

«Con grabaciones bailábamos los que realmente sentíamos al tango. Con la orquesta la pista se llenaba de patas duras, gente que iba a ver y a oír a la orquesta y al cantor», recordará Mingo Pugliese. «Es que con las orquestas sentíamos que se nos mezclaba la hacienda», confiesa Copes. «Un cantor como Alberto Morán, por ejemplo, era como Elvis Presley: las mujeres se enloquecían con él. Cuando aparecía en la orquesta de Pugliese era muy difícil seguir bailando»¹⁰.

Los milongueros que eligen a la orquesta de Osvaldo Pugliese esperan que los cantores se callen y que el director indique una marcación bien candeciosa, ideal para ciertas figuras remolonas y sugerentes: un baile pausado y de poco alarde, aunque con sus dificultades. Di Sarli es compacto y tiene un equilibrio perfecto: sus seguidores, a los que también les gusta Pugliese, siempre lo reivindicarán como a un maestro injustamente olvidado. Aníbal Troilo es la mejor síntesis del tango que se baila y «se escucha» por igual, el talento de sus arregladores y la calidad de sus solistas hacen de la orquesta de Pichuco el lugar en donde todas las disidencias pactan un armisticio. Fresedo es elegante y *high life* –también Di Sarli es un poco así–, y trabaja mucho en las fiestas de barrio norte. Con él se baila con elegancia y alisamiento casi total: el tango como un movimiento frugal que debe dar pie a una conversación interesante.

Pero es el estilo extravertido y enfático de Juan D'Arienzo el que enloquece a los fanáticos del baile. Desde sus presentaciones pioneras en el *dancing Chantecler* de los 30 hasta su inmensa popularidad en las décadas siguientes, D'Arienzo hace del sonido orquestal ensanchado del tango un factor eminentemente dancístico, subordinando todo lo demás –la letra, el arreglo, los solistas– a una pulsación potente y exagerada. «A mi modo de ver, el tango es ante todo ritmo, nervio, fuerza y carácter», declarará el violinista-director en un conciso manifiesto que encierra cierta idea de restauración de una música que nació como baile¹¹.

La mayoría de los bailarines se entusiasma hasta el fervor con la redondez de una música que es pura certidumbre y que reivindica al tango orillero por sobre el salón. D'Arienzo es «compás», precisión cronométrica. Los más obsesivos le toman el tiempo a las grabaciones., Una figura de 4 compases de D'Arienzo insume tres segundos. En ese tiempo hay que «meter» los cuatro pasos del «básico».

Es indudable que a lo largo de los años 40 el tango se empieza a bailar de otra manera. Los milongueros asegurarán que en la renovación de la danza juegan un papel decisivo bailarines como el negro Lavandina, Cachirla, La

¹⁰ De conversaciones con el autor.

¹¹ Citado en La Maga, Buenos Aires, agosto de 1994.

Biblia, Méndez, Todaro y Estévez (Petróleo), legítimos –y valientes– creadores de una modalidad diferente, más atenta a las inflexiones musicales operadas por el tango desde la renovación decareana que a los dictámenes de una tradición.

«Yo inventé las cosas raras del tango», le contará Petróleo a María Susana Azzi poco antes de morir. «Desprendí el sexo de la danza. Y empecé en el 27 ó 28 a bailar. Se inventó un movimiento que se llama ‘sobrepaso’, ahí se transformó el tango. Es un agregado que la mujer hacía por delante. Después del 30 el sobrepaso modificó la danza»¹².

En efecto, los cismáticos, muy criticados por los bailarines de la generación del Cachafaz, inventan nuevas figuras y adoptan otro *tempo* y otra medición física de la música. Pasos más largos y «lentos», otra manera de pisar y andar y otra postura del cuerpo: un tango que pone en primer término la «improvisación creativa». «Hasta el 40», recuerda Mingo Pugliese, «el tango era una serie de movimientos que alguien inventaba y se transmitía por tradición oral. Era improvisación, sí, pero regida por un número determinado de figuras. Después, la improvisación pasó a ser improvisación creativa: se le agregaron movimientos que permitieron crear mientras se improvisaba»¹³.

Para los milongueros de antes, esas figuras, esa manera de caminar, esa relación con la compañera de baile, todo es diferente. «Son unos payasos», afirman con desprecio los hombres que encumbraron al Tarila, al Mixo, al mismo Méndez. Pero los nuevos milongueros tienen éxito con las mujeres, se agrandan bailando y reivindican la nueva gramática de la danza con argumentos musicales: las orquestas han cambiado, los repertorios son otros, el dos por cuatro ya no existe, murió hace mucho en manos del cuatro por cuatro. «Lo que no cambia muere», aseguran los nuevos bailarines con un entusiasmo que no parece propio de la ideología del tango.

Desde luego, hay variantes de un mismo estilo, pero también hay estilos diferentes. Más allá de la voluntad renovadora de toda una generación de milongueros, los estilos se suceden y se superponen según las modalidades de cada bailarín. Pepito Avellaneda se impondrá como el rey del tango ori-llero, bailarín «de pista» y maestro insuperable en el arte de la milonga como especie diferente, con sus propios pasos y figuras. Antonio Todaro será uno de los inventores del tango fantasía, con la mujer haciendo figuras en el aire y cierto vuelo de gran espectáculo. Ramón Rivera, Finito, se diferenciará de todos los demás por su habilidad para rozar apenas la pista.

¹² María S. Azzi, *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires, Ediciones de Olavarría, 1991.

¹³ *De conversaciones con el autor.*