

Sensibilidades divergentes en el baile de tango porteño (Buenos Aires, Argentina) a principios del siglo XX

Divergent Sensibilities in Buenos Aires' (Argentina) Tango Dancing at the Beginning of the 20th Century

Sensibilidades divergentes na dança do tango portenho (Buenos Aires, Argentina) no início do século XX

Osvaldo Atilio Verrastro

DOI 10.15517/h.v15i2.62740



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Sensibilidades divergentes en el baile de tango porteño (Buenos Aires, Argentina) a principios del siglo XX¹

Divergent Sensibilities in Buenos Aires' (Argentina) Tango Dancing at the Beginning of the 20th Century

Sensibilidades divergentes na dança do tango portenho (Buenos Aires, Argentina) no início do século XX

Osvaldo Atilio Verraastro²

Universidad Nacional de Tres de Febrero
Buenos Aires, Argentina

✉ osvaldoverraastro@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0004-1950-226X>

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2024

Fecha de aprobación: 23 de mayo de 2025

Resumen

Este artículo indaga sobre la temprana separación de estilos de baile de tango durante la primera década del siglo XX, un proceso muy poco tratado en la literatura sobre el género. Estos estilos fueron etiquetados por los contemporáneos como criollos y lisos. Se plantea discriminar cuáles fueron los ámbitos sociales diferentes que cobijaron las prácticas de danza en uno y otro caso, y, a partir de las perspectivas que desarrolló la Antropología de la Danza, reconstruir las distintas sensibilidades vinculadas con ambos estilos de baile. Se apela para ello a la prensa, así como a sainetes y folletines que en esos años dieron cabida al nuevo género que comenzaba a prevalecer en el baile social porteño. Se plantea que esta diferenciación de sentires que se expresaron en derredor de cada estilo de baile de tango, aunque generó fuertes controversias, terminó facilitando su difusión hacia sectores sociales y ámbitos de sociabilidad distintos de la sociedad porteña.

Palabras clave: danza moderna, antropología, cultura

¹ Agradezco la invaluable supervisión de la Dra. Guillermina Guillamon en la investigación y redacción de mi tesis de maestría; algunos de sus hallazgos se volcaron en este artículo. También debe mencionarse a José Lizano, revisor editorial, y a los evaluadores externos anónimos intervinientes que mejoraron la redacción y la comprensión del artículo.

² Máster en Historia, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.

Abstract

This paper investigates the early separation of tango dance styles during the first decade of the 20th century, a process scarcely discussed in literature on the genre. These styles were labeled by contemporaries as creole and plain. It is proposed to discriminate which were the different social spheres that sheltered dance practices in each case, and, from the perspectives developed by the Anthropology of Dance, reconstruct the different sensitivities linked to both styles of dance. For this, the press of the time is utilized, as well as skits and soap operas that in those years gave rise to the new genre that was beginning to prevail in the Buenos Aires social dance. It is proposed that this differentiation of feelings that were expressed around each style of tango dance, even if it generated strong controversies, ended up facilitating its dissemination to social sectors and areas of sociability other than the Buenos Aires society.

Keywords: modern dance, anthropology, culture

Resumo

Este artigo investiga a separação inicial dos estilos de dança do tango durante a primeira década do século XX, um processo pouco discutido na literatura sobre o gênero. Esses estilos foram rotulados pelos contemporâneos como criollos e lisos. O objetivo é identificar os diferentes ambientes sociais que abrigaram as práticas de dança em ambos os casos e, a partir das perspectivas desenvolvidas pela Antropologia da Dança, reconstruir as diferentes sensibilidades ligadas aos dois estilos de dança. Para isso, recorre-se à imprensa, bem como a sainetes e folhetines que, naqueles anos, deram espaço ao novo gênero que começava a prevalecer na dança social de Buenos Aires. Argumenta-se que essa diferenciação de sentimentos que se expressaram em torno de cada estilo de dança de tango, embora tenha gerado forte controvérsia, acabou facilitando sua difusão para diferentes setores sociais e esferas de sociabilidade na sociedade portenha.

Palavras-chave: dança moderna, antropologia, cultura

1. Introducción

Este artículo indaga en la temprana separación de las formas de bailar el tango durante la primera década del siglo XX, un proceso escasamente abordado en la literatura sobre el género. Se propone investigar las distintas sensibilidades que sostuvieron quienes protagonizaron y presenciaron estos dos estilos de baile, designados por sus contemporáneos como *criollo* y *liso* (Cuello, 2001, pp. 126–127). Esta diferenciación de sentires, expresada en el baile del tango, facilitó su difusión de sociabilidades diversas de la sociedad porteña, más allá de las disputas discursivas que se suscitaron.

En los últimos años, y desde diferentes perspectivas, se ha venido problematizando sobre la conformación histórica de las coreografías del baile del tango. En una investigación basada en un estudio de caso (un club porteño) en las décadas centrales del siglo XX, Gálvez (2009) muestra el desenvolvimiento de los bailes sociales de la institución, donde el tango era claramente dominante en estos eventos, pero bajo estrictas prescripciones en la forma de bailarlo. Estas se centraban en censurar la modalidad *canyengue* del tango de algunos bailarines, que suponía un acercamiento cara a cara de la pareja enlazada, así como un despliegue de figuras (cortes y quebradas). Se describe así que, en el momento de mayor masividad del género, este era permitido dentro de una “higiene de las pasiones” que se correspondiera con la moral disciplinaria que predominaba en la institución.

Desde la musicología, Liska (2013) buscó establecer las bases ideológicas de la codificación del baile de tango posterior a su éxito parisino. Para la autora, este análisis se sitúa dentro del proceso de adcentamiento del género, que se desarrolla entre el principio del siglo XX y su segunda década. Para ello, analiza un manual de baile de tango que circuló en Buenos Aires en este periodo (Lima, 1916), donde se explica un método de aprendizaje de la danza, proponiendo una lentitud de movimientos a fin de no desatar fuertes pasiones. La autora encuentra que las recomendaciones y prescripciones que contiene el manual están alineadas con el higienismo, un discurso médico-social vigente en la época que predicaba una mirada científica sobre el cuerpo.

Si bien el centro del libro de Carozzi (2015) se ocupa de realizar una etnografía de las milongas contemporáneas desde la perspectiva de la Antropología de la Danza, también incursiona en las narrativas históricas sobre el baile de tango. Se trata de relevar una serie de “lecturas móviles” que se fueron forjando desde distintos actores sobre las variantes y censuras coreográficas que afectaron al género. En ese sentido, es pertinente a esta investigación la descripción del “efecto túnel” que realiza la autora para el caso de las historias del tango, dado el reiterado uso de algunos lugares y sociabilidades que se mencionan en ellas, las cuales terminaron invisibilizando a otros espacios y bailarines que fueron significativos para su expansión.

Este trabajo se centra en los años finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX, cuando el tango emerge como un baile social de moda, en un momento previo al proceso de adcentamiento descrito por Liska (2013), pero donde, sin embargo, ya se encontraban presentes distintas

formas de prescripción sobre las coreografías del género en ciertas sociabilidades, similares a las estudiadas por [Gálvez \(2009\)](#) para un tiempo muy posterior. Esta hipótesis se sustenta en que hubo un proceso temprano de diferenciación de estilos de baile del tango en el periodo bajo estudio, como el descrito por [Cuello \(2001\)](#), que se asentaron en sensibilidades contrapuestas que se expresaron en espacios de entretenimiento diversos.

La historiografía tradicional del género había descuidado ciertos ambientes sociales donde se lo practicó en provecho de otros, vinculados al bajo fondo y tipificados como “lugares del tango” ([Caride Bartrons, 2019](#)). Solo recientemente se ha comenzado a revertir esta descripción, aportando datos sobre la diversidad de sociabilidades que abarcó la expansión del baile de tango en esos años ([Binda y Lamas, 2008](#); [Aragón, 2021](#)), comenzando a despejar ese efecto túnel que señaló [Carozzi \(2015\)](#) en el trabajo antes mencionado. Este es el contexto historiográfico donde se plantea indagar en las sensibilidades contrastantes que sustentaron esta diferenciación de estilos de baile del tango.

Antes de abordar el cuerpo del artículo, cabe señalar algunas cuestiones teóricas y metodológicas. Para reconstruir los posicionamientos discursivos en torno a los estilos de baile, se indaga tanto en la crítica y crónicas de la prensa porteña como en las representaciones que produjeron los sainetes, el folletín y la literatura costumbrista, en tanto estas permiten una aproximación a los modos de entender y vivenciar las prácticas coreográficas del tango. Esta propuesta de análisis retoma los desarrollos recientes de la Antropología de la Danza, que problematiza las relaciones entre discurso y movimiento corporal. Se trata de señalar “el papel de la palabra en la visibilización/enmascaramiento de aspectos, géneros y estilos de baile” ([Carozzi, 2015, p. 28](#)).

Dos señalamientos sobre esta perspectiva: el primero es de orden metodológico, ya que este trabajo, dado el periodo considerado y la perspectiva que adopta, se asienta en fuentes históricas, mientras que la recolección de información en antropología se basa en la observación participante. Esto comporta una restricción sobre las posibilidades de interpretación, siempre más acotadas cuando se trata de indagar en comportamientos del pasado.

El segundo es que, dentro de esta perspectiva, se incorpora el concepto de *estilo de baile*, que se refiere a patrones persistentes que se presentan en forma de estructuras de representación –que van desde sutiles cantidades de energía hasta el uso de diferentes partes del cuerpo–, acto que es reconocido por las personas que pertenecen a una tradición dancística específica ([Kaeppeler, 2003](#)). Esto permite distinguir diversos usos del cuerpo dentro de un mismo género.

En cuanto a la definición de *sensibilidad* utilizada en este artículo, se aproxima al concepto propuesto por [Barrán \(1991\)](#), cuando la define como la “facultad de sentir, de percibir placer y dolor, que cada cultura tiene y en relación a [sic] que la tiene” ([p. 11](#)). Se trata de disposiciones subjetivas hacia distintas prácticas, objetos o personas. Lo sugestivo de su acercamiento es el alcance que otorga al concepto, en tanto abarca actitudes hacia el cuerpo, la sexualidad y

la fiesta, donde la modernización es vista como un proceso de “control de las pasiones”, que se expresaría en la temática del baile social por una prédica a favor de la mesura de los movimientos en la danza.

Esta perspectiva, sin embargo, queda a veces presa de una visión lineal de transformación cultural al plantear el tránsito de una sociedad decimonónica dominada por un sentir “bárbaro”, a una donde se impone a través de un proceso de disciplinamiento que las élites impulsaron desde el Estado y la sociedad para lograr imponer una sensibilidad de corte “civilizado”. Aunque a grandes trazos esta descripción pueda ser compartida, merece precisarse el carácter incompleto, contradictorio e inacabado que tuvo esta transformación cultural, que el propio [Barrán \(1991\)](#) va a consignar.

En su análisis de las pasiones como tema de investigación, [Bolufer \(2014\)](#) señala que la modernidad, más que plantear un control de las emociones, debe ser entendida como una interiorización de los mecanismos coercitivos que los actores ejercían sobre sí mismos. Así, [Bolufer \(2014\)](#) propugna una perspectiva menos teleológica, atenta a los usos y apropiaciones que los diversos actores realizan de sus sentimientos y pasiones. También reconoce la existencia de varias sensibilidades en un momento histórico, en especial cuando se están dando transformaciones culturales que habilitan la emergencia de nuevas maneras de sentir y de expresarlas en diferentes ámbitos. Esta será la perspectiva que guiará la presente investigación.

Desde las décadas finales del siglo XIX, en Buenos Aires estuvieron en curso múltiples transformaciones en tránsito a su conversión en una metrópoli. Entre ellas, pueden señalarse los cambios en las costumbres, impulsados desde las élites sociales y políticas, pero que abarcaron a nuevos sectores que estaban buscando un espacio en una ciudad en expansión. Se trató de un verdadero intento de “reforma de la sensibilidad” ([Cicerchia, 1998, p. 20](#)), que buscó encuadrar las conductas sociales de vastos sectores que, en muchos casos, estaban asumiendo una nueva condición de ciudadanos.

En particular, también las acciones de recreación fueron objeto de regulación, buscando encuadrarlas dentro de pautas de urbanidad que se presumían que debían gobernar su goce. Las diferentes expresiones del carnaval porteño fueron motivo de preocupación recurrente de las autoridades públicas durante los años de entresiglo, quienes buscaron regular su funcionamiento, reprimiendo distintas conductas que se suponía que alteraban el “orden público”. La consecuencia fue un lento proceso de encierro –y hasta podría pensarse, de privatización– del festejo en teatros y asociaciones ([Falcón, 1889](#)). Los bailes sociales también fueron foco de atención, aduciendo similares preocupaciones de disciplinamiento en vista de su creciente expansión como fenómeno recreativo.

Estas modificaciones han sido descritas en referencia a la alta sociedad porteña por [Losa-da \(2021, pp. 165–225\)](#), cuando precisa que las transformaciones en la sociabilidad de ese sector se desplegaron a fin de lograr un refinamiento en sus costumbres. El proceso de cambio de

sensibilidades también puede ser analizado desde los sectores sociales que se vieron afectados por estas pautas de conductas de “urbanidad y buenas maneras”, que impactaron en las formas de la vida social (Barrancos, 2014).

Estos cambios de costumbres impactaron, sobre todo, en los emergentes sectores medios, que se movieron bajo una pauta que puede ser resumida por “la fijación de nuevos estándares de corrección social” en su accionar (Miguez, 1999). Aparece un deber ser que se va imponiendo en diversos espacios, guiado por la asunción de una sensibilidad que se pretende “civilizada”. El autor cree ver en estas representaciones el surgimiento del modelo de la familia de “clase media” (Miguez, 1999, p. 22).

De hecho, estas categorías de “bárbara” o “civilizada” fueron utilizadas o referenciadas por distintos sectores de las élites letradas ante fenómenos expresivos vinculados al “aluvión” de nuevos porteños que se radicaron en la ciudad (folletín, sainete y tango). Las referencias para clasificar las sensibilidades bajo estas categorías deben ser, entonces, entendidas con la prevención de no postular un cambio teleológico que suponga el pasaje del predominio de una a otra en los diferentes ámbitos de la sociedad porteña, como lo visualizaron sus contemporáneos. Se trata, más bien, de entender bajo qué sentires y prismas culturales muchos se acercaron o rechazaron el tango.

Este artículo se desgana en una primera parte que versa sobre las distintas aproximaciones que tuvo el nuevo baile, indagando en las contrapuestas sensibilidades que sustentaron las diversas y contradictorias representaciones que recibió el género en la primera década del siglo XX. Luego, focaliza en una disputa sobre valoraciones sobre del tango que se generó en un matutino porteño y que muestra, en un caso, esta diversidad de gustos sobre el género. El tercer acápite se centra en la diferenciación de estilos de baile que tuvo el tango en esos años y en las distintas sociabilidades que albergaron su práctica. En las conclusiones se sintetizan los hallazgos, así como la contribución del presente artículo.

2. Sensibilidades en los estilos de baile del tango

Desde finales del siglo XIX y durante la primera década del siguiente, el tango emergió como un baile de impronta popular en variados ámbitos de recreación en la sociedad porteña. Desde esa diversidad de sociabilidades, así como en varias expresiones de la cultura popular y desde la prensa, se fueron fraguando las distintas identificaciones y oposiciones a su despliegue social.

2.1. La sensibilidad “criolla” sobre baile de tango

La contribución del sainete y el folletín, como también la nota costumbrista en la prensa, contribuyeron a la configuración de una representación del tango vinculado a lo popular-urbano,

en la cual dominaban ciertas características que se expresaban en un estilo “criollo” de danzarlo. En estos discursos, es posible aproximarse a la sensibilidad que acompañaba su práctica, ya que se trata de expresiones culturales que buscaron una rápida identificación con públicos populares.

Un caso emblemático fue *Los canfinfleros ó los amantes del día* (López Franco, 1899) que se editó en el entresiglo porteño y que inicia la temática del compradito suburbano en los folletines, hasta ese momento volcados en forma predominante a los motivos del criollismo de temática rural (Prieto, 2006, pp. 58-60). Este impreso, según el análisis realizado por Quesada (1983, pp. 160-170), alcanzó en ese momento una importante repercusión en diversos barrios populares porteños y, según el autor, propició que folletines similares que utilizaban “dialectos orilleros” comenzaran a incorporarse a las “bibliotecas criollas” que publicaban los editores dedicados a esa literatura (como Salvador Matéra o Andrés Pérez). Incluso escritores prolíficos de ese criollismo, como Manuel Cientofante o Silverio Manco, se volcaron en forma ocasional a esta literatura “suburbana”, como muestra en el apéndice del libro de Prieto (2006, pp. 207-210 y 230-232).

En el impreso de López Franco (1899), el personaje central alardeaba de saber danzar el tango con “cortes y quebradas canfinflerescas” (p. 12). Esa actitud desafiante recorría el impreso expresando: “Soy el mozo que se quiebra / donde quiere que se halla” (López Franco, 1899, p. 14). Esta pedantería se asentaba en presentarse como un muy habilidoso bailarín ante ocasionales rivales en las pistas, fueran estos extranjeros (italianos o ingleses aparecían en el impreso) o “cajetillas” (personaje de clase alta muy presumido).

Este folletín invocaba: “Cuando se dé un bailecito / en que se puede hacer quiebre / y aunque olvide a mis deberes / a él nunca faltare” (López Franco, 1899, p. 12), mostrando la importancia que adquiriría en su vida, ya que “el meneo en puro corte / me causa mucha alegría” (López Franco, 1899, p. 12). También mostraba su identificación con los dichos de los tres ratas de la zarzuela *La gran vía*, que se había dado en Buenos Aires unos años antes y que era, entre otros motivos, un canto desprejuiciado al baile popular. Como se ha señalado, este folletín inició una significativa producción, en los años siguientes, de temática arrabalera, donde el tango fue uno de sus componentes centrales. Como era típico de estos impresos, tendieron a repetirse en una fórmula que se mostró exitosa (Prieto, 2006, pp. 66-67).

También desde el sainete porteño, que puede ser entendido como una adaptación local de la zarzuela hispana, surgieron presentaciones donde predominan personajes de impronta popular que caracterizan al género, pero que mostraban idiosincrasias locales. Estas obras se presentaron como representaciones muy cercanas a las realidades del público al que iban dirigidas, aunque dominadas por un efecto de “carnavalización” que celebraba la fiesta y lo vulgar (Pellarolo, 2010, pp. 56-64).

Si se abordan algunos de los sainetes de entresiglo donde se comenzó a utilizar al baile del tango como atracción, pueden señalarse ciertas pautas comunes. Si se enfoca en el personaje del Negro Benito en *Justicia Criolla* (Soria, 1899), o en Pucho, en *Fumadas* (Buttaro, 1922), o en

el compadre, en *Vida Nacional* (Seibel, 2010), todos ellos son presentados como bailarines de tango consumados. Estos personajes, que encarnaban el nuevo género musical en estas obras, verbalizan un sentimiento que se caracterizaba por un desborde de la emotividad involucrada en su práctica, a la par que resaltan sus habilidades coreográficas para realizar los cortes y quebradas que lo distinguían de las formas más tradicionales de danzar.

Según registros de la prensa, la inclusión del tango en los sainetes de principios de siglo, en varios casos, fue recibida con vítores y aplausos por parte del público, dejando en claro que este baile se fue convirtiendo en un motivo de atracción dentro de este género teatral de clara impronta popular. Sobre el particular, puede verse el trabajo de recopilación de notas periodísticas que realizan Binda y Lamas (2008) en su documentado libro (pp. 111-114).

Más allá de los énfasis o caricaturas que estos personajes denotan, estas expresiones de la cultura popular parecen haber sintonizado con una sensibilidad desprejuiciada, centrada en la diversión, que ha sido registrada en numerosas crónicas de los bailes de carnaval en los teatros a principios del siglo XX. Un pequeño ejemplo de ello se puede ver en las siguientes descripciones de los bailes en los teatros porteños durante los carnavales de principios de siglo:

Apolo. Aquí no se quieren más que tangos; tangos mimosos y voluptuosos, tangos admirables ya por la elegancia del cuerpo, ya por la habilidad maravillosa de los pies, ya por el mismo canallismo inconsciente de los cuerpos, ... la alegría es silenciosa. Toma el baile en serio, muy en serio, tan en serio que ni habla por no perder el compás ¡Tango! ¡'Tango'! grita la concurrencia y la orquesta complaciente toca tangos toda la noche.

Argentino... Es increíble, en efecto, la novedad de artes y quebraduras que a los danzantes se les ocurre inventar entre un semi resbalón sobre el encerado y la pronta y tan fácil vuelta al equilibrio después de descripto el casi involuntario arabesco pedestre. (Los bailes en los teatros, 1903, p. 3)

Las parejas se pasean y pronto hace punta alguna que no quiere desperdiciar ni un sólo compás; entonces comienza el corte: los cuerpos se juntan hasta fundirse en uno sólo, moviéndose rítmicamente al cadencioso compás del tango, con movimientos y ondulaciones que no son para describir. (Crónica general, Carnaval 1903, 1903)

Si algo parece caracterizar a este baile criollo del tango en esos años, es un uso muy intenso y libre del cuerpo, así como también una emotividad que no tiene reparos en expresarse. Otras crónicas similares pueden hallarse en aquellos trabajos que han registrado el baile en estos espacios céntricos (Novati y Cuello, 2001; Binda y Lamas, 2008, pp. 130-163).

Parece claro que en estas representaciones está presente lo que [Barrán \(1991\)](#) llama “la fiesta del cuerpo”, aludiendo a las prácticas de diversión que detecta en la sociedad decimonónica, sobre todo durante los carnavales. En ellas percibe un “uso del cuerpo y de la voz para producir efectos inusuales, gestos raros, contorsiones lubricas [sic] o sin ningún sentido aparente” ([Barrán, 1991, p. 111](#)).

Este fue el comportamiento de un sector de los mundos populares, pero también de ciertos grupos juveniles provenientes de las clases altas, difícil de precisar pero seguramente minoritarios, ya que, como se mostrará en el acápite 3, la mayoría de los eventos danzantes en esos años desplegaron una sociabilidad centrada en una moral restrictiva en el uso de cuerpo y de la expresividad en los bailes.

También desde el costumbrismo de comienzos de siglo, el baile del tango fue una cuestión abordada en forma reiterada, dado el interés por relatar situaciones vinculadas al entretenimiento popular, donde el baile social ocupó un espacio de referencia para amplios sectores porteños. En algunas de estas notas pueden percibirse situaciones donde están presentes sensibilidades divergentes hacia el tango.

En una nota de *El Gladiador*, [Trejo \(1904\)](#) se pone a dialogar con dos criollos sobre las diferencias entre el baile del pericón (y otros ritmos tradicionales) y el naciente tango. El contexto del encuentro es la referencia de que esa noche se realizará un baile en el pueblo, que se presumía que estaría dominado por el tango-milonga, por lo que se inicia una discusión sobre los bailes criollos. Mientras uno de los criollos defiende esta nueva música, apelando a su carácter nacional, ya que “nació del corazón del pueblo”, reconoce que algunos “exageran algo del baile con corte”; sin embargo, sostiene que al pueblo hay que dejarlo “liberto de asion” y que la educación social corregirá esos excesos. Su oponente percibe, en cambio, que el baile del tango es “compadrón clavado, atrevido como él solo y pretencioso como viuda rica” y lo contrapone con los bailes tradicionales, que supone que son “decentes” y que habilitan a que la miradas entre quienes bailan “asome el fuego de las miradas”, y no como el tango, donde la pareja se toca: “y eso, mi amigo Benito, para dos que se quieren es pa peor, es como arrimar la paja al fuego” ([Trejo, 1904](#)). Se muestra, entonces, que la crítica al baile de tango no venía solo desde la élite letrada, sino que también cruzaba a los mundos populares.

Otro caso se da en el semanario *PBT*, en una sección que tenía una impronta costumbrista. La nota en cuestión se suscita cuando, desde el Municipio de la ciudad de Buenos Aires, se dictaron normas para reglamentar el baile social. En ellas se determinaba que las reuniones danzantes debían extenderse hasta las dos de la madrugada y que, además, “nada tacones, ni corte, exclusión absoluta de la quebrada, rigidez completa del tronco y separación completa del rostro a veintidós centímetros” ([Charlas de Pebete, 1908, p. 62](#)). Lo que plantea la nota es que la comisión municipal “no tenía aprecio por Terpsícore” (musa griega del baile), ya que establecía un reglamento que “reducía el baile a un ejercicio gimnástico” y que sería controlado por “las madres más celosas”.

Luego argumenta que el intento normativo carecía de realismo, ya que está muy alejado de las prácticas de los actuales bailarines porteños. Muestra así que las opiniones, incluso en la prensa, eran diversas en cuanto a la permisividad con respecto a la diversiones populares y hacia el baile en particular.

El carácter “criollo”, que aparece como etiqueta de este estilo de baile y que puede ser extendido a la sensibilidad que le dio sustento a esta forma de moverse, tiene su origen en un desplazamiento de sentido del término, que ya había señalado en su clásico libro [Prieto \(2006, p. 64\)](#), ya que se solía entender como un discurso de recuperación de tradiciones rurales perdidas, pero ahora también podía asimilarse a la impronta popular en diversas expresiones urbanas. En relación con el baile del tango, el uso del término *criollo* significó una apropiación particular (cortes y quebradas) de bailes europeos decimonónicos por parte de bailarines populares locales, quienes lo fueron transformando hasta convertirlo en el tango que emergió a fines del siglo XIX ([Vega, 2007, pp. 109-112](#)).

2.2. La crítica civilizada al tango con corte

En un artículo publicado en el diario *El País*, y que luego se recopila en un libro editado en Madrid, el crítico [Echagüe \(1908, pp. 198-207\)](#), con motivo del advenimiento de un próximo carnaval, realiza varias consideraciones sobre el tango y el pericón, bailes criollos en auge en esos años. Estas valoraciones permiten, a través de un caso, desplegar la crítica que desde la prensa y sectores letrados se realizaba en el mismo momento en que el tango se convertía en un baile de moda. La elección de este periodista, dedicado al teatro y la reseña bibliográfica, se justifica dado su papel de crítico faro del periodo, lo cual hacía que su opinión fuera considerada por otros periodistas ([López, 2002](#)).

En su aproximación a la danza, [Echagüe \(1908\)](#) la entiende como un “movimiento muscular” que se encuentra motorizado por sentimientos: “el baile tiene pues, un valor de documento psicológico” ([p. 198](#)). Esta aseveración debe ser entendida dentro de una percepción extendida entre los letrados de la época, que visualizaban a la música (y a su escucha) como un medio expresivo capaz de provocar y evocar emociones, y que tenía la capacidad de potenciar intensidades emocionales y sensibilidades ([Aliano y Guillamón, 2018](#)).

Ello permitirá adentrarse en la psicología de los danzantes, como sería el caso del “tango para comprender al compadrito”. Una segunda aclaración es que [Echagüe \(1908\)](#) reconoció el carácter criollo al tango, lo que implicaba entenderlo en términos de ser expresión surgida de estas tierras, pero lo sometió a una severa crítica. Esta era una posición diferenciada de otros intelectuales o periodistas de periodo, que le negaban tal carácter.

En su indagación sobre esta expresión del tango, el crítico arremetió tanto contra las prácticas de baile en sí, como contra su vinculación con un imaginario social (“los bajos fondos”) que acompañó su expansión. Su postura puede resumirse en cuatro tópicos:

- Como expresión de instintos sin freno: “cuando veo bailar un tango con corte, recuerdo siempre aquella frase de Taine: El hombre es un descendiente poco modificado del gorila feroz y lúbrico” (Echagüe, 1908, p. 199).
- Como traducción de una actitud desafiante o exhibicionista, “maleva” en la terminología de la época: “tales movimientos traducen este sentimiento: el culto por una falsa guapeza, susceptible hasta hiperestesia y agresiva hasta la traición” (Echagüe, 1908, p. 198).
- Como un uso desmedido del cuerpo, que suponía la realización de diversas figuras desmesuradas: “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” (Echagüe, 1908, p. 199).
- Y como el epíteto de inmoral o libidinoso atribuido a algunas de las figuras que realizan los bailarines masculinos: “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” (Echagüe, 1908, pp. 198-199).

Estos señalamientos críticos que realizó Echagüe (1908) se reiteraron en varias crónicas y en la literatura de la época, mostrando su sintonía con una sensibilidad que fue dominante entre los letrados de entresiglo. La temática del desborde de las pasiones, o de un instinto sin freno en las expresiones populares –en especial en los bailes y en los juegos–, constituyó una reiteración crítica de la prensa de fines del siglo XIX, que tenía en los carnavales su momento más característico (Falcón, 1889).

El baile de tango fue asociado, en oportunidades, a una impronta apasionada para practicar la danza. Así, un cronista lo calificó: “que siendo el baile más libertino, solo en estos días de locura podía tolerarse”, refiriéndose a la celebración de esas fiestas paganas (Cuello, 1905). Años más tarde, un poeta describió a los bailarines de tango como “sierpes animadas por un vaho de pasión” (Del Mazo, 1910, p. 139).

Un *leitmotiv* utilizado por la prensa de la época fue el de atribuir el carácter pendenciero de los bailarines del tango, corporizado en el “compadrito” como figura social de la época. También se marcó el papel activo de las piernas y el cuerpo en las improvisaciones coreográficas, a veces resaltando las habilidades de los bailarines, en otras, su carácter voluptuoso (Teatros, 1901, p. 1; Opera, 1906). Por último, el tópico de la sexualidad más o menos explícita en ciertos pasos coreográficos, que suponen una deshonor de la mujer, será un punto crítico en la impugnación del baile de tango (Scott, 1907a, p. 3).

Estas críticas al baile de tango “criollo” se desplegaron desde un encuadre “civilizado”, re-marcando su fenomenología disonante con los parámetros de medida que una danza social debía cumplir para ser aceptada en los salones. En efecto, siguiendo al historiador uruguayo Barrán (1991, pp. 11-21), es posible advertir que estas críticas realizadas por la prensa apuntaban hacia actitudes o movimientos que se percibían imbuidos 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 y la exacerbación de lo lúdico. Pero, sobre todo, esta crítica, ejercida desde una prensa con alto impacto, fue aquella capaz de establecer una clasificación de estilos que delimitó “esquemas de percepción que adquieren cierta eficacia simbólica” (Morel, 2011, p. 207).

3. Impugnar y defender el tango en la prensa

Una controversia que se registró en el diario *La Argentina*, hacia fines de 1907, permite un acercamiento a estas distintas valoraciones sociales del tango, asentadas en sensibilidades diferenciadas. Se trata de una nota sobre el tango realizada por un colaborador recurrente del matutino, que generó que varios lectores le hicieran varias objeciones. En un artículo de dicho diario, un colaborador acumuló diversos tópicos impugnadores sobre el tango, específicamente en torno al carácter inmoral de ese baile, a la vez que desconocía que su música tuviera un carácter criollo, pero se indignaba ante su creciente popularidad, lo que era “una [sic] síntoma de la corrupción social profunda que invadía la sociedad” (Scott, 1907a, p. 3).

Un primer lector destacó que el “pecado original” del tango era ser el baile preferido de los sectores bajos de la sociedad y por ello despreciado. Por otro lado, señalaba que “El tango es una danza de vida, de entusiasmo, de pasión”, y por eso era el preferido en salones y cafés (Méndez, 1907, p. 4). Otro lector le cuestionó al periodista el supuesto poder del tango como corruptor social. Por lo contrario, señaló que el tango era una danza alegre, lo que justifica la preferencia social que tenía por parte de los bailarines. Ambos lectores destacaban la existencia de distintos gustos musicales y que, en consecuencia, todos eran válidos y respetados, marcando una impronta relativista en la discusión (Ravicini, 1907a, p. 4).

La respuesta del periodista constituye 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” (Scott, 1907b, p. 4). Por otro lado, señala que aquello que más le desagrade es que, siendo una danza de sectores bajos, invada a toda la sociedad, alterando la jerarquía de los gustos que, según propone el periodista, debía ser resguardada.

A los pocos días, otro lector se sumó a la discusión señalando que su cuestionamiento moral escondía una aprehensión hacia los sectores populares, que eran quienes habían impuesto el género. También ironizó sobre los supuestos efectos sociales del tango, presentado como causante de los mayores males sociales (Don Padilla, 1907, p. 4).

Por último, la respuesta de un lector que ya había participado recalca que “no es un fervoroso defensor del tango”, pero que debe ser considerado como cualquier música (Ravicini, 1907b, p. 4). También sostiene 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, aunque dentro de un gusto musical que hoy se catalogaría de omnívoro (Ariño Villarroya, 2007).

Esta controversia, en un periódico que estaba dirigido a públicos populares y emergentes sectores medios, muestra una paleta de opiniones sobre el tango y su baile que permite entrever las diversas miradas contrapuestas en la sociedad porteña. Más allá de ello, desde la prensa –sobre todo aquella que alcanzó mayor impacto masivo– predominó una mirada muy crítica, como se mostró en el primer acápite de este artículo.

4. La diferenciación de estilos de baile en el tango y sus sociabilidades

Cuando se busca trazar el camino de la primera expansión del baile de tango en el Buenos Aires de entresiglo, entre las referencias más utilizadas –a pesar del tiempo transcurrido– se puede recurrir a los capítulos históricos y coreográficos de la *Antología Rioplatense del Tango* (Cuello, 2001; Novati y Cuello, 2001). Se trata del primer acercamiento sistemático que produjo la musicología local en referencia al género.

Basado en un relevamiento de fuentes periodísticas de la época, se puede resumir su investigación en cuatro constataciones:

- La característica de baile con corte y quebrada son anteriores al advenimiento del tango, ya que se practicaba sobre otras danzas de salón que tuvieron vigencia previamente, y recibió la etiqueta de “criollo”, como se señaló con anterioridad.
- El baile presentaba en esos primeros años una fuerte impronta personal, que se traducía en la improvisación o creación de figuras por parte de los bailarines más hábiles.
- Se establece una periodización de la evolución e impacto social del baile de tango: manifestación (1898-1904), adaptación (1905-1910), codificación (1911-1916).
- Se percibe el surgimiento de otro estilo de bailar el tango, denominado “liso”, cuyo nacimiento se ubica en la etapa de adaptación.

La primera constatación hace referencia a la forma “criolla” de danzar el tango, donde el corte aparecía como una marca de diferenciación por los bailarines identificados como “compadritos” o “habitantes de las orillas” de la ciudad, que lo aplicaban sobre distintos ritmos. Buena parte de la prensa de la época señaló la utilización de estas figuras como muestras de mal gusto, crítica que luego se trasladó al tango (Binda y Lamas, 2008, pp. 97-109).

La referencia a la utilización de la improvisación en el baile hace necesario realizar una aclaración con respecto al proceso de estabilización coreográfica de los estilos de baile del tango durante la primera década del siglo XX. Como se ha señalado previamente, en este periodo se carecía

de una codificación del abrazo y de los pasos que se debían seguir para considerar el baile de tango como una práctica normada (Cuello, 2001, p. 123). Incluso se pueden encontrar formas de abrazo diferentes o la utilización de una gran diversidad de figuras dentro del estilo “criollo”.

Con respecto a la periodización y al surgimiento del estilo liso, cabe mencionar lo señalado por Gobello (1999, pp. 26–28), quien ubica al sainete *Fumadas*, estrenado en 1902 por José Podestá, como el comienzo de lo que denomina la bifurcación del baile, ya que esta obra representó una controversia en torno a la forma de danzar el tango entre dos personajes de la obra. En consecuencia, este hecho permitiría visualizar la existencia del estilo liso unos años antes del planteado por la obra de los musicólogos.

En la *Antología del Tango Rioplatense*, ya citada, Novati y Cuello (2001) reconocen, de acuerdo con las fuentes periodísticas que revelaron al carnaval de 1903 como un momento donde se percibe un predominio del tango en los distintos teatros y salones, la posibilidad de que ya se estaba conformando un estilo más simple y menos connotado socialmente de practicar el baile, por quienes querían incorporarse al género pero diferenciarse de bailarines prototípicos (Novati y Cuello, 2001, p. 51). Un dato que debe considerarse es que esta expansión social de la danza del tango “criollo” se desarrolla bajo la caracterización de ser un baile dificultoso, en tanto presupone una fina coordinación en el uso de las piernas (Cuello, 2001, p. 124).

Al convertirse el tango en un baile de moda, fue impactando sobre distintos ámbitos porteños vinculados a la recreación, desplazando a bailes de origen europeo que habían sido predominantes durante las décadas finales del siglo XIX, como la polca, la mazurca y, particularmente, el vals. Entre esos ámbitos estuvieron los bailes del carnaval en los teatros, que desde fines del siglo XIX fueron adquiriendo importancia como modo de diversión alternativo o complementarios a los corsos que se realizaban en la ciudad de Buenos Aires. Estos eventos fueron los que analizaron los trabajos de corte revisionista sobre la historiografía del tango, para postular una ampliación significativa de la expansión del género en la sociedad porteña de principios del siglo XX, alejada de una visión centrada exclusivamente en los espacios del bajo fondo (Novati y Cuello, 2001, pp. 51–60; Binda y Lamas, 2008, pp. 110–129; Aragón, 2021, pp. 122–123).

Las romerías fueron otro ámbito festivo donde también ingresó el baile del tango. Estas fiestas, desarrolladas a cielo abierto, eran organizadas por las asociaciones de inmigrantes españoles y abarcaban distintas actividades. Por lo general, comenzaban con una marcha de las distintas entidades y autoridades invitadas, que se conjugaba como la celebración de una misa. Luego, se iniciaba la diversión popular, que comprendía juegos y bailes. La prensa dio cobertura de estas fiestas como muestra de integración de esta comunidad a la ciudad.

Con el avance de los años, también se registró la creciente participación de otras comunidades inmigrantes (sobre todo la italiana) y de nativos que se incorporaron a las distintas expresiones festivas. En ese contexto de popularización de las romerías, desde mediados de la primera década del siglo, el baile de tango –según la prensa, con y sin corte– se mezcló con jotas y muñeiras, danzas típicas de tradición ibérica ([Romerías Españolas, 1906, pp. 63–64](#)).

Las fuentes indican que, en esos primeros años del siglo, el baile del tango también se encontraba presente en las sociedades recreativas. Como sostenía el líder de los magazines porteños: “puede decirse que en este carnaval ha sido glorificado el tango criollo. Ha dado él la nota coreográfica más alta, despertando entusiasmos y haciéndose aplaudir en bailes de teatros y sociedades” ([Bailes de Carnaval, 1904](#)). Un estudio que investigó sobre el extendido asociacionismo gallego –orfeones y sociedades de instrucción–, que fueron parte significativa del movimiento recreativo, destaca que durante la primera década del siglo el tango fue parte de la oferta musical en sus bailes familiares ([Núñez Seixas, 2001, p. 199](#)).

Estos bailes organizados por las sociedades recreativas se fueron multiplicando, dado el fuerte crecimiento que tuvo el movimiento en el entresiglo, como se consignó en el censo realizado por el municipio de Buenos Aires, donde registró a 62 organizaciones entre orfeones y sociedades recreativas hacia 1904, la mayoría de ellas nacidas después de 1894 ([Municipio de la Ciudad de Bs As, 1906, pp. 212–235](#)). También los eventos semanales –la mayoría de ellos bailes– que ofrecían estas asociaciones pasaron de una decena a mediados de la década de 1890 hasta cuadruplicar esa cifra hacia 1903, según la publicación de reuniones de “sociedades” o “centros sociales” registradas por los grandes diarios porteños ([Sección Sociedades, 1896a, 1896b](#); [Centros Sociales, 1903, 1908](#)), fenómeno que se repite durante todo la década ([Verrastro, 2024, pp. 34–35](#)).

También desde *Caras y Caretas*, a partir del 27 de agosto de 1904, se creó una sección fija semanal titulada “Sociedades”, que refleja “la creciente importancia que entre nosotros alcanzan hoy las sociedades recreativas” ([Sección Sociedades, 1904](#)). Esta sección se mantuvo durante el resto de la década y ofrecía un repaso de los diferentes eventos que estas organizaciones realizaban semanalmente. La característica distintiva era señalar el carácter familiar de estas reuniones, así como mostrar la diversidad de asociaciones que se expandieron por los diferentes barrios de la ciudad de Buenos Aires.

Otra característica que puede observarse es que, en estas reuniones, las comisiones directivas ejercieron un papel de control sobre la moralidad que se observaba en ellas, sobre todo en la censura de formas de bailar que se presumía que iban contra las normas de buen gusto que debían prevalecer en estos salones. Así, se puede encontrar en el Orfeón Asturiano la censura al baile de un socio, a quien se amonestó formalmente con una nota para que “en lo sucesivo fuera más moderado” en su práctica y, por su reiteración en esa forma de moverse al danzar, fue dado de baja de la asociación ([Garabedian, 2009, pp. 130–131](#)). También se observa la contraposición de

sociabilidades que se hacía desde el órgano de prensa del Orfeón Gallego Primitivo, cuando se reiteraba que en sus reuniones reinaba las normas de urbanidad y la composición familiar, en oposición a aquellos que “frecuentan almacenes y casas de mal vivir” (*Nuestras Veladas*, 1908).

En una indagación sobre estas sociedades recreativas que realizó *Torres (1907)*, un periodista reconocido para un magazín de la época, se plantea que:

Los que crean que en estos bailes se permiten las concurrencias inconvenientes, ni la más falta de cultura ni moral están equivocados. Hay como un culto al honor de centro, un respeto profundo a la respetabilidad del club ... Para el baile se exige la misma compostura, el lema es: amor y derechura, el que se permita el lujo de torcerse un poco, insinuando un [sic] quebradita artística, recibe inmediatamente la invitación galante de pasar a la secretaria, donde le comunican una excomunión mayor. (p. 28)

Esta censura sobre los modos de bailar que se impuso en estas sociedades, en particular contra ciertas figuras que podían realizar un bailarín o en la cercanía en el enlace de la pareja danzante, también fue recordada al aludir a estos bailes “recreativos” en algunas memorias (*Lastra, 1965, p. 71; Saldías, 1968, p. 163*). Incluso, otra memoria sobre el mismo periodo llega a hablar del “tango de las hermanas” para caracterizar esta otra forma de danzar el género que se permitía en estos espacios y en las casas de familias (*Tallon, 1964, pp. 73-86*).

Este estilo de baile comenzó a ser identificado como “liso” por la prensa, en claro contraste con el anterior. La apelación a ese adjetivo para diferenciarlo del estilo “criollo” parece hablar de la capacidad performativa de las nominaciones (*Guillamón, 2019*). Es decir, la adjetivación serviría para anunciar una apuesta por un buen gusto, por pulir los movimientos de la danza de acuerdo con las normas de la civilidad que algunos bailarines y cronistas querían seguir también en el espacio del entretenimiento. Pero, desde un diario vespertino, se lo calificó como un “tango duro”, dado que muchas parejas apelaban solamente a una reiteración de vueltas en sus *performances*, ante la dificultad para practicarlo ejecutando figuras o cortes, que suponía una habilidad mayor en el uso de la piernas (*Crónica del carnaval, 1908, p. 4*).

Estas imposiciones de normas por los directivos de las sociedades recreativas en las reuniones danzantes ocasionaron, en contados casos, conflictos, dado que no todos los concurrentes se atenían a ellas. Al doblar el siglo, la prensa comenzaba a mostrar los primeros conflictos en torno a la forma de danzar:

En una Sociedad Española ubicada en la sección 4ta. donde se realizaba un baile, anteañoche se produjo un gran desorden al terminar éste, ayer a la madrugada. A causa de la diversidad de criterios con que los miembros de la comisión directiva resolvieron un caso sometido a su consideración, si les era o no permitido a varios jóvenes bailar con corte, aquellos se fueron a las manos, cambiándose también algunos bastonazos. Las mujeres

asustadas dieron gritos y se produjo tal alboroto, que tuvo que concurrir la policía a imponer el orden. Fueron detenidas varias de las personas que tomaron parte del desorden. (En un centro social, 1902, p. 3)

Con el avance del siglo, las disputas entre directivos y bailarines, si bien no fueron una característica reiterada de estos bailes, mostró que, al interior de esa sociabilidad, existían tensiones que no siempre podían controlarse y obligaban a la policía a presentarse para restablecer el orden (Bailes Animados, 1907, p. 8; Bailes Domingueros, 1907, p. 1). Hubo incluso algunas sociedades recreativas que mostraron un comportamiento diferenciado. Según la prensa, las reuniones de algunas de estas asociaciones se mostraban más lábiles en los requerimientos hacia los concurrentes, persiguiendo un interés comercial –se las denominaba “sociedades de negocio”– e, incluso, permitían el baile con corte. Estas organizaciones eran denunciadas por la prensa, que pretendía reglamentar la forma de bailar: “Que si se prohíben los bailes con corte, las sociedades de negocio no podrán subsistir, y que por lo tanto, las sociedades cultas dejarán de sentir la competencia desastrosas [sic] de aquellas que lo permiten” (Lo que se dice en las sociedades, 1904, p. 13). Se remarca entonces que las formas de bailar estaban vinculadas a sociabilidades diferenciadas, de acuerdo con la moral que imperaba en cada caso. También desde la policía se realizaba una distinción similar:

Y ya no se trata como antes de sociedades que se fundaban con propósitos benéficos, alejados por completo de la jarana y los bailes, pero que para festejar aniversarios patrios o de la sociedad o por otros motivos realizaban fiestas y en el programa entraba el baile. Ahora hay sociedades que tienen por único fin el baile y hay individuos que organizan bailes, amparados con el título de sociedades supuestas y lo que es peor, el único fin que persiguen con estos bailes es el lucro.

(Se trata de investigar)... las personas que se ocupan de organizar bailes y el hacer negocios con ellos y se evitará la reunión de gente de malas costumbres, el lucro ilícito de los organizadores y la inmoralidad de que se hace gala en esas reuniones, ya sea con el corte y la [sic] quebradas, con otros ademanes o con la palabra. (Bailes, 1904, pp. 362–363)

Este comportamiento diferenciado de algunas asociaciones afectaba sobre todo a las más pequeñas, que solían tener vidas efímeras. Esto se contraponía con las sociedades vinculadas a comunidades de inmigrantes, así como algunas compuestas por argentinos, que presentaron un conjunto asociativo más grande y un ciclo de vida institucional prolongado. En estos casos, se asentaban en una dirigencia que se comportaba como custodia de una tradición asociativa centrada no solo en fines sociales, sino también pedagógicos, orientados a la elevación cultural de sus asociados. El discurso que legitimaba este accionar se construía a partir de pautar que sus veladas eran “completamente familiares”, donde no podían ingresar “elementos extraños” que suponían

una compañía indeseable para esas reuniones. Las comisiones directivas se comprometían, en la efectividad de las medidas necesarias, como garantes de la moralidad de las entidades en cuestión (Verrastro, 2024, pp. 23-30).

Desde la prensa se enarbolaba un discurso similar al alentar el accionar de estas sociedades. De hecho, el matutino *La Prensa* se felicitaba por el concurso que realizaba durante los carnavales de principios del siglo, en el que se premiaban la presentación y *performance* de las comparsas organizadas por las diferentes sociedades recreativas. De esta forma, se promocionaba una diversión controlada, dentro de parámetros de urbanidad (El certamen de La Prensa, su importancia y su influjo en la cultura, 1903, p. 4).

Si el análisis se enfoca hacia los distintos espacios donde se practicó el baile de tango, aparece una clara distinción. Mientras que las crónicas describen una convivencia de los dos estilos de baile en los teatros durante los carnavales y las romerías del verano, en general se observa el predominio de la forma “criolla” de danzarlo. En las reuniones organizadas por las sociedades recreativas, salvo en unos pocos casos, se permitía solo el estilo “liso”. Esta distinción se fundaba en el predicamento de una sensibilidad “civilizada”, expresada por los directivos de estas asociaciones, como se mostró en este artículo. Se buscaba organizar reuniones cuyo comportamiento se encuadrara en las normas de urbanidad y buen gusto, lo cual se plasmaba en una “diversión controlada”. Lo que parece estar operando en estas reuniones es lo que se ha llamado “la persistencia del salón” decimonónico, donde se observa la emulación, por parte de sectores sociales menos favorecidos, de ciertos modos de diversión encuadrados en normas de urbanidad y buenas maneras practicadas por las burguesías sudamericanas (González y Rolle, 2005, pp. 147-150).

Hay que resaltar que varias de estas organizaciones se definían como “orfeones”, sostenían coros y realizaban veladas en las que solía haber diferentes expresiones musicales y dramáticas, que respondían al objetivo de elevación cultural, pero generalmente se cerraba la reunión con un baile familiar. Otras, en cambio, de menor porte, centraban su accionar en la realización de bailes y en la organización de comparsas con ocasión del carnaval.

La característica de la dirigencia de estas asociaciones, en el caso de aquellas referenciadas en la población inmigratoria (principalmente de origen español y, en menor medida, italiano), fue la conformación de pequeñas élites locales, donde predominaban medianos y pequeños comerciantes, así como diferentes profesionales. Algunos investigadores llegaron a utilizar el concepto de *mesocracia* para designar a estos sectores que, a partir de una cierta apoyatura económica y de la pertenencia étnica, buscaban extender su influencia a nivel local o barrial. También se señala que se orientaban a establecer vínculos con los periódicos étnicos, pero también con la prensa local, particularmente con aquellos medios más significativos que brindaban mayor publicidad a su actividades. Se buscaba establecer una reputación social que los hiciera visibles, dado la densidad de asociaciones que presentó la sociedad porteña a principios de siglo (Devoto y Fernández, 1990, pp. 143-147; Núñez Seixas, 2006; Garabedian, 2009, pp. 135-140, 151-157).

Para el caso de las asociaciones de nativos, no existen estudios similares sobre la dirección de los espacios recreativos, pero las crónicas en la prensa –y, especialmente, en la sección semanal de sociedades de *Caras y Caretas*– permiten sostener que estas agrupaciones buscaban ubicarse como respetables, mientras que las reuniones que organizaron estuvieron compuestas centralmente por familias y los eventos danzantes discurrían dentro de los parámetros de urbanidad (Sección Sociedades, 1905a, 1905b, 1907, 1908a, 1908b).

Los medios gráficos realizaron una cobertura diferenciada de los diversos ámbitos donde se practicó el baile de tango. En efecto, las crónicas eran relativamente amplias en relación con los bailes en los teatros durante el carnaval, ya que no llegaban a la decena y la mayoría estaban situados en el centro, ganando espacio como atracción durante la celebración de esas fiestas (Novati y Cuello, 2001, pp. 51–71; Binda y Lamas, 2008, pp. 110–163). En estos ámbitos, el baile con corte –con mayor o menor énfasis coreográfico– fue dominante, aunque el registro de la práctica del estilo “liso” fue creciendo con el avance de la década.

En cambio, la descripción de los numerosos bailes que semanalmente organizan las sociedades recreativas, esparcidas en un espacio urbano más amplio, se reducía a una enumeración del nombre de las asociaciones involucradas, del espacio donde se realizaba el evento y, a veces, de su dirección. En algunas oportunidades, los diarios *La Prensa* y *La Nación*, así como el magazín *Caras y Caretas*, realizaban pequeños comentarios sobre los bailes, generalmente laudatorios, pero sin mayor detalle de los géneros practicados. Solo durante los carnavales esa descripción de las reuniones se ampliaba un poco más. Esta enumeración de sociabilidades busca ponderar la expansión que tuvo el baile entre distintos grupos de la Ciudad de Buenos Aires de principios del siglo XX. Se retoman así los aportes de Carozzi (2015, pp. 81–83), quien señala el “efecto túnel” que produce en la historiografía, cuando repetidamente se centra en ciertos lugares y recorridos sobre la evolución de los bailes sociales, lo cual invisibiliza a otros ámbitos y prácticas que también contribuyeron a su expansión.

En la introducción de este artículo se planteó el tema de la modernización de costumbres entre quienes la visualizan como un control de las pasiones ejercido desde las élites y el Estado –como un proceso externo que ejercen sobre los sectores populares intentando modificar prácticas que se presumen inmorales– y quienes plantean que este proceso está gobernado por una “internalización de los mecanismos coercitivos” (Bolufer, 2015, p. 68), donde las conductas deben ser calibradas dentro de cada configuración histórica. Si bien hubo intentos desde la Municipalidad de Buenos Aires y la policía de la ciudad por combatir ciertas prácticas de baile de tango a través de la normativa, el control que ejercieron fue siempre externo a los salones. En cambio, un proceso más exitoso se verificó al interior de ciertos salones regentados por las asociaciones recreativas, que buscaron desplazar ese estilo mediante el establecimiento de criterios de prescripción coreográfica en sus reuniones.

En particular, desde la dirigencia de las asociaciones recreativas en esos años de entresiglo –que, en general estaban imbuidas de una sensibilidad “civilizada”, centrada en la búsqueda de una respetabilidad social de su accionar– se preocupaba que, en las reuniones que organizaban, los comportamientos y prácticas se ajustaran a pautas de conducta y moralidad acordes con esa impronta. Este fue el caso del estilo de baile “criollo”, que fue desalojado de estos salones, dado que los movimientos corporales que caracterizaron a esta modalidad de danzar se percibían como inmorales y vulgares. En cambio, se receptó un estilo de tango más cercano a las danzas europeas que habían sido prevalecientes ante la moda de nuevo género –centralmente el vals– y que ya eran aceptadas como bailes sociales respetables. Para muchas porteñas y porteños de principios del siglo XX, su acercamiento al baile de tango se hizo bajo estas premisas y en estos ámbitos.

Hubo otros porteños que se congregaron para su entretenimiento en espacios distintos, donde practicaron una forma de apropiarse del tango en la que el uso del cuerpo era muy diferente, ya que se valoraba la habilidad para torsionar al realizar figuras. La diversión que practicaban seguía entonces los dictámenes de una sensibilidad que la prensa solía catalogar de “bárbaras” y que comportaba expresiones de “mal gusto” (Montaldo, 2016, pp. 299–319).

En relación con el baile del tango en la sociedad porteña de principios del siglo XX, se puede sostener, con base en lo presentado en este artículo, que el proceso de diferenciación de coreografías que se verificó en esos años estuvo vinculado a sensibilidades contrastantes. Parte de su expansión por la sociedad porteña debe ser atribuida a esta flexibilidad coreográfica del género, que le permitió ingresar en sociabilidades muy diversas.

Este artículo se detiene en el centenario, momento en el que estaban delimitadas estas dos maneras de bailar el tango, por lo que es posible afirmar que, hacia esa fecha, se cristalizó una diferenciación en el mapa de escucha del tango (Díaz, 2015, p. 236) que la nueva coyuntura abierta por su transformación en una moda internacional –con resonancias en Europa y Estados Unidos–, en parte modificaría. Pero ello abre otro capítulo en la historia del género, que escapa a los propósitos que este artículo.

5. Conclusiones

El desarrollo del tango presentó una diferenciación de estilos de baile en momentos en que se estaba produciendo su primera expansión social. El estilo “criollo” se estaba gestando, lenta pero sistemáticamente, desde las décadas finales del siglo XIX, al agregarse cortes y quebradas sobre los bailes de salón vigentes en esos años, en ciertos ambientes, lo que se traduciría en una marca diferenciadora. Posteriormente, el tango incorporó estas improvisaciones como rasgo central de su coreografía en el entresiglo.

La visibilidad que el tango ganó al convertirse en un baile de moda en los carnavales, pero también en otros ámbitos, se contrapuso al rechazo de una parte de la prensa porteña. Ante la dificultad y las connotaciones que ocasionó su práctica, se llevó a cabo un modo de danzar que se denominó

“liso”, el cual tuvo en las sociedades recreativas su ámbito preferente de práctica. Sin embargo, este estilo apenas fue reflejado en las crónicas periodísticas, lo que indujo a una menor visibilidad en los medios gráficos.

Desde muy temprano en su evolución, las representaciones del tango mostraron un carácter controversial. El estilo “criollo” del baile fue la piedra del escándalo de esas contraposiciones discursivas que se manifestaron durante la primera década del siglo. Por un lado, desde expresiones de la cultura popular, se hizo hincapié en el uso del cuerpo más libre, del sentimiento que se jugaba en las *performances*, en la marca individual que comportaba la habilidad para practicar las figuras y en la ostentación de valía personal que suponía ser un buen bailarín. Por otro lado, desde buena parte de la prensa, se lo impugnó por ser un baile de bajos instintos, exhibicionista, acrobático y libidinoso. La aparición del estilo de baile “liso” permitió a muchas personas que se autopercebían “civilizadas” gozar del tango bajo otros parámetros.

Este contraste coreográfico se asentó en sensibilidades divergentes que se encarnaban en distintos ambientes de entretenimiento porteño. El baile del tango fue receptado desde distintos prismas culturales; este fue, quizás, uno de sus rasgos más productivos para lograr convertirse en una práctica masiva. Esto justifica la expresión “pliegue de sensibilidades” (Barrancos, 2014, p. 39), que se ha utilizado para referirse a los gustos que se desarrollaron en torno a este emergente género musical. En una perspectiva más amplia, cabe señalar que, en trabajos sobre el tango en los clubes barriales en las décadas de 1930 y 1940, se ha mostrado la persistencia de la censura coreográfica hacia el baile con corte (Gálvez, 2009, p. 11; Liska, 2018, p. 23), la cual, como se expuso en este artículo, comenzó a definirse a principios del siglo XX, en favor de una sociabilidad del baile del tango que se mostró perdurable.

Referencias

- Aliano, N. y Guillamón, G. (2018). Los circuitos de la cultura: Espacios, agentes y experiencias de la modernidad en la Argentina (fines de siglo XIX – principios de siglo XX). *Estudios del ISHiR*, 8(22), 1–13.
- Aragón, A. (2021). *El tango Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900–1914)* [Tesis de maestría, Universidad de San Andrés, Argentina]. Repositorio Digital San Andrés. <http://hdl.handle.net/10908/18908>
- Ariño Villarroya, A. (2007). Música, democratización y omnivoridad. *Política y Sociedad*, 44(3), 131–150.
- Bailes. (1904, 1 de mayo). *Revista de Policía*, pp. 362–363.
- Bailes Animados. (1907, 18 de noviembre). *La Nación*, p. 8.

- Bailes de Carnaval. (1904, 20 de febrero). *Caras y Caretas*.
- Bailes Domingueros. (1907, 3 de marzo). *El Diario*, p. 1.
- Barrán, J. P. (1991). *Historia de la Sensibilidad en el Uruguay. La cultura «bárbara»* (Séptima reimpresión, Vol. 1). Ediciones de la Banda Oriental- Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Barrancos, D. (2014). Sentidos, sentimientos y sensibilidades (1880-1930). *Revista Latino-americana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6(15), 27-39.
- Binda, E. y Lamas, H. (2008). *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920*. Abrazos.
- Bolufer, M. (2014). Modelar conductas y sensibilidades: Un campo abierto de indagación histórica. En M. Bolufer, C. Blutrach y J. Gomis (Eds.), *Educación los sentimientos y las costumbres: Una mirada desde la historia* (pp. 7-18). Institución Fernando El Católico.
- Bolufer, M. (2015). Presentación. *Historia Social*, 81, 66-71.
- Buttaro, E. (1922, 1 de abril). Fumadas. *Bambalinas. Revista Teatral*, 208.
- Caride Bartrons, H. (2019). Agua florida. Lugares del tango en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 9(2), 45-68. <https://doi.org/10.18861/ania.2019.9.2.2950>
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*. Siglo Veintiuno Editores.
- Centros Sociales. (1903, 9 de marzo). *La Prensa*.
- Centros Sociales. (1908, 22 de marzo). *La Prensa*.
- Charlas de Pebete. (1908, 27 de junio). *PBT*, p. 62.
- Cicerchia, R. (1998). *Historia de la vida privada en la Argentina* (1º ed.). Troquel.
- Crónica del carnaval. (1908, 4 de marzo). *La Tribuna*, p. 4.
- Crónica general, Carnaval 1903. (1903, 27 de febrero). *El Gladiador*, N.º 65.
- Cuello, G. (1905, 11 de marzo). Baile de moda. *Caras y Caretas*.
- Cuello, I. (2001). La coreografía del tango. En J. Novati (Coord.), *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920* (vol. 1, pp. 123-140). Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- Del Mazo, M. (1910). *Los Vencidos*. La Editorial Argentina.
- Devoto, F. y Fernández, A. (1990). Mutualismo étnico, liderazgo y participación política. Algunas Hipótesis de trabajo. En D. Armus (Ed.), *Mundo urbano y cultura popular: Estudios de historia social argentina* (pp. 129-152). Editorial Sudamericana.

- Díaz, C. (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Recovecos.
- Don Padilla. (1907, 7 de noviembre). Proceso al Tango. *La Argentina*, p. 4.
- Echagüe, J. P. (1908). *Prosas de combate*. F. Sempere y Compañía Editores.
- El certamen de La Prensa, su importancia y su influjo en la cultura. (1903, 1 de marzo). *La Prensa*, p. 4.
- En un centro social. (1902, 3 de noviembre). *El País*, p. 3.
- Falcón, R. (1889). La larga batalla por el carnaval: La cuestión del orden social, urbano y laboral; en el Rosario del siglo XIX. *Anuario de la Escuela de Historia, Rosario*, 14.
- Gálvez, E. (2009). El tango en su época de gloria: Ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938-1959. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.55183>.
- Garabedian, M. (2009). *Asturianos en Buenos Aires: Sociedades asturianas a fines del siglo XIX*. Leviatán.
- Gobello, J. (1999). *Breve historia crítica del tango*. Corregidor.
- González, J. P. y Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (1º ed.). Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- Guillamón, G. (2019). Ni “campo” ni “mundo”: Aportes y herramientas para historiar la cultura musical de principios del siglo XIX en Buenos Aires. *Revista de Historiografía (RevHisto)*, (30), 287-312. <https://doi.org/10.20318/revhisto.2019.4754>
- Kaeppler, A. L. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos, Revista de ciencias sociales*, 12, 93-104.
- Lastra, F. A. (1965). *Recuerdos del 900*. Huemul.
- Lima, N. (1916). *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Nicanor M. Lima.
- Liska, M. (2013). La sistematización coreográfica del tango y su vinculación con el pensamiento político de principios del siglo XX; análisis del manual *El tango argentino de salón* del año 1916. En H. E. Rubio y F. Sammartino (Eds.), *Músicas populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina* (vol. II, pp. 111-125). Editorial Buena Vista.
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola.
- Lo que se dice en las sociedades. (1904, 4 de febrero). *La Argentina*, p. 13.
- López Franco, J. (1899). *Los canfinfleros ó los amantes del día. Cantos floreados* (del autor). <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00005BA500000000>

- López, L. B. (2002). La crítica teatral (1890-1930). En O. Pellettieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)* (vol. II, pp. 357-367). Galerna: Facultad de Filosofía y Letras.
- Los bailes en los teatros. (1903, 23 de febrero). *El Tiempo*, p. 3.
- Losada, L. (2021). *La alta sociedad en la Buenos Aires de la belle époque: Sociabilidad, estilos de vida e identidades* (1° ed.). Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Méndez, J. (1907, 31 de octubre). El Tango. *La Argentina*, p. 4.
- Miguez, E. (1999). Familias de clase media: La formación de un modelo. En F. Devoto y M. Madero (Eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina* (1° ed., pp. 20-45). Taurus.
- Montaldo, G. R. (2016). *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Morel, H. (2011). Estilos de baile en el tango salón: Una aproximación a través de sus evaluaciones verbales. En M. J. Carozzi (Ed.), *Las Palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad* (pp. 189-223). Gorla: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Municipio de la Ciudad de Bs As. (1906). *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires. 11 y 12/9/1904*. Compañía Sudamericana de Billetes de banco.
- Novati, J. y Cuello, I. (2001). El tango como especie constituida. En J. Novati (Coord.), *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920* (vol. 1, pp. 51-76). Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- Nuestras Veladas. (1908, 1 de noviembre). *El Primitivo. Órgano del Orfeón Gallego Primitivo*.
- Núñez Seixas, X. (2001). Gaitas y tangos: Las fiestas de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1890-1930). *Ayer*, 43, 191-223.
- Núñez Seixas, X. (2006). Modelos de liderazgos en la comunidad emigrantes. En A. Bernasconi, C. Frid y F. Devoto (Eds.), *De Europa a las Américas: Dirigentes y liderazgos (1880-1960)* (1° ed., pp. 17-42). CEMLA, Editorial Biblos: CEHIPE.
- Opera. (1906, 28 de febrero). *El País*, p. 5.
- Pellarolo, S. (Ed.). (2010). *Sainetes, cabaret, minas y tangos: Una antología*. Corregidor.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo Veintiuno Editorial.
- Quesada, E. (1983). «El Criollismo» en la literatura argentina. En A. V. E. Rubione (Ed.), *En torno al criollismo: Ernesto Quesada, «El criollismo en la literatura argentina» y otros textos: Estudio crítico y compilación* (pp. 103-230). Centro Editor de América Latina.

- Ravicini, E. (1907a, 31 de octubre). Toque un tango señorita. *La Argentina*, p. 4.
- Ravicini, E. (1907b, 7 de noviembre). Otra vez el tango. *La Argentina*, p. 4.
- Romerías Españolas. (1906, 15 de setiembre). *Caras y Caretas*, pp. 63–64.
- Saldías, J. A. (1968). *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*. Freeland.
- Scott, R. (1907a, 28 de octubre). El Tango. *La Argentina*, p. 3.
- Scott, R. (1907b, 4 de noviembre). Siempre el Tango. *La Argentina*, p. 4.
- Sección Sociedades. (1896a, 4 de enero). *La Nación*.
- Sección Sociedades. (1896b, 27 de febrero). *La Nación*.
- Sección Sociedades. (1904, 27 de agosto). *Caras y Caretas*.
- Sección Sociedades. (1905a, 7 de enero). *Caras y Caretas*.
- Sección Sociedades. (1905b, 18 de febrero). *Caras y Caretas*.
- Sección Sociedades. (1907, 24 de abril). *Caras y Caretas*.
- Sección Sociedades. (1908a, 11 de julio). *Caras y Caretas*.
- Sección Sociedades. (1908b, 19 de diciembre). *Caras y Caretas*.
- Seibel, B. (Ed.). (2010). *Obras del siglo XX: 1a. década – I: 1902–1908* (1° ed.). Instituto Nacional del Teatro.
- Soria, E. (1899). *Zarzuelas criollas*. Padro & Ros Editores.
- Tallon, J. S. (1964). *El tango en sus etapas de música prohibida*. Instituto de Amigos del Libro.
- Teatros. (1901, 17 de febrero). *El Diario*, p. 1.
- Torres, M. (1907, 5 de diciembre). Crónicas del medio pelo. La juventud recreativa. *La Vida Moderna*.
- Trejo, N. (1904, 25 de marzo). Música criolla. *El Gladiador*.
- Vega, C. (2007). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Verrastro, O. (2024). *Disputas por el baile. Sociabilidades y sensibilidades del tango a principios del siglo XX* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.