

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

El tango en Quito

Baile, memorias, milonga y otros diálogos en la pista

Gilda Paola Sánchez Espinoza

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Gilda Paola Sánchez Espinoza, autora de la tesis intitulada “El tango en Quito: baile, memorias, milonga y otros diálogos en la pista”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

9 de noviembre de 2021

Firma: _____

Resumen

El tango-baile y las dinámicas que se han generado en su práctica, constituyen un hecho de especial atención al considerar las construcciones de sentidos y las diversas narrativas que han conformado los modos de ser de este baile de origen rioplatense en Quito a través de diferentes contextos en el tiempo. En ese sentido, esta investigación plantea una aproximación al tango-baile en esta ciudad mediante uno de sus posibles recorridos, donde las interrelaciones con diversas expresiones y ámbitos han permitido esbozar trayectorias en la que su vínculo irreductible con la música, por ejemplo, ha provisto de referencias acerca de su historia. En este camino, guiado también por los relatos, se produce el encuentro con este baile que permanece en las memorias y en los registros corporales que [re]vivencian las experiencias con aquel tango.

Punto de giro en este recorrido constituye la incorporación de los códigos milongueros en la práctica del tango en Quito y la organización de la milonga, el espacio destinado para su baile social donde se generan diversas interacciones y narrativas de todo tipo. En estos espacios, el tango, reconocido como un baile de pareja con competencias establecidas con base en los roles de género, ha posibilitado asimismo otras lecturas con respecto a la interacción en el espacio social a partir de la práctica realizada en diversos países denominada como *tango queer*.

Mediante este recorrido se intenta identificar los vínculos del tango entre presente y pasado en Quito a través de los cuales, la práctica del baile se revela como un universo complejo de [re]significaciones donde historia, memoria, cuerpo, movimiento, sonoridad; convergen para materializarse en el encuentro bailado.

Palabras clave: tango, Quito, historia, memoria, intercambio de roles, tango queer

Por el baile de nuestras vidas.

Agradecimientos

A todos quienes compartieron su tiempo, gestión y testimonios para seguir la pista del tango y para que este trabajo pueda encontrar un camino narrativo.

A quienes no han dejado de recordar al tango con su cuerpo, su mirada, su voz, sus palabras, sus gestos.

A quienes me compartieron sus conocimientos y cariño por este ritmo en Ecuador y en Argentina.

A quienes bailaron y me acogieron en su abrazo milonguero.

A quienes acogí en la pista.

A quienes me permiten compartirles mi experiencia.

A quienes ya no están, pero siguen bailando...

Tabla de contenidos

Lista de imágenes.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero. En Quito [¿] se bailaba tango [?]	
1. Siguiendo el rastro del tango	23
2. De manuales y bailes.....	29
3. Nuevos espacios para el tango.....	31
4. Las representaciones del tango.....	36
5. Lo que decía la literatura.....	40
6. Se afianzaba el vínculo.....	47
7. Aproximaciones a las memorias.....	51
7.1 ¿Dónde estaba el tango?	54
7.2 Huellas del movimiento.....	59
8. Lo que siguió.....	63
9. De cómo llegó la milonga a Quito.....	64
Capítulo segundo. El baile social del tango: códigos, representaciones, roles	
1. Un mundo paralelo: la milonga.....	69
2. Representaciones.....	71
3. Performance, espacio, sonido.....	72
4. Cuerpos que se [re]encuentran.....	75
5. Otros diálogos en la pista: roles de baile sin roles de género.....	77
Conclusiones.....	87
Lista de referencias.....	93

Lista de imágenes

Figura 1 Rollos de pianola de los tangos: 1) Ojos Negros 2) Fumando espero 3) Loca 4) Buenos Aires.....	23
Figura 2 Funcionamiento de la pianola.	24
Figura 3 Rollo dentro del compartimento de la pianola.....	25
Figura 4 Orquesta Típica.....	36
Figura 5 Orquesta Los Rioplatenses.....	50
Figura 6 Sara Montiel bailando tango.....	57
Figura 7 Rótulo en la Academia de Julio Aldas.....	58
Figura 8 Conteo utilizado para aprender tango.....	61
Figura 9 Posiciones del tango según El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico.....	62
Figura 10 Orquesta ecuatoriana de música típica argentina. La Típica de Quito.....	63
Figura 11 Portada y disco de la Orquesta Quiteña de música argentina.....	64
Figura 12 Circulación antihorario en la milonga de El Nuevo Café.....	70
Figuras 13 y 14 Elección de roles en milongas de Quito	84
Figura 15 Parejas de hombres bailando tango.....	84

Introducción

El tango se ha constituido como un fenómeno de amplio alcance y complejidad en tanto música, baile, letrística. Desde sus orígenes en la zona del Río de la Plata, ha protagonizado un recorrido atravesado por dinámicas de diversa índole que han marcado a esta manifestación cultural que llegó a establecerse en Quito, donde en la actualidad existe una práctica creciente del tango como baile social. En ese sentido, los espacios dedicados al mismo se han diversificado, así como las posibilidades de aprendizaje y socialización de su dinámica particular.

Estos aspectos han suscitado el interés acerca del recorrido del tango en Quito, especialmente del baile y sus connotaciones en espacios y tiempos diversos en los que se han generado narrativas relacionadas con su apareamiento, difusión, entre otras instancias que han incidido en su conformación como práctica social. La aproximación a dicho recorrido y sus implicaciones, vinculadas con la formación de un imaginario constituido por representaciones que marcaron su práctica e identidad en un periplo cuyas referencias son escasas y dispersas, es parte de esta propuesta como un posible acercamiento a su historia.

Desde inicios del siglo XXI, las milongas (espacios para bailar tango social) se han conformado como espacios nucleares del tango en Quito, además, este ritmo no ha dejado de bailarse en clases, prácticas, reuniones privadas; difundiendo de esta manera, las particularidades de este baile. Pero algo tuvo que pasar antes de que en esta ciudad bailáramos así el tango social y algo sigue pasando ahora que hemos asumido los códigos milongueros en un espacio donde surgen formas de interacción que trascienden el baile e instalan cuestionamientos y formulaciones significantes que pueden ir más allá de la pista. Aproximarse a un análisis de ese recorrido y de las prácticas que se producen en él, incluidas aquellas que interrogan las dinámicas convencionales, es el interés de esta investigación.

Este trabajo busca reconocer esos desplazamientos, desde los primeros encuentros con la sonoridad de este ritmo hasta el baile con roles sin identidad de género en la práctica codificada de la milonga. De esta manera se intenta identificar estas trayectorias del tango-baile en Quito, pero no solo desde un eje temporal sino también, a partir del análisis en espacios de significación como la milonga y prácticas

como la elección de roles (intercambio de roles), utilizada en lo que se ha denominado *tango queer*.

El interés por esta investigación surge a partir de mi vínculo con el tango desde el baile, práctica que desde hace algunos años he realizado en varios espacios de aprendizaje y enseñanza, así como en milongas y prácticas, lo que me ha llevado a indagar acerca de este ritmo mediante sus historias, su potencial vinculante a través del cuerpo y de la música, su dinámica en los lugares de baile social llamados milongas, en definitiva, a través de su capacidad de poner en marcha la interacción de diversos elementos en un proceso caracterizado por su complejidad.

Complejidad que, al considerar al baile como práctica social, guarda relación con aspectos como la conformación coreográfica particular de los ritmos creada y mantenida a través de aportes diversos en múltiples espacios y tiempos, lo que constituye, además de una directriz técnica, una parte de esta producción de sentido que conlleva el proceso de formación de un baile y que se vincula con una serie de ámbitos como el social, político, económico, histórico, entre otros.

El recorrido del tango da cuenta de este proceso al constituirse en un género conformado a partir de múltiples interacciones que han sido motivo de estudios y varios debates al respecto. Influida por confluencias culturales de origen diverso –africano, europeo, americano-, el complejo transitar del tango a través de diferentes contextos, que marcaron y contribuyeron a su conformación como un fenómeno de manifestaciones diversas expresadas en su música, baile, letras; ha estado determinado por conflictos, tensiones y negociaciones de sentidos.

Migración, urbanización de ciudades, políticas higienistas, censura, entre otros factores, se constituyeron como telón de fondo de la conformación y desarrollo del tango en diversas coyunturas en las que también este ritmo dejó su impronta. En Argentina, uno de los ejes originarios de este baile del que también forma parte Uruguay, se puede advertir cómo algunos aspectos marcaron el desarrollo de este ritmo, como por ejemplo los permanentes flujos migratorios internos y externos, especialmente hacia finales del siglo XIX en Buenos Aires, con una ley que promovió principalmente la inmigración europea al país y que conllevó la llegada de una población mayoritariamente masculina. Migración masiva que se tradujo en una sobrepoblación que habitó los conventillos, en donde las condiciones precarias contradijeron el ofrecimiento de una vida próspera en una ciudad donde la expansión del comercio sexual constituyó también parte de esta coyuntura de cambio de siglo.

En este contexto, un tango emergente se fue conformando como expresión sonora, corporal, de sentidos, que se iba haciendo espacio en medio de la censura de aquella condición *primitiva* que se le atribuyó y que contradecía el afán de construcción de una cultura nacional y moderna que tenía como referente el paradigma de modernidad europea (Garramuño 2007) que se erigía como modelo para los países latinoamericanos sumergidos en una búsqueda de signos identitarios. De allí la necesidad de negociar las ambivalencias en el proceso de nacionalización del tango, ritmo que finalmente fue considerado como parte de la cultura nacional argentina no sin antes haber pasado por el filtro civilizatorio y modernizador (55).

Esta transformación desplaza al tango a otro espacio de significaciones donde su “conversión” le permitió abrirse paso a través de criterios aún divididos que separaban el *tango nacional* de aquél considerado *orillero* (González en Lima 1916), sin embargo la suerte estaba echada: el tango será bailado, escuchado, sentido en diversas geografías distintas a las rioplatenses, hasta donde su baile y sonoridad viajaron como parte de una *diáspora tanguera* (Pelinski 2008, 5), que se vio favorecida en gran medida por la novedosa práctica del baile social en la esfera pública (Hobsbawm 2009, 246) donde aparece este ritmo de “origen dudoso pero exótico” (215).

En esa travesía, la llegada a Francia de bailarines y músicos dedicados al tango, hacia las primeras décadas del siglo XX, revela al viaje no solo como un desplazamiento geográfico sino como un fenómeno de ida y vuelta donde los artistas “exportan” el ritmo como un producto nacional (Garramuño 2007, 150-1). De esta manera, los eventos y contextos por los que transcurre la historia del tango, dan cuenta de la heterogeneidad de los modos de ser que se expresan en la ambivalencia de significaciones que discurrieron inicialmente entre el rechazo y la fascinación de lo “primitivo” en el tango para pasar este a constituirse en una expresión exótica, producto de exportación que se iba conformando e identificando como parte de la cultura rioplatense.

¿Pero qué es lo que resultaba tan atractivo en el tango?

Técnicamente, la aparición de una manera de bailar, que a diferencia de otras permitía “insertar las figuras en el enlace” (Vega 2016, 202) en una coreografía improvisada, que además podría adaptarse a otros bailes como el vals, la polka, la mazurca o el schottisch (Lima 1916, 2), ofrecía una dinámica que flexibilizó la proximidad corporal, proveyó de variedad a la ejecución del baile y constituyó

inicialmente, una suerte de recurso coreográfico innovador que iría desarrollando una identidad de movimiento específica.

De este modo, el tango va delineando sus características con una manera singular en el sentido de improvisación permanente basada en ciertos movimientos que realizaba la pareja abrazada. Se va conformando una suerte de repertorio de figuras y dinámicas de movimiento como: quebradas, ochos, molinetes, sentadas, corridas, medialunas (Assunção 1998, 108), a partir de cuya ejecución y combinación se desarrolla el baile del tango en una improvisación marcada por el hombre, constituyendo de esta manera, un modo de bailar que fue definiendo su estilo particular y complejidad a través del tiempo.

En la conformación del baile, la interacción con la música ha establecido algunos puntos de giro que modificaron la percepción del movimiento. Al respecto, el trabajo de Julio De Caro es representativo de las transformaciones que en el tango se fueron gestando desde lo musical en los años veinte. Su aporte generó cambios sustanciales en la composición e interpretación del tango con la incorporación de arreglos musicales que fueron utilizados por su sexteto hacia finales de esos años (Pelinski 2000, 39). Los aportes desde lo armónico proveyeron a este ritmo de otras posibilidades en lo musical y en el baile: “Se baila de otra manera porque se escucha de otra manera” (Pujol 2011, 153).

Pero no solo factores técnico-interpretativos habrán de marcar al tango en una historia que oscila entre la condena y la fascinación por una expresión cultural de raigambre popular que se iba alineando con lo moderno. Parte de esta tensión se evidenciará en las prohibiciones que en el baile fueron comunes al impedir a través de la vigilancia de los *fiscales de pista*, que se realizaran cortes, firuletes o marcaciones muy arriba sobre la espalda (148). La censura influyó en la dinámica del tango que se iba convirtiendo en un baile de salón liso con una especie de “ley consuetudinaria [...] [que] recrudece entre los 30 y los 40” (149) y que se enmarca en la coyuntura de la Década Infame (1930-1943), caracterizada por la represión a todo nivel.

Sin embargo, uno de los períodos más intensos en cuanto a creación y difusión del tango estaría por venir. La llamada *Época de oro*, hacia la década del cuarenta, fue cuando se consolidó además, una cultura barrial de tango mediante la utilización de los clubes para la organización de bailes en donde se presentaron *orquestas típicas* de tango. Orquestas de directores como Juan D'Arienzo, Oswaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Miguel Caló, Ricardo Tanturi, entre otros, definieron diversos estilos de

interpretación que caracterizarían a cada una de estas agrupaciones cuyas intervenciones en vivo concitaron el interés de un público seducido, cada vez más, por la música, los cantores y el baile del tango.

El baile se masificó y se convirtió en un espacio de representación donde cada vez más, se requería de un mayor sentido de percepción del otro en la permanente improvisación que iba generando múltiples posibilidades de movimientos. Las pistas se llenaron y el tango en su dimensión de baile social, se consolidó como centro y manifestación de construcciones simbólicas del cuerpo.

En su recorrido, el tango encontrará un nuevo momento de internacionalización a través de la difusión de espectáculos cuyo protagonista es el baile, no sin antes haber atravesado por un período de declive que se convierte en la antesala de esta nueva travesía. *Tango Argentino* (1983), espectáculo presentado en París y Broadway, se convierte en referente del tango en el mundo al desplazar la mirada al baile, ampliando el interés a nivel internacional por el tango y su práctica social.

Asimismo, se empiezan a difundir montajes escénicos basados en coreografías de alta complejidad y con una estética caracterizada por cuerpos y movimientos estilizados que han trascendido como una de las representaciones del tango en el imaginario de otros países, más allá de Argentina y Uruguay. Fuera del circuito de espectáculos, el tango seguirá bailándose en la década de los noventa en las milongas rioplatenses, difundándose además a través de clases y prácticas (304). En el exterior, las milongas se reproducirán como el espacio para bailar tango social e incorporarán el código milonguero como directriz en esta suerte de idioma bailado que se vuelve común para las milongueras y milongueros alrededor del mundo.

La milonga como lugar de práctica social de tango se convierte en el punto de convergencia de formulaciones que articulan y dinamizan espacios, vínculos y representaciones que son parte de la producción de sentido que se originan en estos encuentros. En estos eventos, regulados por códigos que establecen un ordenamiento para el baile, se generan dinámicas que habilitan otras configuraciones como en el caso del intercambio de roles, donde el paradigma de pareja en el baile social se reconfigura a través de diversas posibilidades que permiten abrir el esquema: hombre-guía, mujer-seguidora.

Como se advierte, el recorrido del tango atraviesa coyunturas de diferente índole, en cuyas intersecciones se han formulado dinámicas que visibilizan las maneras diversas de ser y estar de los sujetos y su agenciamiento en distintos escenarios,

estableciendo prácticas que en este caso, a partir del baile, han posibilitado espacios de interacción de características particulares dentro y fuera de la pista, cuya observación y análisis permiten acceder a este universo polisémico.

La selección de estas referencias, que ubican, *grosso modo*, parte de su periplo originario, intenta dar cuenta de cómo el tango ha tenido un amplio y complejo recorrido con múltiples variables que han incidido en su desarrollo y en la construcción de sus narrativas que han implicado cuestiones de género, políticas, sociales, culturales, artísticas, entre otras; todas ellas integrando un espacio en permanente transformación.

Al mirar sus travesías, la metáfora del viaje, la *diáspora* (Pelinski) en el caso de este ritmo, opera como la posibilidad de múltiples desplazamientos en diversos espacios significantes y en varios sentidos, lo que convierte a esta manifestación cultural en un fenómeno transnacional que ha logrado incorporarse en las prácticas culturales de diversos lugares alrededor del mundo donde el tango ha sido parte de su historia.

En el caso de Quito, para rastrear estos desplazamientos se ha recurrido a los planteamientos de algunos autores que contribuyen a abordar el análisis en los ámbitos que propone el presente trabajo. Parte de la investigación de Juan Mullo con respecto al baile de salón en Quito a finales de siglo XIX e inicios del XX, ofrece un aporte para comprender las prácticas de la época. Prácticas que se plantean en el marco de una modernidad emergente, en donde el discurso de lo nacional converge con los procesos de industrialización en cuanto a música y otras expresiones, aspectos que han sido analizados por Florencia Garramuño, Renato Ortiz y Jorge Haro y cuyas conceptualizaciones son retomadas en esta investigación. Asimismo, el trabajo de Manuel Espinosa Apolo ha posibilitado la contextualización de la práctica del tango-baile en Quito a través de su análisis acerca de los signos y estrategias de distinción de la elite social de esta ciudad en la primera mitad del siglo XX (2003).

En lo concerniente a la historia oral, la propuesta de Paul Thompson respecto a las *fuerzas y potencialidades* de la misma, ha permitido considerar los diversos aspectos que se articulan a través de las narraciones, que en el caso de este trabajo, han sido una referencia para comprender al tango en Quito como un proceso conformado y [re]vivenciado por las memorias.

En otra línea de reflexión, el planteamiento de Judith Butler acerca de la construcción de la identidad de género ha servido para aproximarse a algunas dinámicas que han determinado una producción de sentido en la que se ha implicado al tango. Esta perspectiva teórica permite analizar además, cómo se han vinculado los roles de baile

con dichas identidades y cómo operan en la especificidad de la práctica del tango social, espacio donde se presentan otras posibilidades de interacción que se las ha relacionado con los planteamientos de la teoría queer.

Para abordar el análisis de la milonga como espacio de interacciones permanentes, se ha tomado en consideración entre otros, los aportes realizados por Richard Schechner desde los estudios de performance y algunos conceptos utilizados por Erving Goffman, extraídos de su análisis de la vida social.

En relación con el cuerpo, las concepciones de David Le Breton han ofrecido posibilidades para pensarlo desde sus representaciones, en este caso, en el tango. Como cuerpo en movimiento, la perspectiva analítica de Marie Bardet, formulada en la convergencia entre danza y filosofía, permite adentrarse en la comprensión de las prácticas desde, con y en el cuerpo en un modo en que pueden confluir con la dinámica del tango desde la acción bailada.

En el proceso de esta investigación se ha recurrido a la revisión de fuentes documentales como la bibliográfica, hemerográfica y audiovisual. En cuanto a la investigación de campo, las entrevistas semiestructuradas, los diálogos y *narrativas conversacionales* (James 2004, 128), fueron parte de un trabajo que permitió un acercamiento a los relatos que subyacen en las interacciones de baile, de los cuerpos y de las memorias. El abordaje de las dinámicas generadas en contextos donde se baila el tango social se realizó a través de la observación participante.

Con respecto a la estructura de esta tesis, en el primer capítulo se desarrollará un acercamiento al recorrido del tango en Quito a través del seguimiento al proceso de incorporación de este ritmo en diversos espacios y contextos en la ciudad. Las *aproximaciones a las memorias* se encuentran también en este capítulo como una manera de dar continuidad a la secuencia de este trabajo organizado a partir de pautas cronológicas. En este apartado se incluyen además, referencias acerca de la introducción del código milonguero y la organización de las primeras milongas en Quito como parte de un proceso de incorporación del sistema de baile rioplatense, que constituyó un punto de inflexión en la práctica del tango en la ciudad.

En el segundo capítulo se presentará una descripción y análisis de la *milonga* como el espacio social del tango, instituido a nivel mundial con sus códigos que conforman un sistema que ha complejizado la dinámica de su baile, ofreciendo posibilidades de interacción particulares. En este caso, se ha recurrido en Quito a la

exploración de la milonga del Cafelibro-El Nuevo Café¹, espacio que se ha mantenido como un referente del tango en la ciudad.

Como parte de dichas interacciones generadas en espacios como la milonga, se analizarán las configuraciones *otras* que se desarrollan en el baile a partir del intercambio de roles (elección de roles) y las implicaciones de esta práctica que se ha identificado como *tango queer*. Este planteamiento, con referentes en la historia del tango y que formula otra mirada acerca del vínculo que se ha establecido entre los roles de género y los roles de baile, será abordado en la parte final de este capítulo.

Este trabajo es una propuesta de recorrido donde se intersecan tiempos, espacios, memorias y prácticas de un ritmo que se arraigó en la ciudad, donde el tango-baile ha tejido sus historias y continúa generando narrativas a través de sus diversas posibilidades como lenguaje bailado.

¹ El espacio funcionó como *Cafelibro* desde 1992 hasta el 2018 con una programación relacionada con el ámbito artístico de la ciudad. Con el cambio de propietarios pasó a llamarse *El Nuevo Café*. En este espacio se mantiene la organización de actividades como presentaciones de libros, exposiciones, conversatorios, conciertos, entre otras. Además, cuenta con una programación dedicada al baile social en la que se incluye la organización de la milonga. Con este antecedente y dado que la investigación también abarca el año 2019, me referiré al lugar con el nombre que corresponda según el año.

Capítulo primero

En Quito [¿] se bailaba tango [?]

1. Siguiendo el rastro del tango

El rollo perforado gira, se opera el pedal. Suena *Ojos negros*. En la pianola se reproduce el tango pero la velocidad lo hace parecer otro ritmo, se ajusta. El tema compuesto por Vicente Greco se escucha y provoca una sensación nostálgica, evocación de un tiempo no vivido...²



Figura 1. Rollos de pianola de los tangos: 1) Ojos Negros 2) Fumando espero 3) Loca 4) Buenos Aires. Fuente: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Desde finales del siglo XIX, el sonido de las pianolas se habría escuchado en algunas casas de Quito.³ El novedoso mecanismo permitía que, a diferencia del piano (como también funcionaba la pianola), se pudiera reproducir el sonido prescindiendo de un músico que digitara las teclas. Solo hacía falta alguien que manipulara los pedales para empezar a escuchar la música y, dependiendo del ritmo, bailar. Antes de esta tecnología y del revolucionario fonógrafo,⁴ las partituras, especialmente para piano, el

² Este rollo y la pianola mencionada son parte de la colección del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio en la que se han inventariado 32 rollos de pianola correspondientes al género tango de un total de 551 rollos (Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019).

³ La investigación realizada por Juan Mullo aporta una referencia para ubicar temporalmente la aparición del dispositivo mencionado: “Juan Domingo Feraud Guzmán (1891-1978) desde el año 1910, comienza en el Puerto de Guayaquil a elaborar rollos de pianola de forma manual. Si el piano se difunde en Quito a mediados del siglo XIX, la pianola tendría una difusión similar sobre todo hacia finales del mismo e inicios del siglo XX. Se sugiere esto, en la medida que es en la primera década cuando se difunden rollos de la mencionada marca registrada: Onix [...]. Según la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, hacia finales de los años 30, la manufactura de los rollos de pianola pierde vigencia debido al apareamiento del disco” (Mullo 2015, 104; el énfasis me pertenece).

⁴ A diferencia de la pianola, el fonógrafo grababa y reproducía sonidos, los cuales quedaban registrados en un cilindro, a modo de un sismógrafo. Su innovador sistema se utilizó también para la

instrumento musical y un intérprete del mismo, fueron los recursos más utilizados para reproducir música.

La manera de percibir la música se transformó con estos dispositivos. En el caso de la pianola, su mecanismo permitía reproducir y repetir la pieza musical sin requerir de un músico experto, en ese sentido, amplió la posibilidad de audición permanente tanto en el ámbito social como en el individual. Si antes la *escucha en comunión* de los conciertos o salones de baile (Haro 2010, 260) fue la manera más común de relacionarse con la música en un rango de tiempo limitado, con este dispositivo, la disponibilidad de reproducción tuvo menos restricciones.⁵

Pero el tiempo de disfrute no fue lo único que se modificó, además, el surgimiento de estas tecnologías junto con la fabricación y adquisición de soportes como el rollo de pianola, aportaron a la diversificación del repertorio musical, entre el que se contaba el tango.



Figura 2. Funcionamiento de la pianola. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

grabación y reproducción musical. En la presente investigación no se logró encontrar cilindros de fonógrafo correspondientes a tango.

⁵ Lo que habrá incidido seguramente en la práctica de baile al poder repetir la canción y ensayar algunos pasos.



Figura 3. Rollo dentro del compartimento de la pianola. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

El tango de origen rioplatense se escuchaba en Quito,⁶ en el contexto de la Revolución Liberal (1895-1912), período que marca una serie de transformaciones a nivel nacional y local⁷ y que constituye la antesala de una transición caracterizada por factores como el surgimiento de sectores sociales nuevos y la relación de oposición con el ámbito rural; procesos que incidieron en el desarrollo de la ciudad (Bustos 1992, 152).

De esta manera, las relaciones de producción de un incipiente capitalismo viabilizaron la aparición de las clases sociales que tuvieron como antecedente, las relaciones sociales basadas en la segmentación social de origen colonial (Luna 1992, 192). En este marco, cabe considerar el tránsito desigual y diferenciado que Quito atravesó en la primera mitad del siglo XX hacia la consolidación de una sociedad

⁶ En otra colección de rollos de pianola, cuyo estudio y catalogación estuvo a cargo de Juan Mullo (2015, 104), se encuentra un rollo correspondiente a un tango al que el autor de dicha investigación hace referencia: “la colección mencionada [perteneciente a una familia quiteña de apellido Barriga y coleccionada por el luthier argentino residente en Quito, Norberto Novik (104)], en consecuencia tiene un margen de uso en las tres primeras décadas del siglo XX aunque el repertorio presenta en su catalogación algunas piezas creadas en el siglo XIX, tal es el caso del tango ‘señor comisario’ que, según algunas fuentes, aparece como una milonga escrita aproximadamente en 1880 y de autor anónimo”. En Ecuador, el autor apunta: “con los rollos de pianola, el tango se difunde por lo menos desde la primera década del siglo XX” (89).

⁷ El liberalismo promovió diversos cambios en medio de una fuerte confrontación con los sectores conservadores del país. La separación de la Iglesia y el Estado fue una de las transformaciones radicales que asumió el gobierno de Eloy Alfaro. En otros ámbitos, entre las obras que marcaron cambios sustanciales en el Ecuador, está la finalización de la construcción del Ferrocarril Transandino, que llegó a Quito en 1908. En esta ciudad, la instalación de su primera central de generación eléctrica (1899) (Núñez y Londoño 2005, 99), el inicio del funcionamiento de la planta de purificación El Placer (1913) (Epmaps 2018, párr. 5), la instalación de la primera central telefónica del país (1900) (Carrión et al. 1997, 27); además de la construcción de hospitales, colegios y otras edificaciones con fines sociales, se pueden leer como signos de modernidad alineados con un paradigma que se erigía como referente ineludible en la organización de los países.

capitalista (Bustos 1992, 165), período en el cual, los sectores dominantes incorporaron un modo de vida “moderno” con una marcada referencia europea.

La burguesía se conformó entonces como parte sustancial del desarrollo capitalista el cual introdujo prácticas de consumo vinculadas con el avance de tecnologías que incidieron en diversos ámbitos. Una burguesía, que al igual que la aristocracia, poseía los recursos para adquirir bienes en Europa o Estados Unidos (Mullo 2015, 65), donde se podían conseguir “los productos más representativos de la moda, su música y su baile especialmente” (65). Este afán modernizador fomentó la vinculación entre “extranjero” y “progreso”, con lo cual, las clases con mayor poder adquisitivo relacionadas con formas culturales europeas, buscaron diferenciarse del resto de la población (Bauer 2002, 205). En ese contexto y como lo apunta Espinosa Apolo (2003, 9):

Desde la perspectiva de estos sectores sociales, solo el ejercicio de dichas prácticas y el uso de los bienes y lugares derivados de ellas, permitían la constitución de un estilo de vida que se suponía inalcanzable para las capas medias de la ciudad, al mismo tiempo que buscaba imponer una absoluta diferencia con la plebe vulgar e incivilizada y con la rusticidad del mundo rural y provinciano.

La separación de espacios, usos y prácticas se enmarcó en un contexto en el que se intentaba establecer y consolidar una configuración de lo nacional en correspondencia con el paradigma de modernidad europeo.

Es el momento en que los países latinoamericanos se hallan inmersos en un proceso cuyo discurso hace permanente referencia a la *nación* como una forma organizativa fundamental en su desarrollo. La nación se erige de esta manera como una construcción que estructura y establece diversos ámbitos, incluido el de las artes. Al pensar que la nación “no ‘es’, se ‘hace’” (Pérez Vejo 2003, 281), requiere para su conformación, la elaboración de narrativas que permitan consolidar la percepción de *lo nacional* y, valiéndose de medios como las instituciones, crear y transmitir los relatos oficiales.

Estos relatos, vistos como estrategias para consolidar las identidades nacionales, definieron formas colectivas de mirarse y a través de las cuales, mirar al mundo. El *nacionalismo musical* surge entonces como una operación, muchas veces conflictiva, cuya acción vinculante buscaba consolidar este paradigma de la homogeneidad en un

momento de necesidad de identificación a través de las expresiones artísticas desarrolladas en cada país.⁸

La lectura de la nación a partir de las artes, específicamente de la música, contaba por un lado con el influjo del paradigma europeo y por otro, con las inquietudes acerca de referentes nacionales que pudieran conformar un lenguaje musical que proveyera al país de una identidad propia. En ese proceso, la inclusión de la música vernácula ecuatoriana en ámbitos académicos como el Conservatorio, iniciada por el italiano Domingo Brescia, director de esta institución (1904-1911), marcó una etapa en el desarrollo de las artes musicales de tradición académica, período en el que “el encuentro de culturas sonoras diferentes caló en varios músicos, dando lugar a que emergiera aquella propuesta conductora del nacionalismo musical ecuatoriano” (Guerrero 2012, párr. 43).⁹

Este ímpetu nacionalista de los países latinoamericanos no solo fomentó la creación de una corriente compositiva sino que, también favoreció la propagación de ritmos de la región, lo que generó un entorno sonoro diverso en cuanto a música y baile en Quito. En ese contexto, Juan Mullo (2015, 105) plantea:

Evidentemente estos géneros mestizos [sanjuanito, albazo, yaraví] se van constituyendo posterior o paralelamente a los bailes criollos republicanos y de salón. Cuando pierden vigencia estos últimos, el repertorio enteramente mestizo surge dentro de una identidad mayormente nacional. Hasta tanto, es decir *desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, será la cueca, la marinera, el tango, el pasillo, etc., los que darán una idea de identidad regional latinoamericana*, ante la dependencia a un repertorio enteramente europeo.¹⁰ [El énfasis me pertenece]

⁸ En Ecuador, con la Revolución Liberal, el impulso a las artes se vio reflejado en la reapertura del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela de Bellas Artes, entidades que se alinearon con las directrices de un proyecto político basado en la educación como parte de un proceso que insertaba al país en un contexto modernizante, donde “la escuela y el Estado se constituyeron en actores privilegiados en la construcción de la identidad nacional” (Ortiz 1998, 63).

⁹ El carácter sinfónico de algunas de las obras compuestas fue el producto del momento histórico-artístico que se cernía entre la mirada hacia occidente con pretensiones modernizantes y la visibilización de expresiones como la música indígena que no había sido considerada en los ámbitos artísticos y académicos (Guerrero 2012, párr. 47). Este fenómeno complejo de inicial desaprobación y posterior reconocimiento, compartido en algunos de los procesos de nacionalización de los ritmos en Latinoamérica, es abordado por Florencia Garramuño (autora de *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*; donde realiza un análisis del tango y el samba en su conformación como signos de identidades nacionales), que lo identifica en la cultura latinoamericana como aquellas *ambivalencias irresueltas* que entrañan los sentidos de lo primitivo y las cuales se utilizarán como una manera para construir lo “moderno” y lo “nacional” (2007, 46).

¹⁰ Al respecto, cabe considerar también la clasificación que Jannet Alvarado (2017, 28) realiza acerca de la música de salón en Cuenca y que puede servir como una aproximación para comprender el desarrollo de este proceso en diversas etapas: “Un primer momento correspondería a la práctica y creación de géneros de salón [...] impuesta por europeos [...] un segundo momento a inicios del siglo XX, esta música se relacionó con géneros [...] también de América del Norte como *one step*, el vals Boston o el *foxtrot* [...] La influencia también vino desde el resto del continente con el tango, la habanera,

La circulación de diversos ritmos latinoamericanos, favorecida por el desarrollo de diferentes recursos y tecnologías, permitió una difusión de estas sonoridades, aunque no de un modo masivo.

Como se puede advertir, a inicios del siglo XX, el tango fue parte de la cotidianidad de Quito, de los hogares cuyas posibilidades permitían adquirir y mantener instrumentos como el piano o dispositivos como la pianola o el fonógrafo, que reproducían música para el entretenimiento en el espacio familiar “en donde bailes como el pasillo, el vals, el fox, el tango, la habanera, etc., fueron parte de la moda y las costumbres burguesas bajo un selecto repertorio de baile” (104).

El apareamiento de estos dispositivos cambió las prácticas sociales y su uso transformó radicalmente la relación de los quiteños con la música. Esta transformación se suscitó en un contexto donde la producción a mayor escala evidenció cómo la industria redefinió el vínculo entre las técnicas y la cultura (Ortiz 1998, 74). En ese sentido, la aparición y proliferación de los dispositivos y soportes, propició la circulación de una creciente producción musical. En Ecuador, la llegada de los gramófonos (conocidos también como victrolas o vitrolas) y el disco, contribuyeron a la difusión de diversos ritmos, entre ellos el tango.¹¹

De esta manera, a través de dispositivos como el piano, la pianola, el fonógrafo, el gramófono, que convivieron durante algunas décadas, la música se almacenó, se reprodujo y circuló. Se generó un proceso de producción y consumo donde los ritmos de origen popular vieron su desarrollo vinculado con la aparición, especialmente del disco, como valor simbólico y de cambio (Haro 2010, 261). En este proceso de industrialización, la música se convierte en una *categoría de mercado* (61), dando paso a una etapa de amplia difusión y promoviendo ritmos como el tango en salones de baile y en el espacio familiar, donde “el baile burgués reflejaba una imagen de progreso [...] desde la opulencia, una imagen de ascenso social” (Mullo 2015, 64).

la galopa o el bolero caribeño. [...] un tercer momento en el que florecen los géneros y danzas ecuatorianas tradicionales de salón como el yaraví o el pasillo elegante”.

¹¹ Cabe mencionar que entre las piezas musicales cuya grabación fue producida por la empresa Encalada & Cía., hacia 1911-1912, se encuentran dos tangos argentinos interpretados por la Banda del Regimiento de Artillería Bolívar: El esquinazo y El Morocho (Guerrero 2005, 1342).

2. De manuales y bailes

El baile se constituyó en un medio para abonar al capital cultural de un sector socioeconómico cuyas prácticas, supeditadas al orden social imperante, se alineaban con un régimen de control que se manifestaba entre otras formas, a través de las políticas del cuerpo y sus discursos en el marco del impulso modernizador. En ese sentido, los manuales de comportamiento fueron la materialización de un discurso civilizador que orientó las conductas públicas y privadas como un mecanismo unificador.¹²

Estas convenciones, a modo de guía, que proliferaron desde el siglo XIX con publicaciones como el *Manual de Urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño (1853), determinaron los roles establecidos para hombres y mujeres y delimitaron sus espacios de acción:

En la mujer [...] su destino la llama á ciertas funciones especiales [...] Hablamos del gobierno de la casa, de la inmediata direccion de los negocios domésticos, de la diaria inversion del dinero, y del grave y delicado encargo de la primera educacion de los hijos, de que depende en gran parte la suerte de estos y de la sociedad entera (*sic*) (Carreño 1853, 60).

Este “destino” se presentaba como una determinación que establecía el orden y el rol de los sujetos y se vinculaba con una visión teleológica natural sobre la que se ha respaldado la concepción acerca de las funciones específicas que deben cumplir, en este caso las mujeres, y que han estado limitadas al ámbito reproductivo (Butler 2002, 61-2). La atención se centró en la formación-control de los cuerpos, especialmente de la mujer, con énfasis en su feminidad como representación de un conjunto de características vinculadas con la protección del ámbito doméstico donde se erigía el primer espacio de educación de hijas e hijos.

Esta construcción discursiva atravesó diversas esferas de la vida social, incluidas aquellas relacionadas con el entretenimiento. En ese sentido, los bailes de salón constituyeron una de las principales actividades de interacción social para la clase

¹² En diversos países latinoamericanos se elaboraron y circularon manuales de comportamiento, también llamados de urbanidad. En Quito, *Manual de Urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño (1853), *Lecciones de moral, virtud y urbanidad* de José de Urcullú, que “contó con considerable número de reimpressiones entre las que se encuentran las que se realizaron en: [...] Quito 1892” (Lander 2002, 94) o *Recuerdos de amor o consejos a mis hijas* (1926) y *Guía de la mujer* (1939) (estos dos últimos producidos en esta ciudad), fueron textos que se difundieron en consonancia con directrices de tipo social y moral.

burguesa en Quito. Su práctica, heredada de los salones europeos, se vio mediada por los protocolos señalados en dichos manuales que incluían apartados dedicados al tema y que estaban orientados por patrones de género establecidos como directrices de conducta:

Cuando una señora no acepte la invitación de un caballero para bailar, manifestándole que no está dispuesta a tomar parte en el baile, se abstendrá de hacerlo en todo el curso de la reunión, pues lo contrario sería una muestra de descortesía, enteramente ajena del *carácter amable y eminentemente inofensivo* que debe distinguir siempre al bello sexo (*sic*). (Carreño 1853, 223; el énfasis me pertenece)

El comportamiento se regulaba mediante un permanente recordatorio de los atributos asignados a cada género. Estos “atributos distintivos de género [que] contribuyen a ‘humanizar’ a los individuos” (Butler 1998, 300), fueron una marca identificatoria cuya aceptación, permitió manejarse en sociedad sin alterar las pautas señaladas. Las características otorgadas a los géneros fijaron entonces las cualidades aprobadas socialmente, y en el caso del baile, delimitaron roles tanto en su dinámica misma como en el contexto en que se desarrollaba. De esta manera, el desempeñar dichos roles liberaban al sujeto de la reprobación social como se advierte en el texto de Carreño.¹³

Estas orientaciones apuntarían además, a poner especial atención al potencial del baile como generador de vínculos corporales que eran motivo de preocupación: “Apénas se concibe que haya padres y madres de familia que consientan que sus hijas [...] se sometan en el baile a ciertas modas que no contemplan lo bastante el pudor de la mujer, y que suelen invadir de cuando en cuando la sociedad para viciarla y corromperla” (*sic*) (Carreño 1853, 225).

En esta misma línea discursiva, pero en 1939, *Guía de la mujer*, de Mariano Alarcón Guerrero, publicación realizada en Quito y que pertenece a la tradición de los manuales de conducta, hace referencia a los bailes, diferenciándolos entre aquellos de práctica más antigua que el autor denomina *clásicos* (1939, 87) y los que identifica como *bailes modernos* (88), clasificación empleada para establecer lineamientos de comportamiento, especialmente para las mujeres en el ámbito social:

¹³ A propósito de las reglas de conducta, Goffman plantea que inciden en el comportamiento de los sujetos, operando como *obligaciones* (cómo alguien tiene que comportarse) y *expectativas* (el comportamiento que se espera de los otros y que está basado en las obligaciones), por lo que, “cuando un individuo queda involucrado en el mantenimiento de una regla, tiende también a comprometerse con una imagen particular de sí mismo” (Goffman 1970, 50-1), bien como quien cree tener la obligación o como quien tiene la expectativa.

el bailar estrechándose al cuerpo de la mujer; el bailar con movimientos exagerados; el unir el rostro al de la mujer para mezclar el aliento y hacerla que aspire, si fuma, o tiene una muela dañada, o mala digestión, perfumes que no serán brisas de las pampas, jazmines, ambrosía, ni violetas [...] todo esto constituye hoy las delicias del *baile moderno*, como si hubieran sufrido una derrota la dignidad de la mujer y la proverbial cultura de la sociedad ecuatoriana. (88; el énfasis me pertenece)

Aunque no se nombra al tango, su aparición y permanencia como baile de pareja, cuyo enlace a través del abrazo redujo el espacio entre los cuerpos, contribuye a considerarlo dentro de la categoría de *baile moderno* planteada por Alarcón, tomando en cuenta la presencia que este ritmo tuvo en el Quito de esa época. La práctica de estos bailes, como lo explicita el texto, comprometía la dignidad de la mujer,¹⁴ ponía en peligro el cumplimiento de la *obligación* de conducirse bajo la norma y amenazaba la *expectativa* (Goffman 1970, 51) que el conjunto social tenía acerca de su conducta.

Los nuevos estilos y *modernos* modos de interacción corporal suponían una alusión al carácter erótico del baile, manifestado en la proximidad de los cuerpos, lo que se consideraba perjudicial para la imagen virtuosa de la mujer, que debía ser conservada en pos de las aspiraciones constitutivas reflejadas en actos que no solo construyen la identidad de *lo femenino* sino que “la constituyen en ilusión irresistible, en el objeto de una creencia” (Butler 1998, 297). Estas construcciones identitarias apelaron a la regulación de la conducta en el espacio de entretenimiento a través del uso de normas que evidenciaron la aplicación de las políticas del cuerpo y que fueron parte del contexto en donde se desarrolló la práctica del baile.

3. Nuevos espacios para el tango

Viajes a Europa, especialmente a Francia, circulación de libros, periódicos, el apareamiento del cinematógrafo, entre otros factores, permitieron la circulación de contenidos en un flujo libre de información en la primera mitad del siglo XX en Quito,

¹⁴ Con respecto a la relación específica con el baile del tango, resulta interesante revisar la referencia que se realiza del mismo en el texto *Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos* (1933) de Alejandro Mateus, que fue miembro del Gobierno Eclesiástico de la Arquidiócesis de Quito. Este libro recoge términos que según el autor, son desconocidos o se utilizan bajo acepciones diferentes a las que fueron designadas inicialmente. Dentro de este diccionario se menciona a la palabra *tango* en una frase que busca ejemplificar el uso de la expresión “Estar una cosa por el suelo”: “Estar una cosa, por el *suelo*, por los *suelos*, fig. Estar abatida, despreciada o despreciada una cosa: *El maíz y las gallinas están por los suelos. En París estuvo por los suelos la honra de las que bailaban el Tango argentino*” (*sic*) (Mateus 1933, 428).

lo que fomentó una mirada hacia el exterior y amplió las perspectivas de apreciación de las clases pudientes acerca del mundo (Espinosa 2003, 8). Estas experiencias que acrecentaban el capital cultural de los sectores dominantes, hacia la década del veinte, fueron compartidas y difundidas, entre otros lugares, en los bares, espacios identificados como parte de la cultura de ocio de dichos sectores y donde el tango tuvo su lugar:¹⁵

Los bares por su parte se constituyeron en sitios de moda a partir de los veinte, desplazando a los salones. Fueron sin duda sitios de distinción para los sectores altos de Quito, ya que nacieron para marcar un claro contraste con las cantinas de las capas medias y una absoluta diferencia con las chicherías de los sectores populares de origen indígena y campesino. Los bares se ubicaban por lo general en los hoteles de lujo de la ciudad como fue el caso del bar del Hotel Froment después Savoy; el del Hotel Europa llamado luego “Des Etrangers”; o, en clubes sociales como el Club Pichincha. Luego aparecerán bares independientes como el Bar Royal, el Hispano Bar o L’Ermitage. En vez del mallorca “Flores de Barril” que se consumía en las cantinas de las capas medias, ahí se bebía licores y destilados importados: coñac, brandy o whisky, amenizados por ritmos musicales extranjeros como el jazz o el tango, considerados una alternativa a la música nacional o vernácula que predominaba en las cantinas. (16)

En este contexto y con respecto específicamente a los bailes, entre los que se encuentra el tango, Espinosa (16) señala:

Fue de esta manera como los ritmos extranjeros cobraron gran presencia entre los sectores altos. Por ejemplo, en los “cocktail bailables” o verbenas bailables, realizados para los jóvenes de la elite social en los hoteles elegantes de la ciudad, se practicaban bailes de moda como: one-step, two-step, moderno dancing, fox, jazz, charlestón, hesitation, tango y milonga.

La práctica de estos bailes en las primeras décadas del siglo XX¹⁶ fue un eminente signo diferenciador que, entre otros, reforzó la identidad de las clases dominantes, las cuales habían tomado como referencia un estilo de vida cuya influencia

¹⁵ Algunos autores consideran a la década del veinte como el período de aparición del tango en la ciudad, señalando además a uno de los locales emblemáticos de la época como el escenario de este suceso: “El tango llegó a Quito, entre los años 20 y se aposentó en un bar del antiguo Pasaje Royal, el Bar Royal de nombre, en un plausible esfuerzo por implantar el ‘té tango’. Una orquestina de la época llamaba a la clientela con los acordes acentuados y desgarradores de ‘Mi noche triste’. En las mesillas de mármol resplandecían los tonos lechosos de un ajeno importado de Barcelona y la parroquia se ponía en trance, con las melenas al viento, el pitillo en los labios, los sueños divagadores” (Andrade, citado en Naranjo 2011, 6). “En 1920 entra el tango a Quito, asunto que le apasionará de por vida [en referencia a Hugo Alemán], su nacimiento tiene lugar en el Bar Royal, situado en el Pasaje del mismo nombre” (Jurado 1996, 264).

¹⁶ El film de Carlos Endara *De Guayaquil a Quito, Ecuador 1929*, provee de ciertas referencias a propósito de las prácticas de baile a finales de la década del veinte en Quito. En esta cinta aparecen parejas bailando a ritmo de lo que podría ser tango: <https://www.youtube.com/watch?v=bklXDPIwQqU> (Endara 1929, 53:03). Cabe mencionar que *De Guayaquil a Quito (1929)*, constituye un material de valor histórico, entre otras razones, por las referencias que aporta acerca de un período en el que se conjugan el afán modernizador y los modos de vida de los diversos sectores sociales que son parte de la vida urbana de ciudades como Quito y Guayaquil (Schlenker 2019, 288-89).

francesa incidió en diversos ámbitos. Respecto al tango, se debe tomar en cuenta que para la década del diez, su baile, que inicialmente fue objeto de fuertes críticas en Argentina y Uruguay, terminó siendo reconocido en Francia, a tal punto que la “tangomanía” invadió los salones de baile y provocó una *eclosión mundial* que marcó un regreso a su punto de partida geográfico, reivindicado con el prestigio extranjero (Pujol 2011, 63, 70). De esta manera, el espaldarazo de Francia convierte al tango-baile en una práctica de moda que llega a ser adoptada por algunos sectores sociales en Quito que lo incorporan como un signo distintivo de modernidad.

Sin embargo, con el desarrollo de la cultura de ocio en la ciudad, que se vio favorecida con la inauguración de teatros como el Puerta del Sol, Popular, Variedades o Royal Edén, inaugurados en 1914, poco a poco la sonoridad del tango va haciéndose espacio en el Quito de los veinte donde se incorpora en la presentación de espectáculos, como lo advierte Nicolás Kingman: “cómicos de la legua -faranduleros- al presentarse en teatros tan modestos como ‘La Puerta del sol’ o el ‘Popular’, bailaban y cantaban tangos arrabaleros, (insertados en su repertorio como por compromiso), logrando conmover hasta el paroxismo a los de la cazuela que exigían a gritos la reprise” (1990a, 41). Además, puntualiza lo que considera un paralelismo con la historia del tango en Buenos Aires:

Así, sin pretensiones, fue manifestándose entre nosotros el tango en su etapa inicial, divulgándose sin reticencias en el estado llano que huérfano de grandes espectáculos y diversiones —lo adoptó como a un hijo pródigo—, anticipándose a los empingorotados señorones de la burguesía (tal como ocurrió en Buenos Aires) que luego de muchas vacilaciones y sólo por ponerse a tono con la mode de París, lo acogieron para introducirlo subrepticamente en sus clubes exclusivos y elegantes salones. (Kingman 1990a, 41-2)

El tango sale de los círculos burgueses para difundirse en el espacio público y empieza a propagarse en varios ámbitos. En las calles quiteñas el tango se difundía, según narración del escritor Ricardo Descalzi (1990, 29) a través de:

dos rapsodas chilenos, ciegos, quienes acompañados de sus guitarras, en escenarios disímiles entre calles y plazoletas del centro de la ciudad, (los recuerdo sentados en el antepecho de la plazoleta de San Agustín), cantaban acompañados de sus guitarras los tangos que se volvieron populares en esos años [década del veinte], como: “Adiós muchachos”, “La última copa”, “Organito de la tarde” y tantos otros, cuyas letras las vendían en cuadernillos, siendo éste su negocio”.

A la audición de la música y a la práctica del baile, se sumaba la difusión de las letras, que se podían conocer y reconocer a través de este tipo de escritos a modo de cancionero, lo que habría facilitado la identificación de piezas musicales. Se completaba la triada del tango (canción, música y baile), que era parte del panorama musical quiteño, cuyo protagonismo lo tenían ritmos mestizos como el pasillo.

El tango se difundía cada vez más y con él, la voz del argentino Carlos Gardel que llega a Quito a través de grabaciones de discos que popularizaron en esta ciudad, tangos como *Carné de Cabaret* (1920), *La percanta está triste* (1921), *Loca* (1922), *A media luz* (1926) (Descalzi 1990, 29), entre otros temas que serán recordados como parte del repertorio de un ritmo cuyo baile empezaba a definir rasgos particulares: “el tango fue encaramando su presencia en la vida cotidiana de Quito, imponiendo su ritmo en fiestas populares y familiares, aparte del danzarín que se lucía al bailarlo con las figuras, llamadas de salón, frente al tango ‘apache’¹⁷ de procedencia francesa” (29).

En esta descripción se puede inferir la destreza que requería el hombre, quien al saber ejecutar los movimientos característicos de este ritmo, se destacaba en el baile y en el entorno festivo del momento. Además, Descalzi señala una distinción entre las formas de bailar el tango en la época, mediante la diferenciación entre el tango *de salón* y el tango *apache*.

A través de diversos testimonios se estableció la convivencia en el pasado de estos dos modos de bailar en Quito. El primero, más difundido y vinculado con un esquema de movimientos propios que tenía lugar en espacios de baile social y el *apache*, “de movimiento más erótico” (Tapia, Luis 2019, entrevista personal), en cuyo

¹⁷ *Apache* fue la denominación de una manera de bailar que se hizo famosa a inicios del siglo XX y cuyo origen se encuentra en Francia, donde según algunos investigadores como Roberto Selles, líderes de grupos delincuenciales tomaron nombres apaches y sioux que la prensa mundial difundió a partir de la coyuntura de la guerra entre estas naciones y el ejército estadounidense (2018, párr. 1-2). Para 1900, en el periódico *Le Matin*, se hacía una referencia en tono irónico de estos grupos, a partir de hechos protagonizados por estas bandas cuya violencia se vinculó con una imagen estereotipada de barbarie de los pueblos originarios norteamericanos, sin embargo, no existe certeza acerca del origen de esta denominación (Viñas 2012a, párr. 2-3). *Les apaches*, como terminaron siendo identificados, desarrollaron una manera particular de baile, cuyo carácter agresivo tuvo su procedencia en la representación del enfrentamiento entre un hombre y una mujer que puede ser la recreación, como lo señala Viñas, de un encuentro entre una prostituta y un proxeneta (2012b, párr. 2), en la que se utilizaban movimientos acrobáticos y otros caracterizados por la fuerza infligida sobre ella que incluía jalones, golpes y tirones. La fama de este baile lo llevó a convertirse en un espectáculo en los salones parisinos. <https://www.youtube.com/watch?v=J7VxeRh8Z84>. La coexistencia en Francia del baile apache y el tango, fue el marco en el que al parecer se combinaron ciertos elementos, donde según Assunção (1998, 146): “esos bailes [apaches] y sus características influyeron en la definición coreográfica del tango a la francesa, del tango que París nos reenvió después del 13” y que según el autor, aunque de manera tangencial, habría de influir en la forma en que se bailaba en los salones rioplatenses. En el caso de Quito, los viajes hacia Francia y los flujos de comunicación con la zona rioplatense, pudieron establecer las conexiones que terminaron de introducir este modo de baile denominado *tango apache*.

baile se buscaba la exhibición de la mujer y estaba relacionado con una *tradición de cabaret* (Carbo 2019, entrevista personal).¹⁸ Una manera de bailar cuyas representaciones, Alfredo Pareja Diezcanseco (1990, 51) registra de esta manera:

Especialmente a París, donde con tanta pasión se bailaba por esos años [veinte] el tango apache, no sólo en el café alegre de las diversiones varias, sino también en los clubes más distinguidos y exclusivos. Y se lo bailaba muy bien, con la atracción y el despego, la búsqueda sexual y el fingido rechazo; o con el ritmo de la pelea de los bravos, en razón de la coquetería de una mujer ufana en sus caprichos.

En cuanto al tango de origen rioplatense que se bailaba en Quito, la habilidad de quienes ejecutaban sus figuras sería un aspecto que lo identificaría en la medida en que este ritmo se incorporaba en diversos espacios de la ciudad donde se lo escuchaba y bailaba. A la par, el tango llamaría la atención no solo por su baile, sino también por su música. En relación con este ámbito, el creciente interés por el ritmo rioplatense propició la incorporación de tangos en el repertorio de algunos conjuntos¹⁹ y también la conformación de orquestas destinadas a la interpretación exclusiva de este ritmo.

En los primeros años de la década del treinta, Humberto Jácome Maldonado forma su primera *Orquesta Típica* con dos guitarras, un violín, un bandoneón (Moreno 2006, 130) o un acordeón.²⁰ Esta orquesta estuvo conformada por Leonardo Páez, Luis Villavicencio, Vicente Villavicencio y Humberto Jácome, quienes realizaban sus presentaciones vestidos con atuendos de gauchos (Moreno 2006, 130), recurso que años atrás lo habían utilizado orquestas argentinas de tango en Francia.²¹

¹⁸ El testimonio de Josefina Vergara, de 84 años, aunque es más cercano a la década del cuarenta con respecto al tango apache, permite aproximarse a lo que habría sido este modo de bailar años antes: “Eso se bailaba aquí, a parte del tango tradicional argentino. Porque el tango argentino son pasos que no se separan del abrazo pero el tango apache le da la vuelta, le lanza, le hace los pasos, le jalan; eso veía bailar mucho más antes de mis 14 años” (2019, entrevista personal).

¹⁹ Cabe señalar la aparición del *Trio Quito* en 1933: “Interpretaba música nacional e internacional. Como en aquella época hacían furor las ‘sambas’ y los ‘tangos’ además de las ‘milongas’, para ponerse en carácter vestían atuendos gauchos” (El Comercio, citado en Moreno 2006, 132). Hacia el mismo año, otro conjunto que incorporó ritmos rioplatenses fue “*La Orquesta Típica Bolívar* - conformada por bandoneón, guitarras y violín-, incluía ‘tangos, valeses, zambas y pasillos’ en su repertorio” (Rodríguez Albán 2018, 202; El Comercio citado en Rodríguez Albán, 202).

²⁰ A pesar de que en diferentes fuentes se habla del bandoneón, Humberto Jácome M. aparece en la mayoría de registros visuales de la agrupación con un acordeón.

²¹ Las orquestas argentinas utilizaron este tipo de vestuario en París para cumplir con la connotación de “número típico” que demandaba el sindicato de músicos franceses a agrupaciones artísticas extranjeras (Garramuño 2007, 152). Este recurso fue utilizado también por reconocidos personajes como el actor Rodolfo Valentino, quien interpretó una de las escenas cinematográficas más reconocidas a nivel mundial en la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921), en la que, vestido como gaucho, baila tango. Estas representaciones exotizadas constituyeron parte de un imaginario que devino en una correspondencia unidireccional entre tango y cultura gaucha, en ese sentido, cabe señalar que el tango se constituyó a partir de una confluencia cultural diversa en un ámbito urbano emergente.



Figura 4. Orquesta Típica. De izquierda a derecha: Leonardo Páez, Vicente Villavicencio, Humberto Jácome M. y Luis Villavicencio. Fuente: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo audiovisual. Código: 92.F0412.07

Con la incorporación del tango en los repertorios de algunas de las agrupaciones y solistas que se presentaban en los teatros de Quito, como la Orquesta Típica Bolívar, Orquesta Quito, Carlota Jaramillo, entre otros (Rodríguez Albán 2018, 159), el ritmo se difundió en los escenarios de la ciudad. En el Teatro Sucre, las intervenciones de la Orquesta Típica fueron parte del programa donde también se presentaba La Compañía Nacional de Comedias y Variedades “cuando el asiento en luneta costaba un sucre cincuenta centavos y la galería cincuenta centavos” (Moreno 2006, 130).

La presencia significativa que el tango fue adquiriendo en diversos espacios, apoyada en un interés creciente, se tradujo en la difusión de su música a través de diferentes medios como la incorporación de este ritmo en los repertorios musicales y la conformación de agrupaciones dedicadas al mismo, lo que fomentó cada vez más la familiaridad con su sonoridad.

4. Las representaciones del tango

La década del treinta fue la época de inicio del auge de la radio cuya primera transmisión ya se había realizado en la estación El Prado (1929), lo que marcó el comienzo de la difusión masiva de contenidos musicales mediante la emisión de programas y concursos donde se promovió la participación de artistas como parte de

este proceso de promoción de la música, especialmente la denominada *música nacional*, sin que se haya dejado de lado otros géneros como el tango.

La radio, a través de la reproducción de discos y las audiciones, constituyó parte de un circuito de difusión de ritmos como los popular-mestizos: pasillo, yaraví, pasacalle, fox incaico y sanjuanito, que ya se habían posicionado a través de la industria fonográfica, al igual que el tango, el vals, el fox-trot, entre otros (Rodríguez Albán 2018, 140).

A propósito del tango, este ritmo fue incluido en el repertorio de varios artistas que lo interpretaron en audiciones, como lo anota Álvaro San Félix acerca de las transmisiones realizadas en HCK a inicio de los años treinta: “Oswaldo Dávila recuerda que los estudiantes del Montalvo, Luis A. Valencia y Vicente Padilla D. formaron dúo cantando música nacional; igualmente Carlota Jaramillo interpretaba pasillos y tangos” (1991, 38). Asimismo, hacia finales de los treinta: “en la emisora [Nariz del Diablo] se destacaron el ‘pollo’ Ortiz, Jaime Sarzosa, Rafael Barreiro [...] y Alberto Núñez que cantaba tangos” (51).

Las audiciones permitieron difundir la música de manera “más personal” a través de la percepción auditiva en tiempo real de la presentación de los artistas. En referencia al tango y sus interpretaciones en vivo hacia la década del cuarenta, Alejandro Pro Meneses (1997, 100) apunta:

Desfilaban dentro de sus audiciones [Radio Nariz del Diablo] las dos mejores Orquestas de Quito, que al igual de lo que sucedía en Buenos Aires con la Orquesta de Francisco Canaro y Enrique Rodríguez, eran a “todo ritmo”[...] ellas eran la de Humberto Jácome Maldonado y la de Luis Aníbal Granja [...] Es digno de contarse, que estos dos formidables músicos, cuando le “entraban” al tango, música en ese entonces de moda, no pedían favor a las buenas orquestas rioplatenses, ni en instrumentación, ni en vocalistas.

En la década del treinta, otro de los medios que consolidó el imaginario del tango en Quito fue el cine,²² especialmente a través de películas protagonizadas por Carlos Gardel. “Los teatros Olmedo de Guayaquil y Edén de Quito, salas de estreno de

²² En el cine, el tango se interpretaba junto con otros ritmos para musicalizar las exhibiciones filmicas. Pablo Guerrero recoge parte de una publicación del diario El Comercio en donde se hace una crítica acerca de la falta de correspondencia entre las imágenes y el sonido, la misma que da cuenta de la presencia del tango en estos eventos públicos: “Mientras en la pantalla se ve bailar un fox, la orquesta está con un tango y viceversa; todo esto porque no les importa el público; los músicos van ahí, por ir, tocan por tocar, no hay cooperación, no hay interés alguno por nada, salvo el asegurarse el jornal [...] Y así, de desastre en desastre, debemos soportar un programa arbitrario, un pasillo, un tango y un fox, en toda la noche; pues, el pianista sustituye a la orquesta, mientras los señores músicos pasan a las primeras butacas a sumarse al público y disfrutar de la película” (El Comercio 1930, 5 citado en Guerrero 2014, párr. 16-7)

la firma Paramount (productora y distribuidora) con la cual Gardel hizo casi todas sus películas, fueron las puertas de entrada para *Melodía de arrabal* (1932), *Cuesta abajo* (1934), *El día que me quieras* y *Tango Bar* (1935)” (Ulises Estrella 1990, 31). Las proyecciones de estas cintas constituyeron un factor decidor en la construcción representacional del tango en Quito que se relacionó con el modo interpretativo y la creación letrística de la producción tanguera de la época.

Parte del atractivo de estas producciones fueron las intervenciones musicales de Carlos Gardel, quien le confería un carácter particular a su interpretación, relacionado con su dominio de voz, pero además, con un estilo que lo vinculaba con el público desde la emoción. La impresión que producían sus interpretaciones musicales dentro y fuera de la pantalla, generó un fenómeno que lo posicionó como uno de los referentes de la época en Quito:

Canta no solo pasillos sino también tangos. Gardel es la moda. El joven Guayasamín se peina con gomina y con la raya en el centro. Entona *Caminito...* y *Eran cinco hermanos y ella era una santa...* Un día de julio de 1936, sube al escenario del Teatro Sucre y se gana 20 sucres interpretando tangos y pasillos durante el acto de variedades. (Ribadeneira 1990, 121)

A partir de la aparición de *Mi Noche Triste*²³ como inicio del tango-canción, quedan atrás los tangos con letras de connotación sexual algunos y otros con referencias a malevos y sus andanzas. Cuando Gardel interpreta este tango con letra de Pascual Contursi, se inicia un período para la letrística basada en temáticas románticas y aspectos derivados de estas que serán con los que se identificará mayormente a este género musical (Vilariño Idea 1981, 46).

Se crean historias narradas por lo general a partir del *guapo* o algún protagonista que representa el prototipo del hombre decidido y audaz y que, en el caso de la interpretación de los personajes cinematográficos de Gardel, se combinaron con la

²³ Letra de *Mi Noche Triste*: “Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida, / dejándome el alma herida / y espina en el corazón, / sabiendo que te quería, / que vos eras mi alegría / y mi sueño abrasador, / para mí ya no hay consuelo / y por eso me encurdelo / pa'olvidarme de tu amor. / Cuando voy a mi cotorro / y lo veo desarreglado, / todo triste, abandonado, / me dan ganas de llorar; / me detengo largo rato / campaneando tu retrato / pa poderme consolar. / Ya no hay en el bulín / aquellos lindos frasquitos, / arreglados con moñitos / todos del mismo color. / El espejo está empañado / y parece que ha llorado / por la ausencia de tu amor. / De noche, cuando me acuesto / no puedo cerrar la puerta, / porque dejándola abierta / me hago ilusión que volvés. Siempre llevo bizcochitos / pa tomar con matecitos / como si estuvieras vos, / y si vieras la catrera / cómo se pone Cabrera / cuando no nos ve a los dos. La guitarra, en el ropero todavía está colgada: / nadie en ella canta nada / ni hace sus cuerdas vibrar. / Y la lámpara del cuarto / también tu ausencia ha sentido / porque su luz no ha querido / mi noche triste alumbrar” (Contursi, 1917).

representación de una personalidad seductora.²⁴ Estas narrativas, creadas y contadas preponderantemente desde voces masculinas, instauraron un tipo de relatos a partir de la exposición del mundo personal de sus protagonistas, donde temas como el abandono, la traición, el despecho, la soledad, conformarían parte de los argumentos en las letras del tango.

Dichas narrativas configuraron junto con otros elementos, como la interpretación musical, actoral, caracterización; una producción discursiva que no se contradijo con los propósitos de internacionalizar el producto audiovisual y se mantuvo acorde a las aspiraciones de consolidar al tango como un referente nacional argentino. En ese sentido, los medios masivos como la radio o el cine, difundieron su música, sus letras y su baile en un momento en que los países latinoamericanos construían sus signos de identidad apoyándose en expresiones populares que el cine particularmente logró catapultar al vincularse con otra de las industrias influyentes como la discográfica: “Podemos citar como ejemplos el jazz, el rock y tango como músicas que a nivel global, tuvieron un desarrollo exponencial a través del disco [...] como objeto de consumo masivo cargado, en muchos casos, de valor simbólico y empatía generacional o social a partir del entramado comercial y de difusión de las discográficas y su sinergia con otros medios” (Haro 2010, 261).

La interacción entre estos medios fue uno de los factores estratégicos en la circulación de contenidos, lo que contribuyó a instalar narrativas en el imaginario de las audiencias y a difundir una diversidad de géneros musicales, algunos de los cuales se internacionalizaron a través de la cinematografía y sus exponentes.²⁵

Precisamente, el cine contribuyó a posicionar a otra figura icónica del tango, Libertad Lamarque, quien es recordada en Quito como actriz y cantante de diversos géneros, incluido el tango, y cuya estancia en México le permitió continuar

²⁴ A propósito de la repercusión que generó en Quito la proyección del primer largometraje protagonizado por Gardel, Ricardo Descalzi comenta: “Fue en este momento cuando nos impresionó la voz y la figura de Carlos Gardel en su primera película: *Luces de Buenos Aires*, con tal impacto en el ambiente, que de inmediato lo empezamos a admirar y a querer. Esta película nos trajo ‘Tomo y obligo’ que el público asistente a los cines aplaudía con tal vehemencia, que el operador se veía obligado a detener la proyección para reprisarla dos o tres veces” (1990, 29).

²⁵ Con respecto al posicionamiento internacional que alcanzaron algunos géneros musicales y que fue apuntalado por la industria cinematográfica, Juan Carlos Morales (2016, párr. 6) señala: “Alejandro Pro Meneses consideraba que el pasillo llegó a ser la canción de América Latina, superado más tarde por el tango argentino, la ranchera y el bolero mexicano, debido al desarrollo de la industria cinematográfica y el deslumbramiento de figuras como Carlos Gardel, Pedro Infante o Jorge Negrete. Sin duda, el desarrollo del cine permitió que Argentina y México difundieran con éxito arrollador sus géneros musicales”.

promocionando la carrera que había iniciado en Argentina. La intérprete fue escuchada y admirada por un público que reconocía en ella el ideal de belleza y calidad vocal. La representación de papeles caracterizados por la abnegación y el sacrificio, le confirieron a sus personajes el distintivo que la convirtió en una heroína de la tradición fílmica de la época.

A través de su participación en más de sesenta películas se consagró con una interpretación actoral y musical que desde los años treinta empezó a configurar una línea representacional de personajes que la posicionarían en el imaginario latinoamericano como la *novia de América*. Esta denominación asignó de entrada una identificación del personaje y de la actriz con el ideal estético y de conducta que se reproducía en las proyecciones cinematográficas.

La esposa abnegada o la madre sacrificada, cuyo destino estuvo marcado a veces por el sino trágico, se constituyeron como un referente que se conjugó con la configuración de una estética de lo femenino, un paradigma de belleza incorporado en los productos audiovisuales difundidos por la industria cinematográfica, lo que en el caso de los personajes de Libertad Lamarque, fueron aspectos que marcaron sus caracterizaciones, como la figura materna que en paralelo, se presentaba como el ideal de belleza femenina.

El reconocimiento de estas representaciones a partir de las convenciones donde los roles de género estaban claramente definidos, constituyó un proceso de reafirmación de los mismos mediante las narrativas cinematográficas. Las identidades en el cine se reflejaron en personajes con características determinadas y argumentos que incorporaron formas de representación que se instalaron en el imaginario local y latinoamericano. Estos referentes se posicionaron a través de diferentes medios como la cinematografía y la industria musical, mediante los cuales, intérpretes como Carlos Gardel y Libertad Lamarque se consolidaron como símbolos de diversas épocas en una relación con el tango que fue permanente y decisiva.

5. Lo que decía la literatura

El posicionamiento que el tango estaba alcanzando en Quito causaba una serie de reacciones en relación con su música, baile y letras. Al respecto, la literatura ecuatoriana de fines de los años veinte y de las décadas del treinta y cuarenta es una fuente que permite investigar las percepciones que generaba el ritmo en la capital.

Humberto Salvador en su obra *En la ciudad he perdido una novela* (1929), caracteriza al tango como un elemento romántico, protagonista de algunos tramos narrativos y signo identitario de las prácticas aristocráticas de la ciudad. En una de las referencias a la protagonista, Victoria, el autor expresa: “Entonces el mundo adquirió para usted una pequeñez inverosímil, porque su cerebro lo limitó a un grupo de familias, que le parecieron distinguidas o aristócratas. En este escenario de guiñol, la decoración estuvo formada por el thé, el auto, el tennis, el bridge y el tango, que se esconde en todas partes” (1929, 22).

Relatos como este proporcionan indicios para comprender cómo se veía al tango y las connotaciones que se concibieron acerca de su música y baile, que en esta novela, aparece como “el último galán de los salones” en referencia a otros ritmos de moda de aquel tiempo como el one step, fox, vals, jazz y charleston (118).

El tango también fue vinculado con representaciones que delinearon cierto carácter en relación a su música, letras, baile:

Uno de esos tangos que despiertan los sentimientos de los hombres. Que hablan de guitarras, de suspiros, de puñales y mujeres. Porque el tango es recuerdos, doblarse de carne. Es el alma desnuda a que la sientan las gentes. Es el ritmo morboso de las hembras...de la garganta extendida... de los ojos rasgados... Es música infinita, alargada como la pampa...es el alma del gaucho que ha viajado por la América entera, llenando de santa devoción el alma del criollo..... (sic) (Descalzi 1932, 36-7)

Este fragmento pertenece a *Ghismondo*, obra de un joven Ricardo Descalzi, quien en dicho pasaje, registra sus impresiones acerca de la interpretación de un tango realizada por José Bohr, a partir de la cual formula un tipo de representación femenina que se identifica con un ritmo de una carga erótica que el autor advierte como pernicioso y donde el tango se relaciona con una construcción sexualizada de mujer, opuesta a la constituida como el modelo socializado ideal.

Esta dicotomía permite una aproximación al vínculo baile-género que en el caso del tango, se verá mediado por la carga del cuerpo erotizado. Cuerpo, baile, erotismo, son conceptos que se combinan en un texto que ofrece una descripción que enlaza además, la emocionalidad, el duelo, el gauchaje, lo criollo; representaciones que el autor instala en su narrativa como sinónimos del tango.

En esa línea, la literatura junto con otros lenguajes, abonaron el terrero donde se construyó una identidad particular que configuró el imaginario del tango. Textos como

Pecado Bandido,²⁶ poema incluido en la obra *Cartas Profanas* (1932), de Jaime Sánchez Andrade, mantiene correspondencia con estas construcciones simbólicas. El texto, en el que intervienen personajes, espacios y situaciones como el burdel, el arrabal, el duelo, el tango, el niño bien, la seducción; se vincula con un universo representacional que evoca el contexto donde emerge y se desarrolla el tango en las orillas rioplatenses.

La referencia a estos elementos guarda estrecha relación con parte de aquella mitología porteña que autores como Evaristo Carriego nutrieron a través de su obra y en donde se representaron personajes y situaciones que asimismo caracterizaron a este imaginario del tango.

La exaltación de la valentía, personificada por el *guapo*, *cultor del coraje* que describe Carriego, tiene su correlato en el personaje aristocrático creado por Jaime Sánchez, quien batido en duelo, derrota al dueño del burdel en un enfrentamiento mortal. Este culto al valor al que Borges también se refirió como “la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir” (1930, 168), tendría según este mismo autor en la milonga y en los primeros tangos su identidad musical (168). En ese sentido, la referencia permanente al tango en *Pecado Bandido* manifiesta este vínculo que se materializa en el enfrentamiento entre los dos hombres y en el que el tango interviene como una suerte de *leitmotiv* musical.

En cuanto al baile, en dicho poema, la especificidad del “Tango Apachi” permite aproximarse a un modo de bailar que el autor relaciona con un carácter “tropical” que se combina con el erotismo en una representación que ha construido una identidad marcada bajo el signo irreductible de la seducción y cuya práctica se limita al contexto del burdel, de ese lugar clandestino, que al igual que el cabaret, constituyen los espacios centrales en narrativas como las del *tango rufianesco* (Savigliano 1994, 95) donde el

²⁶ “ ... En el arrabal se alzó nuestro cariño. Allí, bajo el resongo de un tango lisonjero y el chirriar de una jaca acerada, te brindé la elegancia de mi aristocracia...Juntos nos fuimos, en aquella madrugada, hasta la esquina. I el paso del tango partió el silencio de la calleja. / ¡Bailamos! y nuestros labios se emporcaron / en un beso bandido; en la hechicería tropical de un Tango Apachi.../ ¡Granuja! me gritó el amo del burdel; /callaron las guitarras: / hicieron / bomba las mozas y los chiquillos echaron sus miradas al ruedo. Allí estaba mi pena, allí la emoción del Tango y el mirar indeciso de tus ojos morunos.../I hablaron las jacas, a la luz de un farol: corrieron los alardes de valentía y el alma del suburbio hizo de réferé en la lucha a muerte. / Vino de nuevo el Tango. I cuando ví que llorabas por mí, ante la advocación de un escapulario, salté sobre el amo del burdel. / Gritaron las mozas y el rival se desplomó en un lecho de basuras. / Mi mano se enrojeció con la sangre tibia del Señor del Arrabal /...I volvieron las guitarras a darnos su música rezumbona; / las mozas cambiaron de pandeetas y tú veniste hacia mí. / ¡Bailamos! y tu carne morena, la hostia consagrada del suburbio, me brindó la elegancia de un Pecado... / El Tango tiene la culpa; bajo su embrujamiento amoroso me diste el Pecado Bandido, con la hechicería enferma de un Tango triste. Del Tango del Arrabal. / *** / Por éso. Cuando viene la luna, se alza nuestro cariño desde el fondo de la calleja” (*sic*) (Sánchez 1932, 51-2).

niño bien, en este caso el aristócrata, puede desafiar las reglas de conducta de su clase (95) al intervenir en una dinámica en la que el “erotismo circula ilegalmente en encuentros ilegítimos de raza y clase” (93), donde las mujeres son motivo de disputas y aunque su participación es sustancial en la trama, no poseen una voz (101) ya que es la voz narrativa masculina la que da cuenta de aquella presencia que ha sido construida asimismo, a través de su mirada. Una mirada que convierte al tango en el poema *Pecado Bandido*, en un núcleo que termina por amalgamar en la acción del baile, deseo y coraje pero que también se mantiene como un motivo latente de un entretejido narrativo que conlleva una serie de subtextos y sentidos.

Como se puede advertir a lo largo de la narración poética propuesta por Jaime Sánchez, los vínculos que establece el tango, bien como baile o como música, permiten reconocer en este texto las representaciones de un imaginario que ha servido de material para la elaboración de narrativas con las que se ha identificado a este género y en las que se reflejan una serie de dinámicas sociales con sus negociaciones y conflictos.

Otro texto en el que se hace alusión al tango es el poema de Gerardo Chiriboga, *La música del tango* (1934),²⁷ en el que se hace referencia a un carácter “adictivo” de este ritmo al compararlo con la morfina y el opio, aspecto que guarda relación con el consumo de las llamadas *drogas heroicas*, práctica que fue conocida en el Quito de inicios de siglo, que se vinculó mayormente con la vida bohemia de la ciudad y que se reflejó en la producción literaria de la época.²⁸

Para el autor, esta música de connotada tristeza evoca un pasado relacionado con la cultura gaucha que se materializa en el sonido de la guitarra criolla y emerge como un mal que ha contagiado al continente americano. La idea que aproxima al tango con la adicción da cuenta de la amplia difusión que tuvo este ritmo cuya música y efectos se propagaban como una enfermedad: “Tango opio de las pampas y del arrabal toda

²⁷ Poema perteneciente a la obra *Minuto muerto* (1934): “Como el ajeno la música del tango / tiene el amargo grato. / Cual la morfina / llena y angustia el corazón. / Drogas heroicas / en inyecciones de dolor, / y de alegría, en gotas. / Música que embriaga el alma / y la desborda / en ondas de tristeza. / Gimien los recuerdos / de trágicos amores que no fueron / y los dolores de una raza / esclavizada al sentimiento. / Retuércese la entraña / en los bordones / de criolla guitarra. / Daga de Venecia, envenenada / por la lujuria / de trágica Florencia, / desgarrar el vientre de la pampa; / y florecen (flor de sangre) / amapolas de la historia gaucha. / La música del tango / se adentra / de las neuras en la histeria arrabalera; / y crucifica el alma / en aspas de demencia. / Amor. Dolor. Angustia quemáanse en los tizones de esta música / y se elevan / en violentas espirales de tristeza. / Tango / opio / de las pampas y del arrabal / toda nuestra América / está enferma de tu mal” (*sic*) (Chiriboga 1934, 63-4).

²⁸ Acerca de este vínculo, el artículo de Cristina Burneo: *Tomar la noche: morfina y sombra en la poesía ecuatoriana*, ofrece una línea de reflexión a propósito del tema. El texto se encuentra en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. 9 (5): 101-111. ISSN: 2469-2131. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3815>

nuestra América está enferma de tu mal” (1934, 64).

Al considerarlo transgresor, otra referencia encontrada, permite advertir cómo el tango fue identificado con un carácter que lo redujo a una dimensión donde el baile estuvo relacionado unívocamente con conductas instintivas: “Y, en fin, bailes como el tango, de clasificación estética ambigua. Una vez más, la omnipotencia de los *instintos primarios estilizada* conquista el favor de las gentes y llega hasta muy arriba de la escala social” (Muñoz 1948, 52; el énfasis me pertenece).

Este fragmento forma parte del ensayo *Del folklore argentino: Bailes e instrumentos musicales*, del compositor y pianista ecuatoriano Juan Pablo Muñoz, que fue publicado en la revista *América*, a propósito de la Exposición del Libro Argentino, organizada en Quito en 1948. En la cita, la referencia que se hace del tango a partir de la alusión a lo instintivo, conduce claramente a la connotación sexual que se le atribuyó al baile y por la cual fue censurado desde sus inicios. Cuando el tango se adapta a un esquema de movimientos “más adecuados”, sometiéndose al *dispositivo civilizador* (Garramuño 2007), logra incorporarse a las prácticas sociales de las clases altas y su baile se difunde ampliamente, no sin dejar de contar por ello, con voces opuestas a su práctica.²⁹

El artículo continúa con una crítica que acentúa la oposición de criterios acerca del tango: “En definitiva, lo único realmente peligroso del tango ha sido su mediocridad estética y la prodigalidad con que se le ha explotado, atribuyéndole virtudes expresivas que rara vez logran sus cultivadores más connotados” (Muñoz 1948, 53). La postura del autor frente a este ritmo coincide con la crítica a la que se sometió este género en Argentina, donde a inicios del siglo XX, cuando se internacionalizó con el viaje a Europa, parte de sus detractores se opusieron a que el tango fuese identificado como un símbolo nacional. Cabe anotar que la década en la que se publica dicho texto es la correspondiente a lo que se ha denominado *Época de Oro* del tango, una de las etapas de amplia difusión de su música y baile en la zona rioplatense.

Otro texto que provee indicios acerca de las posturas con respecto al tango en

²⁹ Documentos como *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico*, de Nicanor Lima, fechado hacia 1916, en Argentina, deja traslucir la división de criterios que subyace en la defensa que se realiza en dicho texto a propósito del baile. En el prólogo, Dermidio T. González, busca alejarse del tango como el baile del arrabal, del compadre, de su expresión “nativa”, aclarando que el retorno de este ritmo desde Francia constituye una garantía para su práctica. En el cierre, Lima sostiene la validez y reconocimiento del tango-baile en la medida en que se reglamenta mediante su codificación que se difunde a través de su método y que deviene en elemento de lo que Garramuño (2007, 54) identifica como *dispositivo civilizador* al intervenir en la transformación de los sentidos de lo primitivo en el tango.

Quito es la conferencia *Nuestros niños ante el micrófono*, de Raúl López D., publicada en *La Revista Ecuatoriana de Educación* (1950). En dicha publicación, el autor hace mención acerca de la importancia del rol de los educadores en el proceso de formación de niños y niñas y apela además, a la función educativa de la radio en medio de una crítica hacia el tipo de programación transmitida, que incluía la difusión de música y letras en voces de intérpretes infantiles.

Antes que el problema se torne irresoluble, impidamos, por todos los medios a nuestro alcance, que los niños canten frente al micrófono tangos, milongas arrabaleras, zambas, boleros, pasillos y otra retahila de musiquillas vocales con letras parecidas a ésta: ...la vida es la escuela del dolor / donde se aprende a soportar / las penas de una cruel desilusión... (López 1950, 52).

La preocupación que se centra en los contenidos de las canciones pertenecientes a varios ritmos de amplia difusión en Latinoamérica, remite a uno de los factores que incidió en la popularización de los mismos y que se relaciona con la incorporación de narrativas que marcaron momentos definidos por el predominio del uso de elementos del modernismo, romanticismo y melodramatismo desde las primeras décadas del siglo XX hasta cerca de 1950 (Rodríguez Albán 2018, 41), operación que viabilizó la difusión de géneros musicales no solo mediante sus sonoridades sino también a través de sus letras.

Las derivas hacia el melodrama en varios ritmos, surgidas hacia los años cincuenta, ya las había experimentado el tango décadas atrás (42), cuando una gran parte de sus narrativas, desde aproximadamente 1918 a los años 30, se centraron en el malevo que lamenta la pérdida de su amada (Savigliano 1994, 97), donde “el resentimiento y la venganza se transformaron en melodrama y nostalgia y los personajes rufianescos se fundieron en los héroes románticos” (97).

El fenómeno de la romantización en las construcciones narrativas de los ritmos latinoamericanos tuvo un proceso que visibilizó asimismo las tensiones respecto a la temática de las letras. Es conocida, por ejemplo, la preferencia de Borges por un tipo de tango anterior al tango-canción, el de “cantares jactanciosos, donde aún el tango no se había entristecido” (1965, 32:40). Un tango que, para el escritor, tiene una función que connota un vínculo con la identidad nacional: “Tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor” (1930, 162).

En cuanto al bolero, el estudio que realiza Carolina Santamaría en Medellín respecto a la diferenciación que se produjo acerca de dos estilos del género, podría permitir una aproximación a las connotaciones a propósito de las narrativas sometidas a crítica. En el caso de la cita de la publicación de Raúl López, la letra de la canción a la que hace referencia, pertenece a un bolero de origen cubano llamado *Deuda* (1945), de autoría de Luis Marquetti. Esta puntualización surge en virtud de plantear en la crítica citada, un posible direccionamiento hacia la distinción del bolero mexicano sobre el bolero antillano, extrapolando la reflexión de Carolina Santamaría, quien identifica a través de la diferenciación que se evidenció en la programación radial de la ciudad colombiana, dicha distinción en la que el ritmo de procedencia antillana fue marginado por su impronta sonora tropical frente al bolero mexicano, al que ya se le había conferido otra valoración en relación a aspectos como el refinamiento de la poesía de Agustín Lara (2008, 16-30).

Los factores señalados, como las diferenciaciones en relación a las narrativas y sonoridades, dan cuenta de la confluencia de sentidos y las connotaciones respecto a las construcciones discursivas en los ritmos latinoamericanos y sus derroteros. En ese sentido, cabe considerar cómo la construcción de estas narrativas ha sido parte de procesos con características similares en la región, muchas veces con significados ambivalentes que se han manifestado en el ámbito cultural y sus prácticas.

En referencia al tango, la conformación de significados y representaciones que se han generado alrededor de su baile, música y letras, han constituido una forma de identificación difundida y reflejada por medios como la literatura. La aproximación a estas fuentes permite esbozar un acercamiento a la conformación de las representaciones que han acompañado al tango en esta ciudad e inferir las diferentes perspectivas acerca de la presencia y difusión de este ritmo que ha sido centro de permanentes controversias, no solo en su zona de origen sino en otros lugares donde se arraigó.

Hay que considerar que los autores de los textos mencionados fueron en la mayoría de los casos, escritores e intelectuales cuyo capital económico, social, cultural y simbólico, posibilitó el contacto con manifestaciones culturales como el tango a través de la adquisición de bienes relacionados con este ritmo, viajes y encuentros, donde se difundían música, letras y baile. Sus producciones denotan un claro vínculo con el imaginario y la construcción de representaciones diversas que se generaron en la zona rioplatense y en países que fueron referentes de modernidad como Francia. El abordaje

de dichas obras ha permitido realizar una aproximación a algunos planteamientos como fuentes de investigación iniciales de esos años donde las referencias son escasas, especialmente en cuanto a tango-baile.

6. Se afianzaba el vínculo

Las posibilidades de entretenimiento hacia la década del treinta se habían diversificado. Factores como el desarrollo de la tecnología, la incorporación de dispositivos en la vida cotidiana, la expedición del Código de Trabajo (1938) y la legislación que había determinado la reducción a 44 horas semanales para la jornada laboral, favorecieron la ampliación del tiempo libre e incrementaron las posibilidades de su uso para actividades de ocio.³⁰

Visitas al cine, al teatro, la práctica de deportes, fueron parte de las distracciones de quienes vivían en Quito en aquella época (Durán 2000, 94-5). Además, considerando que “la música popular había sido una tradicional forma de distracción de los ecuatorianos” (92), su auge favoreció la difusión de ritmos y con ello el entretenimiento a través de su escucha y baile.

Las formas compositivas que se produjeron, llevaron a diversos géneros a expandirse ampliamente: “de manera especial, la poesía hecha canción fue durante las décadas del treinta y del cuarenta en toda América Latina, el punto de encuentro entre la cultura y la vida cotidiana. Este contacto, en el caso ecuatoriano significó el afianzamiento del pasillo” (92), ritmo convertido en emblema de la música ecuatoriana³¹ que convivió con otras expresiones musicales que coincidían con el tono emotivo de sus textos, como el tango, cuyo baile también entretuvo a una parte de la población quiteña.

La década del treinta fue también la época en que “Los ‘night clubs’ florecían. El ‘Boris Bar’ en el vetusto Pasaje Royal; ‘L’Ermitage’ y el ‘Ile de France’, habían sustituido a La Delicia donde gentes de ‘bone tone’ solían concurrir para bailar

³⁰ Al respecto, cabe considerar la esfera de las actividades que Elias y Dunning identifican como recreativas y dentro de las que se cuenta al baile social. Los autores mencionan la importancia de dichas actividades al reconocerlas como fenómenos sociales, que si bien están vinculadas con las actividades no recreativas, no se deben considerarlas como inferiores (1992, 119). Apuntan a la valoración del ocio como una dimensión de la actividad humana que, dada su estrecha relación con el trabajo, ha sido subestimada aún cuando ha constituido “la única esfera pública en la que los individuos pueden decidir basados principalmente en su propia satisfacción” (118).

³¹ A pesar de la trascendencia de su música, el pasillo como baile, dejó de practicarse aproximadamente desde la década del cincuenta (Mullo 2015, 113).

cadenciosos tangos al compás de desafinados pianos y gimoteantes violines” (Kingman 1990b, 168).

La presencia del tango hacia las décadas del treinta y cuarenta se va consolidando a través de diferentes medios. Al respecto, Juan Mullo (2015, 89) apunta:

En el Ecuador existe una tradición tanguera bastante amplia, que se relaciona hacia los años cuarenta, con el auge de la radiodifusión principalmente. Las generaciones de esa época se influenciaban de las producciones del cine argentino, con sus divos, cantantes, actrices y actores, en donde el estilo tanguero se representaba y difundía junto con la moda, el vestido y demás formas sociales, con las que se identificaba la cultura juvenil blanco-mestiza. Las emisoras de Buenos Aires, que se sintonizaban en el país, difundieron las primeras orquestas tangueras como la de Alfredo de Angelis y fueron las preferidas por la clase media. La discografía, el disco de pizarra y luego con el acetato, continuó una melomanía que ya había experimentado en la primera década del siglo XX, pasos de baile tanguero, acompañados por las pianolas o las partituras de piano.

El tango se había instalado en Quito. Su música y sus letras eran expresiones reconocidas que motivaron a diversos músicos, compositores y cantantes a incluirlo en su labor artística:³²

[En el Teatro Puerta del Sol] DEBUT de la Compañía Nacional de VARIEDADES, con la preciosa comedia de los hermanos Alvares (sic) Quintero, La escondida senda. Además, grandioso Acto de VARIEDADES. Carlota Jaramillo, el alma quiteña que canta, hará las delicias del público en (sic) sus mejores tangos y pasillos. (El Día. 1933, 3 de septiembre, 2. Citado en Rodríguez Albán 2018, 144)

La *diseminación* del tango a través de ejecutantes, público, mercado musical, tecnologías de reproducción masiva, nudos y redes de difusión (Pelinski 2008, 4), permitió el contacto con esta manifestación de origen rioplatense cuya práctica se integró a la dinámicas culturales en Quito. La vinculación con un género originado fuera del país no fue un impedimento para que se incorporara a los repertorios y a los procesos de creación de varios intérpretes y compositores.

En ese sentido, la circulación transnacional del tango plantea para el etnomusicólogo Ramón Pelinski la concepción de un tango *nómade* (2) que se pone a disposición de diversas culturas alrededor del mundo, en un proceso de apropiación que se *descontextualiza* del entorno porteño “para percibir, vivir, construir el tango a partir

³² Referentes de la música en Ecuador como Carlota Jaramillo, Luis Alberto Valencia, Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo, entre otros, fueron reconocidos por cantar tangos a lo largo de su carrera o en algún momento de esta. En cuanto a la composición de tango en Ecuador, María del Carmen Verdesoto, Francisco Paredes Herrera, Carlos Amable Ortiz, Cristóbal Ojeda Dávila, Pedro Inga Vélez, entre otros, contribuyeron al repertorio de este ritmo en el país.

de la propia experiencia de quien lo percibe, vive o construye” (49-50). Fuera de límites espaciales y temporales, la *tanguitud*, como una manifestación ilimitada con sus posibilidades infinitas, abiertas a experiencias diversas que permiten [re]construir la experiencia tanguera, sitúa al tango como una “interminable aproximación [...] [que se] encuentra en el horizonte de todas sus percepciones posibles...” (49)

En esa perspectiva, el tango, como parte del bagaje de quienes se han vinculado con este género, deviene en *recurso cultural*³³ (Jullien 2017, 16) que al ser *explorado*³⁴, ha formado parte de un proceso de aprendizaje, conocimiento y reconocimiento de las maneras de ser de su música, baile y de las expresiones que genera y que lo generan. Si pensar en la cultura es pensar en sus recursos y en cómo estos han sido *activados* (69), la dinámica de la misma se vuelve un complejo de interacciones permanentes.³⁵

Con respecto al tango, basta recordar las confluencias culturales que posibilitaron su aparición y desarrollo en la zona rioplatense y los diversos recursos culturales explorados y utilizados por quienes intervinieron en este proceso en el que la interacción de varios factores conformó un fenómeno cultural a gran escala cuyos desplazamientos geográficos múltiples, permitieron que este *tango nómade*, con sus expresiones y representaciones, constituyera parte de la dinámica cultural de diversos

³³ La propuesta de François Jullien parte de un desplazamiento en el que concibe a la cultura desde sus *recursos* y no desde la categoría de *identidad*. Al entender a la cultura como un proceso en permanente transformación y como una construcción social, abordarla desde la *identidad*, limitaría su dinámica, por ende, el autor señala la necesidad de repensar a la cultura desde el reconocimiento de sus recursos a los que también les denomina *fecundidades*. A partir de este planteamiento, Jullien (2017, 72) deja en claro que “los recursos culturales [...] se hacen préstamos, se importan, y no pertenecen a nadie”. Esta disposición de los mismos hace que no exista un derecho exclusivo *a priori* de determinados sujetos para su exploración. Habría que añadir que esta operación no está exenta de tensiones al considerar las relaciones y flujos de poder existentes en el campo de la cultura, además de tomar en cuenta las negociaciones que se generan en el mismo.

³⁴ Respecto a los recursos culturales, aparte de *explorar*, Jullien utiliza también el término *explotar*, como se hace con los recursos naturales. “En un momento de tantas alarmas sobre el agotamiento de los recursos naturales del planeta, de su “biodiversidad”, ¿por qué no preocuparse igualmente por el agotamiento de estos recursos?” (2017, 67). En esta extrapolación se puede advertir el alcance adverso que también puede llegar a tener la *explotación* de recursos culturales. El autor va más allá: “los recursos reclaman no solo una recepción (adquisición y preservación) por parte de los destinatarios o de sus herederos sino, además, ser investidos de nuevos sentidos por parte de quien se interese en ellos [...]” (77)

³⁵ La postura de Jullien acerca de la cultura plantea un punto de convergencia con la formulación específica de Pelinski acerca del tango en el sentido de desmarcarse de la idea de “esencia” en las manifestaciones culturales, reconociendo una dinámica permanente que se ve actualizada por las *percepciones, apropiaciones* (Pelinski 2008) *exploraciones* de recursos culturales (Jullien 2017), que se generan en diversos lugares y tiempos. En ese proceso, las percepciones son producidas por el tango pero a la vez lo producen “en un interminable proceso de *différance*, (o de remisión) que subvierte el concepto de una totalidad tanguera contenida en un manojo de significaciones pretendidamente auténticas y universales” (Pelinski 2008, 50).

lugares.

En el caso de Quito, la incorporación del tango en los repertorios musicales, amplió sus posibilidades de difusión a través de la conformación de agrupaciones dedicadas exclusivamente a la interpretación de ritmos rioplatenses. Hacia la década del cuarenta, Luis Aníbal Granja forma la orquesta Los Rioplatenses. Una de sus formaciones fue la constituida por Luis Aníbal Granja, Jorge Paz, Miguel León, Leonardo Jiménez, Raúl Molestina, Héctor Bonilla. Luis Alberto Valencia, Leopoldo Iturralde y Héctor Haro, fueron vocalistas de este conjunto (Moreno 2006, 140-1). También formó parte de esta agrupación, Pedro Pablo Echeverría.

No bastaba con tener un disco o escucharlo en la radio, la música del tango se difundía con orquesta en vivo. Esta nueva conformación de un conjunto dedicado a los ritmos rioplatenses, incluyendo el tango, permite advertir el alcance de este género en la dinámica cultural de Quito.



Figura 5. Orquesta Los Rioplatenses. Fuente: perico-echeverria.blogspot.com/

A la ciudad llegaron otros ritmos y el tango continuó difundándose, llevando consigo a sus personajes emblemáticos: “La llamada música urbana rioplatense, cobró significativa presencia en nuestro país en las décadas del 20 hasta finales de los años 50 y pese a la novelería que despertaban otros ritmos (boleros, mambos, blues), el sentimiento gaucho en los labios de Gardel, Libertad Lamarque, se tomó por asalto estas comarcas..” (*sic*) (Chiriboga citado en Moreno 2006, 106-7).

Como se advierte, la presencia del tango en Quito desde inicios del siglo XX y el incremento de la afición por este ritmo en las primeras décadas del mismo, se vio favorecido por factores como el desarrollo tecnológico que amplió la posibilidad de circulación de contenidos, lo que incidió en la difusión de varios géneros musicales. Algunos de ellos constituyeron parte de una identidad regional enrumada en un

proyecto modernizador que, en la historia de la ciudad, incidió en diversos procesos como la transformación de las estructuras sociales que definió la constitución de nuevos actores colectivos (Bustos 1992).

En este contexto, algunos sectores adoptaron ciertas manifestaciones culturales como signos de una identidad de clase, entre los que se contaba el tango. Sin embargo, el desarrollo de medios masivos como el cine y la radio, sumado a la evolución de los dispositivos de reproducción de sonido, permitieron que el tango, así como otros ritmos, pudieran llegar a otros públicos quienes se familiarizaron con sus expresiones.

De este modo, la historia del tango en Quito se fue configurando a través de representaciones, personajes, letras, música y baile; manifestaciones que coexistieron en el contexto de una primera mitad del siglo XX, marcada por transiciones de diversa índole que conformaron el escenario de un recorrido donde el ritmo arribó con su sonoridad, cadencia y letras como parte de un bagaje que encontró en esta ciudad, sus modos de ser.

7. Aproximaciones a las memorias

Rostros, recuerdos, sonrisas, miradas, silencios, olvidos, existencias narradas y compartidas, capturadas en dispositivos donde la palabra se aloja con el gesto en una conjunción que le da un sentido personal y único a las historias. Los relatos permanecen como un recordatorio de aquello que había buscado fuera de las fuentes documentales, eso que quería mirar, lo que necesitaba percibir como una materialización de lo que había leído, de lo que alguna vez se quedó en mi memoria.

Después de considerar diversos planteamientos, decidí centrarme en la búsqueda de los relatos de tango más lejanos en el tiempo y contados en primera persona. Llamadas, listas, confirmaciones y la expectativa de encontrarme con ese “algo” que me proveyera de alguna huella que pudo ser borrada en el *olvido inexorable* (Ricoeur 1999, 53) o que en el peor de los casos, fuera inexistente, fue lo que marcó uno de los tramos cuya incertidumbre se volvió necesaria para gestionar esa misma expectativa y posibilitar diálogos, maneras de relacionarse a través de *narrativas conversacionales* (James 2004, 128) que me permitieron, más que encontrar lo que buscaba, dejarme encontrar por esa[s] búsqueda[s].

Al conversar con Josefina, Marco, Elvia, Bertha, René, Alfonso, Héctor, Genoveva, Adela, Ana, Rosa, Humberto, Lucila; el porqué y el para qué de este

apartado cobraba sentido al reconocer vínculos narrativos verbales y corporales entre quienes compartieron generosamente sus experiencias. Quizá Ana y Humberto nunca se conocerán pero su evocación los hizo coincidir en un lugar de este territorio de la memoria, lo que me permitió generar una propuesta a modo de itinerario temático para sistematizar el contenido dialogal.

En este proceso pude identificar referencias que me han permitido delinear un posible acercamiento a los modos de ser del tango-baile en Quito a partir de la década del cuarenta mediante la manera de bailarlo, las percepciones, los medios de aprendizaje, la difusión; en definitiva, las [re]construcciones a través del cuerpo, la memoria y la palabra. Este seguimiento constituye, a parte de un recurso metodológico, una necesidad de escucha para intentar configurar este mapa del tango alrededor de las memorias, que también opera como un mapa de las memorias alrededor del tango.

¿Y por qué a través de la historia oral?

Uno de los temas que ha generado una discusión permanente en el área de la investigación social ha sido la relevancia de las fuentes orales. Su componente subjetivo ha constituido uno de los puntos por los que este tipo de fuentes y el ámbito de la historia oral a la que se pertenecen, han sido desestimados. Sin embargo, es esa subjetividad la que ha constituido una posibilidad para profundizar en un espacio lleno de significaciones que dan cuenta de nuevos relatos de la historia. De hecho, este tramo de la investigación no habría sido posible sin las entrevistas, los diálogos y las *narrativas conversacionales* (James 2004), que se matizaron con canciones, bailes y recuerdos de todas y todos quienes compartieron sus memorias en un proceso que me permitió aproximarme a través de la oralidad, a los acontecimientos y a sus significados (Portelli 2016, 23).

En ese sentido, la definición que Thompson (2017, 15) formula acerca de la historia oral “como la interpretación de la historia, las sociedades y las culturas en proceso de cambio a través de la escucha y registro de las memorias y experiencias de sus protagonistas”, permite comprender el potencial de la oralidad para construir conocimiento y poder interpretar y negociar el pasado (Vich 2004,18). Con respecto al planteamiento de Thompson, su definición abarca una serie de elementos que se corresponden con las *fuerzas y potencialidades (voces ocultas, esferas escondidas, establecimiento de conexiones entre vidas y tradición oral)* (22) que identifica en la historia oral y que al articularse en las directrices de trabajo, pueden fortalecer los

planteamientos investigativos.³⁶

Este autor considera a las *voces ocultas* como una posibilidad de desplazar el lugar de enunciación de una historia “oficial” hacia las narraciones de quienes han generado discursos y prácticas en paralelo. En el caso del presente trabajo, las narradoras y narradores, cuya edad fluctúa entre 69 y 84 años, a través de sus relatos verbales y corporales, han posibilitado el planteamiento de las directrices en el recorrido del tango-baile en Quito. Sus memorias han configurado referencias en el marco de la construcción de esta narrativa desde sus experiencias y posicionamientos.

Las *esferas escondidas*, se relacionan con esos espacios que no se incorporan en la historia pero que son parte del desenvolvimiento de quienes en este caso, están o han estado vinculados con el tango-baile en la ciudad. En ese sentido, las memorias apuntan a las implicaciones de esta práctica en contextos como el social, donde ámbitos como el personal y el familiar, se convirtieron en espacios nucleares para el desarrollo de este ritmo en Quito.

Finalmente, el *establecimiento de conexiones entre vidas*, tiene relación con los nexos que se desarrollan entre categorías de análisis a partir de las historias de vida. En esta investigación, las narraciones han permitido crear vínculos entre categorías temporales, espaciales, sensoriales, entre otras.

Estas pautas me permiten introducir el contenido de este apartado que está basado en narraciones que a lo largo de la investigación han suscitado la comprensión, búsqueda y problematización de los procesos que se han generado en el tango y alrededor de este ritmo como baile. A partir de estos relatos, intento configurar una hoja de ruta que permita continuar con la búsqueda de las huellas de la práctica de este baile en Quito, tanto en su dimensión fáctica como en sus alcances de significación, donde se revela “la fuerza modeladora de la memoria” (Thompson 2017, 28), y entender cómo han tejido significado respecto a este ritmo, quienes han compartido sus experiencias, conocimientos, recuerdos y vivencias y han mantenido esta práctica como parte de la narrativa de esta ciudad.

Estas aproximaciones a las memorias, que incluyen *relatos personales, testimonios interiores* (Portelli 2017, 547), intentan proponer algunas referencias en relación a los recorridos del tango. Vislumbrar estos recorridos anteriores a la dinámica actual del tango-baile en Quito permiten esbozar un espacio donde posicionamientos,

³⁶ En relación con estas *fuerzas y potencialidades*, me referiré únicamente a las tres primeras por estar en correspondencia con algunos aspectos de esta investigación.

generación de conocimiento y sentidos han confluído, construyendo este devenir a través de la intervención y agenciamiento de quienes han abrazado al tango.

7.1 ¿Dónde estaba el tango?

“Yo desde guagua aprendí a bailar el tango viendo a los mayores en las fiestas familiares. De lo que yo tengo uso de razón, ya tengo ochenta y cuatro años, desde los seis años veía lo que bailaban tango” (Vergara, Josefina 2019, entrevista personal).

El recuerdo de Josefina se remonta a inicios de la década del cuarenta, cuando en algunos hogares de la ciudad de Quito el tango era parte de los encuentros familiares u otras reuniones en espacios privados y si bien, en bailes y festejos masivos no se lo escuchaba comúnmente (Villalba, Bertha 2019, entrevista personal), su sonoridad y cadencia se integraron a las prácticas de escucha y baile en la ciudad.

Hacia finales de esa década y a pesar de la euforia con la llegada de ritmos como el porro, el son, el mambo, la rumba, que caracterizaron los encuentros bailables masivos (Rodríguez Albán 2018, 284), el tango no perdió vigencia, aunque se mantenía la percepción de ser “un gusto de gente de plata que se reunía en los grandes salones a bailarlo” (Rodríguez, Marco 2019, entrevista personal).

Asimismo, este ritmo se fue difundiendo mediante los repertorios de las bandas y estudiantinas, la radio, el cine y soportes como el disco o uno de los dispositivos que también marcaron la historia del entretenimiento, la rocola. “En un salón bien conocido, *Las Huacas*, por el Estadio Olímpico, hacían tortillas, hornado. [...] La gente iba a comer y a bailar, y como había rocola, entonces ponían tango y la música que querían”³⁷ (Yépez, Elvia 2019, entrevista personal). “[A *Las Huacas*] íbamos en familia [...] y en la rocola se ponía un sucre y se elegían tres canciones” (Villalba, Bertha 2019, entrevista personal).

Algunas reuniones nocturnas en cafés del centro o restaurantes estuvieron amenizadas con el sonido del tango y en algunos casos, con el baile de parejas espontáneas.³⁸ La vinculación entre nocturnidad y tango tuvo otros escenarios que siguen en la memoria de algunos quiteños:

³⁷ Según se aclara en la entrevista, en relación proporcional de diez canciones que se colocaban, dos o tres eran tangos.

³⁸ En el desarrollo de esta investigación algunas personas recordaron que en algunos cafés y restaurantes del centro de la ciudad se escucharon y bailaron tangos, aunque no se pudieron obtener

Antes no habían las discotecas sino el cabaret, estamos hablando del cincuenta, sesenta. Había el Bagatelle de un lado y el Moulin Rouge del otro lado [...] Ahí como atracción de la noche se pegaban su tangazo, con una pareja que bailaba [...] Alguno que le gustaba el tango se lanzaba al ruedo y se bailaba el tango [...] A estos lugares iba la clase media y media alta. (Rodríguez, 2019, entrevista personal)

Pero sin duda, los espacios donde el tango-baile tuvo mayor acogida fueron las fiestas y reuniones familiares: “Cuando había un evento se comenzaba con el pasodoble *Sangre Ecuatoriana*³⁹ con el que se abría la fiesta.⁴⁰ El tango era en medio de la fiesta. Se ponían dos o tres [tangos] máximo porque a la gente le gustaba” (Vergara, Josefina 2019, entrevista personal). En estas reuniones además, se bailaban valeses y boleros. Para finalizar, “se ponía música nacional: sanjuanito, pasacalle” (Vergara, Josefina 2019, entrevista personal), y este set era el indicativo de que la fiesta estaba por terminar.

La incorporación del tango en ámbitos de entretenimiento como los espacios de baile social constituye un hecho que al parecer, está determinado por el carácter de su baile y las connotaciones que se generaban a partir de él:

El que ama el tango es porque le gusta la elegancia. A mi personalmente me encanta el tango. A mi esposa le gustaba tanto y con lo que sabíamos, nos defendíamos, le encantaba a la gente que bailemos.⁴¹ Los bailes de salón, especialmente los que son con música suave son elegantes como el valsecito, el pasodoble, el bolero. [...] Para mí personalmente el más complejo, es el tango (Arcos, Alfonso 2019, entrevista personal).

“Era una distinción bailar tango. No sabía bailar cualquiera” (García, Héctor 2019, entrevista personal). “Es que el tango es romántico pero a la vez sensual” (Acosta, Genoveva 2019, entrevista personal). El tango fue caracterizado a partir de una dinámica coreográfica que lo posicionó como un baile complejo en su ejecución y que también le proveyó de una identidad en la que cuerpo y movimiento se conformaron como articuladores de sentidos, de esta manera se han construido representaciones

referencias concretas. *La Cueva del Oso* fue uno de los lugares, donde al parecer, se realizaron presentaciones de agrupaciones cuyo repertorio incluía este ritmo.

³⁹ Este pasodoble, compuesto en 1930 por Julio Cañar, fue grabado por la orquesta argentina de Enrique Rodríguez que difundió el tema internacionalmente: “...el éxito de este disco fue sensacional; se prensaron cincuenta mil, por ello, Odeón me concedió un diploma de honor al Mérito artístico, mención que la guardo con cariño” (Cañar citado en Guerrero y Wong 1993, 6).

⁴⁰ Testimonios como el de Enrique Moreno afirman que también se podía iniciar con el conocido pasodoble *España Cañí*, compuesto en 1923 por Pascual Marquina Narro (2019, entrevista personal).

⁴¹ Es importante resaltar que por lo general, las parejas que bailaban tango eran parejas sentimentales que practicaban ciertas figuras que luego demostraban en el evento social, esto les permitía desarrollar un vínculo de confianza en la ejecución de movimientos.

acerca de sus maneras de bailarlo. Al respecto, algunas y algunos narradores, distinguen el tango que han visto como espectáculo (que incluye movimientos acrobáticos) y “El de barrio. Es muy diferente, no hay tanta vistosidad sino es de sentirle [...] Para bailar tango usted tiene que sentir, oye la letra, siente la letra y baila. A uno le da un espíritu, así como que le llena” (Rodríguez, René 2019, entrevista personal).

La distinción de estos modos de bailar ha instalado tácitamente concepciones acerca del cuerpo y sus representaciones: “Las personas que bailan tango en la televisión son personas altas, bien formadas, escogidas de acuerdo a la talla” (Rodríguez, Marco 2019, entrevista personal). Dos tangos, dos mundos, dos formas de bailarlo, una más exigente a nivel físico donde los condicionamientos estéticos que configuran y son configurados por un canon corporal subyacen en la mirada hacia los cuerpos que bailan.

La percepción del cuerpo se convierte en un ejercicio reiterativo de este régimen escópico donde se filtran y se segregan imágenes. Este ejercicio visual responde a una construcción de significados que atraviesan diversos ámbitos: “Yo he visto bailar tangos a jóvenes, ¡qué belleza! Esa agilidad y todo...lo que no tenemos nosotros” (Peralta, Adela 2019, entrevista personal). Adela (77 años), se refiere a espectáculos y exhibiciones de un tipo de tango que observó en Quito y que ha marcado las impresiones con respecto a una forma de baile y la valoración estética del mismo, donde subyace una *sobredeterminación esencial del cuerpo* y de aquellas propiedades físicas socialmente calificadas y elogiadas como la fuerza o la belleza (Bourdieu 2007, 128). Los cuerpos estilizados, jóvenes, ágiles y capaces de realizar acciones acrobáticas, se convirtieron en prototipos de un baile que se ha identificado también con estas representaciones cuya referencia han sido espectáculos de tango *for export*, basados en coreografías de alta complejidad.

No obstante, en cuanto a práctica social, el tango fue haciéndose espacio en Quito pero, ¿cómo se aprendió a bailarlo?

Bertha Villalba provee varios indicios: “El cine fue el que enseñó porque el tango se oía en la radio pero para bailar: el cine [...] Nunca bailé con una persona desconocida, yo aprendí con mi enamorado” (2019, entrevista personal).

Algunas producciones cinematográficas proporcionaron referencias de pasos que se reprodujeron en las reuniones sociales, generalmente con la pareja con la que se practicaba. Toda escena en la que se bailaba tango aportaba a la elaboración de secuencias o a la ampliación del repertorio de figuras: “Yo he sacado pasos de tango

viendo películas donde sabían bailar tango. Tenía curiosidad de saber cómo se baila y sabía estar viendo, entonces a quien es ahora mi señora, le sacaba a bailar ¡y nos pegábamos unos pisotones! [risas]” (Rodríguez, Marco Antonio 2019, entrevista personal). Alfonso Arcos (2019, entrevista personal) recuerda: “Yo solito me ponía a bailar en la sala. Para esto yo me asesoraba en las películas, mexicanas especialmente [...] Bailaban música elegante como el bolero, el tango. Me interesé bastante en aprender, en una forma empírica se puede decir”. Ana Castillo (2019, entrevista personal) menciona: “Yo me fui a ver a Sarita Montiel en la película [*Mi último tango*], ahí bailó tango”.



Figura 6. Sara Montiel bailando tango en la película *Mi último tango* (1960)

Otro de los medios comunes de aprendizaje fue a través de parejas o familiares: “A mi me enseñó mi papá porque él era músico, oficial del cuartel y teníamos compromisos el 31 de diciembre. Cuando me hice señorita, me enseñó el tango, vals y bolero” (Olmedo, Rosa 2019, entrevista personal). El interés por aprender también se basó en la observación de quienes bailaban tango: “Yo aprendí a bailar porque me gustaba ver y me iba al cuarto mío y ahí hacía los pasos, sin música, pero hacía los pasos” (Vergara, Josefina 2019, entrevista personal).

Una de las primeras inquietudes acerca de los modos de aprendizaje fue la existencia de espacios destinados a la enseñanza específica de tango, como academias o escuelas de baile. En el transcurso de la investigación no se encontró más referencias concretas que la de Julio Aldas, quien dictó cursos de tango-baile hacia la década del cincuenta. Después de terminar las actividades en su taller, donde elaboraba zapatos y balones reglamentarios de fútbol, subía al segundo piso de la casa ubicada en el sector

de la Guaragua para iniciar las clases en su *Academia de Baile* donde “recibió alumnos de todas las esferas sociales de la ciudad” (Moreno 2006, 232).

“A las cinco y media, seis de la tarde, todo el mundo del barrio venía: ‘¡vamos a verle bailar al maestro Julio Aldas!’ y él ‘se daba lija’ bailando el tango aquí. El lugar se llenaba totalmente. Venían hombres y mujeres, porque mientras Aldas bailaba, estaba la gente sentada viendo. Después se ponía a dar clases” (Rodríguez, René 2019, entrevista personal).

Al subir por las gradas de la casa me encuentro con el lugar que está reducido por la construcción de un cuarto. Allí se escuchaba tango, se bailaba y se aprendía a bailarlo. Intento imaginar al maestro Aldas “bien acicalado a lo Gardel” (Moreno 2006, 231) mientras bailaba y enseñaba. No encuentro fotografías suyas, ni de aquel espacio, ni de sus clases, solo queda este cartel como evidencia de ese episodio del tango en Quito:

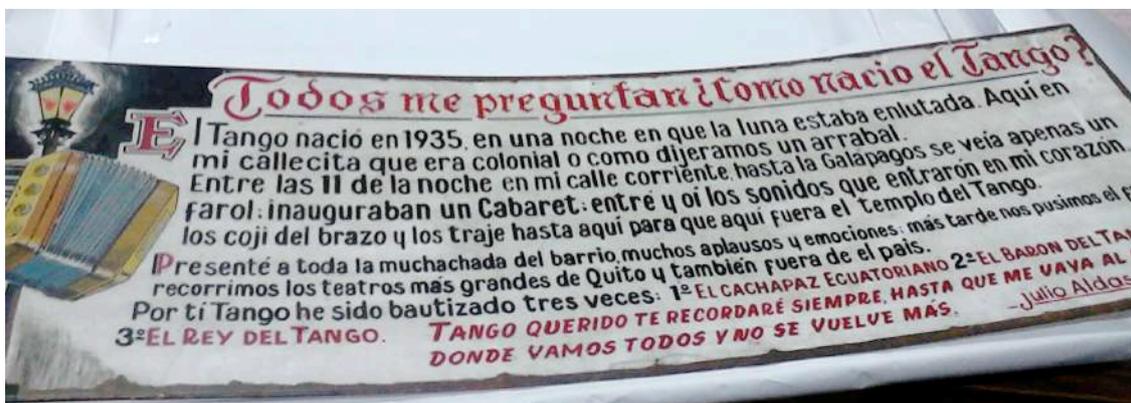


Figura 7. Rótulo que se ubicó en la Academia de Julio Aldas. Fuente: archivo personal. 2019

La academia del maestro Aldas sería una de las primeras referencias de un espacio organizado específicamente para dictar clases de tango en Quito: “fue uno de los iniciadores del aprendizaje del tango para dar sus conocimientos a las personas que les gustaba” (Arcos, Alfonso 2019, entrevista personal). Su continuo interés por el baile y todo lo referente al tango habría motivado la creación de este espacio de enseñanza. Además, su permanente contacto con jugadores de fútbol argentino que encargaban la confección de calzado deportivo en su taller, habría sido un vínculo más con la cultura porteña que pudo aportar a su conocimiento acerca del tango (Arcos, Alfonso 2019, entrevista personal). Quienes lo conocieron, lo recuerdan como “uno de los mejores bailarines de tango en Quito” (Rodríguez citado en Rodríguez 2018, 3).

“¿Sabe cómo le enterramos a él? Tocando La cumparsita. Un acordeón y dos guitarras en el cementerio de San Diego [...] Las plañideras⁴² trabajaban en los cementerios y les pagamos cinco sucres a cada una y ellas lloraron [...] y tocamos La cumparsita, y así le despedimos al Julito Aldas” (Jácome H., Humberto 2019, entrevista personal).

7.2 Huellas del movimiento

Otra de las inquietudes que impulsó esta investigación fue la indagación acerca de los *modos* del tango-baile en Quito en el pasado. Este acercamiento a los métodos y recursos para aprender a bailarlo, permitieron una aproximación a las conceptualizaciones desde las que se configuraron esquemas de movimiento para este baile. A partir de las conversaciones y demostraciones, se identificaron algunas formas de bailar tango y ciertas pautas referenciales en la práctica social del mismo.

Algunas percepciones apuntan a que el tango, hacia la década del sesenta en adelante, se aproximaba al baile del bolero pero con diferencias que marcaban los géneros.⁴³ El abrazo en el bolero permitía un acercamiento *permanente* de los cuerpos,⁴⁴ mientras que en el tango era más flexible: “porque tiene usted que estar suelto al menos para pasos, por ejemplo cruzar la pierna y todo eso” (Rodríguez, René 2019, entrevista personal). La apertura del abrazo permitía realizar ciertos movimientos sin soltarse completamente, de esta manera, la pareja podía ejecutar las figuras que los hombres marcaban.⁴⁵ Era una regla: “el hombre guía en el tango” (Cevallos, Lucila 2109,

⁴² Las plañideras eran mujeres contratadas para llorar por el difunto. Su historia se remonta a la época del Antiguo Egipto y contó con una amplia tradición en países latinoamericanos.

⁴³ En lo musical, el intercambio de rasgos estilísticos entre los géneros populares de la región hacia 1950, se manifiesta por ejemplo en el “pasillo bolerizado” de amplia difusión en Quito (Rodríguez Albán 2018, 66), lo que da cuenta de la influencia del bolero. Estos préstamos en lo concerniente al baile, podrían estar identificados con ciertos matices en el movimiento que se integraron al tango desde el bolero pero sin dejar de conservar la cadencia del tango, la que se reforzaba en la ejecución de ciertos pasos que se ensayaban previamente y que le proveían de una identidad “tanguera” al baile.

⁴⁴ El bolero fue uno de los bailes al que se le atribuyó una connotación romántica ya que la estrecha e ininterrumpida cercanía de los cuerpos (más que en el tango), propiciaba un encuentro permanente que se podía matizar con la palabra. A propósito, Ernesto Moreno se refiere a las reuniones en donde se bailaba tango y bolero: “Como estaba en el menú de la orquesta [el tango], todos teníamos que bailar pero los que sabían eran los adultos, nosotros bailábamos como sea, lo que esperábamos rápido era el bolero [...] lo esperábamos para poder declararnos con las chicas” (Moreno, Ernesto 2019, entrevista personal).

⁴⁵ La *marca* se refiere a ciertos movimientos, a modo de “señales”, ejecutados por la persona que está realizando el rol de guía en el baile y que busca generar en el seguidor o seguidora determinadas dinámicas de movimiento como figuras, desplazamientos, pausas, etc.

entrevista personal) y la mujer sabía que su responsabilidad consistía en seguir el baile del hombre y su marca.⁴⁶

En esa dinámica del baile se valoraba la *liviandad* corporal de la mujer para “dejarse llevar” en la pista. Era necesario contar no solo con la predisposición para seguir, sino con una respuesta inmediata y eficaz a la marca del hombre. El cuerpo femenino-seguidor del tango se correspondía con la metáfora del cuerpo etéreo que es fácilmente guiado y que se desplaza casi sin tocar el suelo, “[...] cuerpo liberado de su peso, en todos los sentidos del término” (Bardet 2012, 29).

El movimiento se vuelve ligero pero no solo eso, es parte de una acción donde los cuerpos cargados de significaciones materializan los roles y sus representaciones. “El hombre lleva a la mujer, depende la mujer del hombre [...] ella tiene que ayudar al baile, por ejemplo si está muy pesada o si no se deja llevar, ahí es imposible” (Rodríguez, René 2019, entrevista personal). “Hay que saber llevarle a la pareja. La dama es la que se luce más en el baile del tango” (Arcos, Alfonso 2019, entrevista personal).

Estas asignaciones de los roles de baile se han relacionado con la formulación de esquemas corporales en los que se ha instalado la percepción de que “la oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de estar, de llevar el cuerpo” (Bourdieu 2007, 113), y en el caso del tango, como en otros bailes de pareja, esta diferenciación determinó los roles de baile y sus funciones. El hombre asumía la guía y lo que aquello connotaba: saber marcar los pasos a su pareja. Su atención tenía que centrarse en un doble ejercicio que consistía en saber ejecutar los pasos y figuras y además, marcarlos a su compañera para lograr un baile fluido.

En el caso de las mujeres, aunque no guiaban, requerían de un conocimiento básico de este baile para seguir la marca del hombre. En ese sentido, hombres y mujeres preferían bailar con quien conociese las figuras y los pasos del tango. Generalmente, las parejas que bailaban tenían un vínculo familiar que les permitía practicar o encontrarse más seguido en las reuniones en donde demostraban su baile.

⁴⁶ Se consideraba que él era el único que podía invitar y llevar a la mujer en la pista. En este proceso además, se generaban gestos que respondían a un protocolo a los que se ceñían los participantes de estos encuentros. El hombre, quien tomaba la iniciativa para invitar a bailar, debía acercarse a la mujer con quien deseaba hacerlo y si estaba acompañada por alguien mayor a ella como su padre, madre, otro familiar o incluso su pareja, tenía que solicitarles el permiso a ellos para bailar con la mujer. La decisión tomada por otra persona se acataba como parte de la convención que estaba regida por los códigos de conducta que reglamentaban los espacios sociales del baile.

Parte del proceso de aprendizaje fue el empleo de mecanismos para incorporar la música e incorporarse a ella a través del movimiento. En cuanto a este aspecto, la musicalidad y la conexión, se han considerado como elementos fundamentales que inciden en la fluidez del baile. En los encuentros realizados se identificaron algunos recursos rítmicos utilizados para lograr el diálogo entre cuerpo y música. Uno de los medios empleados para el aprendizaje del tango-baile fue un conteo basado en la combinación:



Figura 8. Combinación utilizada para aprender tango. Fuente: entrevistas personales.

En este esquema, cada tiempo corresponde a una pisada en la caminata o al cambio de peso del cuerpo en la figura que se realice, además como se advierte, en determinado momento se produce un movimiento más rápido. Esta manera de desplazarse concuerda con la descripción realizada por el profesor de tango Roberto Carbo, acerca de cierta dinámica que había observado en las parejas de baile: “Ellos tenían unos pasitos más rápidos y se quedaban parados, hacían una especie de estampas, se quedaban parados totalmente y después, seguían” (2019, entrevista personal). En este conteo además, se realizaban *cortes* (pausas) en el desplazamiento, que permitían a la pareja permanecer en ciertas posturas fijas y llamativas que podían incluir el “quiebre” de los cuerpos, lo que producía una combinación semejante al *corte y quebrada*, característica del tango rioplatense y que le confirió al mismo, un carácter particular.

Formas de desplazamiento que han sido parte de las dinámicas de baile de algunas parejas que practicaban tango en Quito, aparecen en documentos como *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico* (1916), de Nicanor Lima, donde se registran “las tres posiciones del tango”: *En línea, en paralelas de avance o de retroceso* (manera lateral de desplazarse cruzando los pies) y que al igual que la posición de *paralelas* (1916, 10), se identifica con algunas de las figuras que se utilizaban y que se mantienen en el modo de bailar tango como se pudo observar en algunas de las demostraciones que se realizaron en los encuentros a propósito de esta

investigación en Quito.⁴⁷ Estas figuras, como Ana Castillo recuerda, se acoplaron al esquema musical señalado anteriormente.



Figura 9. Posiciones del tango según *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico* (1916), de Nicanor Lima.

En relación con el aprendizaje de las figuras, el tango se bailó con secuencias de pasos tomados del cine, aprendidos con la familia, con un profesor o con la pareja para poder mostrarlos en las reuniones, fiestas y otros eventos donde este ritmo se mantuvo vigente con su carácter y complejidad, rasgos que se pueden traducir en la explicación de Josefina Vergara: “En el bolero le dicen: ‘¡Qué lindos ojos que tienes!’ y en el tango: ‘¡Por favor, no te vayas a equivocar en los pasos!’” (2019, entrevista personal).

Como se advierte, el tango-baile se mantuvo en los espacios familiares, en lugares de entretenimiento, en bailes, fiestas y encuentros privados a través de una práctica sostenida y recursiva, apoyada en distintos medios, lo que permitió desarrollar un proceso de aprendizaje y socialización de este ritmo que ha dejado su impronta en los movimientos, los cuerpos y las memorias de quienes lo bailaron, lo vieron bailar y lo recuerdan.

⁴⁷ El manual de Nicanor Lima hace referencia a un estilo de tango bailado en los salones aristocráticos, en ese sentido, con esta publicación, el autor apunta a legitimar una manera de bailar tango exenta de movimientos que se consideraban lascivos como los cortes y quebradas. Al respecto, José Gobello (1999, 5) diferencia a inicios del siglo XX, el *tango liso* de aquél *con corte* y advierte: “Por supuesto, ninguna de estas maneras era químicamente pura. El tango con cortes se aquietaba, a veces, en atención a la impericia de la bailarina; el tango liso recurría en ocasiones al corte para no perder su identidad tanguera” De esta manera, el baile del tango se nutrió de diversos elementos a través del tiempo en medio de las “negociaciones coreográficas” que realizaban los bailarines. La referencia al manual de Nicanor Lima permite visualizar las travesías del baile que son también, las travesías de estas negociaciones y que, a través del tiempo, han conformado los modos del tango-baile en diversas geografías como en el caso de las dinámicas de movimiento identificadas en los encuentros y entrevistas en Quito.

Al terminar la conversación y cuando todas sus compañeras del taller de baile se han ido, Josefina suspira y recuerda cuando iba al Teatro Pichincha a bailar cada diciembre con su esposo. Sonríe al contarme cuando ganaron un concurso de baile. Continúa el relato y con emoción, me muestra algunos pasos de tango mientras tararea una melodía, al finalizar me comparte: “Bien dicen que uno se llega a esta edad y solo se vive del recuerdo...” (Vergara, Josefina 2019, entrevista personal).

8. Lo que siguió

El interés por el tango generaba iniciativas, esta vez, relacionadas con la música, lo que llevó a la formación en 1966, de la *Típica de Quito*. Conocida inicialmente como *Orquesta ecuatoriana de música típica argentina* (Moreno 2006, 162), este conjunto se dedicó a la interpretación de ritmos rioplatenses: tangos, milongas y vales. Su conformación respondió a la estructura de la orquesta típica de tango: (tres) bandoneones, (tres) violines, (un) piano, (un) contrabajo y (dos) cantantes. Estuvo integrada por Eduardo Rodríguez, Humberto Jácome Maldonado, Rabindranath Rodríguez, Gonzalo Carbo, José Rodríguez, Alberto Carbo, Humberto Jácome Harb, Carlos Bonilla, Vladimiro Paredes, Eduardo Paredes. Esta agrupación realizó una serie de presentaciones en diversas ciudades del país (Programa de mano citado en Moreno 2006, 164-7).



Figura 10. Orquesta ecuatoriana de música típica argentina *La Típica de Quito*. Fuente: Tango. Bienvenido a Quito.



Figura 11. Portada y disco de la *Orquesta Quiteña de música argentina*. 1968. Fuente: Humberto Jácome H.

La afición por el tango continuó en las décadas siguientes con la conformación y presentación de otras agrupaciones y solistas que interpretaron este ritmo. Cantantes ecuatorianos como Julio Jaramillo u Olimpo Cárdenas, lo incluyeron en sus repertorios. Además, los programas radiales continuaron difundiendo este género que no dejó de escucharse ni de bailarse y en este recorrido, la práctica del tango-baile tendría un punto de giro.

9. De cómo llegó la milonga⁴⁸ a Quito

Decenas de personas bailan dentro de una carpa de circo que funciona como un espacio cultural. Roberto Carbo mira atento a la cantidad de parejas que se mueven en dirección contraria a las agujas del reloj.⁴⁹ La orquesta toca tangos que son interpretados en español y portugués. El descubrimiento lo marca, veía por primera vez una milonga. Esta visita realizada a Río de Janeiro (1985) mientras estudiaba en el nordeste de Brasil, le permitió conocer una nueva dimensión del tango-baile.

Hasta ese momento su vinculación con el ritmo había sido a través de la música, principalmente en el ámbito familiar, ya que su padre fue bandoneonista de la *Típica de*

⁴⁸ El término milonga, se refiere en este caso, al espacio de baile social donde se baila tango, milonga y vals. La palabra *milonga* también define al género musical que aportó significativamente al desarrollo del tango. Como baile, tiene un ritmo más rápido y un carácter generalmente alegre. De aquí en adelante utilizaré el término *milonga* en cursivas para referirme a dicho ritmo y diferenciarlo del espacio de la milonga.

⁴⁹ El desplazamiento de todas las parejas en dirección contraria a las agujas del reloj (antihorario) es la manera característica como se baila en la milonga.

Quito. Cuando descubre esta dinámica del tango, inicia su aprendizaje en el baile y se capacita permanentemente con uno de los referentes del ritmo argentino: Juan Carlos Copes.⁵⁰ Años después de haber realizado exhibiciones, organizado milongas y dictado cursos, Roberto Carbo regresa a Quito y coordina las clases de tango en la Universidad San Francisco de Quito. Empieza con la enseñanza de tango salón y realiza a la par, el montaje de coreografías con sus alumnos.

En Quito, esta experiencia constituiría un acercamiento inicial a la forma social de un tango *estructurado* (Carbo, Roberto 2019, entrevista personal). Después de algunos años comienza a dictar clases en la Alianza Francesa, donde asistió “muchacha gente joven, amigos de los alumnos de la San Francisco y ya gente de más edad que decían: ‘mi papá bailaba el tango’” (2019, entrevista personal). Las clases de baile se convirtieron en espacios donde el cuerpo, como artefacto de la memoria y el tango como vehículo de evocación, articularon discursos referenciales de un pasado cuya narración, extrapolando a Vich, se vuelve *multisensorial*. Allí, donde la performance del sujeto que recuerda, no solo se basa en la comunicación oral, sino también en la expresión no verbal (2004, 17), se generan sentidos que conforman un entramado de significaciones a partir del cual se entiende y se recuerda al tango. “Había un concepto muy fuerte de que si no tienes pareja, no puedes bailar tango” (Carbo 2019, entrevista personal).

El tango había sido concebido como un baile de exhibición, en un escenario, en el cine, en la televisión y en las reuniones, en donde las parejas que sabían algunos pasos lo bailaban frente al resto de asistentes. Por eso, se requería de una pareja relativamente fija o que tuviera conocimiento de los pasos para poder bailarlo. La constitución de pareja de baile que en el tango se había desarrollado, estaba relacionada con vínculos emocionales y/o de confianza corporal, bien sea porque las parejas de baile eran esposos o familiares o porque se sabía que el compañero o compañera de baile conocía cierto esquema de movimientos del ritmo.

En el caso del tango-baile que se empezó a enseñar, no se requería asistir en pareja, ya que el principio de cambio permanente de la misma dentro del grupo, permitía practicar con diversas personas, lo que proveía a los y las participantes de mayores posibilidades de percepción, escucha y lectura corporal.

⁵⁰ El estilo de baile de Juan Carlos Copes fue difundido internacionalmente a través de su compañía de baile y marcó un período para la enseñanza del tango a nivel mundial.

El tango a través de las clases empezaba a dar un cambio en cuanto a su concepción como una práctica de pocas parejas casi fijas y conocidas a un espacio de interacción pedagógica más abierta donde se enseñaba un baile sistematizado a modo de un lenguaje compartido por aquellos que lo aprendían. Las clases empezaron a dictarse para el público en general. La asistencia permanente de alumnos y la demanda de un espacio de socialización del baile, motivó a Roberto Carbo a organizar la primera milonga de la que se tiene conocimiento en la capital. Después de algunas conversaciones con Gonzalo Proaño y Silvia Garrido, propietarios del Cafelibro, Roberto Carbo junto a su pareja de baile en ese momento, Rosa Alemán, coordinaron este espacio donde se empezó a bailar tango, milonga y vals desde diciembre de 2002.

“Rosita y yo comenzamos a difundir -no había redes sociales, Internet-, que la milonga es un lugar para bailar tango, es como una *tangoteca*, había que explicarles y durante seis meses estuvimos yendo los lunes a la milonga y éramos pocos” (Carbo 2019, entrevista personal). Progresivamente se dio a conocer este espacio de interacción donde se baila también otros dos ritmos rioplatenses: la *milonga* y el vals.

La demanda del tango-baile en Quito fue creciendo. *Roberto y Rosita*, como se los conoce en el ambiente tanguero, realizaban presentaciones todos los días de la semana y organizaban la milonga que pasó de lunes a miércoles en el local del Cafelibro, que en aquel tiempo estaba ubicado en la calle Carrión, entre Plaza y Tamayo. En estas primeras milongas se combinaron maneras de bailar tango, aquella *criolla* (Carbo 2019, entrevista personal) aprendida a través de películas, de la familia, los amigos y más cercana al bolero; y la que integró un sistema de aprendizaje codificado.

La coexistencia de estos modos de baile marcó una transición hacia la incorporación definitiva del código milonguero.⁵¹ El proceso requirió de una labor pedagógica que incluyó el reparto de hojas en donde se especificaba el protocolo de la milonga: “Si usted saca [a bailar], puede bailar tres piezas, baile las tres piezas completas, después, se va a poner una cortina”⁵² (Carbo 2019, entrevista personal). Las

⁵¹ El código milonguero constituye la base sobre la cual se desarrolla la actividad de la milonga. En este espacio social, la interacción en el baile está mediada por este protocolo que incluye una serie de pautas empleadas a nivel mundial. En el siguiente apartado se abordarán algunas especificidades de dicho código.

⁵² La cortina es una pieza musical que no incluye los ritmos: tango, *milonga* o vals. Se la utiliza para separar las tandas (grupos de tres o cuatro canciones del mismo ritmo). Las cortinas dan tiempo a los participantes para descansar y cambiar de pareja de baile ya que cuando alguien invita a bailar a otra persona, la pareja permanece bailando durante todas las piezas que conforman la tanda, es decir, durante los tres o cuatro temas hasta que se suena la cortina.

inquietudes de los participantes acerca de la dinámica de la milonga fueron constantes debido a la ausencia hasta ese entonces, de estos espacios en Quito. Roberto Carbo recuerda algunas dudas que surgieron:

- ¿Se acaba el tango y qué hago?, ¿me siento?, ¿tengo que volver a sacarle a la misma mujer?
- No, no te sientas, quédate ahí, esperando a que comience el otro tango (2019, entrevista personal).

Y agrega: “La gente que comienza el tango ahora no se imagina que hubo que hacer todo ese camino” (2019, entrevista personal).

Progresivamente, los asistentes a la milonga incorporaron los códigos rioplatenses utilizados a nivel mundial. La recepción de este espacio, las clases⁵³ y la permanente difusión musical, contribuyeron a la expansión del tango en Quito. A partir de esta experiencia inicial se generaron nuevos espacios para la práctica del tango en la capital como lugares de práctica, clases y otras milongas. Desde inicios del siglo XXI, cuando el tango-baile tuvo su apogeo en la ciudad, su presencia como práctica social se ha mantenido interrumpidamente hasta la actualidad.

La organización de la milonga en Quito abrió la posibilidad de integrarse en la dinámica del tango social difundida a nivel mundial, lo que permitió familiarizarse con el código milonguero para comprender la particularidad de estos eventos. Con respecto a dicho código, en el siguiente capítulo desarrollaré un breve acercamiento a la milonga a partir del análisis de algunos aspectos que la conforman y la dinámica observada y vivenciada en el espacio del Cafelibro-El Nuevo Café.

⁵³ Roberto Carbo y Rosa Alemán, coordinaron además de sus clases, la visita de profesores argentinos para dictar talleres a los interesados en el tango-baile.

Capítulo segundo

El baile social del tango: códigos, representaciones, roles

1. Un mundo paralelo: la milonga

El baile social, entendido como un espacio simbólico donde convergen diversas manifestaciones de sentido, permite una aproximación a los procesos que se generan en su desarrollo como hecho común a un grupo de personas en un tiempo y espacio específicos. En el caso de la milonga, su configuración como un espacio de interacción basado en normativas que generan dinámicas características, lo identifican como un evento particular de baile.

La milonga es el espacio donde se baila tango, *milonga* y vals y puede organizarse en un lugar que proporcione las condiciones básicas para su realización: espacio libre para la pista de baile y un piso llano y adecuado para bailar. Por lo general, se colocan mesas y sillas alrededor de la pista desde donde se puede observar a las parejas bailar. Esta disposición favorece la percepción sensorial entre quienes bailan y quienes observan en un *cruzamiento de movilidades* (De Certeau 2000, 129) en el que la noción de espacio se vincula con el uso social y las representaciones de la práctica del baile, más allá de la definición estrictamente física del lugar.⁵⁴ De este modo, la milonga, desde el espacio concebido para su desarrollo, puede considerarse como “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan” (129).

En la milonga, parte de esas operaciones es la dinámica particular a partir de la cual, las parejas ejecutan el baile. Respecto al tipo de baile, el tango *social* que se practica en la milonga, difiere del *tango escenario*, ya que este último se basa en una coreografía que puede incluir movimientos acrobáticos y que se crea para presentarla ante un público. En cambio, el tango que se baila en la milonga, se desarrolla como una improvisación constante en la que guía y seguidor/a⁵⁵ realizan el recorrido de la pista de

⁵⁴ De Certeau diferencia *espacio* y *lugar*, al considerar que el primero carece de la “naturaleza unívoca y estabilidad del sitio ‘propio’” (2000, 129).

⁵⁵ Términos en inglés como *leader/follower*; los verbos: *marcar/seguir*, *guiar/seguir*; o sustantivos derivados de los mismos: *guía/seguidor(a)*; se utilizan para identificar los roles en la práctica del baile. Estas designaciones han suscitado un sinnúmero de discusiones relacionadas con las competencias de dichos roles, discusiones que se han asociado también a la vinculación entre roles de género y roles de baile. Respecto al uso de las expresiones para los roles en el tango-baile, María Julia Carozzi comparte su experiencia al utilizar el término *responder* en vez de *seguir*, en referencia a la

baile a través de la generación de diversas dinámicas de movimiento propuestas por quien realiza el rol de guía. Otra diferencia es el carácter social del tango salón, que hace de la milonga, un espacio de interacción potencialmente diversa en cuanto a parejas de baile debido a su configuración.

Como parte del protocolo de la milonga, el desplazamiento de las parejas en la pista se realiza en sentido antihorario, respetando el orden de circulación y sin rebasar a la(s) pareja(s) próximas. No se considera adecuado hablar mientras se baila y tampoco dar clases en medio del baile (para eso están las clases y prácticas), ya que aquello dificultaría la circulación fluida de las parejas.



Imagen 12. Circulación antihorario de las parejas en la milonga de El Nuevo Café. Archivo personal, 2019.

Aspectos como el conocimiento del código milonguero, el aprendizaje y práctica del baile, permiten a los participantes adaptarse a la dinámica dentro de la pista. Asistir y bailar en la primera milonga constituye una especie de ritual de iniciación que permite la integración del alumno de tango en este espacio donde se puede encontrar personas con diferentes niveles de aprendizaje en el baile. No obstante, el interés por el tango, el conocimiento de los códigos y el sentido de pertenencia, factores que conforman este evento ritual,⁵⁶ permiten que los participantes puedan vincularse con un grupo,

descripción acerca del baile del tango realizada en la investigación de Robert Farris Thompson, término que según la autora, contribuyó a facilitar el aprendizaje de las mujeres que tomaban clase con ella (Carozzi 2011, 7-9).

⁵⁶ Al respecto de las acciones rituales, Turner identifica dos tipos: las *liminales* que están relacionadas con rituales de connotación religiosa, vinculados con los procesos sociales, sus crisis, rupturas e interrupciones en sus flujos. A partir de la industrialización y la división del trabajo, las actividades relacionadas con el ocio (arte, entretenimiento, recreación) asumieron muchas de las funciones del ritual, a estas acciones simbólicas rituales, Turner las ha denominado *liminoides*. (Schechner 2013, 67; traducción propia) “En términos generales, las actividades liminoides son voluntarias, mientras que las liminales son obligatorias. Las actividades recreativas y las artes son

formando y manteniendo una comunidad (Schechner 2013, 87; traducción propia). Esta integración posibilita una identificación grupal que permite a quienes intervienen, desarrollar prácticas compartidas en un contexto donde tienen lugar una serie de acciones simbólicas.

2. Representaciones

Las representaciones visuales y las interacciones, las presentaciones basadas en los sentidos y los ensimismamientos dan forma al mundo tal como lo vemos. Imágenes de posturas, rostros, cuerpos y ropas deseables, de luces parpadeantes de colores, caras sonrientes y caras sin sonrisas colman nuestras fantasías antes de que podamos tener alguna. Algunas de estas imágenes nos atrapan un poco más que la mayoría, mientras que otras pasan fugazmente, no sin antes dejar su marca (Bal 2016, 28).

Bal define el mundo de la representación que se entrelaza con la vida diaria y conforma construcciones de sentido a través de las cuales los sujetos perciben el entorno y se movilizan en este universo de imágenes. En el tango, dichas representaciones forman parte del ritual milonguero de una forma particular. Varios elementos se articulan alrededor de este baile, generando una serie de prácticas y representaciones de las que participan quienes intervienen en la milonga.

Elizabeth concurre desde hace varios años a las milongas del Cafelibro⁵⁷. Su rutina ha cambiado los miércoles y sábados, ya que después de terminar su jornada laboral, llega a su casa para prepararse antes de ir a estos encuentros. El vestuario, el calzado y los accesorios que utiliza, han sido adaptados o los ha adquirido expresamente para asistir a las milongas. Cada uno de estos elementos tiene su particularidad con respecto a la funcionalidad en relación con la ejecución de movimientos en el baile pero también con las connotaciones de su uso.

En cuanto al calzado, por ejemplo, los zapatos diseñados para bailar tango son uno de los elementos diferenciales porque se entiende que quien los usa, baila y esto es una señal para las/los guías que desean invitarlos/as a la pista. Ataviarse para la milonga es parte de este ritual constituido por varios elementos como el vestido o el gesto corporal que inciden “en la medida en que los utilizamos para establecer identidades, marcar diferencias o negociar nuestras posiciones públicas” (Ardèvol y Muntañola

liminoides” (67; traducción propia).

⁵⁷ Las milongas del Cafelibro-El Nuevo Café, se han mantenido los días miércoles (21:00-24:00) y sábados (19:00-22:00).

2004, 31). De esta manera, el atuendo usado se convierte en una forma de expresión y representación a partir de una construcción elaborada desde el sujeto y los influjos externos a este, donde “la apariencia corporal implica [...] un modo de ponerse en juego socialmente” (Le Breton 2002, 81).

Estas representaciones son parte de las formulaciones en las que se inscribe el carácter ritual de la milonga y en las que también interviene el gesto corporal en el que los sentidos se vinculan a las percepciones más allá de la sola recepción de estímulos, donde el contenido que llega a los sentidos tiene un carácter connotativo que comunica acerca de la esfera íntima de las personas (100). De este modo, aquello que se mira pero también aquello que se desea que se mire, se convierte en signos cuyas interpretaciones generan una percepción de y en los sujetos.

Precisamente en la milonga, la mirada constituye parte de esos signos. Cuando un/a guía desea invitar a bailar a alguien, busca establecer contacto visual con la otra persona en un acercamiento inicial donde “La aprehensión por medio de la mirada convierte al rostro del otro en lo esencial de la identidad, en el arraigo más significativo de la presencia” (101).

Al ser esta la primera aproximación, la gestualidad es decisiva por mínima que sea para interpretar la aceptación o negación a la propuesta de baile, en ese sentido, el *cabeceo*, es el gesto que permite explicitar la intención de bailar con otra persona y se traduce en un movimiento ligero de cabeza, previo contacto visual, que se lo realiza a distancia. Si la respuesta es favorable, la pareja se encontrará en la pista o el/la guía irá hasta donde está la otra persona para acompañarla a la misma. Pero puede suceder que la invitación no sea aceptada y mediante un gesto de negación explícito o la evasión de la mirada, el encuentro no se realice. La gestualidad en este caso, constituye un elemento decisivo de la acción en el contexto del baile, que está regulado por un código que estructura una dinámica donde se conjugan diversos componentes que interactúan permanentemente y que dan cuenta de la particularidad de este evento.

3. Performance, espacio, sonido

En la pista del Cafelibro se puede observar a las parejas desplazarse según el código milonguero, protocolo que articula discursos y formas de representación particulares que se manifiestan en las acciones de quienes intervienen en este ámbito de carácter extracotidiano. En tal sentido, las dinámicas representacionales de la milonga

bien pueden asemejarse a las teatrales donde “la conducta se rearregla, se condensa, se exagera y se hace rítmica” (Schechner 2000, 19-0). Las acciones son parte de una *performance*⁵⁸ que reafirma el carácter ritual de este evento donde el baile es el eje articulador de estos *gestos ritualizados* que se manifiestan a través de una práctica que si bien es improvisada, se sirve de *materiales conocidos* (2013, 52; traducción propia) como los contenidos aprendidos acerca del tango-baile, de la milonga y de sus códigos.

La acción de la performance nutre y se nutre de los elementos que constituyen el ritual, operando como un hilo narrativo generador de representaciones. En ese sentido, la milonga se presenta como un escenario donde tienen lugar las interacciones y actos performáticos que identifican a este evento desarrollado en espacios con características específicas en relación a los asistentes.

La disposición espacial se configura entonces a partir de las prácticas y usos que se hacen del espacio. Las y los milongueros, buscan situarse en una posición que les permita ver y ser vistos por la mayoría de quienes asisten para establecer los contactos gestuales necesarios y salir a bailar. Por ello, las mesas que se encuentran alrededor de la pista son las más solicitadas, lo que genera que la concurrencia más asidua ocupe lugares permanentes que se han relacionado con una suerte de identificaciones espaciales grupales o individuales.

Físicamente, el espacio de la milonga en Cafelibro-El Nuevo Café, está dividido en dos zonas: el área de las mesas alrededor de la pista y la pista donde se desarrolla el baile.⁵⁹ Dicha separación define ámbitos de participación donde espectadores y las parejas que bailan, conforman un espacio de interacciones donde se puede advertir que “el límite no es un hecho espacial con efectos sociológicos, sino un hecho sociológico con una forma espacial” (Simmel 1986, 652).

Dentro de estas formas se van construyendo sentidos que muchas veces parten de las percepciones sensoriales generadas en la milonga, donde la música interviene

⁵⁸ Una definición que permite comprender el alcance de performance es la que plantea Schechner: “El performance debe ser interpretado como un “amplio espectro” o “continuum” de acciones humanas que van desde el ritual, el juego, los deportes, los entretenimientos populares, las artes escénicas (teatro, danza, música), y actuaciones de la vida cotidiana hasta la representación de roles sociales, profesionales, de género, raza y clase, y hasta la curación (del chamanismo a la cirugía), los medios de comunicación, y el Internet [...] La noción subyacente es que cualquier acción que esté enmarcada, presentada, resaltada o mostrada es un performance” (2013, 2; traducción propia).

⁵⁹ En algunas de las milongas más tradicionales de Buenos Aires, el espacio correspondiente a la zona de las mesas está estrictamente delimitado y se destina por sectores: parejas en un lado, grupos en otro lado y mujeres y hombres que asisten sin pareja en cada lado de la pista (“Diario de clase” 2013). En la milonga observada en Quito, la referencia espacial tiene relación con los lugares que se encuentran reservados para *habitués*.

como elemento articulador de estos encuentros. La selección de los temas musicales obedece a otra de las particularidades de dichos eventos. Este ítem merece una consideración especial.

El/la *musicalizador/a*, es quien se encarga de organizar las *tandas* de cada género. En la milonga se estila colocar grupos de tres o cuatro canciones de un solo ritmo, lo que se denomina *tanda*. Se organizan tandas de tangos, milongas y valsés.⁶⁰ Cada una de las tandas corresponde a la misma orquesta o se arman tandas basadas en una combinación armónica bajo un criterio de selección de orquestas que mantenga una línea similar entre ellas. Entre cada tanda se coloca una *cortina*, que es el fragmento de una canción sin relación con ninguno de los géneros bailados en la milonga y que se utiliza para dar un tiempo de descanso a quienes bailan, permitiendo además, el cambio de pareja.

La concepción de la musicalización es una cuestión sustancial que incide en la dinámica de la milonga y en la que intervienen factores como la creación de ambientes sonoros y el *movimiento* de la pista, los cuales configuran el espacio de baile. Estas particularidades son una forma de producción desde lo auditivo que propician interacciones corporales en dicho espacio. En el baile, las dinámicas de movimiento responden a esta *dramaturgia musical* que deviene en una suerte de partitura sobre la que dialogan los cuerpos abrazados. La experiencia multimodal de la música que se relaciona con la conexión entre movimiento y percepción de los sentidos (Leman, Martínez y Pereira Ghiena citados en Marchiano y Martínez 2017, 18) se convierte en el leitmotiv de estos encuentros bailados.

Las atmósferas sonoras se traducen en dinámicas corporales que evidencian el vínculo atávico del ser humano con la música, relación en la que se desarrollan “profundas interconexiones entre sonoridades, corporalidades y emociones” (Citro 2011, 73). De este modo, el baile adquiere sentidos que caracterizan el encuentro corporal, marcado por la impronta sonora de cada ritmo, que provoca sensaciones y significaciones específicas (73) para quienes participan en este caso, en la milonga.

Al contar con géneros como el tango, la *milonga* y el vals, se propicia la creación de entornos musicales variados que inciden en las interacciones de las/los participantes en el baile, quienes al *corporizar la música*, permiten que los movimientos

⁶⁰ Estas tandas se repiten, generalmente, en el siguiente orden: dos tandas de tango / una tanda de *milonga* / dos tandas de tango / una tanda de vals / dos tandas de tango / una tanda de *milonga*, así sucesivamente. La musicalización concluye con el tango *La cumparsita*, que indica la finalización de la milonga.

trasciendan del espacio cotidiano al festivo (77) donde se construyen representaciones que permiten a los asistentes mirar(se) desde otras perspectivas, diferentes de las habituales. Es en el cuerpo donde se inscriben los registros de este ritual. Dado que el sujeto habita un espacio y se apropia del mismo desde el movimiento y en el caso del tango, desde el movimiento en pareja en la pista, el abrazo simboliza el vínculo entre quienes bailan, creando un espacio potencial para el diálogo de los cuerpos.

4. Cuerpos que se [re]encuentran

“En la tarde que en sombras se moría, buenamente nos dimos el adiós; mi tristeza profunda no veías y al marcharte, sonreíamos los dos”. Suena el tango El adiós⁶¹. Elizabeth sale a bailar y su cuerpo expresa una emoción que se combina con la música y que fluye en el abrazo con su pareja. No se conocen. Él acaba de llegar a Quito. A pesar de que no han conversado, sus cuerpos dialogan y han puesto en marcha mecanismos intelecto-emotivo-corporales para compartir su baile como un encuentro no verbal, como un *compromiso* (Goffman 1971, 42).

La pareja se desplaza a través del espacio y es su caminar la base sobre la que construyen narrativas corporales. Caminar en el tango-baile es una acción significativa que permite entender cómo se articulan inicialmente el movimiento, la música, los sentidos. De la danza, al tango:

El caminar en danza es una escucha al mismo tiempo que un gesto, del suelo y de la tierra. Caminar para escuchar los relieves, los conflictos, y las direcciones que se actualizan [...] Entonces la danza habita el caminar dirigiendo su atención [...] sobre una escucha de las sensaciones y una duración: una temporalidad singular, ya no una línea única con la flecha del tiempo, sino un tiempo cualitativo que mezcla sensación y acción. (Bardet 2012, 81-2)

La pareja realiza este desplazamiento cuando el espacio lo permite y desarrolla una serie de figuras características del tango salón⁶² dependiendo de la dinámica en la pista. El tango que se baila en la milonga y que está basado en una improvisación

⁶¹ Composición de Maruja Pacheco Huergo con letra de Virgilio San Clemente.

⁶² Se realizan figuras que no impliquen el riesgo de afectar a otras personas. Las figuras se ejecutan sin un orden o esquema previo. Debido al carácter improvisatorio de este baile, no se fija una secuencia para la pista ya que por un lado, factores como los desplazamientos de las otras parejas, la música o la interacción entre la pareja, impiden desarrollar una predicción acerca del espacio y su dinámica. Por eso, todos los movimientos son secuenciados *in situ*. Además, cabe señalar que al cambiar de pareja en cada tanda sería complicado elaborar una coreografía con cada una de las personas con quien se baila en la milonga.

permanente, conduce a quienes bailan a mantener, como Bardet (2012, 161) lo afirma en relación a la danza, una atención *perceptiva y activa* en un proceso de constante actualización, que en el caso de la milonga, se desarrolla en un entorno que se transforma permanentemente. Esta actitud requiere lo que Hamilton (citado en Bardet 2012, 159) llama *estabilidad dinámica* y que bien puede corresponder a lo que sucede al bailar en la milonga:

[...] es decir una estabilidad basada en la capacidad de cambiar y de estar en la corriente de los cambios, no cambiar en el sentido de huir o escapar. Y eso, eso proviene del cuerpo mismo, es muy claro, es desarrollado y estimulado por ejemplo por el trabajo del Contact improvisación, o en muchos deportes: debes tener la capacidad de ir a izquierda, a derecha, ser móvil pero no en el sentido en que perderías lo que está pasando, es decir la necesidad del momento. [...] En este estado de estabilidad dinámica, eres firme por relación a un concepto, un pensamiento, un deseo, pero sabes que es solamente a través de la mezcla, teniendo una flexibilidad para ello, teniendo incluso que dejar caer esa intención misma, que podrá proseguirse. Entonces todas estas cosas están ligadas entre sí: la inmediatez y la atención a los detalles que te mantienen en la corriente con la capacidad profunda, que yo llamo estabilidad dinámica.

Se desarrolla la improvisación desde el *movimiento vivido* donde se combinan sensación y movimiento (Pérez 1998, 203) en este proceso donde las percepciones son parte de la materia prima de estos cuerpos en acción. Se improvisa en este espacio entre la composición y la escritura, desde ese *entre* que es el punto en que no se reflexiona para corregir, seleccionar, tachar el movimiento antes de presentarlo y sin embargo, se piensa en la acción (Bardet 2012, 127), se desarrolla el “pensar haciendo” (127). “Así, la improvisación en el presente, no es en el sentido de una conexión mágica con una presencia total a sí misma, sino como el trabajo de una atención, una atención a la vida” (142).

La improvisación actúa como catalizador del baile, generando en cada encuentro una posibilidad de diálogo sobre un terreno incierto, donde se vinculan diversos elementos que dinamizan el proceso del tango-baile, cuya dimensión social merece una especial atención por su alcance como una práctica de interacciones múltiples en un ámbito donde se conjugan baile, cuerpo y ritual.

Estas aproximaciones a la particularidad del tango-baile remiten a la complejidad de la construcción simbólica denominada *milonga* en la que, como se desarrollará en el siguiente apartado y extrapolando la observación de Erika Fischer-Lichte (2011, 222): “[su] espacio performativo brinda posibilidades *sin fijar* el modo en que se utilizan y se realizan” [El énfasis me pertenece]

5. Otros diálogos en la pista: roles de baile sin roles de género

En esencia, el acto de danzar es una exploración
e invención de lo que un cuerpo puede hacer:
sus capacidades, sus lenguajes, sus articulaciones
de los esfuerzos de nuestro ser.
He llegado a creer que hay una filosofía en la danza,
pues la danza imita los procesos
por los que nos relacionamos con el mundo,
conectamos con otros cuerpos,
nos transformamos a nosotros mismos
y al espacio a nuestro alrededor.
(Federici 2017, párr. 20)

Noche de sábado. 20:43. Se escucha la voz de Ángel Vargas cantando *Tres esquinas* y las parejas que se han formado comienzan a desplazarse en la pista de la milonga del Cafelibro. Dos parejas de mujeres bailan también al ritmo de la orquesta de Ángel D'Agostino y pronto, dos hombres se suman al círculo milonguero. Algunas de estas parejas intercambian los roles de baile, una de ellas en medio de la tanda y la otra mientras transcurre cada tema (“Diario de campo” 2018). Estas configuraciones en las parejas de tango-baile son parte de una dinámica que se ha denominado *tango queer*. Pero, ¿de dónde viene dicha denominación y cómo terminan vinculándose estos términos?

En el año 2001, en la ciudad alemana de Hamburgo, se organizó el Primer Festival de Tango Queer, abierto a quienes deseaban participar en un espacio donde se planteaba una manera de bailar “independientemente de los roles de género firmemente atribuidos en el tango” (Nagel 2019, párr. 1). A partir de esa denominación, se empezó a utilizar el término en diversos lugares del mundo y a programarse eventos como encuentros, prácticas y milongas con esta identificación.

En cuanto al término *queer*⁶³, esta palabra anglosajona aparece utilizada en una práctica lingüística a través de la cual se buscaba deslegitimar a aquellos cuerpos considerados al margen de la heteronormatividad, más aún, esta expresión tenía un uso

⁶³ Para este trabajo es conveniente identificar el seguimiento del término *queer* en dos sentidos. Uno que se relaciona con la denominación que se le ha dado a la dinámica del tango en donde se intercambian los roles de baile (prefiero hablar de la palabra *elección*, cuya connotación será desarrollada posteriormente) y que es independiente de cuestiones como la identidad de género u orientación sexual de quienes participan de esta práctica de baile y el otro, como una posible entrada teórica para analizar la configuración de dichos roles.

cuyo propósito era producir un sujeto a través de la interpelación humillante (Butler 2002, 318). Como parte del planteamiento crítico de algunos grupos militantes que en los años noventa en Estados Unidos buscaron desmarcarse de las políticas integracionistas que apelaban a la inclusión gay/lesbiana en una sociedad heterosexual, el término *queer* fue reapropiado. En esta reapropiación, se resignificó su uso y se invirtió su fuerza performativa con la que se condenaba lo diferente (Sáez y Preciado 1997, 13). “‘Queer’ hace referencia a cualquier sexualidad no heterocentrada, y a la propia crítica del sistema heterocentrado. El uso que hacen de este término los militantes queer de los años noventa es un ejemplo de reapropiación de un término injurioso por parte de la propia comunidad insultada (maricas, bolleras, trans, etc.)” (Butler 1997, 75).

Al considerar el planteamiento interpelador del término *queer*, surge la inquietud acerca de las múltiples posibilidades que dicho término genera en sí mismo y a partir de su origen. Al respecto, la connotación del uso y reapropiación de la expresión *queer* en ámbitos geográficos más cercanos al nuestro no ha tenido la misma incidencia que en países de habla inglesa: “En castellano también se traduce por ‘raro’, pero así se pierde el carácter insultante que tiene en inglés” (75).

Entonces, “¿cómo tomar un símbolo cultural de la Argentina y combinarlo con una palabra anglo que además, en ese momento, no significaba más que un término en inglés?” (Liska 2019, párr. 6). La inquietud de Mercedes Liska, etnomusicóloga argentina, ofrece una visión de las reacciones que generó la introducción de la palabra *queer* a inicios del siglo XXI en Argentina y su vinculación con la organización de un espacio relacionado con el baile.

Es una palabra del lunfardo en inglés, una palabra que justamente cuestiona el sistema social, los excluidos de ese orden, y fue muy combatida acá. Por un lado, el término era algo que molestaba mucho, era muy incómodo; por el otro, las prácticas [...]. Hubo mucha resistencia cuando empezó a comentarse la existencia de una milonga de tango queer. En el ambiente del tango era considerado como algo extranjerizante. (6)

La denominación *queer* en Latinoamérica ha estado vinculada con la problematización acerca de su origen y de la contextualización del término en la región en un proceso complejo que va más allá de la traducción de la palabra y que se relaciona con una postura de resistencia geopolítica frente a formulaciones teóricas que buscan imponerse unilateralmente (Viteri et al. 2011, 49).

Autoras como Viteri, resaltan la existencia de manifestaciones y procesos

generados en Latinoamérica y específicamente en Ecuador, donde sin que estos hayan sido designados como queer, desde los activismos LGBTI por ejemplo, han desarrollado planteamientos que pueden insertarse en las perspectivas de los estudios queer⁶⁴ (2015, 23:55). Cabe aclarar que, *queer* como concepto “sigue tomando diferentes formas, otros entendimientos, otras maneras de si se quiere filtrarse por artistas, de filtrarse por activistas, de filtrarse por otras perspectivas académicas interdisciplinarias, entonces es un concepto que está en constante cambio y en constante resignificación” (17:06).

No obstante, perspectivas de análisis como el planteamiento queer, pueden aportar en el abordaje de algunas cuestiones como la concepción de género, criterio que traspolado a la práctica del tango, puede proporcionar líneas de reflexión con respecto a la desmarcación de las identidades en los roles en el baile.

El pensamiento queer se ha situado en una “posición crítica frente a los *efectos naturalizadores* de toda identidad” (Preciado 2010, 36:34) que establecen criterios esencialistas respecto a la formulación del género. Al considerar la construcción del género a través de la repetición de actos performativos que configuran las identidades dentro de un contexto normativo donde la “estilización repetida del cuerpo” se fija creando “la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler 2007, 98), se generan representaciones que conforman y son determinadas por un régimen que opera y permea diferentes espacios donde el género ha establecido identidades no solo con respecto al sujeto y a su cuerpo sino a sus roles, construcciones que se manifiestan en el lenguaje y que se consolidan a través del mismo:

Milonga del Cafelibro. 21:15. Conversación entre dos mujeres:

- ¿Quieres bailar?
- ¿Bailas como hombre?
- No, bailo como guía.
- ¡Ah!, bueno, vamos. (“Diario de campo” 2018).

En la interacción producida en el baile, específicamente en el espacio codificado de la milonga, las identidades de género se perfilan como directrices reguladoras de las dinámicas performáticas al interior de este evento. Dado que en el tango la pareja se

⁶⁴ A propósito del uso del término, Viteri distingue entre los *estudios queer*, como un marco epistemológico de análisis que problematiza la normatividad de género y *lo queer* como “manifestaciones que van más allá de lo que se entiende como hetero-femenino/masculino, en cualquier posible manifestación de un cuerpo” (18:01).

conforma convencionalmente por un hombre, quien generalmente guía y una mujer, quien sigue la marca masculina, este baile se ha caracterizado por su constitución androcéntrica. Los hombres invitan a bailar a las mujeres y guían en la pista. Pero en la práctica que se conoce como *tango queer*, la dinámica cambia. El quid radica en que los roles de baile no se establecen según el género, sino el interés de quien lo desempeña, de allí que, el rol de guía no esté reservado únicamente a los hombres.

Si el género es una construcción cultural que se conforma mediante la acción iterativa y de referencia en la performatividad, las características de cada género se asignan desde estos actos que han definido quién hace qué y cómo se presenta. En el tango, la determinación de roles en el baile en base al género ha establecido elementos identitarios cuya adjudicación fija se ha naturalizado junto con sus competencias. El hombre es quien puede elegir e invitar a bailar a las mujeres y en el desarrollo del baile, al asumir el rol de guía, se encarga de dirigir el recorrido y la secuencia de improvisación en la pista. En este proceso, la percepción del cuerpo como construcción identitaria surge a partir de la *experiencia práctica* del mismo, que en el planteamiento de Bourdieu, se desarrolla dentro de esquemas que provienen de las estructuras de la división social y *sexual* del trabajo y mediante los cuales los cuerpos son *percibidos y apreciados* (1986, 192).

La correspondencia género-rol de baile, se encuentra eminentemente atravesada por esta estructuración del vínculo con el cuerpo que se interioriza de manera progresiva y que provee al mismo de una *fisonomía social* (193) que configura las dinámicas de interacción. Esta manera de estar, *hexis corporal* (Bourdieu 2007, 113), en el baile se traduce en esa asignación de competencias, en las que, los esquemas clasificatorios, siguiendo la línea bourdieuana y en relación con la división sexual de trabajo, le otorgan al hombre la posición dominante, en una oposición entre sexos que se afianza en las prácticas y/o discursos (116-7).

La percepción corporal fundamentada en estos esquemas, en el caso del hombre, se ha vinculado con la figura del “protector que abraza, rodea, envuelve, supervisa” (116). Al bailar, la mujer, quien acompaña la marca del guía, asume un rol que aunque no es necesariamente pasivo, sí se desarrolla dentro de la consigna de baile del hombre. Esta designación de funciones por género ha determinado las competencias de cada participante en el espacio simbólico de la milonga donde esta configuración de representaciones fijas ha establecido un modo de interacción asimétrica.

En este punto cabe diferenciar el funcionamiento de los roles en el baile. Por lo general, cada miembro de la pareja desempeña un rol único a lo largo de un encuentro de baile, este es un aspecto que en el baile social del tango puede encontrar variables en el cambio de rol por cada pieza de la tanda o en el cambio de rol constante en un mismo tema musical, lo que Copp y Fox, en referencia al baile de salón han denominado *Baile de Guía Líquida* (2015, 6:34). Esto permite que en el desarrollo de la pieza musical, las dos personas que conforman la pareja puedan asumir los dos roles, intercambiando el abrazo, o no.

Estas posibilidades, que permiten que se potencie la interacción lúdica del baile, no interfieren con la dinámica convencional de la milonga donde la pareja baila sin intercambio de rol. El asunto reside en liberar los roles a cualquier persona que desee asumirlos sin condicionamiento.

En diferentes milongas de Quito y específicamente en la realizada en el Cafelibro-El Nuevo Café, es común ver por lo menos, una pareja de mujeres bailando. Entre los factores operativos que han desencadenado esta práctica en la ciudad, está la desigualdad numérica entre hombres y mujeres que asisten a estos eventos, donde por lo general, las mujeres esperan para que ellos las inviten a bailar, de lo contrario, permanecerán sin salir a la pista.⁶⁵

Además, cabe considerar que desde la apertura de la primera milonga en la ciudad, la oferta de clases de tango se ha incrementado, lo que ha incidido en la capacitación de algunas/os profesoras/es que trabajan sin pareja permanente y que han aprendido los dos roles para enseñarlos. En dicha milonga, las instructoras son quienes asumen los dos roles de manera frecuente. Este fenómeno permite visibilizar la particularidad de esta dinámica de baile en ese espacio de interacción social y simbólica y las implicaciones de estas prácticas en el mismo.

Asumir un rol que no ha sido designado ni reconocido, constituye un posicionamiento que posibilita una manera de situarse en este espacio social e intenta equiparar las reglas del juego, especialmente para las mujeres, para construir una dinámica que permita a las y los participantes bailar a *elección*⁶⁶ desde cualquiera de los dos roles. En ese sentido, considero necesario poner el acento sobre la *elección* más que en el *intercambio*.

⁶⁵ Lo que en el argot milonguero se le denomina *planchar*: “Me pasé planchando en la milonga”, es decir, “permanecí sin bailar”.

⁶⁶ Esta elección se aplicaría desde el inicio del proceso de aprendizaje. En la milonga, la *elección* estaría sujeta al aprendizaje previo de los dos roles.

Con respecto al *intercambio de roles*, como también se ha definido a esta dinámica, prefiero considerar el uso de *elección*, ya que *cambio* o *intercambio*, son términos que dan por hecho la existencia, *a priori*, de la determinación de roles para hombres y mujeres y al estar establecidos de antemano, pueden ser asumidos por quienes no se les ha asignado convencionalmente estos roles en el baile. En cambio, al hablar de *elección*, se plantean las dos opciones de roles que de entrada pueden ser asumidas por quien desee, por quien las *elija*.⁶⁷

El uso de *intercambio* puede aplicarse en el contexto de la “logística” del baile para especificar la entrega y recepción del otro rol, diferente al que se *eligió* para arrancar en la tanda. Quiero referirme al hecho de que, desde el lenguaje, considero importante precisar en este flujo de acciones, el *agenciamiento* de quienes intervienen en estas prácticas a partir de un posicionamiento que permite dar cuenta de estas elecciones y de su sentido político en un espacio marcadamente normativo.

La elección señalaría un inicio en este proceso donde la agencia puede considerarse como un punto de inflexión dado su potencial dinamizante: “La agencia se refiere no a las intenciones que la gente tiene en hacer cosas, sino a su capacidad de hacer esas cosas en primer lugar (por eso la agencia implica poder)” (Giddens 1984, 9). El planteamiento que Giddens realiza de la agencia apunta al accionar del sujeto como factor crucial en la dirección y flujo de las acciones (9). En ese sentido es oportuno considerar el abordaje que Enrique Ema propone al respecto, advirtiendo la diversidad de elementos que intervienen en este proceso y enfatizando acerca de la no propiedad individual de la agencia en el acto político emergente (2004, 1-24).

En el contexto de la milonga, en la concreción de la elección de un rol, toma parte otra persona con quien se desarrolla la acción del baile. En el caso de una mujer que invita a bailar y guía en la pista a su pareja de baile, las dos personas participan de esta capacidad de acción, pero lo que hace diferente esta u otras conformaciones de pareja, es que la agencia se sitúa como una posibilidad de subvertir el orden de configuración consuetudinaria de pareja en el baile, hombre/guía, mujer/seguidora. Al interpelar a dicho esquema como único, la *agencia* opera al cuestionar, “generando conexiones [conformaciones de parejas de baile no convencionales] a partir de otras

⁶⁷ Si bien el término *elección* da cuenta de una selección entre opciones, en este caso, existen solamente dos posibilidades establecidas desde la normatividad del baile: guía ó seguidor/a, con lo que la única manera en que los dos miembros de la pareja (si es que bailan los dos roles) puedan asumir como guía, es intercambiando los roles en medio de la tanda o de las piezas musicales. Por eso considero que la palabra *elección*, puede funcionar como un término viabilizador en este ámbito de *restricciones negociadas* (Preciado 2018, 7:13).

conexiones [esquema de baile convencional]” (20). En este marco, la práctica de elección “libre”, conduce al planteamiento de que el “actuar es conectar, desconectar y reconectar; generar nuevos significados y nuevas posibilidades” (22).

Sin embargo, como apunta Ema, no se puede perder de vista que al ser la *capacidad de acción* el resultado de *relaciones y responsabilidades compartidas*, advertir aquel lugar de enunciación que se manifiesta en el reconocimiento de las diferentes voces que lo pueden habitar, es parte de estas responsabilidades (22). Así, las diversas elecciones de quienes participan en estos encuentros bailados, integran ese lugar de enunciación desde donde se operan agenciamientos “en una trama de relaciones en la que ‘nuestras’ acciones son producidas por, y productoras de, las articulaciones con otros (acontecimientos, agentes, entidades, prácticas, objetos, deseos...)” (19).

En este contexto, la vinculación entre quienes participan de este proceso, evidencia cómo aquellas articulaciones, generan formas de significación para quienes están dentro pero también fuera de la pista. El *espectador*⁶⁸ “observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares [...] Participa de la performance rehaciéndola a su manera [...] son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone” (Rancièrè 2010, 19-20). Con ello, la relación de quienes asisten a la pista y quienes permanecen fuera de ella y que la observan, está mediada por las subjetividades que construyen las percepciones.

La práctica de los roles de baile sin determinaciones de género, interviene como una narrativa corporal de otras posibilidades en la configuración del baile en un contexto normado, pudiendo ser leída y reelaborada desde diversos lugares de interpretación y enunciación. En una de las mesas de la milonga del Cafelibro se escucha: “Mira, dos mujeres bailando tango” (“Diario de campo” 2017). En otra ocasión, una de las asistentes le comparte a su compañero de mesa: “No sabía que se podía bailar tango entre hombres” (“Diario de campo” 2018). Estas expresiones, emitidas en el ámbito de la milonga, dan cuenta cómo las intervenciones en el espacio social convocan a un intercambio de significados en el que los espectadores toman parte de estas acciones, estableciendo una relación intersubjetiva, en donde puede surgir la

⁶⁸ Denominación que me permito extrapolar de la concepción que Rancièrè plantea en *El Espectador Emancipado*, a partir del ámbito teatral y cuya reflexión está referida al análisis del posicionamiento del espectador frente a la propuesta escénica.

posibilidad de plantear cuestionamientos acerca de los modos en que los sujetos se posicionan en el espacio y a través del cuerpo, lo habitan.



Figura 13. Elección de roles milonga. Quito. Elaboración propia, 2019.



Figura 14. Elección de roles milonga. Quito. Fuente: Viviana Herrera, 2018.

En la milonga, el baile es el vínculo que permite habitar este espacio y es a la vez, un medio por el cual se reconstruye la historia que se materializa en los cuerpos y en sus movimientos. Historia que en el caso del tango se relaciona con la práctica de su baile entre hombres, la cual ha permanecido entre líneas, pero que permite pensar acerca de las diversas posibilidades del baile y sus recursos en diversos contextos.



Figura 15. Parejas de hombres bailando tango en Argentina (1903). Fuente: Libro Old Buenos Aires. Buenos Aires Antiguo.

Imágenes de hombres bailando y demostrando figuras pasaron a la historia como la representación de una búsqueda y experimentación corporal que provenía de la necesidad de desarrollar un baile que con el tiempo ha complejizado su dinámica junto

con sus recursos coreográficos e interaccionales.⁶⁹ Estas fotografías son parte de un universo visual que alude a una práctica que no ha sido ajena a la historia del baile en pareja.

En Quito, la práctica de baile en roles no convencionales tampoco ha sido desconocida en los modos del tango. La expresión de Josefina, que con orgullo me contó su experiencia de algunos años atrás, permite reflexionar acerca de cómo, el cambiar algunas representaciones que tenemos del mundo, implica desestabilizar parte de la realidad (Vich 2004, 19): “Ha habido ocasiones en que los hombres van y sacan [a bailar] y las mujeres sentadas ahí viendo y ellos dándose gusto, hasta que un día dije no, porqué vamos a dar gusto solamente a ellos, ¡vamos a bailar!, ahí se rompió la tradición, por lo menos del barrio” (Vergara, Josefina 2019, entrevista personal).

Josefina acude a diversos talleres de baile en Quito, allí toma clases y también practica con sus compañeras. Ella asume el rol de guía y no ha dejado de bailar por la ausencia de hombres en los cursos o en las reuniones que se organizan. Conoce pasos y dinámicas que le permiten ejecutar el baile, posibilitando la interacción con otras personas.

Respecto a este tema, en algunas de las clases de tango que he compartido como alumna o profesora, se puede observar cómo en los primeros encuentros, a pesar de que existe la posibilidad de buscar a cualquier persona para compañera/o de baile, los hombres buscan inicialmente a las mujeres, quienes también se mantienen pendientes de encontrar pareja, a veces, en medio de una carrera por no quedarse sin pareja de baile. Pasados algunos encuentros, la dinámica de elegir el rol de baile genera una interacción en la que quienes participan, asumen elecciones que incorporan otras maneras de accionar su baile, permiten abrir la práctica y amplían las posibilidades de aprendizaje individual y grupal.

⁶⁹ La literatura argentina ofrece algunas referencias acerca de la práctica del tango realizada entre hombres: “En la calle, la buena gente derrocha / sus guarangos decires más lisonjeros, / porque al compás de un tango, que es ‘La Morocha’ / lucen ágiles cortes dos orilleros” (Carriego 1908, 88). “Y esto lo confirma algo que yo he visto muchas veces, algo que vi a principios de siglo siendo chico, en Palermo, y que vi mucho después por las esquinas de la calle Boedo, antes de la segunda dictadura. Es decir, he visto a parejas de hombres bailando el tango, digamos al carnicero, a un carrero, acaso con un clavel en la oreja alguno, bailando el tango al compás del organito, porque las mujeres del pueblo conocían la raíz infame del tango y no querían bailarlo” (Borges 1965, 48:26). “El compadrito había aprendido del rufián los pasos del tango. Los había practicado con sus compañeros de espera en la antesala del quilombo” (Matamoro 1982, 59). “En algunas calles [de Buenos Aires] suelen trenzarse hombres con hombres en coreografías poco ensayadas [...] En las romerías próximas a la Recoleta [...] Cuando faltan mujeres, los compadritos no se desaniman: bailan entre ellos frente a un bastonero que dirige e intenta poner un poco de orden” (Pujol 2011, 24).

Estas expresiones, desde las imágenes hasta la práctica de elección de rol, pasando por el relato de Josefina, constituyen narrativas que permiten plantearse otras formas de interacción: “Los discursos orales [me permito incluir en esta categoría los discursos visuales con el uso de las imágenes y evidentemente la práctica de elección de rol] pueden ser entendidos como performances en tanto ponen de público manifiesto la necesidad de representar y de construir la vida de múltiples formas e iniciar así una búsqueda de nuevas posibilidades” (Vich 2004, 19).

De regreso al Cafelibro. 21:56. La milonga está por terminar, la mayoría de asistentes se apresuran por conseguir una pareja para bailar, se vuelcan a la pista y se integran en la dinámica del círculo milonguero constituyendo un cuerpo colectivo en el que a través del baile se revelan los vínculos entre presente y pasado, los múltiples viajes del tango, de las corporalidades, de los sentidos, de los posicionamientos, de los agenciamientos y el disfrute al bailar y al mirar. El baile social del tango visibiliza diversas posibilidades de encuentros y diálogos corporales y, sin estar exento de tensiones, se configura como un espacio de construcciones simbólicas donde se articulan memorias y relatos contados por los cuerpos y los movimientos en un encuentro cargado de significados cuya complejidad se expresa en el baile de las parejas, quienes al finalizar esta noche y con los últimos acordes de La cumparsita, “guardan en el abrazo una despedida provisional y toda una historia que se condensa en su baile”. (“Diario de campo” 2018)

Conclusiones

Esta aproximación a uno de los posibles recorridos del tango en Quito, permite esbozar algunas ideas a modo de conclusiones.

El acercamiento al tango a través de los espacios mencionados a lo largo de esta investigación ha permitido reconocer cómo mediante procesos individuales y sociales, este ritmo ha forjado su historia en Quito en una relación con esta ciudad que de inicio fue establecida con los sectores dominantes (hacia finales del siglo XIX e inicios del XX). De esta manera, el tango se constituyó en un signo de identidad de clase, circunstancia que ha estado presente en diferentes momentos de su desarrollo en Quito. Sin embargo, factores como su difusión a través de los medios masivos, permitieron ampliar la recepción del género en diversos públicos.

En ese sentido, parte de su incorporación en la dinámica cultural de la ciudad estuvo determinada por la industrialización de la música, proceso que posibilitó la circulación de ritmos de la región en un contexto en el cual, el tango constituyó parte de ese repertorio latinoamericano en el que las expresiones culturales y los lenguajes artísticos sirvieron para cristalizar el anhelo nacionalista de los países de la región, consolidando representaciones que se difundieron a través de los dispositivos tecnológicos, los medios masivos de comunicación y las prácticas culturales, que posicionaron al tango con su música, baile y letras en diversas ciudades a nivel internacional, incluida Quito.

La difusión de contenidos por medios audiovisuales e impresos y las representaciones que se generaron a partir de estos, contribuyeron a conformar un imaginario con el que se identificó al tango, imaginario que permeó diversos ámbitos y configuró narrativas y modos de expresión que a través del tiempo dieron cuenta de su presencia, así como de las tensiones surgidas respecto a su práctica y difusión.

Con todo, el tango mantuvo su vigencia en la ciudad. En lo musical, fue cultivado por artistas que realizaron interpretaciones y composiciones inéditas. Hay que añadir la conformación de orquestas con repertorios que incluyeron ritmos de origen rioplatense (tango, milonga, vals), lo que puso de manifiesto la relación permanente de este ritmo con la ciudad.

Hacia la década del cuarenta, la aproximación a este ritmo a través de recursos diversos, posibilitó que el baile desarrollara sus maneras de ejecución y se mantuviera vigente por varias décadas, aunque no de un modo masivo. La cinematografía, la observación de quienes bailaban, los conocimientos compartidos, fueron factores que influyeron en un proceso de aprendizaje donde se combinaron formas intuitivas con el uso de ciertos esquemas de movimiento que se establecieron como característicos del tango.

A pesar de la inexistencia, el desconocimiento acerca de clases de baile o la falta de acceso a estas, se desarrollaron mecanismos de aprendizaje como la escucha permanente de tangos, lo que permitió trabajar la musicalidad como parte de los recursos sensoriales para aprender. De este modo, a través del tiempo, los nexos con el tango se han mantenido como memoria corporal y en algunos casos, como un vínculo emocional con personas y situaciones que se rememoran a través de su música, sus letras o su baile.

Todas estas referencias acerca de los procesos que se generaron alrededor del tango dan cuenta de cómo, a través de la oralidad, se construye memoria colectiva que ha permitido relacionarse no sólo con el ritmo sino con las significaciones a través de él, tanto para quienes protagonizan y comparten estas narraciones como para quienes las escuchan. Considero primordial rescatar estos sentidos que son los que refuerzan los vínculos con el tango y permiten entender, a través de la memoria, cómo los relatos de un cuerpo histórico, social, cultural, se actualizan en un abrazo, en una sonoridad o en una letra.

Esta relación permanente con el baile ha permitido que su práctica se mantenga en espacios familiares y en reuniones particulares. Sin embargo, en las conversaciones y entrevistas se ha podido advertir que hay cierto desconocimiento en la actualidad acerca de la existencia de un espacio social para bailar tango y del código que lo estructura, por lo que la percepción acerca del baile está relacionada con la presentación de espectáculos coreográficos que han posicionado a un tango de características específicas en cuanto a lo corporal y coreográfico y con una dinámica distinta a la del tango que se baila en la milonga.

Respecto a este espacio, resulta pertinente mencionar la introducción del código milonguero rioplatense que ha complejizado la acción del baile, configurando un marco ritual en el que se desarrollan una serie de interacciones en estos espacios/tiempos extracotidianos. En ese sentido, la milonga ha ampliado las posibilidades de

socialización del tango-baile, conformándose como un espacio de interrelaciones múltiples, desde donde se han generado dinámicas que han permitido diversificar su práctica, planteando otras posibilidades en el baile. Al respecto, cabe señalar cómo en esta práctica social codificada se han generado interacciones particulares a partir de las que se han propiciado cuestionamientos acerca de las prácticas y representaciones que reproducen dinámicas donde operan paradigmas que han determinado las políticas del cuerpo.

Las combinaciones múltiples en la conformación de pareja en el tango dan cuenta de estas narrativas corporales *otras* que visibilizan la agencia de quienes participan en estos encuentros y en prácticas donde el baile posibilita otras maneras de interacción y aprendizaje: la profesora que asume los dos roles de baile para impartir clases, el milonguero que invita a un hombre a bailar en la milonga, la mujer que saca a bailar a su amiga para “no dejar pasar la tanda”, la pareja de hombre y mujer que eligen cambiar permanentemente los roles en medio de un tango en la pista, el padre que enseña a su hijo a bailar tango, la mujer que asume el rol de guía en una exhibición de baile; son prácticas que sin haberlas denominado *queer*, ya se realizaban, “lo queer sin nombrarlo (o más allá del nombre y su significante) existe como tal y ha existido antes de su conceptualización en América Latina: se dibuja y desdibuja, cobra formas inesperadas que confrontan nociones lineales alrededor del género y las sexualidades [...]” y en el caso del tango, esta confrontación se manifiesta en el desmontaje de los roles de género en relación con los roles de baile.

A partir de la codificación del tango salón, que ya de por sí plantea una dinámica compleja que puede potenciar los diálogos corporales, la *elección* del rol de baile, interviene sobre esta base, proporcionando otras miradas acerca de las capacidades de acción de quienes participan, desmantelando la relación: habilidad-género, por ejemplo. De allí que, este enfoque vaya en dirección de equiparar el acceso al conocimiento de los roles de baile en el tango y propiciar la “libre” elección acerca de estos. Al desvincular las construcciones de género de los roles en este baile, se amplían y dinamizan las posibilidades de interacción en los espacios sociales de su práctica.

Actualmente, la práctica de elección de rol en Quito va difundiéndose de a poco en las milongas y clases en la ciudad. En el espacio de El Nuevo Café, aunque haya más parejas de baile heteroconformadas, en cada encuentro de este tipo se puede observar otras que no responden a dicha configuración. Considero necesario desplazar la mirada a estas prácticas que formulan cuestionamientos, posibilitan la reflexión acerca de cómo

operan los roles de género en contextos que se convierten en espacios interseccionales donde se plantean modos de ser y estar, en este caso, en el baile.

La aproximación al(los) recorrido(s) del tango en Quito, evidencia que este género como baile social, más allá de su dimensión recreativa, conlleva una multiplicidad de significaciones que dan cuenta de una conformación que se halla atravesada por cuestiones sociales, políticas, de género, entre otras. Influida por el contexto en que se desarrolla, el baile social refleja procesos de diversa índole y la incorporación del tango en Quito ha permitido vislumbrar esos procesos y comprender cómo algunas dinámicas sociales se reproducen en la pista y cómo en sentido inverso, a veces pareciera que “la vida es una milonga”.

Pero el baile social también se dispone como un espacio de tensiones, interrupciones, transgresiones, y el tango desde sus inicios así lo demostró. Los cuerpos abrazados constituyeron el núcleo desde donde se generaron otras posibilidades de movimiento y modos de ejecución que han complejizado la práctica del tango hasta la actualidad.

En ese sentido, el baile articula una serie de significaciones que se materializan en el movimiento que contiene las huellas de su historia. Por ello, el acto de bailar da cuenta de la travesía, en este caso del tango, que ha marcado a los cuerpos, a los movimientos y a los abrazos de quienes han bailado y siguen bailándolo en Quito o en cualquier parte del mundo, continuando con una narración que aún se sigue escribiendo.

Bailo la historia, los conflictos,
la censura, el miedo, el desenfado, la dignidad.
Cuando te abrazo, entrego y recibo el tiempo
que se graba en nuestra caminata
sobre este sendero que tantos/as han recorrido!
Giramos sobre el olvido
y nos detenemos en la memoria
de quienes no pudieron ser borradas/os de esta historia.
Cuando te abrazo, bailamos en las calles, en las plazas,
en los salones, en las esquinas de barrio, en el conventillo,
en la academia y en aquel territorio de los recuerdos.
Así, nuestros cuerpos son testimonios
de historias de diversos tiempos y lugares,
cuerpos de vidas, cuerpos de tango.
(Sánchez, escrito inédito)

Lista de referencias

- Alarcón Guerrero, Mariano. 1939. *Guía de la mujer*. Quito: Talleres gráficos de educación.
- Alvarado, Jannet. 2017. *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. Cuenca: Jannet Alvarado / Universidad de Cuenca / GAD Municipal del cantón Cuenca.
- Ardèvol, Elisenda, y Nora Muntañola. 2004. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC
- Assunção, Fernando. 1998. *El Tango y sus circunstancias*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos transtornados*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bardet, Marie. 2012. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Bauer, Arnold J. 2002. *Somos lo que compramos. Historia de la Cultura material en América Latina*. México, D.F.: Aguilar / Altea / Taurus / Alfaguara, S.A.
- Borges, Jorge Luis. (1930) 1974. *Evaristo Carriego*. En *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____. (1965) 2017. “Conferencia 3. El tango. Cuatro conferencias”. Archivo sonoro perteneciente al ciclo de conferencias acerca del tango, dictado por Borges en Buenos Aires. <https://soundcloud.com/me-gusta-leer-argentina/conferencia-3-el-tango-cuatro-conferencia-jorge-luis-borges>
- Bourdieu, Pierre. 1986. “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”. En *Materiales de Sociología Crítica*, editado por Fernando Alvarez- Uría y Julia Varela, 183-94. Madrid: Editorial La Piqueta.
- _____. 2007. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bustos, Guillermo. 1992. “Quito en la transición: Actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”. En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia*, editado por Evelia Peralta et al., 163-88. Quito: Dirección de Planificación, I. Municipio de Quito, Ecuador / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, España.
- Butler, Judith . 1997. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Ediciones Síntesis. S.A.
- _____. 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, debate feminista, No 18, Ciudad de México.

- _____. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- _____. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Carozzi, María Julia. 2011. "Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza". En *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Carreño, Manuel. 1853. *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Caracas: Imprenta de Carreño Hermanos.
- Carriego, Evaristo. 1908. "El alma del suburbio". En *Misas Herejes*. 85-9. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico de A. Monkes.
- Carrión Andrea, Ana María Goetschel y Nancy Sánchez. 1997. *Breve historia de los servicios en la ciudad de Quito*. Quito: CIUDAD, Proyecto Museo de la Ciudad, Dirección de Educación y Cultura. Ilustre Municipio de Quito.
- Citro, Silvia. 2011. "La Eficacia Ritual de las Performances en y desde los Cuerpos". *ILHA* 13 (1): 61-93. DOI:10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p61
- Clúa, Isabel. 2007. "Género, cuerpo y performatividad". En *Cuerpo e identidad I*. Editado por: Meri Torras, 181-217. Barcelona: Edicions UAB.
- Chiriboga, Gerardo. 1934. *Minuto muerto*. Quito: Imprenta Nacional
- Copp, Trevor y Jeff Fox. 2015. "El baile de salón que desarticula los roles de género". Video de TED: Ideas worth spreading, a partir de una charla. https://www.ted.com/talks/trevor_copp_jeff_fox_ballroom_dance_that_breaks_gender_roles?language=es#t-535414
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Mexico D.F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Descalzi, Ricardo. 1932. *Ghismondo*. Quito: s.e.
- _____. 1990. "Carlos Gardel: símbolo y síntesis del tango". En *Al Troesma desde la mitad del mundo*, coordinado por María Elena Borasca y Daniel Raffo, 28-30. Quito: Trama.
- Durán, Cecilia. 2000. *Irrupción del sector burócrata en el Estado ecuatoriano: 1925-1944. Perspectiva a partir del análisis de la vida cotidiana de Quito*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

- Elias, Norbert, y Eric Dunning. 1992. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ema López, José Enrique. 2004. “Del sujeto a la agencia (a través de lo político)”. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social* 5: 1-24. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n5.114>
- Endara, Carlos. 1929. “De Guayaquil a Quito, Ecuador 1929”. <https://www.youtube.com/watch?v=bklXDPIwQqU>
- EPMAPS. 2018. “Nuestra historia”. *Empresa Pública Metropolitana de Agua Potable y Saneamiento*. Accedido 13 septiembre. <https://www.aguaquito.gob.ec/nuestra-historia/>
- Espinosa Apolo, Manuel. 2003. “*La elite social de Quito en la primera mitad del S.XX. Signos y estrategias de distinción*”. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Febrero. <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/la%20elite%20socia%20manuel%20espinosa.pdf>
- Estrella, Ulises. 1990. “El cine que entonó Gardel”. En *Al Troesma desde la mitad del mundo*, coordinado por María Elena Borasca y Daniel Raffo, 31-3. Quito: Trama.
- Federici, Silvia. 2017. “En Alabanza al Cuerpo Danzante”. *Brujería Salvaje*. 27 junio. <http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>
- Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires. 2018. “Sobre nosotros”. *Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires*. Accedido 9 mayo. <https://festivaltangoqueer.com.ar/>
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades Primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A.
- Giddens, Anthony. 1984. *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity press.
- Goffman, Erving. 1970. *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- _____. 1971. *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guerrero, Pablo, y Ketty Wong. 1993. *Julio Cañar: el alma del pasodoble*. Quito: Municipio de Quito / Archivo Sonoro / CONMÚSICA.

- Guerrero, Pablo. 2005. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica
- _____. 2012. "Músicos italianos en Ecuador". *Memoria musical del Ecuador*. 16 de mayo. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Domingo%20Brescia>
- _____. 2014. "Cuando el cine era mudo y la música ciega". *Memoria musical del Ecuador*. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/12/cuando-el-cine-era-mudo-y-la-musica.html>
- Haro, Jorge. 2010. "La industria discográfica (Un rápido recorrido por el sinuoso camino del objeto a la desmaterialización)". En *Artes e industrias culturales. Debates Contemporáneos en Argentina*, editado por Oscar Moreno, 260-72. Caseros: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Hobsbawm, Eric. 2009. *La era del imperio: 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica
- James, Daniel. 2004. *Doña María Historia de vida, memoria e identidad política*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Jullien, François. 2017. *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Jurado, Fernando. 1996. *La Ronda: nido de cantores y poetas*. Quito: Libresa.
- Kingman, Nicolás. 1990a. "Aquel maldito tango". En *Al Troesma desde la mitad del mundo*, coordinado por María Elena Borasca y Daniel Raffo, 41-3. Quito: Trama.
- _____. 1990b. "Elegía de la taberna urbana". En *Centro Histórico de Quito Sociedad y Espacio Urbano*. 165-170. Quito: Editorial Fraga.
- Lander, María Fernanda. 2002. "El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño: reglas para la construcción del ciudadano ideal". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6: 83-96.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lima, Nicanor. 1916. *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico*. Argentina.
- Liska, Mercedes. 2019. "El tango queer, danza y política del cuerpo". Clarín. 30 de marzo. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/tango-queer-danza-politica-cuerpo_0_QNAjrmIPx.html

- López, Raúl. 1950. "Nuestros niños ante el micrófono". En *La Revista Ecuatoriana de Educación*. Editado por: Hugo Alemán. 10: 46-54. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Luna, Milton. 1992. "Los mestizos, los artesanos y los vientos de la modernización en el Quito de inicios de siglo". En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia*, editado por Evelia Peralta et al., 191-202. Quito: Dirección de Planificación, I. Municipio de Quito, Ecuador / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, España.
- Marchiano, María, e Isabel Martínez. 2017. "Interacciones durante el baile social: El rol de los procesos de percepción-acción en la producción participativa de sentido". *Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura* 1 (5): 9-33. DOI: 10.21932/epistemus.5.3603.1
- Matamoro, Blas. 1982. *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Mateus, Alejandro. 1933. *Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos*. Quito: Editorial ecuatoriana.
- Mena, Claudio. 1990. "Un tango y nada más" En *Al Troesma desde la mitad del mundo*, coordinado por María Elena Borasca y Daniel Raffo, 46-49. Quito: Trama.
- Morales, Juan Carlos. 2016. "Al pasillo le faltó cinematografía". *eltelegrafo*. 13 de octubre. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/15/al-pasillo-le-falto-cinematografia>.
- Moreno, Ernesto. 2006. *Tango, bienvenido a Quito*. Quito: s.e.
- Mullo, Juan. 2015. *El vals y las danzas republicanas iberoamericanas*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural.
- Muñoz, Juan Pablo. 1948. "Del folklore argentino: Bailes e instrumentos musicales". *América*, 90, 91 y 92. Enero- diciembre. 35-54.
- Nagel, Marga. 2019. "Queer tango". *El bajo-tango. Tango argentino mit Marga Nagel*. Accedido 18 febrero. <https://www.elbajo-tango.de/queer-tango/>
- Naranjo, Jaime. 2011. "El tango en Ecuador". *Tango y Cultura Popular* N° 123.
- Núñez, Jorge, y Jenny Londoño 2005. *Quito, Energía en el tiempo*. Quito: Empresa Eléctrica Quito. S.A.
- Ortiz, Renato. 1998. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Santafé de Bogotá: TM Editores.

- Pareja, Alfredo. 1990. "Carlos Gardel y el tango". En *Al Troesma desde la mitad del mundo*, coordinado por María Elena Borasca y Daniel Raffo, 50-2. Quito: Trama.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- _____. 2008. "Tango nómade. Una metáfora de la globalización". *Ramon Pelinski*. <http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf>
- Pérez, María Isabel. 1998. "Movimiento vivido y espacio vital" en *Corporalidad la problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Editado por: María Lucrecia Roaletti, 201-207. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Pérez Vejo, Tomás. 2003. "La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico". *Historia Mexicana* 53 (2): 275-311.
- Portelli, Alessandro. 2016. "Introducción". En *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. Rosario: Prohistoria ediciones / Universidad Nacional de la Plata, 2016, 11-3.
- _____. 2017. "La historia oral es un arte de la escucha". Entrevistado por Paulo Álvarez. En *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 9: 543-52.
- Preciado, Beatriz Beto Paul. 2010. "Políticas transfeministas y queer: Tecnologías de disidencia de género". Video de YouTube, a partir de una conferencia en la Universidad del Claustro de Sor Juana en Mexico. <https://www.youtube.com/watch?v=P7ZufifUMzQ>
- Preciado, Paul. 2018. Entrevistado por Tania Adam. Terrícolas | betevé, 7 de junio. <https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc>
- Pro Meneses, Alejandro. 1997. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala / Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha
- Pujol, Sergio. 2011. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Rancière, Jacques. 2010. *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Ribadeneira, Jorge. 1990. *Tiempos idos...* Quito: Nueva Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Ricœur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid:

Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

- Rodríguez, Luis. 2018. “Relatos de la Guaragua”. *Nuestra Voz*. Septiembre.
- Rodríguez Albán, Martha Cecilia. 2018. “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6195>
- Sáez, Javier, y Beatriz Preciado. 1997. “Prólogo”. En *Lenguaje, Poder e Identidad*. 9-13. Madrid: Editorial Síntesis.
- Salvador, Humberto. 1929. *En la ciudad he perdido una novela*. Quito: Talleres tipográficos nacionales.
- San Félix, Alvaro. 1991. *Radiodifusión en la Mitad del Mundo*. Quito: Editora Nacional.
- Sánchez, Jaime. 1932. *Cartas Profanas*. Quito: Editorial “La Industria”
- Santamaría Carolina. 2008. “Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950”. *Signo y pensamiento* 52: 16-30
- Savigliano, Marta Elena. 1994. “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo”. *Relaciones. Sociedad Argentina de Antropología*. Tomo 19: 79-104
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas culturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- _____. 2013. *Performance studies: An Introduction*. Abingdon: Routledge
- Schlenker, Alex. 2019. “De Guayaquil a Quito (Ecuador, Carlos Endara, 1929)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* 5: 277-292. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/236/252>
- Selles Roberto. 2018. *Todotango*. “El apache argentino – Un tango piel roja, ‘El apache argentino’”. Abril 2018. <https://www.todotango.com/historias/cronica/272/El-apache-argentino-Un-tango-piel-roja-El-apache-argentino/>
- Simmel, Georg. 1986. “Estudios sobre las formas de socialización”. En *Sociología* tomo 2. Madrid: Alianza
- Thompson, Paul. 2017. “Historia Oral y Contemporaneidad”. En *Anuario De La Escuela De Historia* 20: 15-3. doi.org/10.35305/aeht.v0i20.204.
- Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. 2016. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica

“Carlos Vega”.

Vich, Víctor. 2004. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Vilariño, Idea. 1981. “El tango cantado”. *Texto crítico* 6 (3): 37-48.

Viñas, Carles. 2012a. “‘Les apaches’: los gamberros de la Belle Époque como antecedente del fenómeno Racaille (I)”. *Blog de Carles Viñas sobre estilos juveniles y extremismo político y deportivo*. 22 de julio. <https://carlesvinyas.wordpress.com/2012/07/22/les-apaches-los-gamberros-de-la-belle-epoque-como-antecedente-del-fenomeno-racaille-i/>

_____. 2012b. “‘Les apaches’: los gamberros de la Belle Époque como antecedente del fenómeno Racaille (III)”. *Blog de Carles Viñas sobre estilos juveniles y extremismo político y deportivo*. 22 de julio. <https://carlesvinyas.wordpress.com/2012/10/13/les-apaches-los-gamberros-de-la-belle-epoque-como-antecedente-del-fenomeno-racaille-iii/>

Viteri, María Amelia, José Fernando Serrano y Salvador Vidal-Ortiz. 2011. “¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina?”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 39 (15): 47-60. <https://doi.org/10.17141/iconos.39.2011>.

_____. 2015. Entrevistada por Cristian Robalino. Estéreo-tipas, FLACSO Radio, 11 de noviembre. <https://www.flacso.edu.ec/flacso-radio/lo-queer-en-ecuador>