 9.

¹⁰ López Franco, J. “*Los canfinfleros ó los amantes del día: cantos floridos*” sin editor, 1899. (relevado el 25/8/2022) en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835984443/1/LOG_0000/. El Canfinflero era un compadrito que explotaba a una prostituta.

¹¹ Quesada, Ernesto, *El criollismo en la literatura argentina*, (1era edición 1902) en *torno al criollismo. Textos y polémicas*. Compilación y estudio crítico Alfredo Rubione. Buenos Aires, Capítulo, CEAL, 1983. p. 160-161. La segunda edición en 1904 de “*Los Canfinfleros o los amantes del día: cantos floridos*” s/editor (relevado 26/8/2022 https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836466438/1/LOG_0000/)

En los años subsiguientes tendremos otros representantes que se sumarán a esta saga, repitiendo la figura de Canfinflero o del compadrito como protagonistas, en cual el tango tendrá un espacio cada vez mayor. Este será el caso de Manuel Cientofante o de Silverio Manco, dos de los publicistas más prolíficos del criollismo popular que también abordaron esta temática. Esta producción tiende a reforzar el vínculo entre figuras sociales del conurbano, el uso de voces del lunfardo y el baile de tango con corte. También se fueron incorporando a la edición de estos folletos, tangos que lograron repercusión social (sería el caso de “El Porteñito” y “La Morocha”, ambos de Ángel Villoldo). Hacia fines de la primera década Manuel Cientofante firmaba un folleto que llevaba por título *Tangos populares*, donde incorporaba dos letras de tango, que debían ejecutarse “con la música de “la Morocha” mostrando el oportunismo propio del folletín, para aprovecharse de un éxito popular de esos años.¹²

Durante el entresiglo, tanto las representaciones en los sainetes y folletín, contribuyeron a establecer al baile del tango ligado a la figura del compadrito, donde se resaltaba una forma de practicarlo que destaca el corte y quebrada como marca de diferenciación.

El tango en la prensa

Desde finales de siglo XIX, la prensa periódica sufrió un proceso de transformación, que se dio a través de su consolidación como empresas comerciales, la ampliación de la agenda de noticias que se publicaban y la diversificación en los perfiles editoriales. Ello se tradujo en un crecimiento notable de la circulación de varios medios (diarios y magazine), logrando un alto impacto popular en sus productos. Por lo tanto, la circulación de representaciones del género que se volcaron en sus páginas necesariamente tuvo un mayor impacto.

Una forma de acercarnos a las representaciones del tango en la prensa periódica, será a partir de ciertos tópicos que los cronistas reiteraron cuando percibieron la creciente presencia del género en los distintos espacios donde se practicaba el baile social en la ciudad, durante la primera década del siglo XX. Un signo que marcará este ingreso a la visibilidad periodística, será su carácter controversial, que lo acompañará por varias décadas. El impacto

¹² Cientofante, Manuel. *Tangos populares*. Buenos Aires, Editor Francisco Matera, 1909. (relevado el 29/8/2022). https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835980871/1/LOG_0000/

simbólico que alcanzó el tango, mostró que como expresión cultural estuvo cargado de connotaciones disímiles, de amplia reverberancia social.

Las primeras referencias periodísticas donde se constata el baile de tango (aunque puede ser registrada en notas espaciadas desde fines de la década del 1880), tiene su primer momento de expansión hacia los años finales del siglo. Fue en los bailes que organizaban los teatros céntricos durante el carnaval, donde los cronistas sociales de los diarios de la ciudad dejaron sus registros. Un primer acercamiento crítico será endilgarle al género una vinculación con un mundo en desaparición, que se referencian con la figura del compadrito y la topología de las orillas de la ciudad.¹³ Se presumía que las zonas marginales o bajo fondos donde habitan estos personajes, debían desaparecer con el avance del progreso.

Pero otros cronistas, sin negar la connotaciones “libertinas” del baile que solo podía ser ejecutado -decían- durante el carnaval, destacaban su carácter de “moda”, aspecto que inducía a ser seguido por el contingente de bailarines en los teatros. En ese sentido, se remarcaba el agrado que aportan los nuevos tangos que se interpretarán en esas fiestas, que eran muy esperados.¹⁴ Aquí se expresa un signo de modernidad que va a pautar el consumo cultural de la música popular, su apelación a la novedad como marca de atracción.

Una segunda dimensión, sería negar el carácter “criollo” al tango, entendido en general como generado o influido por costumbres o músicas inmigrantes, ajenas a las tradiciones locales, que suelen ser reivindicadas, que se expresaría por ejemplo en el pericón o la vihuela.¹⁵ Esta aseveración podría estar acompañada de una denostación del cosmopolitismo que se percibe como dominante de las costumbres de la metrópoli. Esta postura contrastaba con una clasificación que practicaban muchos autores de sainetes y cancioneros, que incluían al tango dentro de una serie de géneros de más largo arraigo popular, que solía denominarse “música criolla”.¹⁶ En ese sentido, en un artículo de Nemesio Trejo con el mismo título, autor de sainetes y cronista costumbrista, colocaba a dos paisanos discutiendo sobre el carácter criollo del tango, que mostraba que las opiniones

¹³ Esta fue la prescripción del artículo de José Álvarez (Fray Mocho) óp. cit...

¹⁴ “Baile de moda” por Goyo Cuello (seudónimo), en Caras y caretas, 11/3/1905

¹⁵ Un ejemplo de descalificación en este sentido es la reseña sobre el baile de carnaval “Opera” en El País, 28/2/1906. En el mismo sentido puede verse “El tango” por Roberto Scott, diario “La Argentina”, 28/10/1907, p. 3.

¹⁶ Dos ejemplos de este uso son el folleto “Música criolla” de Antonio Podestá, editado por Teodomiro Real y Prado, Buenos Aires, 1900. Donde recopila canciones escritas para el teatro, incluyendo tangos, (Consulado 11/9/22. El sainete “Música criolla” de Carlos Maria Pacheco muestra también al tango dentro de esta clasificación.

entre aquellos que se consideraban dentro de esa tradición nativista podían tener miradas diferentes.¹⁷

Nos encontramos así, con desplazamientos de sentido que no pueden ser desconocidos cuando se analiza estas controversias, en torno al significante criollo, que podía ser asimilado a lo rural, en contra de las costumbres ciudadinas, o a lo nacional en contra del cosmopolitismo o a lo popular, vinculado a los productos o acciones nacidos en ese mundo.
18

Otro tópico que se reitera en la prensa, es el temor sobre alteración de los gustos sociales que supuso el predominio del baile de tango en los salones más acomodados del centro porteño, en los años previos al centenario. Aquí aparece la perspectiva jerárquica que considera que lo normal es que el proceso de adquisición de gustos musicales, como de otras costumbres, siguiera un camino descendente en términos sociales. Una de las formas de visualizar esta anomalía en los gustos, será a través de la figura del “tango fuera de lugar”. Algunos de los cronistas sociales de los diarios más reconocidos, ante este proceso de invasión social que percibían, no dudaron en plantear sus objeciones, como el cronista del Diario La Nación en ocasión del baile de carnaval en el teatro Opera, recomendaba a los distinguidos bailarines “Debían abandonar el tango a quienes tienen por derecho de nacimiento de sangre el poder bailarlo, o por lo menos no abusar de él. Se puede llenar la noche, no sólo con otras danzas, sino también con la alegría franca, el chiste oportuno y vivo, que no deja de abundar en esas reuniones. Al César lo que es del César y el tango a las orillas”¹⁹

Una controversia que se registró en el diario “La Argentina” hacia fines de 1907, nos permite acercarnos hacia las distintas valoraciones sociales del tango, donde las opiniones publicadas podían ser desestimadas por algunos lectores. Un colaborador del periódico, acumula en un artículo varios de los tópicos impugnadores sobre el Tango que se describieron en los párrafos precedente, aunque registraba que los compadritos había desaparecido pero el género seguía teniendo vigencia, lo que era “una síntoma de la corrupción social profunda que invadía la sociedad”.²⁰

Un primer lector recalca que el pecado original del tango es ser el baile preferido de los sectores bajos de la sociedad y por otro “El tango es una danza de vida, de entusiasmo,

¹⁷ “Música Criolla” Nemesio Trejo en semanario *Gladiator*, 25/3/1904

¹⁸ Sobre este tema véase Chicote, Gloria “De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos” en *Anales de literatura hispanoamericana*; Madrid; Año: 2014 vol. 42 p. 19 - 34.

¹⁹ La Nación N° 12.992, 06-02-1910, p.8 c.4, "Opera".

²⁰ Diario “La Argentina” 28/10/1907 -Roberto Scott, "El tango" -p. 3, c5/6.

de pasión” y por ello era el preferido en salones y cafés. Otro le cuestionó al periodista el supuesto poder del tango como corruptor social, señalando que es una danza alegre, lo que justifica la preferencia social que obtiene de los bailarines. Ambos señalan que existen distintos gustos musicales, y que todos deben ser respetados, marcando una impronta relativista en la discusión.²¹

La respuesta del periodista es una reafirmación de su prédica, marcando que “La inmoralidad del baile de tango me parece evidente, que no puede discutirse. Los movimientos de la mujer, la colocación de las piernas del hombre con respecto a ella...basta, no es verdad”. Por otro, que aquello que más le desagrada, es que siendo una danza de sectores bajos, invada a toda la sociedad, alterando la jerarquía de los gustos, que debe ser resguarda.²²

A los pocos días, otro lector ingresa en la discusión, señalando que su cuestionamiento moral esconde una aprehensión por los sectores populares, que son quienes impusieron el género. También ironiza sobre los supuestos efectos sociales del tango, causante supuesto de los mayores males sociales. Por último, la respuesta de un lector que ya había participado, recalca que “nos es un fervoroso defensor del tango”, pero que debe ser considerado como cualquier música. También entiende que no debe confundirse una música para bailar, como es el caso del tango, con la música que escribieron los grandes autores como “Chopin o Warner”, reconociendo una jerarquía de valores musicales.²³

Dos consideraciones sobre esta representaciones contrastantes. La primera es sobre la relevancia social que va adquiriendo el género, aun cuando no era la música popular más escuchada en ese entonces, que estaba aún dominada por las expresiones ligadas a los inmigrantes, como el cuplé o la canzoneta, sino que era un baile que se estaba imponiendo en los diferentes espacios donde se practicaba la danza social. Una de las razones de esta significación, puede vincularse a que el tango en tanto baile, se introdujo siendo una expresión popular en lugares que eran percibidos como distinguidos, mostrando los inicios de una democratización cultural, que no podía sino causar fuertes resquemores entre aquellos sectores tradicionalistas, en una sociedad todavía dominada por fuertes parámetros de jerarquía social.

Pero también nos muestra un mapa de escucha diferenciado, donde se podía gozar de un baile de tango a la vez que seguir considerándolo superior a la música culta, o reivindicar

²¹ Diario “La Argentina” 31/10/1907, José Méndez “El Tango y Eneas ravicini “toque un tango señorita” p 4, c. 3

²² Diario “la Argentina 4/11/1907, Roberto Scott “siempre el Tango” p 4, c3

²³ Diario “La Argentina” 7/11/1907, Don Padilla “Proceso al Tango, p 4, c1 y Eneas Ravicini “otra vez sobre el tango” p4, c2.

el carácter popular del género como algo propio. Aquí puede introducirse la perspectiva del sociólogo Anthony Hennion sobre los gustos musicales, cuando plantea que su indagación debe ser realizada atendiendo a las mediaciones que están en juego en la escucha.²⁴ Para nuestro caso, las asociaciones y en especial, sus eventos de danza, constituirán uno de los marcos donde se establecerán estas preferencias. Este es el punto de siguiente capítulo

II - Las sociabilidades recreativas

Este apartado, que se espera sea el segundo capítulo de la tesis, indaga en las prácticas de sociabilidad de las asociaciones recreativas del Buenos Aires del novecientos. Primero, describimos las características de su implantación en la ciudad, los objetivos que perseguían así como las diferencias que presentaban en cuanto a la nacionalidad de sus asociados, tamaño e inserción social. Luego, nos ocuparemos de los eventos que organizaban, que situaban en el gusto por la música una de sus principales preocupaciones.

Como ha señalado Alicia Chust,²⁵ La implantación en Buenos Aires de las sociedades recreativas, debe mucho al asociacionismo musical español que se expandió durante la segunda parte del siglo XIX, en especial fueron los orfeones los que mostraron un modelo cooperativo de practicar y gustar de la música para diferentes sectores sociales. Diferimos en considerar que esta fue una tradición homogénea, ya que su arraigo fue muy desigual en las diferentes comunidades españolas, tuvo vínculos con distintas orientaciones políticas (republicanismos, nacionalismos regionales, socialistas), y una inserción social heterogénea, y estuvo guiada por objetivos no siempre coincidentes, entre postular la práctica de la música como una forma de elevación cultural o como recreación para los trabajadores.

Los inmigrantes españoles, serán quienes inicien este movimiento asociativo en Buenos Aires, con la fundación en 1881, del Orfeón Español. Que será acompañado por la aparición de emprendimientos similares durante la década final del siglo XIX, que nuclean a inmigrantes pero también habrá asociaciones de nativos. No todos asumieron la forma de orfeones, sino que se definirán como recreativos, ya que no se dedicaran al canto coral pero si a organizar eventos que tenga a la música como atracción. Esta es una distinción relevante,

²⁴ Hennion, Antoine, “Gustos musicales, de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, N° 34, 2010 págs. 25-33.

²⁵ Chust, Alicia óp.cit. Capítulo III “El tango y los orfeones” p. 46-88. Para una evaluación de movimiento en España ver a Carbonell Guberna, Jaume (2003). “Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea”. *Hispania. Revista Española de Historia*, LXIII (214), pp. 485 - 503.

para intentar calibrar cuánto de trasplante cultural y cuánto de reacción local tuvo este movimiento asociativo.

En un censo que levantó la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en 1904, nos brinda una aproximación cuantitativa en un momento de expansión de este movimiento, ya en muchas surgieron entre los años finales de siglo y los primeros del siguiente.²⁶ Sobre 291 asociaciones asentadas en la ciudad, que persiguen distintos fines, pueden separarse 51 que se asumen como recreativas en forma genérica. Puede distinguirse el asociacionismo coral, que siguió el modelo español de organización y funcionamiento, de aquellas que no replicaron esa forma, sino que se organizaron buscando realizar solo eventos recreativos para sus socios. Hemos volcado en un cuadro que se incluye en esta página, esta clasificación por objetivos de cada asociación, su año de fundación y la nacionalidad predominante (agrupamos las extranjeras en una categoría de inmigrantes) de sus integrantes.

Tipos de sociedades recreativas en Buenos Aires (1904)														
Según año de fundación														
Tipo de sociedad	Nacionalidad	Año de fundación											Totales	
		previo a 1890	1894	1895	1896	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904		
Asoc. Corales	Inmigrantes	3												3
	Argentina	1	1			1	1	3		4	1			12
Recreativas	Inmigrantes	8		2	1									11
	Argentina	3	1	3			2		4	5	7	2		27
	Total	15	2	5	1	1	3	3	4	9	8	2		53

Fuente : elaboración propia sobre el censo de la Ciudad de Buenos Aires de 1904. (sección Sociedades)

En cuanto a los criterios de clasificación de los objetivos de las asociaciones que se discriminan son los utilizados por el censo, lo cual permite su operativización, sin dejar de expresar que las denominadas recreativas suponen en realidad un conglomerado más heterogéneo en cuanto a sus fines y actividades. Una segunda observación es que en relevo de la información de los diarios del periodo, aparecen algunas asociaciones, que no fueron registradas en el censo, este parece ser el caso de algunas asociaciones criollistas o pequeñas de base barrial. Tales como “Los reyes de la pampa”, “Los perdidos de la pampa” entre las primeras o “Los trovadores de Barracas al Sud” o “Rivera del Maldonado” entre las segundas.²⁷

²⁶ Ver Censo general de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires (levantado el 11 y 12 septiembre de 1904) bajo la Administración de Don Alberto Cacaes, por Director de Estadísticas municipal. Alberto Martínez. Buenos Aires, Compañía Sud-americana de Billetes de banco.1906. ver “Asociaciones” p. 232-235. Para más datos ver Chust Alicia, óp. cit.

²⁷ Ver “Centros criollos” en la revista “El Ombú” N°1, 1903, p. 10 y “Centros y sociedades” en revista *Tradición* N°1, 21/2/1904, pp. 13-15

Una primera aproximación nos muestra que el movimiento inmigratorio tiene un papel central en la explicación en la fundación de estas asociaciones previo a 1890, este es el caso de los tres orfeones de origen español (Orfeón Español, Orfeón gallego y Orfeón Gallego primitivo), que tendrán un papel central en la difusión de este modelo de asociación. Este efecto expansivo se sentirá en la aparición de los orfeones organizados por criollos, durante posible identificar una situación similar respecto de las asociaciones que se que se definen como recreativas en cuanto al momento de fundación, donde a un primer momento de predominio inmigrante, sigue uno de expansión cuantitativa de asociaciones, todas creadas por nativos.

Si analizamos los datos volcados en el censo, puede observarse una amplia dispersión en cuanto a tamaño y capacidad financiera. En efecto, tanto en la cantidad de socios y estados financieros, donde algunas logran agrupar varias centenas de socios y mostrar un volumen de gastos de varios miles de pesos argentinos. En cambio la mayoría agruparán a varias decenas de socios y el monto de su presupuesto era muy inferior, en general menor a los mil pesos anuales. Un dato distintivo es que unas pocas lograrán tener un local propio, mientras la mayoría deberá alquilarlos, para realizar sus eventos. Entre las más grandes y sólidas predominaron las de origen inmigratorio, mientras entre las más pequeñas, encontramos sobre todo las gestionadas por argentinos, y en especial, las asociaciones de más reciente fundación.²⁸

Las veladas y los bailes sociales.

Revisando la prensa hacia fines de siglo, se constata que las crónicas sobre las actividades de las sociedades recreativas pueden distinguirse varios tipos de eventos, la participación en comparsas durante el carnaval, la organización de romerías, la representación de obras teatrales, la velada y los bailes sociales. Dado el foco de esta tesis, nos concentramos en dos últimos dos tipos de eventos. La distinción que realizamos entre las asociaciones recreativas, adquiere entonces su mayor significación.

La velada como el evento central de los orfeones, aunque puede detectarse variaciones vinculadas a las características de cada sociedad, solía incluir música clásica y popular (vinculada al nacionalismo que el orfeón sustentaba), ejecutada por una orquesta con dirección de un músico con formación clásica, la actuación del orfeón propio y de otras asociaciones, la declamación de poemas, a veces se incluía pequeñas obras teatrales

²⁸ Todos estos datos han sido elaborados a partir del censo de la Ciudad de Buenos Aires, óp. cit.

(generalmente zarzuelas), lo que no faltaba era el discurso del presidente de la entidad organizadora y un baile familiar de cierre.

Lo primero que resalta de este tipo de evento, es un esfuerzo por el control del entretenimiento por parte de las comisiones directivas, que pautan las actividades artísticas que deben ser decepcionadas por los socios. Por un lado, muestran el carácter formal de estas asociaciones, por otro, el intento de imponer un programa pedagógico. Este control se prolonga en las pautas de buenas conducta y moralidad que deben observar los concurrentes. En buena medida, el prestigio de estos líderes se jugaba en el desarrollo del evento, que podía ser medido por la convocatoria que lograron, también que la velada ocurriera sin sobresaltos. Pero algunos estudios sobre estos eventos, que indagan en los componentes identitarias vinculados a los nacionalismos regionales, como el caso de los gallegos, plantean que en algunos casos, ese control se desestabilizaba dado requerimientos de algunos concurrentes para dar comienzos al baile, apurando el discurso de dirigente o conferencista.²⁹ También entre los anarquistas como señaló Juan Suriano, las veladas estaban tensionadas entre el programa pedagógico y los deseos de los concurrentes por unos momentos recreativos más informal como el baile.³⁰

Hay evidencia de que el baile social era una práctica valorada entre la población popular y media porteña. Los datos que aporta la tesis de Alejandra Aragón, sobre el crecimiento de los bailes de carnaval en los teatros, consignan un incremento significativo.³¹ Por otro lado, la policía de la ciudad de Buenos Aires, hacía sentir se queja ya que debía multiplicarse para controlar la proliferación de bailes en la ciudad.³² También hacia principios de siglo, se verifica la aparición de profesores de bailes modernos, que ofrecían sus servicios en los matutinos.³³

La mayoría de las asociaciones que hemos agrupado bajo la etiqueta de recreativas, organizaban en general mensualmente un baile que reunía a sus socios, como su actividad más importante. Como vimos fueron organizaciones más pequeñas, de menor capacidad financiera, que reclutan predominantemente a sectores medios bajos y populares, a lo que debía agregarse que solían carecer de músicos profesionales para acompañar los eventos, así que debían apelar a músicos aficionados entre sus socios. Su cuota solía ser las bajas y

²⁹ Esta escena está recuperada en Núñez Seixas, Xosé M. "Gaitas y tangos: Las fiestas de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1890-1930)" en *Ayer*, N° 43, 2001.

³⁰ ver Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*. Buenos Aires, Cuadernos Argentinos, Manantial, 2008. pp. 152/153

³¹ Aragón Alejandra óp. cit. p. 102-110.

³² Sobre la Policía ver "bailes" en la Revista de Policía, 1/5/1904, Año VII, n° 167, pp. 362/363.

³³ "Escuela de Baile" en El País, 6/6/1901, p1.

carecían de local propio, lo cual las obliga a alquilarlo a aquellas que sí poseían. La difusión que conocieron entre fines de siglo y sobre todo entre principios de siglo, debe ser encuadrada en la importancia que fue adquiriendo el baile social, como práctica de recreación en la población porteña. Era una forma de practicarla, con un menor costo que apelar al circuito comercial.³⁴

Esta expansión en la cantidad de asociaciones que registró el censo de 1904, que por las crónicas periodísticas de la época continuó creciendo durante resto de la primera década y de importancia que va adquiriendo la práctica del baile social organizado, fue registrada por semanario *Caras y Caretas* que su edición de 27 de Agosto de 1904, resolvió establecer una sección fija semanal que reflejaba la “creciente importancia que entre nosotros alcanzan hoy las sociedades recreativas”.³⁵

Pero la mayor información la brinda las fotos que acompañaban la sección, (ver fotos de CyC) como era de práctica en el semanario, que graficaban los distintos eventos que describen. Estas cuatro o cinco que comprenden semanalmente la sección, nos informan que eran reuniones de familias, donde a veces, no faltaba la participación de los niños. Este perfil coincide con la descripción que realizan las propias asociaciones en sus publicaciones, donde se suele mencionar las distintas familias participantes, remarcando el carácter que buscaban darle a las reuniones.³⁶ Incluso en un contexto más modesto, la revista criollista “Tradición” en su sección de “Centros y sociedades”, cuando relata los eventos que organizan sociedades de menor porte, no dejaba de nombrar las familias concurrentes al baile, mostrando la importancia que asume para esta corriente asociativa.³⁷

El papel de la familia en esos años como sostén y proveedora de posibilidades ha sido resaltado por varios trabajos, como fuente de un capital social necesario para moverse en un contexto de rápido crecimiento urbano y alta presencia de inmigrantes, que tendieron a generar pérdida de referencias.³⁸ En ese sentido, era muy plausible que su influencia se extendiera a las prácticas recreativas, lo permitía posibilidades de esparcimiento dentro de un ámbito de corrección social.

³⁴ Esta constatación es planteada en Núñez Seixas, Xosé M óp. cit. p.202.

³⁵ “Sociedades” en *Caras y Caretas*, 27/8/1904.

³⁶ Ver por ejemplo “nuestra última velada” en el *Primitivo*. Propiedad del Orfeón Primitivo Gallego, año I, n° VIII, 5/7/1906. p.17. (Consultada el 9/9/2022
http://biblioteca.galiciiana.gal/pt/publicaciones/numeros_por_mes.do?Publicación=2251&anyo=1906)

³⁷ Ver “Centros y sociedades” en revista *Tradición* N°1, 21/2/1904, pp. 13-15

³⁸ Sobre este planteamiento ver Miguez, Eduardo J. “Familias de Clase Media: la formación de un modelo.” en *Historia de la Vida Privada en la Argentina. La argentina plural: 1870-1930*. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Buenos Aires, Taurus, 1999. pp. 20-45

III - Disputas por el baile

Esta propuesta de tercer punto indaga en las disputas -corporales y discursivas- entre los estilos de baile liso y criollo del tango, para reconstruir las sensibilidades desplegadas en ambas coreografías. Esto nos permitirá acercarnos a la disposición que muestran los bailarines y quienes los observan sobre el despliegue de sus performances. Se trata de ver las actitudes hacia el cuerpo, la sexualidad y los eventos danzantes, en un contexto de cambio modernizador, que supuso usos y apropiaciones de sentimientos y pasiones diferenciados por los diferentes actores.³⁹

Se puede señalar que más allá de los lugares del tango que tradicionalmente se mencionaron como sus primeros reductos (academias, cafés-camareras, casas de bailes, etc.),⁴⁰ hacia mediados de la década del 1890, fue ingresando en los bailes de carnaval que se realizaron en los teatros, alternado con mazurcas, habaneras y vales. Las crónicas del año de 1903, como mencionamos en el primer capítulo, señalan que su coreografía se vuelve predominante en esos ambientes, alcanzando una visibilidad social que ya no va abandonar.⁴¹ En esos años también se difundió hacia otros salones, entre ellos aquellos que albergaban los bailes que organizaban las distintas sociedades recreativas.⁴²

Este proceso estuvo marcado como se describió en el primer acápite, por un estilo de baile que se destacaba en “cortes y quebradas” que realizaba el bailarín masculino, que fue designado por los ejecutantes y cronistas como “criollo”. Pero en el proceso de difusión, apareció otro estilo que por contrapartida fue apodado como “liso”, remarcando la ausencia de aquellas marcas coreográficas, que estaban connotadas como propias de personajes marginales de las orillas. Ambas coreografías convivieron durante la primera década, en algunos salones esto sucedió, pero en otras, solo permitieron que el tango fuera ejecutado en su forma “lisa”. Este fue el caso de las sociedades recreativas.

Esta convivencia no se dio sin conflictos, algunas se expresaron en las distintas impugnaciones de los medios de prensa hacia estilo “criolla”, ante la visibilidad que lograba

³⁹ Bolufer, Mónica “Presentación: De uso de las pasiones: la civilización y sus sombras” en *Historia Social* N° 81, 2015. Pp 67-72.

⁴⁰ Hay una recopilación reciente mirada desde un estudio centrado en la prostitución Caride Bartons, Horacio ” Agua Florida. Lugares del tango en Buenos Aires a comienzos del siglo XX”. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 2019, (2), 45-68.

⁴¹ Las referencias sobre este relato revisionista, son las señaladas en la cita n° 1.

⁴² Este fue el caso, registrado en la revista criollista donde en su repaso de los eventos que organizaban los “centros criollos” consigna con referencia a la sociedad “Los Trovadores del barracas al sud” “que este centro social en el baile que dio el sábado 12 del corriente, resultó un éxito extraordinario, donde se vieron múltiples parejas danzando al son de un precioso tango” en “El Ombú. revista del género criollo” 25/9/1903.p 16. (Consultado 11/9/2022 en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/834721473/1/LOG_0003/). Este comportamiento también se dio en la sociedades de base microterritorial de los inmigrantes, que compartía algunas características con recreativas locales (tamaño, composición social) ver Núñez Seixas, Xosé M óp. cit

un baile que se iba imponiendo en los distintos ámbitos dedicados a la danza social en la ciudad. Pero adquirió ribetes más fuertes y sorprendentes con las disputas en ocasión de la danza social en salones, que en algunos casos motivó trifulcas, que derivaron en la actuación de la policía de la Ciudad de Buenos Aires. Este es el escenario del próximo acápite, que intenta traer esta luchas, simbólicas y corporales, a través del prisma de las sensibilidades implicadas.

Disputas por el baile

Uno de los planteamientos que surgen en la modernidad con referencia al uso del cuerpo y sobre todo del movimiento del mismo, es que este traduce sentimientos que deben ser educados y domesticados. Tanto la escucha de la música como la práctica de la danza moderna, serían un ejemplo de esta capacidad del hombre para controlarlos. Quien expresó a principios de siglo con más claridad esta forma de pensar, remarcando esta posibilidad pedagógica de la música, fue José Ingenieros quien dedicó un trabajo específico al tema.⁴³ Este fue el marco de referencia con que se acercaron muchos al surgimiento del baile de Tango, particularmente desde el interior de las elites letradas.

A partir de un artículo de Juan Pablo Echague en ocasión del advenimiento de un próximo carnaval, se explaya en consideraciones sobre los bailes criollos que tenían vigencia en ese momento (el tango y el pericón). La elección de este periodista dedicado al teatro y la crítica bibliográfica, interesa dado su papel de crítico faro del periodo, lo cual hacía que su opinión fuera muy tenida en consideración.⁴⁴ En su indagación nos encontramos con cuatro críticas con respecto al baile en sí, nos encontramos con cuatro tópicos recurrentes: como expresión de instintos sin freno⁴⁵; como traducción de una actitud desafiante o exhibicionista, “maleva” en la terminología de la época⁴⁶; como un uso desmedido del cuerpo,

⁴³ Sobre el tema ver Aliano, N. y Guillamon, G. (2020).” Cómo educar las pasiones, o la política por otros medios: la música como base de una sociología de la cultura de entre siglos.” en *Trabajo y Comunicaciones* (51), e111. <https://doi.org/10.24215/23468971e111>

⁴⁴ Sobre este papel de Juan Pablo Echague como crítico en periodo véase López, Liliana B “La crítica teatral (1890-1930) en Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Director: Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires. pp. 357-367.

⁴⁵ “Cuando veo bailar un tango con corte, recuerdo siempre aquella frase de Taine: “El hombre es un descendiente poco modificado del gorila feroz y lubrico” Echague, Juan P. “Baile Criollo” publicado en el País 25/1/1906, recuperado en Prosas de combate. Valencia/Madrid, España. F. Sempere y Compañía Editores, 1908. pp. 198-207.

⁴⁶ “Tales movimientos traducen este sentimiento: el culto por una falsa guapeza, susceptible hasta hiperestesia y agresiva hasta la traición” Echague, Juan P. óp. cit. p. 198

que suponía la realización de “acrobacias”⁴⁷ y el epíteto de inmoral o libidinoso atribuido a ciertas características de la coreografía.⁴⁸

Estas críticas se colocan en un encuadre “civilizado” para mirar un baile que se presenta como guarango y grosero en sus marcas características. En efecto, siguiendo al historiador uruguayo José Barran, podemos notar, que lo señalamientos tienen en la mira todo aquello que se percibe como expresión de una sensibilidad bárbara: el gozo del cuerpo, una percepción poco culposa de la sexualidad, la sentimentalización de la vida, la exposición de lo íntimo, la exacerbación de lo lúdico.⁴⁹

Pero esta fue reacción crítica a nivel discursivo, convivió con una apropiación diferente del baile de tango en otros salones, entre ellos, aquellos que fueron organizados por las sociedades recreativas. Este fue el estilo que ya en esos años se denominó “liso”, por contraposición al criollo, donde desaparecen las figuras criticadas, por una modalidad de pareja enlazada, donde al decir de Jorge Luis Borges “es una manera de caminar”⁵⁰. La apelación al adjetivo liso, parece mostrar la capacidad performativa de las nominaciones para anunciar una apuesta por un buen gusto, por pulir los movimientos de la danza, de acuerdo a las normas de la civilidad que estos bailarines querían seguir, también en el espacio del entretenimiento.⁵¹

Esta fue una crítica en acto, pero que no dejó de tener consecuencias en las prácticas. La literatura memorística que se ha ocupado del baile de tango en estas sociedades, ha señalado el papel que desempeñaron sus comisiones directivas, ejerciendo un control de moralidad sobre el baile, prohibido realizarlo con cortes.⁵² Hay cronistas de la época que también marcan esta situación de censura coreográfica.⁵³ Pero en ocasiones las situaciones derivan en una trifulca, donde se compromete el cuerpo.

⁴⁷ “la danza va cayendo en acrobacia” “cada bailarín debe ser un diestro gimnasta de las extremidades inferiores... el tango queda reducido a una pericia de saltimbanqui” Echague, Juan P. óp. cit. p.199

⁴⁸ Ver “Una exagerada cadencia del balanceo de sus hombros, de su marcha oscilante, sus taconeos estrepitosos, sus muslos pegados...traducen además erotismo. El tango es un baile lascivo” óp. cit. p 198/9

⁴⁹ Barran, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo 1. *La cultura Bárbara (1800-1860)*, tomo 2, *El disciplinamiento (1860-1920)*, Montevideo, Uruguay, Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias. 1990.

⁵⁰ Borges, Jorge Luis. Evaristo Carriego. Madrid, Alianza Editorial, 1998. 2da edición. p. 134.

⁵¹ Esta perspectiva es deudora de los planteamientos teóricos de Guillamon, Guillermina.”Ni “campo” ni “mundo”: Aportes y herramientas para historiar la cultura musical de principios de siglo XIX en Buenos Aires” en *Revista de Historiografía* 30, 2019 pp.213-228.

⁵² Las memorias a que nos referimos son Lastra, Felipe Amadeo, *Recuerdos del 900*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1965. p. 73. Saldías, José Antonio. *La inolvidable bohemia porteña*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1968. p. 163.

⁵³ Hemos tomado esta cita de Pujol, Sergio óp. cit. p.35. Torres, Máximo. “Crónicas del medio pelo. la juventud recreativa.” en *Vida Moderna*, 5/12/1907.

En un diario a principios de siglo en su sección policial, nos informa que en ocasión de un baile organizado por una sociedad española en el barrio de Monserrat, se dio una discusión entre miembros de la comisión directiva motivada en “*si les era o no permitido a varios jóvenes bailar con corte, aquellos se fueron a las manos, cambiándose también algunos bastonazos.*”. La situación derivó en un alboroto de tal magnitud que motivó la intervención de la policía, que detuvo a varios de los que habían peleado.⁵⁴

Otro diario advertía

“En muchos salones, donde determinadas sociedades recreativas daban bailes familiares, hemos notado con profundo disgusto la fácil admisión de ciertos elementos que de ninguna manera pueden contribuir al éxito de una fiesta que tenga pretensiones de ser decente.

*Compadritos de arrabal, con chamberguitos requintados y amplios pantalones a la francesa, pagan su entrada correspondiente y luego ya dentro del salón, se enorgullecen de provocar incidentes que dejan bien sentada su fama de mozo bravo, aunque la fiesta quede terminada y las familias presentes tengan que retirarse asustadas o intimidadas, según las proporciones asumidas por el desorden.”*⁵⁵

Esta crónica periodística parece dirigida hacia aquellas asociaciones más chicas y de menor espesor institucional, donde se pueden dar con mayor probabilidad el encuentro de dos sociabilidades diferentes en ocasión del baile. Ambos eventos muestran las dificultades para tramitar las situaciones, que derivaron en peleas que ameriten la actuación policial.

No siempre esa disputa se dio en un baile organizado por sociedades, también en ocasión del festejo de un casamiento, otro matutino describe.

“...ocurrió sele á uno de los concurrentes bailar un tango con la recién casada; pero lo hizo en una forma tal que no cuadró á Juan López, padre de la joven, allí presente, quien impidió la continuación de esa danza. Irritóse el galán y se dispuso á castigar al anciano, interponiéndose entonces Cardoso, con intención de separarlos. Con ese motivo produjose un pequeño tumulto alrededor de los

⁵⁴ Hemos tomado esta cita de Binda y Lamas. óp. cit. p. 309. confirmado luego, “Policía/En un centro social” en El País, 3/11/1902, p. 3, c 7. (el subrayado es mío)

⁵⁵ Esta cita está tomada también de Binda y Lamas óp. cit. p. 310. Corresponde a “Bailes públicos” en La Razón, 23/10/1906.

contendientes, no explicándose nadie como fué que en ese momento Juan López recibió un golpe en la cabeza, sufriendo una lesión leve. ⁵⁶

Nuevamente el estilo de baile funciona como desencadenante de sensibilidades distintas, que son vivenciadas de tal forma, que involucran moralidades prácticas que debe salir a defenderse. Muestran también que estas peleas no están delimitadas por dos mundos sociales lejanos, sino que son próximos o el mismo, para poder convivir en un salón social o en una fiesta de casamiento. Se puede visualizar estas conductas dentro una perspectiva donde la escucha de la música a través de baile, juegan un papel activo como elemento identitario de los grupos involucrados.⁵⁷ Lo “liso” o los “cortes y quebradas” definían estilos de danza del tango, pero también identidades sociales en acción.

Hallazgos provisorios

Este trabajo se planteó analizar los distintos estilos de baile del tango a principios de siglo, y en particular, su vinculación con las actividades de las sociedades recreativas. En tal sentido, se mostró que las primeras representaciones del tango fueron controversiales con predominio de aquellas que lo vincularon a personajes marginales, aunque también estuvo presente imágenes movibles sobre su emergencia que lo ligaban a la novedad y la nueva industria culturales en formación. Estas representaciones sintonizaron con cuestiones que estaban a la orden del día, como que era ser moderno o antiguo en relación a las prácticas de la danza, o qué expresiones culturales se incluía bajo la etiqueta de lo criollo. Pero un tema que aparece, es una cierta asincronía de las representaciones con las prácticas de baile en ese Buenos Aires de principios de siglo, donde el avance del estilo liso de baile estuvo menos presente en los medios.

Las fuentes nos permiten señalar que las distintas sociedades recreativas jugaron un papel significativo en la expansión social del género, dado el crecimiento en cantidad de sociedades y de socios que lograron reclutar. La imposición del baile social en el Buenos Aires de esos años parece un fenómeno establecido para la primera década. El tipo de sociabilidad imperante, así como la sensibilidad que busca asimilar a pautas civilizadas, en estas asociaciones, se tradujo en la apropiación diferenciada del baile del tango, que luego se

⁵⁶ Esta cita está tomada de Aragón, Alejandra óp. cit. p. 159. Corresponde a “Tango nupcial”, en La Nación, 13/05/07, p. 8.

⁵⁷ De Nora, Tia “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790—1810” en Claudia E. Benzecry (compilador) *Hacia una nueva sociología cultural*. Mapas, dramas, actos y prácticas. Bernal, Quilmes. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. 2012. Pág. 188.

torna dominante al doblar el centenario, cuando la mayoría lo practica. . Esta doble inscripción del género no fue un proceso pacífico, ya que exhibió controversias discursivas y disputas corporales por los menos hasta el centenario. El éxito parisino del género, lo encontrará en pleno proceso de generalización social, pero también sacudido por impugnaciones y controversias identitarias.

Bibliografía

- Aliano, N. y Guillamon, G. (2020).” Cómo educar las pasiones, o la política por otros medios: la música como base de una sociología de la cultura de entre siglos.” en *Trabajo y Comunicaciones* (51), e111. <https://doi.org/10.24215/23468971e111>.
- Aragón, Alejandra Aragón, Alejandra “El tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900-1914)” Tesis de Maestría de Investigación Histórica- Universidad de San Andrés, Abril 2021. en Repositorio <http://hdl.handle.net/10908/18908>.
- Barran, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo 1. *La cultura Bárbara (1800-1860)*, tomo 2, *El disciplinamiento (1860-1920)*, Montevideo, Uruguay, Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias. 1990.
- Binda, Enrique y Lamas, Hugo. *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*, Unquillo, Córdoba, Editorial Abrazos, 2008.
- Bolufer, Mónica “Presentación: De uso de las pasiones: la civilización y sus sombras” en *Historia Social* N° 81, 2015. Pp 67-72.
- Cañardo, Marina, “Tango “marginales: imaginarios, circulación e interpretación”, *Revista Argentina de Musicología* 15-16, Buenos Aires 2014-2015, pág. 143-158.
- Caride Bartons, Horacio ” Agua Florida. Lugares del tango en Buenos Aires a comienzos del siglo XX”. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 2019, (2), 45-68.
- Casadevall Domingo F. *Buenos Aires. Arrabal – sainete – tango*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora S.A., 1968.
- Chicote, Gloria “De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos” en *Anales de literatura hispanoamericana*; Madrid; Año: 2014 vol. 42
- Guillamon, Guillermina.”Ni “campo” ni “mundo”: Aportes y herramientas para historiar la cultura musical de principios de siglo XIX en Buenos Aires” en *Revista de Historiografía* 30, 2019-
- Hennion, Antoine, “Gustos musicales, de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, N° 34, 2010 págs. 25-33.
- Nora, Tía “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790—1810” en Claudia E. Benzecry (compilador) *Hacia una nueva sociología cultural*. Mapas, dramas, actos y prácticas. Bernal, Quilmes. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. 2012.
- López, Liliana B “La crítica teatral (1890-1930) en Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Director: Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires.
- Miguez, Eduardo J. “Familias de Clase Media: la formación de un modelo.” en *Historia de la Vida Privada en la Argentina. La argentina plural: 1870-1930*. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- Novati, Jorge (coordinador) *Antología del tango rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. 2da edición, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2001
- Núñez Seixas, Xosé M. “Gaitas y tangos: Las fiestas de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1890-1930)” en *Ayer*, N° 43, 2001.
- Quesada, Ernesto, *El criollismo en la literatura argentina*, (1era edición 1902) en *torno al criollismo. Textos y polémicas*. Compilación y estudio crítico Alfredo Rubione. Buenos Aires, Capítulo, CEAL, 1983.
- Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires.1890-1910*. Buenos Aires, Cuadernos Argentinos, Manantial, 2008.