

El tango como poética de liminalidad a través de su historia.

DUARTE, Mónica / Instituto de Artes del Espectáculo, UBA, IAE - monicaduarte@speedy.com.ar

Eje: Poéticas de liminalidad Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: liminalidad, teatro, tango, sainete.*

› **Resumen**

En este trabajo se estudia el tango como poética de liminalidad a través de su historia. Desde sus inicios el tango ha estado unido al teatro argentino, y más tarde a la escena mundial, desde un lugar fronterizo, de conexión entre las artes. En 1918, aparece el tango-canción, con una organización dramática, una historia ficcional, con conflicto y personajes, pero ya en sus orígenes, en las figuras de la danza, parecía representarse la teatralidad de una relación amorosa en una suerte de dramaturgia del movimiento de los cuerpos. El tango que se inicia como música deviene luego danza, letra cantada, escena, situación dramática, cine, radio, televisión en una multiplicación creciente incluso hoy con recursos neo tecnológicos.

En su vinculación con el teatro observamos la manera en que se conjuga lo dramático y lo no-dramático en las asociaciones entre tango y sainete, revista porteña y drama, que nos habilitan a pensarlo como poética liminal. Para nuestro artículo hemos decidido reunir las voces de diversos especialistas (Jorge Luis Borges, Luis Ordaz, Jorge Miguel Couselo, Raúl H. Castagnino, Horacio Salas, Eva Golluscio de Montoya, Elsa C. Zavala Colautti, María Rosa Petrucelli, Sirena Pellarolo, entre otros) que, desde distintos ángulos, han pensado el tango como territorio liminal, y han visto sus transformaciones a través de la historia.

› **Presentación**

“(…) el tango, música atropelladora y baile solemne, cuyo origen deberíamos declarar divino o semidivino, causalizándolo en algún dios orillero (...) las casas de bailes con organito y el Teatro Nacional fueron divulgándola. (...) salió a compadrear por el mundo, triunfó en millones de piernas y de caderas el año doce y aún

está vivo, pese a los bandoneones que lo endeblecen y a la jerga italianada de quienes lo versifican.”

Jorge Luis Borges (en Ordaz, 1977, p. 1215)

Desde sus inicios el tango ha estado unido al teatro argentino, y más tarde a la escena mundial, desde un lugar fronterizo, de conexión entre las artes. A partir del tango-canción, en 1918, aparece una organización dramática, con una historia ficcional, con conflicto y personajes. Pero ya en los orígenes del tango, en las figuras de la danza, parecía representarse la teatralidad de una relación amorosa en una suerte de dramaturgia del movimiento de los cuerpos.¹ De su inicio musical, el tango deviene danza, letra cantada, escena, situación dramática, cine, radio, televisión... en una multiplicación creciente que hoy deslumbra en los escenarios de los más diversos países, incluso con recursos neotecnológicos.² Asimismo, la tensión entre prácticas artísticas y no-artísticas, y la manera en que se conjuga lo dramático y lo no-dramático en las asociaciones entre tango y sainete, revista porteña y drama, nos habilitan a pensarlo como poética liminal. La estructura teatro-matriz definida por Jorge Dubatti (2017b): reunión de cuerpo presente, poéisis corporal y expectación, se observa en las prácticas conviviales tangueras. Para nuestro artículo hemos decidido reunir las voces de diversos especialistas (Jorge Luis Borges, Luis Ordaz, Jorge Miguel Couselo, Raúl H. Castagnino, Horacio Salas, Eva Golluscio de Montoya, Elsa C. Zavala Colautti, María Rosa Petrucelli, Sirena Pellarolo, entre otros) que, desde distintos ángulos, han pensado el tango como territorio liminal, y han visto sus transformaciones a través de la historia.

› ***Intentando un origen del tango***

Primero el tango fue música que se bailaba en los arrabales de Buenos Aires, algunos dicen devenido de la milonga y la habanera. Para Miguel Camino *“el tango nació en los Corrales viejos / allá por el año ochenta”* (en Ordaz, 1977, p. 1215). Vicente Rossi afirmó que el tango *“es hijo de la milonga montevideana y nieto de la habanera”* (Borges, 1927, p. 6). Jorge Luis Borges los refuta a ambos, y asegura con su registro poético: *“El tango es porteño, su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú”* (1927, p. 6).

¿Nació en Buenos Aires, o en Rosario, o en Montevideo, Zárate, Campana...? Los comienzos están enraizados con múltiples líneas culturales y sociales. Incluso el nombre tiene un origen mítico, impreciso. Escribe Horacio Salas:

No existe acuerdo entre los autores respecto de la etimología de la palabra [tango]. La voz "tango" apareció con mucha anterioridad a que existiese ni remotamente la danza tal como se la conoció a fin de siglo en el Río de la Plata. En el Diccionario de la Real Academia Española, en su edición de 1803, ya la registra como variante de "tángano", "el hueso o piedra que se pone en el juego de ese nombre". Recién en la edición de 1899, la primera acepción vuelve a remitir a "tángano" y en la segunda la define como "Fiesta y baile de negros y de gente de pueblo en América" y (aunque resulte extraño) sólo en la edición de 1984 y en la segunda acepción, la Real Academia se ha enterado de la existencia del tango como "baile argentino, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria, y compás de dos por cuatro". (1996, p. 266)

De lo que no cabe duda, es que primero fue música y, al mismo tiempo, un bailar particular de esa música; más tarde surgió la letra hecha de poesía arrabalera, con personajes mezcla de porteño e inmigrante, nostalgia y tristeza de los millones que llegaron empujados por la hambruna, esperanzados en hacerse la América. Subió a los escenarios de nuestro país y el "Teatro Nacional", en su circuito popular, lo exaltó. Sucesivamente reprobado, ensalzado, satirizado y analizado, es como lo describe Enrique Santos Discépolo: "*un pensamiento triste que se baila*" (en Salas, 2009, p. 7).

Ricardo Rojas escribió: "*Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual y exótico, pero la mayoría sensitiva necesitaba de un teatro propio que representase la realidad de su propia existencia... es decir el teatro –drama, comedia, sainete, etc.– de su vida, de su contorno, de su tiempo*" (en Ordaz, 1977, p. 1223). El teatro popular, al que pronto se sumó el tango, vinieron a ocupar ese espacio. Para Luis Ordaz, "*tanto el tango como la vertiente más popular de nuestro teatro poseen raíces idénticas, se nutren de los mismos jugos y por ello pueden unir o conjugar sus elementos sobre un escenario en cualquier momento*" (1977, p. 1287).

› **Los Primeros Pasos**

La historia de la aparición del tango en la escena nacional nos enseña de qué manera estuvo unido al teatro popular. José Barcia considera que "tango y sainete fueron hermanos siameses, viendo un sainete se escuchaba un tango y escuchando la letra de un tango se oían reiterar los esquemas de infinidad de malos sainetes" (en Ordaz, 1977, p. 1269). El riesgo era que el sainete arrastrara a la música popular, sin embargo, esta última se renovó, cosa que no ocurrió con el género dramático.

El tango sube a escena como derivación del zarzuelismo criollo, luego aparece asociado al sainete, la comedia musical y la revista porteña. El antecedente de la unión con el teatro, sin

embargo, se remonta al circo criollo donde en el segundo cuadro se incorporaba un baile al estilo zarzuelero.

Raúl H. Castagnino investiga su presencia en Julián Giménez (1891), de Abdón Arosteguy, *“primer drama criollo nacido puramente teatro que juega elementos realistas, fabulación imaginativa e histórica”* (1981, p. 79), donde se cantó y bailó un tango en un espectáculo teatral por primera vez,³ sin embargo se menciona como tango andaluz o como híbrido de milonga-candombe.

Desde inicios de la década del ‘90 hasta el 26 de abril de 1918, fecha en que aparece el tango-canción en un escenario teatral, hay un derrotero de obras donde la expresión “tango” se hace presente en la escena, ya sea en los textos, como baile, o conjugada con la música, pero siempre con ese espíritu que lo asocia a la vida en los márgenes de la ciudad de Buenos Aires. Destaquemos los siguientes hitos, en somera, no exhaustiva cronología:

- 1892: en *El año 92*, de Ezequiel Soria, el personaje del Asistente decía “con qué corte baila un tango y qué firuletes hace”, y hasta dibujaba en escena algún corte canyengue.

- 1897: en *Justicia criolla*, también de E. Soria, el personaje de Benito, portero negro del Congreso de la Nación, detalla la coreografía: “Bailando un tango con ella, me le afirmo en la cadera y me dejo ir al compás de la música y ya me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar vuelta viene la quebradita”.

- 1898: en *Ensalada criolla*, de Enrique De María y Eduardo García Lalanne, se cantaba y bailaba un tango al estilo zarzuelero. Una influencia decisiva, según Ordaz, fue *La Gran Vía*, “revista madrileña, cómica, lírica, fantástica, callejera” donde se cantaba el tango andaluz “*La Menegilda*”. Los dramaturgos buscaban equivalencias y las trasladaban a nuestros géneros: personajes, tipos, situaciones y ámbitos.

- 1898: en *Gabino el Mayoral*, de Enrique García Velloso, se incluía una coreografía del tango en versión zarzuelera.

Es en 1898 que llega a escena el tango en su totalidad, música, canto y pasos arrabaleros, siempre en versiones zarzueleras.

³. Una pareja de negros ubicados uno frente a otro bailaban sueltos, sin tomarse, mientras se cantaba “Una negla / y un neglito / se pusieron / a bailá / e tanguito / ma bonito / que se puede / imaginá”.

La historia del tango comenzó a fines del siglo XIX, en los patios de los burdeles, donde las mujeres bailaban con la clientela o los hombres entre sí, a ello se deben los motivos prostibularios de los nombres de los tangos de la primera época.

Ya era muy popular en 1901, y durante la primera década del siglo XX comienza a incorporarse al tejido textual del teatro porteño. Encontramos sainetes con un conventillo de telón de fondo y personajes malevos que bailan con sus grelas, entre ellos:

- 1901: *Abajo la careta*, de Enrique Buttaró, donde el personaje de Figurita recordaba a su china, “*aquella que envidia daba /cuando yo al compás de un tango / la cadera le quebraba*”.
- 1902: *Fumadas*, también de E. Buttaró, donde el personaje de un reo orillero, interpretado por Pablo Podestá, enseñaba a bailar con corte a Rosa, su “*fulana*”, con música de Antonio Podestá. Se trataba de una clase teórico-práctica de cómo debía bailarse el tango arrabalero.
- 1906: *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, con música de Antonio Reynoso, sainete lírico-dramático, antecedente del grotesco criollo. Antes del desenlace trágico se producía un ritual malevo a cargo de tres compadres y sus grelas que irrumpían en el patio de un conventillo. Después de las presentaciones las parejas bailaban un tango “*a lo compadre*”.

› ***Triunfo en París: pasaporte a nuestros escenarios.***

El tango triunfa en París en 1911. Ordaz (1977) describe el baile en los salones europeos:

Era una mezcla extraña de baile apache parisiense para turistas, chotis de los madriles zarzueleros y todo ello envuelto en una atmósfera que designaba vagamente a una Argentina, o más bien a un Buenos Aires, en donde se suponía que era forzoso el atuendo gauchesco, muy sui generis, que pretendía evocar las desoladas llanuras pampeanas, bullente de ganado vacuno con excelente carne de exportación. (p.1249)

En las principales capitales comenzaron a surgir academias de baile, especialmente en París; la revista Femina publica que en 1911 la aristocracia francesa bailaba más tangos que valsos. Salas (2009) asegura que “*nos plazca o no, por él nos conocieron en Europa, y el tango era la Argentina por antonomasia*” (p. 13). Con este pasaporte comienza a ser aceptado en Buenos Aires y los dramaturgos incorporan el motivo del tango en París y una nueva mujer, la percantina

“francesita”. En muchas piezas de entonces, la temática de la música porteña era el eje de la obra y la palabra tango aparecía en los títulos. La presencia del tango en el teatro constituye una auténtica proliferación. Algunos títulos que directamente lo nombran: *El mundo del tango*, de Vicente Martínez Cuitiño y Roberto Ribelli; *El alma del tango*, de Roberto Cayol; *El veneno del tango*, de Valentín de Pedro; *El tango de la muerte*, de Alberto Novión; *Tangos, tongos y tungos*, de C. M. Pacheco, entre decenas.

En 1913, debido al éxito en el extranjero, Enrique García Velloso escribe *El tango en París*, comedia en cuatro actos, con mucho de sainete, donde cuenta la historia de una barra bohemia que decide viajar a París para vivir del tango. En 1914, García Velloso estrenó *El tango en Buenos Aires*, en la misma línea.

› **Llega el tango-canción, de la mano del sainete.**

El 26 de abril de 1918 se escucha por primera vez un tango-canción en Los dientes del perro, sainete de cabaret de José González Castillo y Alberto T. Weisbach.⁴ La actriz Manolita Poli cantó allí “*Mi noche triste*”, de Samuel Castriota y Pascual Contursi, acompañada desde el escenario por la orquesta típica porteña de Roberto Firpo y la Compañía de Muiño-Alippi. Hay que mencionar que fue también el primer tango que cantó y grabó Carlos Gardel (en 1917), de modo tal que disco y sainete se potenciaron mutuamente. Enrique Santos Discépolo decía que Contursi fue el que hizo subir el tango de los pies a la boca. Horacio Salas afirma que “*con ese tango comienza míticamente el nuevo tango: el que cuenta historias, el que narra sentimientos*” (1996, p. 76). No solo la discografía, sino también la radio y el cine, serán relevantes multiplicadores de la cultura teatral del tango. Muchos estrenos de piezas dramáticas exitosas tienen versiones cinematográficas casi inmediatamente (*Couselo, 1977, pp. 1291-1328*).

Es interesante observar la asociación del tango con el sainete y destacar que eran precisamente los momentos musicales los que, de acuerdo a la aceptación del público, decidían la permanencia de la obra en cartel. Los autores teatrales escribían obras con un motivo vinculado a un cabaret, había un intermezzo cantábile donde se escuchaba un tango que no siempre tenía que ver con la acción, y muchas veces también se bailaba. Fue tan importante el éxito que comenzaron a teatralizarse las letras, que a su vez eran síntesis de sainetes.

4.Sobre la relación entre sainete y cabaret, Sirena Pellarolo, 2010, pp. 9-109

Después del éxito de *Los dientes del perro* se escribieron obras con estructura similar, con un cabaret como telón de fondo y un cancionista que entonaba un tango: *El cabaret de Montmartre*, de Alberto Novión; *Armenonville*, de Enrique García Velloso; *El rey del cabaret*, de Manuel Romero; *Un programa de cabaret*, de Pablo Suero y Pascual Contursi. En 1920, en *Delikatessen Haus* (Bar Alemán), de Alberto Weisbach y Samuel Linning, la protagonista cantaba el tango “*Milonguita*”, inspirado en “*La costurerita que dio aquel mal paso*”, de Evaristo Carriego. Debido al éxito Linning escribió otro sainete con el tema del tango, que llamó *Milonguita*, donde se cantaba “*Melenita de oro*”. Cabe recordar *Percanta* que me amuraste, sainete de Pascual Contursi y Manuel Romero (que lleva por título el primer verso de “*Mi noche triste*”), y *La cumparsita*, sainete de Gerardo Matos Rodríguez (música) e Ivo Pelay.

De 1921 es *La borrachera del tango*, sainete de cabaret de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo, donde se cantaba “*La payasa*”, de J. Polidano, y “*La copa del olvido*”, de Alberto Vacarezza y Enrique Delfino. En 1922, año triunfal de *Milonguita*, se estrenó *El bailarín del cabaret*, donde Ignacio Corsini cantaba “*Patotero sentimental*”. En 1923 se estrena *En el fango en París*, donde se escucharon los tangos “*Nubes de humo*” (“Fume compadre...”) y “*Buenos Aires*” (“Buenos Aires, la reina del plata...”). En *A mí no me hablen de penas* (1923), de Alberto Vacarezza, Azucena Maizani cantó “*Padre nuestro*”, del mismo Vacarezza y Delfino.

Si seguimos el rastro de las piezas de Alberto Vacarezza en los años siguientes, observamos:

- 1924, *Todo el año es carnaval*: incluye el tango “*Talán Talán*” de Vacarezza y Delfino.
- 1926, *El corralón de mis penas*: se estrena “*El carrerito*”, de Vaccarezza y Raúl de los Hoyos
- 1927, *Cortafierro*: Olinda Bozán canta “*Araca corazón!*”
- 1929, *El conventillo de la Paloma*: Libertad Lamarque estrena “*Atorrante*”, de Vacarezza y de los Hoyos.

La lista de tangos asociados a sainetes podría ser infinita, porque la producción sainetera es incalculable en estos años de producción teatral “*industrial*” (Dubatti, 2012c). Concluamos esta selección de referencias con dos datos: en *Cafetera* (1927), de Pascual Contursi, Ignacio Corsini entonó “*Ventanita de arrabal*”, de Contursi y Antonio Scatasso; el primer tango que escribió Enrique Santos Discépolo se estrenó en el sainete *La Porota*, de José Antonio Saldías.

El tango-canción llega con un nuevo formato: un desarrollo dramático con personajes-tipo bien delimitados, un ambiente, y una historia con tintes nostálgicos. De modo que un espectáculo –pieza teatral más tango-canción– podía contener dos núcleos dramáticos, independientes o complementarios. Es precisamente esta reunión la que destaca Zavala Colautti (1989), cuando define el tango como espectáculo masivo urbano: “*El tango se inserta en una puesta en escena de los teatros por hora*” (p. 145), para correrlo de la denominación “*género chico*”, ya que en su origen era un término despectivo

que aludía a formas menores. Se trata de un modelo teatral de base realista, “*abarcaador, totalizante*”, que no representa solo algunos aspectos de la realidad en tono cómico, sino que “*pone en escena el detalle minúsculo del acontecer cotidiano, las costumbres populares, la fragmentación lingüística que hace de Buenos Aires una moderna Babilonia*” (Zavala Colautti, 1989, pp. 145-146).

El sainete, la revista y la comedia musical porteña fueron muy eficaces en la popularización de tangos que aún se escuchan, en tanto que aquellos espectáculos teatrales vinculados con la música porteña cayeron en el olvido.

La convivencia entre los géneros también dio lugar a metalenguajes que describían fórmulas infalibles tanto para el teatro como para el tango. En *La comparsa se despide*, Vacarezza hace que el personaje Serpentina le explique al extranjero Film en qué consiste el género:

- Serpentina: Si me permiten las damas, voy a explicar el sainete porteño.
- Film: ¿Y qué es eso de la sainete pouteño?
- Serpentina: Poca cosa. Un patio de conventillo,/ un italiano encargao,/ un yoyega retobao,/ una percanta, un vivillo,/ dos malevos de cuchillo,/ un chamuyo, una pasión,/ choque, celos, discusión,/ desafío, puñalada,/ aspamento, disparada,/ auxilio, cana... telón.
- Film: ¿Y toudo esto es la sainete?
- Serpentina: No se apure, don Míster, que voy a mandarle el resto;/ pues debajo de todo esto,/ tan sencillo al parecer,/ debe el sainete tener,/ rellenando su armazón,/ la humanidad, la emoción,/ la alegría, los donaires/ y el color de Buenos Aires/ metido en el corazón".

En el sainete *El bandoneón* (1926), del mencionado Saldías, un tano inmigrante explica a su hijo que para escribir un tango solo tenía que trasladar al pentagrama la música de la canzoneta que tocaba en el acordeón, aunque más lenta: “*Le pone tre o cuatro firulete, e es cosa creolla*”. El personaje estaba convencido de que la música popular en todo el mundo era melancólica y estaba hecha de “*requecho, como la raza que la hacemos todo, lo tano, lo franchise e lo gayegue*”.

Tango y teatro están relacionados de tal modo que uno apoya y comenta al otro, desarrollando los mismos temas y motivos. Zavala Colautti (1989) se refiere al diálogo interno que se produce como generador de la estructura profunda del texto:

Situados en el cruce de múltiples discursos, el tango y la pieza dialogan entre sí en el corpus del espectáculo. Uno puede ser paráfrasis o expansión del otro, especie de ecos o repeticiones a distintos niveles del discurso que irían creando en el espectador una imagen dual: textos paralelos que se amplifican mutuamente. (Zavala Colautti, 1989, p. 147)

La convivencia escénica referida deriva en tres consecuencias, según analiza Eva Golluscio de Montoya (1985): dentro del sainete la letra del tango adquiere preeminencia sobre el aspecto coreográfico, de modo

tal que la orquesta pasa a ocupar un espacio en el escenario; el tango deja de ser un adorno para convertirse en la atracción principal de la obra y muchos letristas comienzan a escribir sainetes a partir del título o argumento de las canciones. Como ya señalamos, Pascual Contursi escribe sainetes, y muchos dramaturgos escriben tangos.

Luego de esta etapa, con la retracción del sainete, los dramaturgos dejaron de interesarse en el tango como elemento central a tener en cuenta en sus obras. Si bien no desaparecieron, se redujeron en cantidad, y el interés del público se desplazó a otras manifestaciones escénicas.⁵

Del mismo modo que ocurrió con el sainete, muchos tangos se dieron a conocer a través de la revista porteña, y vale destacar “*Cambalache*”, de Enrique Santos Discépolo, que en 1934, en el Teatro Maipo, fue interpretado por la famosa Sofía “*Negra*” Bozán en la revista *Esmeralda al cuatrocientos*.⁶ Otro escenario de difusión fue la comedia musical porteña, género en el que Discépolo se destacó con piezas como *Wunder Bar*” y *Caramelos surtidos*, donde se escuchó el tango “*¿Qué sapa Señor?*”. Hay que mencionar también el tango “*¡Adiós Pampa mía!*” (1945), de Ivo Pelay, Francisco Canaro y Mariano Mores, que se cantaba en la revista *El tango en París*, dirección de Canaro, versión muy libre de la obra de Enrique García Velloso.

› ***Diversificación de poéticas.***

A partir de 1940 se observan diversas formas de participación del tango en el teatro. Luis Ordaz realiza un relevancia de algunos títulos fundamentales, desde obras unitarias como *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum, hasta espectáculos contruidos con tangos hilvanados o escenificados con historias porteñas de carácter rememorativo y de valoración popular como *Discepoliana*, ofrecida por Norberto Aroldi al aire libre. Sobresale *María de Buenos Aires*, el primero en el género ópera-tango, estrenado en 1968 por Horacio Ferrer y Astor Piazzola. También de este último, *Tangata (Silfo y Ondina)*, partitura para ballet para Oscar Araiz.

5. Entre otros estrenos destacables, *El patio de la Morocha*, de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, donde sobresalía la participación en escena de “Pichuco”.

6. Otros tangos que se estrenaron en la revista porteña: *A la gran muñeca*, de M. Osés y J. Ventura, en la revista de igual nombre. Julián, de Panizza y E. Donato, por la vedette-cantante Iris Marga, en “¿Quién dijo miedo?”. *A media luz*, en una revista de Montevideo. *Pedime lo que querés*, lo cantó Tita Merello en el Maipo en 1927. *Chorra*, de Enrique Santos Discépolo, la estrenó Marcos Caplán en “Las horas alegres”.

Entre los dramaturgos que le dan nueva dimensión dramática al tango están Rodolfo Kusch (*Tango mishio, 1957; Credo rante, 1958*), Alberto Rodríguez Muñoz (*El tango del ángel, 1962; Melenita de oro, 1965, donde se estrenó Verano Porteño de Astor Piazzolla; Los tangos de Orfeo, 1965*).

En los años sesenta se produce una profunda renovación que llega a su máxima expresión en la figura de Piazzolla. En los años 80 el tango regresa fortalecido: como baile de entretenimiento comienzan a difundirse las milongas de Buenos Aires, al tiempo que llega a los escenarios porteños en todos los circuitos, comercial, alternativo y oficial, alcanzando a todos los públicos e incluyendo todas las estéticas y géneros. La “*Guía definitiva*” publicada por Horacio Salas en 1996, incluye un anexo sobre “*Las milongas. Lugares actuales para bailar el tango*” (pp. 300-301) y otro sobre “*Espectáculos. Lugares actuales para escuchar tango*” (p. 304).

María Rosa Petrucelli (2001) estudia los cruces y mezclas del tango de esos años con otros géneros espectaculares que dieron lugar a expresiones originales: tangos y cuentos,⁷ recuperaciones del sainete criollo desde una mirada posmoderna,⁸ o el neosainete musical.⁹

Como señalamos, en los años 30 el cine argentino y la radio tomaron temas, modelos genéricos y estrellas populares del teatro y el tango, en la radio los programas musicales se hacían en vivo y con público, poseían una dimensión convivial y otra tecnovivial. En este sentido, Petrucelli (2001) menciona un tipo de espectáculo contemporáneo como “*una puesta en abismo... ya que se trata de un teatro que cita al cine, que cita a la radio, que cita al tango, que cita al teatro*” (p. 64).¹⁰ Hay también un cruce con la danza contemporánea que tiene su antecedente en las obras de la coreógrafa Ana Itelman: *Esta ciudad de Buenos Aires (1955)* y *Ciudad nuestra Buenos Aires (1968)*.¹¹ En relación a este vital resurgimiento del tango, tanto en el baile como en la escena teatral Petrucelli observa:

Pareciera que existe por parte de los jóvenes una necesidad de revisar nuestros mitos de los dorados 30 y 40, parodizarlos como modo de apropiación, conjurar el olvido, rescatar la memoria, a través de una vivencia corporal de la relación vital de los cuerpos que proporciona el tango, en una búsqueda de expresiones identificatorias. Y cruzar estos mitos con un presente y una realidad histórica de rupturas, cortes, fragmentos, agujeros negros, en un intento de indagación y rescate de la pertenencia a una cultura. (Petrucelli, 2001, p. 66)

7. Y tú...y yo. Tangos y cuentos (1999), de y por Fernanda Gómez y Daniel Gómez, Teatro del Pasillo.

8. Un tal Drácula (1999), de Silvia Copello, Teatro del Pasillo, sala dedicada a expresiones tangueras.

9. Academia de Baile, Melodrama rioplatense (1998), de Alberto Muñoz, con coproducción del Teatro Municipal San Martín.

10. Recuerdos son recuerdos, parodización-homenaje de estereotipos radiales, dirección musical de Brian Chambouleyron, con Soledad Villamil, Rita Cortese y Pompeyo Audivert; Glorias porteñas, en la Trastienda; y Camino de cardos, en La Scala de San Telmo, que evoca las tertulias lírico-poéticas presentadas en películas de los años 30 y 40, en un cruce con textos de Enrique Santos. Discípulo, del personaje crítico radial Mordisquito.

11. Otras expresiones son Tango de Oscar Araiz, Libertango de Mauricio Wainrot, Tango y fuga de Ana María Stekelman y su grupo Tangokinesis, La Puñalada y Noches de garufa de Susana Tambutti, Hermoso día de Silvia Vladimírsky y Salo Pasik.

En este contexto de multiplicidad de expresiones, queremos destacar dos espectáculos donde el eje es el desarrollo de la milonga como lugar de reunión para bailar. En *Giros*, de Liliana Adi, tres personajes luchan por realizar sus sueños a través del abrazo, la disputa por el poder y la subsistencia, danzan al ritmo del compás, poniendo en riesgo la identidad y el sentido de pertenencia. El otro es *Así se baila en tango*, obra que surge a partir de una conferencia performática de Laura Falcoff (que desarrollaremos enseguida). Precisamente en estas obras el tema es la milonga –como práctica no-artística– para transformarlo en un hecho teatral apelando a los mitos y las historias que circulan en torno al tango.

Por último, no queremos dejar de mencionar *Tres Tangos*, de Gonzalo Demaría, que nos estimula a continuar investigando en torno a la variedad de obras contemporáneas vinculadas con el tango. Dirigida por Alfredo Arias, con música de Axel Krygier, se estrenó en París con gran éxito. Se trata de tres mini óperas, cada una en idiomas diferentes: castellano, italiano y francés. Explora distintos mundos musicales: el ritmo arrabalero de la música porteña, la cadencia nostálgica de la canción italiana y cierta atmósfera tecno-pop francesa. El triángulo amoroso y la traición contadas por triplicado constituyen el eje de las piezas. La primera de ellas, *Vampira en Rojo bemol*, incluye melodías de tango, milonga y vals, y en clave de parodia despliega los motivos característicos en la historia del tango: el cabaret como telón de fondo, el rufián y su prostituta que intentan estafar a un “niño bien”.

› **La metafísica del tango.**

La mitología del tango se funda en lo que Horacio Salas (2009) designa como metafísica tanguística y que vemos reflejada en sus letras: la manera de expresar la esperanza y la frustración de los inmigrantes llegados a Buenos Aires, la nostalgia de su patria, la fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente y no encontrar un sentido a la existencia.

Como espectáculo masivo urbano en el tango hay un gesto enunciativo, destaca Zavala Colautti (1989): “*poder ocupar un espacio cultural desde donde decir*” (p. 148). La utilización del lunfardo, lenguaje marginal, también subraya su humor, que no es alegre sino satírico, “*su humorismo tiene la agresividad de la broma argentina, sus epigramas son rencorosos y sobradores (...) durante la semana, meta laburo / y el sábado a la noche sos un bacán*”, dice la letra de Garufa (Salas, 2009, p.11). Resulta difícil elegir dos fragmentos literarios (inseparables de su unidad con la música) entre los cientos de canciones nostálgicas y bellas que se escribieron haciéndose eco del sentir popular, donde aún hoy encontramos encarnado algo de nuestro ser. En un registro existencialista, dos grandes poetas escriben:

Cuando manyés que a tu lado / se prueban la ropa / que vas a dejar / te acordarás de este otario / que un día, cansado, / se puso a ladrar. / Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor, / que al mundo nada le importa... / Yira, yira... Enrique Santos Discépolo.¹³

Tu canto es el amor que no se dio / y el cielo que soñamos una vez, / y el fraternal amigo que se hundió / cinchando en la tormenta de un querer. / Y esas ganas tremendas de llorar / que a veces nos inundan sin razón, / y el trago de licor que obliga a recordar / si el alma está en "orsai", che bandoneón. Homero Manzi.¹⁴

› **Dramaturgia de la milonga**

Como ejemplo de poética liminal hemos elegido el espectáculo Así se baila el tango, escrito, dirigido y actuado por Laura Falcoff, que comenzó como una conferencia bailada sobre el tema del tango.¹⁵ Tiene sus antecedentes en otras dos obras realizada por Falcoff, *Anoche, un baile de tango*, espectáculo de cámara con seis bailarines en escena y momentos oníricos, y *Mitos y verdades del baile de tango*.

En el caso estudiado son tres los personajes: una conferencista –Laura– y dos bailarines. Acontece en una milonga, lugar público donde se baila tango. La obra no cuenta una historia, se trata de microrelatos organizados en torno a tópicos elegidos a partir de una minuciosa observación, que son interpretados por la pareja y narrados. De ese modo la escena aparece amplificada, duplicada en dos niveles que se desarrollan simultáneamente: el de la danza que ejecutan los bailarines con música y los comentarios de la narradora. Se toman tópicos arquetípicos y se utiliza un recurso hiperbólico, tanto en la letra como en los cuerpos de la pareja, que termina casi siempre con un remate humorístico. El personaje de Laura se dirige a un público virtual con quienes comparte guiños y códigos con la intención manifiesta de ampliar sus conocimientos. En su condición de narradora se vincula con los bailarines como si fueran sus “*marionetas*”, recurso que utiliza para armar su personaje pero que asimismo funciona como metalenguaje al narrar lo que sucede en otro plano. Son ocho tópicos que organizan el espectáculo y su desarrollo está vinculado con temas y mitos que circulan en torno a la milonga: el caminar, el abrazo, los estilos, las figuras, la pregunta acerca de si el tango es erótico y *La Cumparsita*¹⁶ como cierre del baile de cada noche.

12. Garufa, letra de Roberto Fontaina y Víctor Soliño, música de Juan Antonio Collazo.

13. Yira yira, letra y música de Enrique Santos Discépolo.

14. Che bandoneón, letra de Homero Manzi, música de Aníbal Troilo.

15. Se estrenó en 2013 y se sigue presentando hasta hoy.

16. “La cumparsita”, música de Gerardo Matos Rodríguez (con varias letras, una de ellas de Pascual Contursi y Enrique Pedro Maroni), fue estrenada en 1916 por la orquesta de Roberto Firpo, que la presentó en el café La Giralda, de Montevideo, famoso cafetín en el que se reunían intelectuales y políticos. Es el tango más escuchado y difundido en todo el mundo.

Un ejemplo de narración humorística es el tópico del abrazo, donde la conferencista cuenta en un registro irónico:

Hace ya largo tiempo se encontró que el Abrazo, así con mayúscula, es una pieza clave del baile de tango. Y esto dio lugar a que se constituyera en un objeto serio de estudio por parte de la Psicología, la Filosofía, el Psicoanálisis, la Sociología. Me han dicho que una universidad alemana muy seria, cuyo nombre en este momento no recuerdo, tiene una cátedra dedicada exclusivamente al estudio del abrazo del baile de tango.¹⁷

El personaje de Laura explica que, como género de baile de salón, hay tres aspectos que permanecen invariables: es una danza de parejas, es decir, no se baila tango solo ni en trío ni en grupo; siempre hay alguien que conduce, y otro que es conducido; *“es una danza de improvisación: esto quiere decir que, a partir de un enorme repertorio de pasos existentes, el que conduce, va eligiendo aquellos que más convienen a su gusto, posibilidades y a la música”*. En la obra de Falcoff el baile es improvisado, salvo la escena de tango erótico, que está coreografiada. Por último, la música elegida responde a los cánones de las orquestas que se escuchan en las milongas: Di Sarli, Troilo, Pugliese, D’Arienzo.

Así se baila el tango es una ficción, con elementos de no-ficción, que mezcla recursos del teatro convencionalizado y de la innovadora conferencia performática. Amplía así la galería de poéticas liminales donde tango y teatro comparten la escena. La liminalidad atraviesa los trayectos del tango desde su origen hasta el presente.

17. Guión inédito, facilitado por Falcoff para esta investigación.