

Sofía Cecconi*

⇒ Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción

Resumen: Así como no se puede hablar de territorios urbanos sin remitirse en algún punto a las formas de vida de los grupos que los componen, tampoco se puede hablar con propiedad de expresiones musicales sin referirse tarde o temprano al ambiente en el que surgen y se desarrollan. Esto implica que una manifestación como la música, especialmente cuando se la entiende como *performance*, es decir como actuación, puesta en escena y práctica, se encuentra enmarcada en coordenadas espacio-temporales precisas. De modo que la música se engarza y expresa tanto un tiempo histórico como una geografía determinada.

Pocas ciudades existen con una identidad musical tan definida y ampliamente reconocida por propios y por ajenos como Buenos Aires. El tango es la música de un espacio definido, en el que se entrelazan tradiciones culturales y un espacio en transformación. Así como tango implica Buenos Aires, Buenos Aires implica tango. Pero tanto uno como la otra se modifican con el paso del tiempo y las grandes transformaciones sociales. Este trabajo se propone describir los territorios del tango a lo largo de su historia, mostrando las migraciones que realizó en la geografía de la ciudad, las resignificaciones que experimentó al quedar identificado con diversos actores sociales y las distintas apropiaciones de las que fue objeto.

Palabras clave: Tango; Territorio; Buenos Aires; Argentina; Siglos XIX-XXI.

Abstract: Urban territories are defined by a complex geography that includes not only the space and its features but also the styles, manners and ways of life of the social groups that take part of and compose it. In the same way, is either possible to speak about musical expressions without consider the atmosphere in which they arise and developed. This implies that a phenomenon like music, specially when it is understood as a performance, a scene and a practice, is framed in defined temporal and spatial axis. That means that music expresses an historical time and –at the same time– a specific geography. There are few cities with a so defined and recognized musical identity as Buenos Aires. The tango is the music of a shaped space, in which cultural traditions and a transforming territory are articulated. Thus, tango implies Buenos Aires and Buenos Aires implies

* *Socióloga por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Realizó estudios de Posgrado en la Freie Universität Berlin. Actualmente es becaria de Doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con asiento en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la UBA y se desempeña como docente regular de la materia “Sociología de la Cultura”. Contacto: sofiacecconi@hotmail.com.*

tango. This work describes the territories of the tango throughout its history, showing its geographical migrations around the city and the consequent appropriations and resignifications experimented.

Keywords: Tango; Territory; Buenos Aires; Argentina; 19th-21st Centuries.

El espacio constituye junto con el tiempo una de las coordenadas centrales de la experiencia humana. La primera caracterización, apresurada o espontánea, que suele hacerse de él, tiende considerarlo una dimensión “natural”, un horizonte que brinda el entorno “concreto” o “material” para el despliegue de la vida. Según esta perspectiva, el espacio sería aquello que nos rodea, el marco en el que nuestras acciones se desarrollan, algo exterior al sujeto, que *está allí*, que puede transformarse con el paso del tiempo pero que constituye *el* referente que da estabilidad a la experiencia.

Sin embargo, el espacio en ese nivel de abstracción y generalidad constituye sólo una de las categorías a través de las cuales pueden interpretarse sus características. Existen, además, otros dos niveles que complejizan un poco las cosas. Así, el “espacio” propiamente dicho –una entidad abstracta y general– se distingue del “lugar” y del “territorio”. La geografía urbana está atravesada simultáneamente por estas tres dimensiones entre las que es preciso establecer distinciones.

El espacio es, como señalamos, una noción amplia, un ámbito que *per se* no genera pertenencias: un océano, una montaña o incluso una ruta son en cierto modo “espacios”, realidades que para un observador “externo” a ellos o recién llegado tienen una significación “plana”, como gran extensión de agua salada, elevación natural del terreno o vía de comunicación entre dos o más sitios, constituyen meros significantes. El lugar, por el contrario, es un espacio “cargado” de significado a través de las señales que hacen a la identidad de los que lo habitan. El lugar tiene referencias claras, se define por las relaciones que establecen entre sí quienes hacen uso de él, por la historia que en él se desarrolla, por las huellas identitarias con las que se lo reconoce. El Río de la Plata, los barrios de Once, Caballito o San Telmo de la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, constituyen lugares en este sentido. Pero esta condición no es intrínseca sino relacional: si bien cada uno de estos sitios puede ser aprehendido como “lugar”, esta cualidad no es válida para todos aquellos que atraviesan su extensión. Un extranjero –o cualquier persona ajena a los códigos que permiten interpretar las señas de identidad específicas– los percibirá como meros espacios que no significan más que en su funcionalidad: las particularidades del barrio de Once, las marcas que en él han dejado la historia, su singularidad dentro del entramado urbano porteño, pasarán mayormente inadvertidos para quien lo experimente únicamente como “espacio”. En cambio, para los porteños y todos aquellos inmersos en el conocimiento de tales códigos, el barrio de Once constituye un lugar en sentido pleno, significa, habla de identidades, de historia, de pertenencias. Así, el lugar, siguiendo a Augé (1994) es un espacio que se vuelve principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquellos que lo observan.¹

¹ La noción de “no lugar”, desarrollada por Augé (1994), rompe de alguna manera con esta dicotomía espacio-lugar, volviendo a determinados lugares –por ejemplo zonas de tránsito tales como aeropuertos o autopistas– “no lugares”, espacios no históricos donde es difícil anclar la propia identidad.

Ahora bien, que un sujeto reconozca un barrio o un sitio como “lugar” no implica necesariamente que le otorgue valor como terreno en donde anclar *su propia* identidad. En otras palabras, “un” lugar no necesariamente constituye “mi” lugar. Para que sea “mi” lugar además de significativo –reconocido y cargado de sentido– debe ser considerado “propio”. Y aquí es donde entra a jugar la categoría de “territorio”: en el “territorio” se reconoce siempre la pertenencia, pues interviene en la constitución de identidades de aquellos que son interpelados por él. De la misma manera que los “lugares”, los territorios no se definen “en sí mismos”, sino en oposición a otros que aparecen o se definen como ajenos, según la distancia –simbólica pero también “real”– que los separa.² Un territorio es entonces un espacio cargado de sentido y reconocido como propio por los actores que lo habitan o visitan.

Pertenecer a un territorio supone la incorporación de una identidad asociada a su espacio, algo que forma parte de la subjetividad en uno de sus núcleos más íntimos, porque a pesar de que son múltiples los elementos que definen una identidad –como por ejemplo, el género, la familia, la clase social, el linaje, el apellido, la nacionalidad– la pertenencia espacial inmediata y los modos en que se la nombra tienen un peso específico de reconocimiento social en la medida en que participa de códigos compartidos y condensa en expresiones muy breves –como son los gentilicios locales– muchas de las características antes nombradas. Así, en la Argentina, por ejemplo, hay casos muy interesantes sobre la referencia y la remisión al espacio: los rosarinos reafirman su pertenencia a la ciudad de Rosario antes que a la provincia de Santa Fe, soslayando su carácter de miembros de esa provincia y resaltando la importancia de la ciudad como si fuera exterior a ella, un posicionamiento que el resto de la gente de esa provincia, que se define como santafesina en primer lugar y *luego* de alguna localidad en particular –Coronda, Esperanza, Rafaela, etc.–, reconoce de manera inmediata, generando un trato irónico hacia ellos, como si estuvieran fuera de la unidad regional que comparten. En la misma senda, los nativos de la ciudad de Buenos Aires –los “porteños”– siempre indican su pertenencia a la ciudad e inmediatamente el barrio de residencia y, cuando están fuera de la ciudad, para dar cuenta de su pertenencia profunda, mencionan incluso el barrio en el que nacieron, pues sus habitantes conocen y distinguen en Buenos Aires muchas ciudades al mismo tiempo. Son éstas formas territorializadas de la identidad que generan posicionamientos y efectos subjetivos más o menos persistentes, algo que ni el “espacio” abstracto ni el reconocimiento de un “lugar” en sí necesariamente promueven.

La música es una forma del tiempo. Su materialidad es sonora, no espacial. Sin embargo, la música surge, se instala y se apropia de –o es apropiada por– territorios definidos. Hay una *espacialidad* en la música –o mejor dicho, una *territorialidad*– que se relaciona con su capacidad para generar pertenencias e identidades y para “espacializarse” en el terreno de la ciudad, configurando territorios que cargan con sentidos particulares en virtud de su presencia en ellos. De modo que música y territorio se entrelazan y sus cualidades se mezclan: el territorio “musical” es una forma de música “territorializada”, una geografía en la que armonías, ritmos y melodías encuentran un terreno donde materializarse. Así, en la vida urbana, la música se hace espacio, delimita una cartogra-

² Para un desarrollo de la noción de “territorio” aplicado al de las discotecas de la ciudad de Buenos Aires puede consultarse Urresti (1994: 135-140).

fía, adquiere una presencia tangible: se vuelve “ambiente”, superficie de sentido que sirve de soporte para la articulación de señales identitarias, corporalidades y territorios.

El tango es la música por antonomasia de la ciudad de Buenos Aires. Es la música de un espacio definido que fue cambiando su geografía, participando activamente en la configuración de identidades y resignificándose de acuerdo con las diversas apropiaciones que de ella se hicieron.³ Así, en el proceso histórico, el tango se va inscribiendo en distintos territorios según los lugares por lo que circula y según quienes se lo apropian. Este trabajo se propone describir los territorios del tango a lo largo de su historia, mostrando las migraciones que realizó en la geografía de la ciudad, las resignificaciones que experimentó al quedar identificado con diversos actores sociales y las distintas apropiaciones de las que fue objeto. Así, en los cuatro apartados que componen esta presentación se trazará la cartografía del tango en la época de sus orígenes (fines del siglo XIX), en el período que se extiende entre los años 1920 y su época de oro (1940-1950), en la forma del tango de vanguardia de los años 1960 cuyo precursor fue Astor Piazzolla y, finalmente, en las territorializaciones que se observan en la actualidad, haciendo foco en sus diferentes emplazamientos, sus actores y las *performances* que tienen lugar en ellos.

El espacio del tango de la “orilla”

Los historiadores del género señalan que el tango surge hacia fines del siglo XIX en las *orillas* de la ciudad, una zona fronteriza —el “arrabal”— asociada a la delincuencia y la “mala vida”, en la que el entramado urbano se desdibujaba y se mezclaba con el campo.⁴ Se trataba de una música que circulaba principalmente en burdeles y prostíbulos, donde los clientes bailaban y tarareaban sus melodías. Aun no poseía letras en sentido estricto, sólo letrillas de tono picaresco y temática sexualizada e, incluso, pornográfica. La cadencia saltarina de su primera composición, en la que predominaba el compás del 2 x 4, reforzaba la algarabía de esa innovadora danza de pareja abrazada, que se apoyaba en la improvisación de coreografías cargadas de cortes y quebradas.⁵ El estilo de baile de esta

³ Como sostiene Frith (2003 [1996]), la música tiene un papel central en la conformación de algunas identidades grupales.

⁴ La bibliografía sobre la historia del tango es mucha y posee carácter de diverso tenor. De la enorme producción existente, puede consultarse la serie publicada por la editorial Corregidor denominada *La historia del tango*, que abarca desde sus orígenes hasta épocas recientes, en la que han participado numerosos y reconocidos investigadores. También Vega (1936), AAVV (1980), Matamoro (1971), Salas (1986), Ulla (1982), Barcia (1976), Selles (1998), Sábato (1963). En años más recientes se destacan las producciones de Savigliano (1995), con una perspectiva poscolonial; Varela (2005), con un enfoque genealógico; el libro compilado por Pelinski (2000a), que también aporta una mirada innovadora sobre la historia del tango y el proceso de territorialización-desterritorialización que atravesó el género. Sobre la primera etapa del tango puede consultarse también Lamas y Binda (1998), cuyo enfoque reconoce el origen “arrabalero” del tango pero discrepa respecto el ambiente prostibulario en el que muchos autores ubican su primera expresión.

⁵ En esa primera coreografía del tango, los cortes eran interrupciones que se realizaban en los desplazamientos y que daban lugar a las figuras, mientras que las quebradas eran movimien-

época, el conocido como “canyengue”, se caracterizaba por el contacto entre los torsos de los miembros de la pareja, la separación de sus piernas y la flexión de sus rodillas (Dinzel 1994; Benzecry Sabá 2004 y 2006). En esta primera etapa, Matamoro señala que el tango es música “folclórica”, dado el carácter anónimo de las letras y el hermetismo que caracterizaba al medio en que se desarrollaba.

El recelo que despertaba el “arrabal” entre la gente “respetable” incidió negativamente en su apreciación del tango. En efecto, música y espacio se entrelazaban y sus significados se confundían: el sentido atribuido al tango se ligaba a su inscripción geográfica y social e, inversamente, esa geografía se expresaba simbólicamente en una forma de música particular que cargaba con las acusaciones que pesaban sobre el área de la que había emergido. De este modo, las metáforas con las que los higienistas –encargados de la gestión política de la comunidad y la “normalización” de las costumbres– pensaban la organización del espacio urbano hacia fines del siglo XIX encontraron eco en los modos en que el tango era representado por estos sectores altamente influyentes: si en las orillas la precariedad de los asentamientos generaba “mezclas insalubres” de fluidos, cosas, animales y personas (Salessi 2000), así también el tango conformaba la expresión de una “hibridación” cultural en gestación que resultaba alarmante para las clases acomodadas, por las formas delictivas e inmorales a las que se asociaba.

La geografía del tango en esta época se configura a partir de ese elemento central que es la “orilla”: un “espacio”, zona de frontera e indeterminación en donde la ciudad se convertía en campo, una superficie de transición en la que Buenos Aires se iba “deshilachando” en vagas, pobres y modestas regiones hacia el sur, el oeste y el norte. En este sentido, a fines del siglo XIX el tango estaba “espacializado” pero no “territorializado”: anclado en una zona donde la ciudad llegaba a su fin y comenzaba la inmensidad de la pampa. De modo que el tango se convertía en la expresión musical de la “tierra de nadie” y por lo tanto del puro “espacio”.

En efecto, la orilla constituía en el imaginario urbano de la época un espacio “liminar”, un “borde” poroso que delimitaba en términos geográficos las fronteras de la ciudad y establecía en términos sociales el margen que separaba lo aceptable de lo prohibido. En este sentido, desde el punto de vista de su significado social, el tango no parece definir un territorio, porque se desplegaba en un área que geográficamente estaba más allá de la “cultura”, de acuerdo con la visión de la opinión dominante. Aunque desde la perspectiva de quienes hacían del tango su vida la cuestión se veía de otro modo –pues la música resultaba para ellos un territorio del que apropiarse, la expresión social y simbólica de su lugar de pertenencia–, no puede dejar de reconocerse que el territorio así constituido poseía ciertas características que teñían y deformaban esa condición: la “mala vida” que en él se daba cita y las formas de la sexualidad y el erotismo que allí se practicaban tenían como localización un “entremedio”, una zona vaga e imprecisa que no encontraba una definición clara: no era “esto” –la ciudad, el “orden”– ni aquello –el campo, la “barbarie”. Conformaba así un área atravesada por una ambigüedad constitutiva que hacía de ese espacio un “territorio proscrip-

tos asociados a contorsiones del cuerpo. Ambos tipos de composiciones significaban una excesiva erotización del baile, desde el punto de vista de la moral dominante, de ahí el rechazo que despertaban entre esos sectores (Dinzel 1994: 115-117).

to” –y ya no meramente “territorio”– que se desplegaba más allá de la ley y de la frontera, pero más acá de la naturaleza y el “salvajismo”. Por ello, las identidades sociales que se configuraban en torno a este “territorio proscripto” estaban también fuera la norma, por ser transgresoras de la moral y del orden, definiendo los “cuerpos abyectos” (Butler 2001 y 2005) de la noche prostibularia, figuras *non-sactas* de los márgenes sociales que, como el compadrito, la prostituta y la *madama*, vivían al margen de la ley, la moral y las normas.⁶

Las múltiples manifestaciones del tango de esta época expresaban también esta “espacialidad” no territorializada o proscripta. Sus letrillas pícaras y pornográficas son un canto a la sexualidad, la lujuria, el encuentro amoroso, todo lo que fuera de sus muros estaba prohibido exhibir.⁷ Asimismo, las formas de su danza estaban protagonizadas por parejas “extrañas” o ajenas a la norma de heterosexualidad dominante: más allá de la dupla tutelar del prostíbulo –el *cafisho* y la *madama*– varones, prostitutas, “niños bien”, trabajadores y compadritos bailaban entre sí o mezclados, en una coreografía que a veces significaba seducción, otras enfrentamiento, otras simplemente diversión picaresca.⁸ Sus *performances*, por último, reforzaban estas cuestiones al plasmar en el espacio de la danza, con cortes y quebradas, cuerpos pegados y confundidos, conteneos de caderas, roces y miradas, aquello mismo que la música, las letrillas y el ambiente prostibulario expresaban en otros terrenos: la celebración de la picardía, el erotismo y la sexualidad. Estas *performances*, desplegadas en el terreno liminar de la orilla, sólo podían desarrollarse allí donde la interdicción de la ley se ponía en suspenso: donde una neblina espesa cubría la superficie del territorio y se entraba en la amenazante indeterminación del espacio.

⁶ El “compadrito” es una de las figuras más representativas del tango en este período. Personaje del suburbio, imitaba en sus formas y modales al “compadre”, un “pariente” del “gaucho” que había migrado hacia la periferia de la ciudad luego del cerramiento de los campos. De la figura del “compadre”, tipo caracterizado por la violencia, la “bravura”, el “coraje” y la lealtad, el compadrito sólo retiene sus gestos: circula por los márgenes sociales, es ambiguo y seductor, de modales refinados y por ello acusado de “simulador de clase”. Sujeto nocturno sin trabajo fijo, vive de los ingresos de la regenta del prostíbulo, conocida como *madama* (Tallón 1959; Carella 1966; Carretero 1995 y 1999).

⁷ Los nombres de los temas dan cuenta cabal de ello: “El choclo”, “El serrucho”, “La budinera” hacen explícita referencia a los órganos genitales masculinos y femeninos, mientras que otros celebran el acto sexual y los juegos eróticos, como por ejemplo “Afeitate el 7 que el 8 es fiesta”, “¡Al palo!”, “Con qué trompieza que no dentra”, “Date vuelta”, “De quién es eso”, “Dejalo morir adentro”, “Dos sin sacar”, “El 69”, “El fierrazo”, “Empujá que se va a abrir”, “La concha de la lora” que después se cambió a “La cara de la luna”, “Metete bomba al Primus”, “Papas calientes”, “Qué polvo con tanto viento”, “Cara Sucia”, “Sacudime la persiana”, “Se te paró el motor”, “Hacele el rulo a la vieja”, “Tocalo más fuerte”, “Tocalo que me gusta”, “Tocame la carolina”, “Tomame el pulso”, “Va Celina en la punta”.

⁸ Se denominaba *cafishio* a los proxenetas que explotan sexualmente a una o más mujeres, haciéndolas trabajar bajo sus órdenes en los prostíbulos que regenteaban junto con las *madamas*. Por otra parte, los “niños bien” eran jóvenes pertenecientes a los sectores sociales más favorecidos que asistían a los prostíbulos solos o en grupos (las “patotas”, que solían causar disturbios y desmanes en los lugares que visitaban).

La primera territorialidad del tango: hacia el “cabaret”, el “piringundín” y el barrio

El hermetismo que caracterizó aquella primera etapa empieza a resquebrajarse cuando el tango ingresa en el terreno de la ciudad y se cuela en la cotidianeidad de los “lugares” urbanizados. En efecto, con la inmigración de ultramar el tango recibe un impulso decisivo y va trasladándose paulatinamente a los distritos populares. Sale del arrabal suburbano, dejando de ser una música prohibida y secreta, y se introduce en la vida de los barrios a través de organitos que divulgan sus melodías por las calles de la urbe. También comienza a escucharse en los cafés de la clase media, donde se presentan grupos musicales que constituyen el germen de las orquestas típicas,⁹ en las “academias” que se encuentran en el sur de la ciudad –en el barrio de “La Boca”– y a las que se asiste a escuchar música o a bailar, en las casas de baile y en las fiestas de carnaval.

La gran aldea que era la Buenos Aires finisecular se va transformando en la orgullosa ciudad del Centenario, con sus edificios modernos, sus amplias avenidas, sus palacetes y sus teatros (Scobie 1986). Por esos años se urbanizan ciertas zonas otrora marginales de la ciudad, como el bajo Belgrano y Palermo, zonas que liberadas de su ex condición de “orillas” pasan a ser abiertamente frecuentadas por la oligarquía. Allí se instala un nuevo lugar de diversión orientado a estos sectores, el “cabaret”, que como “Hansen”, el “Velódromo” o “Armenonville” reproducen los ubicados en los alrededores de París, la ciudad faro de la aristocracia local.¹⁰ De este modo, los antiguos espacios de diversión orillera, donde el tango actuaba como articulador de un espíritu lúdico, picaresco y erotizado, pasan a convertirse en los lugares más lujosos y sofisticados de la ciudad, como fueron los cabaret citados. El tango, que había sido la música de ese espacio –ahora transformado–, se reconfigura a partir de esta nueva presencia. Neutralizados sus elementos más arrabaleros, los sectores altos de la sociedad porteña empiezan a escucharlo y a bailarlo, amparados en la nueva legitimidad que esta música trajo consigo en su regreso “triumfal” de París, en donde supo conquistar el gusto de los señores y señoras más elegantes y encumbrados. El tango se va moviendo por el espacio urbano trasladándose hacia las clases altas y el norte de la ciudad.

Progresivamente el tango va instalándose en el teatro de variedades y en el sainete, llegando a la radio y el cine mudo como música incidental a partir de los años 20. Esto conlleva otras transformaciones en el plano musical, letrístico y coreográfico. En cuanto a lo musical, el tango se convierte en un verdadero “género” ejecutado por músicos provenientes de los sectores medios que disponen de mayores conocimientos técnicos y habilidades interpretativas; se consolida la “Orquesta Típica de la Guardia Vieja” con una formación instrumental más o menos fija que incorpora violines, piano, bandoneo-

⁹ Los primeros conjuntos que tocaron tangos tenían una composición variable, usualmente se trataba de tríos de flauta, guitarra y violín. Con el paso del tiempo, esta estructura se complejiza, dando origen a las “Orquestas de la Guardia Vieja”, de formación más estable y compleja en general por un sexteto de dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo.

¹⁰ Se denominaba “cabaret” a lugares lujosos de diversión nocturna surgidos hacia la década de 1910 en el norte de la ciudad, donde asisten las clases más favorecidas para comer, bailar y escuchar música.

nes y contrabajo y da lugar al lucimiento individual de sus integrantes más virtuosos; se diferencia el tango cantado del instrumental; y los cantantes comienzan a ganar en protagonismo.

En el plano lírico, aparecen las letras en sentido estricto y con ellas, los letristas adquieren mayor importancia. En 1917, año mítico en el que Pascual Contursi escribe “Mi noche triste”, reconocido como el primer tango-canción, popularizado por Gardel –pieza que obtiene un éxito sin precedentes– se inaugura una nueva etapa en el tango. A partir de entonces, las letras comienzan a alcanzar el vuelo poético que antes no buscaban, dejando de ser una mera excusa que conduce al baile para convertirse en un hecho estético con características dramáticas y temáticas definidas.

En el plano de la danza, aquel baile de cortes y quebradas, erotizado y “canyengue” que distinguió al tango de lupanar, va transformándose en una danza menos “exhibicionista” en la que el abrazo sigue existiendo¹¹ pero al igual que sucede con las letras deja de connotar “lo prohibido” –la sexualidad– para aludir a una dimensión más ligada a lo sentimental del vínculo afectivo –el “amor”–. Así, el tango entra en un proceso de “adecentamiento” tanto en lo letrístico como en lo coreográfico, pule sus aristas más “arrabaleras” y “alisa” sus contenidos y sus gestos más transgresores.

De este modo, a medida que la ciudad va creciendo y que los barrios se van urbanizando, el tango va logrando mayor aceptación social, en virtud de su propia migración al interior de la ciudad y de la resignificación de sus territorios. Tanto la cartografía del tango como sus sostenedores y su público se transforman: ya no se lo asocia con “la mala yunta” sino con la “gente común” de la Buenos Aires de entonces, esa vasta clase media surgida en una sociedad pujante que disfruta de movilidad social ascendente. El tango se va convirtiendo entonces en un fenómeno cultural, apoyado por la difusión de la radio y por la emergencia de la incipiente cultura de masas.

Durante el transcurso de este período, el tango se “territorializa”: cada sitio de la ciudad que atraviesa su música se convierte en un espacio reconocido como lugar cargado de sentido y apropiado por quienes lo habitan. De todos modos, deben distinguirse dos grandes etapas dentro de esta periodización: la primera abarca las dos primeras décadas del siglo mientras que la segunda se extiende entre los años 1940 y fines de 1950. En la primera, podría decirse que el tango estaba polarizado en dos grandes territorios. Tal como lo plantea Rivera (1995), la dicotomía norte-sur resulta clarificadora para comprender la cartografía urbana del tango de ese momento y los ámbitos antagónicos y complementarios en los que se desarrolla: el “norte” de los lujosos “cabaret” se opone al “sur” de los “piringundines” de barrio. El cabaret es el territorio de la distinción, en el que el tango ingresa por la ventana, gracias a su triunfo en París: despojado de sus elementos irritantes y soeces, alisado su baile, pulidas sus letras, con músicos vestidos de etiqueta, esta música es apropiada como fenómeno de moda, *chic*, que pone a la oligarquía local agroexportadora en diálogo con la alta burguesía francesa, algo que le sirve para distinguirse no tanto “hacia adentro” sino, fundamentalmente “hacia afuera”. En el otro extremo, el piringundín popular, similar a las tabernas europeas, replica en escala barrial aquella experiencia cercana con el lujo: sirve de lugar de encuentro a los trabaja-

¹¹ De hecho, el abrazo en el baile del tango constituye una de las innovaciones más revolucionarias en la historia de la danza (Sachs 1947).

dores cuando terminan su jornada laboral y constituye un “polo festivo” en el que se puede bailar o escuchar tangos.

Los vasos comunicantes entre ambos territorios son variados: el cabaret es el eje de la vida tanguera de este período, el lugar hacia donde migran los músicos provenientes de sectores medios para coronarse profesionalmente. Hacia allí se dirigen también los “tránsfugas”, esos personajes de la noche que respondían al paradigma de la simulación, también de extracción social media, hacen incursiones fugaces desde el piringundín hacia el territorio del cabaret para demostrar sus destrezas en el baile, su habilidad musical o simplemente su “guapeza” viril. Otras figuras señeras son el “jailaife”,¹² un *habitué* del cabaret proveniente de la aristocracia local, y el “gigoló”,¹³ una figura en cierta medida ambigua, proveniente de la clase media en ascenso, un “integrado”, como diría Rivera, que no demuestra grandes preocupaciones económicas y se dedica a los placeres de la vida nocturna, y la “milonguita”, la mujer de origen popular que trabajaba en el cabaret como mesera –y a veces también como prostituta. El recorrido en sentido inverso es el transitado por las “patotas de niños bien” que van del norte al sur irrumpiendo en ese territorio ajeno para protagonizar disturbios que son la fuente de su diversión.¹⁴

Esta polarización se quiebra cuando el tango se hace masivo –“nacional” y “popular”–, luego de transitar algunos años de decaimiento durante la década de 1930. En efecto, el tango alcanza su máxima convocatoria en la década de 1940, cuando sus bailes reúnen a verdaderas multitudes cada vez más fieles. La danza cobra en este momento un rol más importante que la escucha. Las tendencias al “adecentamiento” y a la moralización sentimental se exacerban en esta etapa: son clara expresión de ello la temática de sus letras (Romano 2007) y el férreo control que se ejerce sobre los cuerpos que bailan, a los que se exige que la coreografía de la danza sea “lisa”, al “piso”, y que responda a parámetros que permitan calificarla como “de salón”.¹⁵

¹² La denominación “jailaife” corresponde a la traducción fonética de *high life* en el lenguaje popular.

¹³ Se denomina con este término al varón que es mantenido como amante por una mujer, por lo general mayor que él (Conde 2004).

¹⁴ Las letras de tango, la literatura costumbrista de la época y posteriormente el cine, hacen de todas estas figuras material de múltiples relatos. Entre las letras de tango pueden citarse, por ejemplo, “Margot” (1919, de Flores; Gardel y Razzano), “Milonguita” (1920, de Linnig y Delfino), “El Motivo” (1920, de Contursi y Cobián), “Mano a mano” (1920, de Flores, Gardel y Razzano), “Muchacho” (1924, de Flores y Donato), “La mina del Ford” (1924, de Contursi y Marone), “Niño bien” (1927, de Fontaina y Soliño), “Che papusa oí” (1927, de Cadícamo y Mattos Rodríguez), “Percal” (1943, de Expósito y Federico).

¹⁵ Se designa tango “liso”, “al piso” o “de salón” a la modalidad coreográfica que se hace dominante en ese período. La migración del tango hacia los “salones” de barrio implicó la modificación de las formas de su baile: la danza se vuelve más plana pues se elimina toda una serie de figuras que estaban asociadas con el origen prostibulario del tango. Los calificativos “liso” y “al piso” remiten así a los movimientos y figuras aceptados a partir de entonces: los pies debían permanecer al ras del suelo y las figuras debían acompañar este desplazamiento “alisado”. Este tipo de baile se conoce genéricamente como “salón” en virtud de los lugares en donde se desarrollaba. Para un desarrollo de estas cuestiones ligadas al baile puede consultarse Dinzel (1994); Pujol (1999); Benzecry Sabá (2004 y 2006); Nau-Klapwijk (2006).

El tango se instala en la vida de los barrios, renovándose musical y generacionalmente. Como sostiene Pujol (1999) ya no es necesario ir al centro en busca de diversión: cada barrio tendrá sus clubes o asociaciones que organizan bailes para los vecinos en diferentes días de la semana. Así, la territorialidad del tango se extiende por todo el espacio urbano: la masividad del género alcanza la intimidad del hogar, donde la radio se enhebra en las rutinas domésticas, y domina los intersticios abiertos en el tiempo de ocio, convirtiéndose en el protagonista indiscutido tanto en los bailes organizados en clubes de barrio como en el cine sonoro, las fiestas familiares, los carnavales y las milongas de barrio.¹⁶

Aparecen entonces modalidades específicas para bailarlo y ejecutarlo musicalmente que se identifican con territorios definidos: las formas de la danza predominantes en los distritos de Villa Urquiza, Boedo o San Cristóbal, se distinguen entre sí y de las asociadas con los barrios de Flores, Floresta, Villa Pueyrredón o Saavedra. La cadencia, la forma particular de caminar, la manera de guiar a la compañera, el tipo de abrazo, la toma de las manos, el esquema articulado de los cuerpos, todas estas dimensiones del baile adquieren una identidad barrial que se descifra en el *fluir* de la danza. En otras palabras, hay “estilos” que hacen a esas identidades y se expresan en *performances* reconocibles por propios y ajenos.¹⁷ En esta época, la asociación entre forma de la danza y barrio es tan estrecha que los asistentes deben adecuarse a sus pautas so pena de expulsión: todo desvío –sobre todo si es provocativo– puede ser interpretado por los “locales” como una incitación al enfrentamiento.

Musicalmente, también se produce un efecto de territorialización. Esta es la época de emergencia de la Orquesta de la Guardia Nueva, que para responder a las demandas que exigían las reuniones multitudinarios se hace más numerosa y compleja que la de la guardia vieja, e introduce innovaciones rítmicas que expresan la vitalidad adquirida por el baile, como las encabezadas por Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Juan D’Arienzo, Leopoldo Federico. Algunas orquestas quedan asociadas con barrios determinados y son apropiadas por sus habitantes como parte de su identidad. Un complejo entramado de significaciones territorializadas articula identidad barrial, música e incluso orientación política, como en el caso de la orquesta de Osvaldo Pugliese, por ejemplo, que se reconocía como comunista y cooperativa en su organización y anclada en el barrio de Villa Crespo y la Paternal, lugares donde el predominio socialista era marcado.

El “barrio” mismo, junto con sus lugares de encuentro, se convierte en uno de los temas dilectos de los letristas. Si bien ya en las décadas de 1920 y 1930 esta temática aparecía en muchos tangos,¹⁸ el cronotopo¹⁹ barrial alcanza toda su expansión en la

¹⁶ Con el término “milonga” se designa, de manera genérica, a los lugares donde se baila tango.

¹⁷ Pujol (1999) trabaja este punto, en especial en el capítulo 6. Y también en Azzi (1991) hay testimonios que se orientan en la misma dirección.

¹⁸ En especial, presentando la dicotomía del barrio asociado a la pureza, la cercanía, la infancia, en oposición al centro ligado a la perdición, la tentación, la traición, la vida descarriada. Véanse por ejemplo “Boedo” (1928, Linyera y De Caro), “La casita de mis viejos” (1931, Cadicamo y Cobián), “Melodía de arrabal” (1932, Battistella y Le Pera), “Puente Alsina” (1926, Tagle Lara), “Ventanita de arrabal” (1927, Contursi y Scatasso).

¹⁹ Tomamos la noción de Bajtín (1989).

década de 1940. Por lo general, aparece asociado a la pureza de la vida y en abierta oposición al centro, que se presenta en sus letras como sinónimo de la perdición, del vicio, de la traición.²⁰ Así, la melancolía por el tiempo pasado invade el clima que envuelve a estos tangos, un tono nostálgico –que por ejemplo fue detestado por Borges– que evoca un pasado mítico, en el que la pureza del barrio de la infancia no había sido corrompida. Son tópicos que si bien parecen desanclados de la realidad que describen –la ciudad había crecido y ese planteo dicotómico entre el centro y el barrio no parece responder a la geografía urbana de los años 1940– de alguna manera resultan eficaces para territorializar la experiencia cotidiana, en la medida en que contribuyen a construir una identidad y una pertenencia localizadas, articuladas por la cercanía de los vínculos y el cara a cara de las interacciones.

Así, la territorialización del tango-canción se expresa en esta época en todas sus dimensiones y manifestaciones, participando activamente en la construcción de las identidades locales (Vila 2000). Se trata de una territorialización que alcanza también la trama de la vida cotidiana donde, a través de la radio, el tango se apropia del espacio privado del hogar, tornándose el medioambiente que envuelve las interacciones cotidianas de la familia trabajadora.

La desterritorialización en el tango de vanguardia

A partir de los años 60, el tango entra en una nueva etapa, en la que pierde capacidad de convocatoria. Si bien sigue siendo escuchado por una importante porción de la población, se lo baila cada vez menos, lo cual incide en la decadencia de las milongas como epicentro de la diversión nocturna de la ciudad y la consiguiente dificultad para trabajar de las grandes orquestas que habían protagonizado el período anterior. Aparecen otras formas musicales que alcanzan masividad entre las clases medias urbanas, como el “folclore” argentino, de origen rural. También el rock, el pop y otras expresiones derivadas de estos géneros logran difusión y asistencia masivas, especialmente entre los jóvenes. Así, con el auge de las culturas juveniles, se abre una brecha generacional en la que el tango no será capaz de intervenir, quedando identificado como el gusto de las generaciones mayores.

Esta pérdida de vitalidad se expresa parcialmente en la producción letrística, pero no en la creatividad en el plano musical. En efecto, en el preciso momento en el que el tango se “desacelera” socialmente, recibe musicalmente un impulso crucial en manos de van-

²⁰ La presencia del cronotopo barrial –que se expresa también en la referencia a calles, callejones, zanjas y otros “lugares” del barrio– se verifica en especial en las letras del gran compositor de la época, Homero Manzi. Por sólo citar algunos ejemplos: “Barrio de Tango” (1942, de Manzi y Trolio), “Sur” (1948, de Manzi y Trolio), “Romance de barrio” (1947, Manzi y Trolio). Pero también otros letristas apelan a este cronotopo. Ejemplos de ello son “Caserón de tejas” (1941, Piana y Castillo), “Cafetín de Buenos Aires” (1948, Mores y Discépolo), “La Cantina” (1954, Troilo y Castillo), “Tinta Roja” (1941, Piana y Castillo), “Café de los Angelitos” (1945, Castillo y Razzano), “Milonguero Viejo” (Di Sarli, Sotelo), “San José de Flores” (1953, Guadino y Acquarone).

guardias que renuevan radicalmente su lenguaje, originando fusiones con géneros musicales diversos, como el jazz y la música clásica.²¹ Muchos acusan a Piazzolla, su máximo exponente, de ser el responsable de la caída en desgracia del tango, de hacer un tango “intelectualizado”, no “bailable” –algo que Piazzolla reconoce abiertamente– sólo destinado a una minoría cultivada en el gusto por la pura apreciación musical.²² Sus tangos, ciertamente, son concebidos para ser escuchados en ambientes propicios para la concentración en el evento musical en sí, donde el cuerpo no se compromete ni se convoca para el baile. Pero si bien Piazzolla opera una transformación que en gran medida vuelve indescifrable su propuesta para los “milongueros” tradicionales, también es cierto que el contexto general de emergencia de su música fue poco favorable al tango, un género escasamente atractivo para las generaciones jóvenes en comparación con las múltiples ofertas que estaban ahora a su disposición.

Uno de los efectos de Piazzolla y de la vanguardia musical sobre el tango es que el género se desancla, se “desterritorializa”.²³ En efecto, la vanguardia pone al tango en diálogo con otras tradiciones musicales y al hacerlo articula un discurso más “universalista” que “localista”. Si bien Piazzolla se nutre de distintos estilos tangueros –como la rítmica de Pugliese y de los hermanos De Caro o la cadencia inconfundible del estilo de Troilo– sus estudios de música con Alberto Ginastera primero y con Nadia Boulanger después, lo llevan a experimentar con figuras, timbres y rítmicas propias de la música académica contemporánea que introducen elementos completamente ajenos a los dominantes hasta entonces en el lenguaje musical del tango (Maurino 2001; Kuri 2008). De esta manera, sus composiciones se des-atan de la sonoridad enfáticamente porteña de los tangos anteriores, incorporando armonías y arreglos que articulan una música con texturas tangueras en clave clásica, o lo que es lo mismo, matices clásicos en clave tanguera. Esto significa un despegue del arraigo exclusivamente local del tango y la transformación de su lenguaje, que comienza a proferirse en un dialecto que paradójicamente se modula en tonalidades más universales. Podría decirse entonces que a un tango sin convocatoria ni inscripción definida en la geografía de la ciudad, corresponde un tango desterritorializado en el terreno musical.

En este mismo sentido, si bien la música de Piazzolla es eminentemente instrumental, sus temas llevan títulos con algunas figuras recurrentes que dan cuenta de la emergencia de un cronotopo de nuevo tipo, en los que se evaporan el barrio y sus lugares de encuentro –que habían constituido la topografía privilegiada de la territorialidad tanguera de los años de oro–. Es cierto que muchos de ellos evocan una geografía precisa, la de Buenos Aires, pero se trata de una referencia abstracta, no sólo por la carencia de una poética que desarrolle la nominación que el título propone, sino porque constituye una

²¹ Las producidas por el “Gato” Barbieri, Eduardo Rovira y Gerardo Gandini son ejemplos característicos.

²² Kuri lo plantea en estos términos: “Piazzolla a partir de la entrada del Octeto Buenos Aires en la escena musical exilia al bailarín y al cantor y desdeña la unanimidad de la Orquesta Típica con una brusquedad imperdonable; fractura con ese gesto el marco donde el tango se reconocía” (2008: 106).

²³ Esta idea de la desterritorialización que Piazzolla provoca en el tango también es desarrollada por Pelinski (2000b), aunque su perspectiva es un tanto más radical que la que aquí se propone.

alusión “general” que no se identifica con ningún territorio preciso de la urbe. Esto se expresa cabalmente en un tema como “Tango para una ciudad”²⁴ donde se invoca “una” ciudad abstracta –no “la” ciudad del tango, Buenos Aires–, diluyendo de este modo la marca antes omnipresente de la pertenencia barrial en la textualidad tanguera. Esta ausencia de Buenos Aires en términos explícitos, no significa, sin embargo, que el tema aluda a cualquier ciudad genérica. “Buenos Aires” está, tácita, implícita, presente en su ausencia, porque la ciudad a la que el tango refiere es “una” y sólo una: no hay ambigüedad entonces, se trata de la ciudad del tango, la única, Buenos Aires. Así, el tango de Piazzolla espacializa la ciudad, la convierte en un lugar de referencia abstracto que sobrevuela en su música. “María de Buenos Aires” es otra manifestación de esta dilución del antiguo anclaje territorial en el espacio indeterminado de la ciudad: María pertenece a “Buenos Aires” en general, no a Villa Urquiza, Flores ni Almagro, no se identifica con ningún barrio en particular sino con la topografía genérica de la ciudad en su conjunto. Además, María es un arquetipo, es la milonguita genérica del tango canción, esa que fue traicionada y regresa siempre al barrio, pero que en Piazzolla aparece como un fantasma de la ciudad, en la que está presente en su ausencia, como un espectro.

De este modo, el tango se queda sin territorio, se hace tan etéreo como esos seres espirituales a quienes Piazzolla dedica toda una serie de composiciones (“Introducción al Ángel”, “Milonga del Ángel”, “Muerte y Resurrección del Ángel”). Los temas musicales refieren ahora a sensaciones íntimas (“Soledad”, “Años de Soledad”, “Calambre”), estados de ánimo (“Revirado”, “Melancólico Buenos Aires”), instantes o acontecimientos (“Adiós Nonino”), o evocan un tiempo inaugural que posee espacio pero no territorio (“Buenos Aires hora cero”).

En este sentido, el tango de vanguardia es más temporal que espacial: el tiempo en la obra de Piazzolla es referido o bien directamente (“Nuestro tiempo”, “Lo que vendrá”), o bien por medio de la metáfora que remite a las estaciones del año (en los temas Verano, Otoño, Primavera e Invierno Porteños), o bien apelando a la figura de la muerte, que no es otra cosa que el tiempo del final, un tema que está presente en muchas de las composiciones del autor (“Balada para mi muerte”: moriré en Buenos Aires/será de madrugada). En Piazzolla el tango también se hace tiempo a través de la circularidad autorreferencial de sus títulos, en la que el tango entra en diálogo consigo mismo (“Nuevo tango”, “Liber-tango”, “Meditango”, “Violentango”, “Novitango”), con otros estilos tangueros (“Decarísimo”, “Pedro y Pedro”, “Suite troileana”) o con la música clásica (“Tangatta”, bajo el formato de óperas y operetas, suites o conciertos como el escrito para bandoneón y guitarra, por ejemplo): una música que cita a la música, una operación en la que el referente territorial, externo al *tempo musical*, se volatiliza.

Por todo ello, es posible afirmar que el tango de Piazzolla es la muerte del tango tradicional, del tango de la identificación y la pertenencia territorial, de la materialidad topográfica, algo que percibieron de manera unánime todos los “tangueros” y “milongueros” tradicionales. Piazzolla celebra la universalidad del tango y para alcanzarla debe prescindir de referencias concretas, desligarse de los cronotopos del barrio y de las otras figuras anteriores y apelar a la abstracción del espacio indefinido y del tiempo sidereal.

²⁴ Por su grado de significación nos referiremos indistintamente a los títulos de sus discos y a los de sus composiciones.

Así, el tango de Piazzolla está más cerca de la concepción de la música como fenómeno puramente temporal que como un hecho que remite a condiciones de lugar.

Quizás ésta sea la razón que explique la magnitud del éxito de Piazzolla en el mundo y la permeabilidad que su obra presenta para músicos de diferente nacionalidad. En este sentido, así como es improbable que esos músicos puedan interpretar sin sobresaltos los estilos de las Orquestas Típicas de la Guardia Nueva sin embeberse de los *jeites*²⁵, gestos profundamente territorializados y por lo tanto difíciles de adquirir sin un proceso de “nativización” musical –se dice de ese tango que es una forma de caminar, una forma de hablar, un sentimiento triste que se baila, una música que está más en la rítmica del cuerpo que en la letra de la partitura–, así también puede afirmarse que la de Piazzolla es una música más abierta a la comunicación intercultural: habla de Buenos Aires pero en una clave más universalista que permite que músicos de diversos orígenes interpreten sus obras con modalidades tímbricas, melódicas y rítmicas acordes con su ejecución habitual.

La música de Piazzolla es la del tango desterritorializado: una música sin territorios en los que anclarse, orientada a los oídos cultivados de una minoría, no a un auditorio masivo que busca la diversión en el baile multitudinario, ni a los pies movedizos de milongueros tradicionales. No es casual que los primeros en atreverse a crear coreografías con esta base musical provengan de la danza contemporánea y de la profesionalización del baile de tango, en la forma de “tango fantasía” que, a través de una coreografía planificada y carente de espontaneidad, presenta una forma estilizada que exacerba la potencia visual del baile. Ejecutada en escenarios de todo el mundo, esta música juega más en el terreno artificioso de la performance teatral, un espacio que recrea una territorialidad escindida del contexto en el que se despliega, que en los salones barriales de la improvisación popular.

Los territorios del tango en la actualidad

En la ciudad de Buenos Aires, durante la década de 1990 aparecen algunas señales aisladas que sugieren la renovación de la vitalidad del tango: se inauguran nuevas milongas y tanguerías –que por entonces logran sobrevivir con grandes dificultades– y se observa una incipiente vocación tanguera entre jóvenes de clase media. Pero lo que en los años 90 no son más que hechos difusos e inorgánicos, adquiere luego de la crisis de 2001 una energía impensada. A partir de entonces, aquello que durante los años 1990 se mostraba como una tímida insinuación entra en un proceso de aceleración, diversificación y multiplicación que convierte al tango nuevamente en un fenómeno convocante, incluso entre las generaciones más jóvenes.

En efecto, en la actualidad se consolida en la ciudad de Buenos Aires un claro resurgimiento del tango y la aparición de formas novedosas de territorialización. Si bien exis-

²⁵ El término *jeite* proviene del portugués y hace referencia a gestos, muletillas o maneras de actuar reiterado de una persona (Conde 2004: 321). En el plano musical se aplica a ciertos modos típicos de interpretar las piezas de tango –u otros géneros– que no están codificados en la partitura (ralentizaciones, aceleramientos, marcación de determinados tiempos del compás, etc.).

ten escenificaciones que retoman elementos de los períodos anteriores, no se trata de un “retorno” sin mediaciones de aquellas formas. En todo caso, lo que se observa en la actualidad son ciertas apropiaciones que resignifican aquellas experiencias. Pero lo más importante es que el tango nuevamente se plasma en el espacio de la ciudad, configurando territorios específicos, entre los que pueden distinguirse al menos tres modalidades: el tango de las milongas barriales, el tango *for export* de las tanguerías orientadas a turistas, y nuevas expresiones que podrían calificarse como “neotango” que están en plena lucha por su reconocimiento.

La novedad que de alguna manera atraviesa todas ellas es que el tango se *territorializa* como fenómeno “*gentrificado*”.²⁶ En efecto, la “*gentrificación*” de los barrios de San Telmo, Montserrat, Balvanera, Palermo y ciertas calles del barrio del Abasto y de Villa Crespo, ejercen influencia en las territorializaciones que el tango experimenta. Esos barrios han sido objeto de inversiones inmobiliarias –a veces extraordinarias– orientadas a valorizar el terreno, mediante el “saneamiento” de sus calles a través de la expulsión de “habitantes no deseados” –es decir, provenientes de los sectores sociales más desfavorecidos– y de estrategias de mejoramiento de veredas y fachadas, la edificación de lujosos hoteles, la instalación de bares y restaurantes, que por sus precios sólo son accesibles a un público con alto poder adquisitivo o a turistas que pagan con divisas extranjeras y, en algunos casos.

Es cierto que las milongas de clubes de barrio, como Sunderland en Villa Urquiza, por ejemplo, son bastante ajenas a este proceso. De algún modo, su localización periférica y su emplazamiento en instituciones que se articulan en torno al valor de la solidaridad barrial son salvaguardas que las protegen. Pero también debe señalarse que las milongas de este tipo recrean con bastante persistencia los códigos vigentes en la década de 1940. Esto se comprueba en los temas musicales que eligen como repertorio, en una organización del espacio interior que ubica en posiciones de privilegio a los “viejos milongueros”, en su estética tradicional y en el público que las frecuenta, compuesto principalmente por generaciones adultas –que fueron jóvenes en aquellas épocas– y por turistas “tangueros” o mejor dicho tangueros que hacen un tipo de turismo muy particular, orientado a pulir el conocimiento del baile, a “foguearse” en la pista y a “embeberse” del “verdadero espíritu del tango”, que al parecer sólo se respira en las milongas que reproducen casi sin mediaciones la arquitectura de las de la época de oro. En este sentido, este tipo de milongas “tradicionales” constituyen mojones del pasado en el presente que se aíslan de la dinámica social en la que resurgen.

²⁶ El término proviene del urbanismo y da cuenta de un proceso de mejoramiento, embellecimiento y posterior revalorización del terreno que experimentan ciertas zonas del espacio urbano, en especial las más antiguas, deterioradas y desvalorizadas. Este proceso habitualmente implica el desplazamiento de los habitantes provenientes de los sectores populares, residentes hasta entonces en esos lugares, por parte de grupos provenientes de los sectores sociales más favorecidos, cuya posición en el espacio social hace factible encarar los elevados costos que las propiedades adquieren en esos terrenos. La “*gentrificación*” o “*ennoblecimiento*” conlleva usualmente el asentamiento de toda una serie de servicios orientados a la satisfacción de las necesidades de consumo de estos sectores. La bibliografía especializada reconoce que el concepto fue utilizado por primera vez por Glass (1964).

Las milongas “juveniles” presentan características bastante diferentes. En principio, hay que señalar que su emplazamiento es menos periférico: “La Viruta” se sitúa en el barrio de Palermo, “El Astillero” en San Telmo, el “Club Atlético Fernández Fierro” en el Abasto y “La Catedral” en Almagro, todos barrios de más fácil acceso y bien comunicados con el resto de la ciudad. A diferencia de las milongas anteriores, los códigos en estos territorios se han *aggiornado* pues los jóvenes se han socializado previamente en otros territorios juveniles –los del rock, principalmente– donde priman pautas más abiertas de interacción. Su incursión en el tango se efectúa desde esta matriz cultural que, más allá de los clichés “tangueros” que muchas veces replican, introducen novedades en los lenguajes y en la comunicación que realizan a través del tango. A diferencia también de las milongas “tradicionales” la actividad principal de estos locales juveniles suele ser el tango, lo cual otorga mayor flexibilidad a la escenificación: la posibilidad de trazar estilos propios es más amplia cuando el espacio de la *performance* está abiertamente disponible para ello. Mucho más difícil es hacerlo cuando la pista de baile es la cancha de básquet de un club social que durante la semana se dedica a otros fines de recreación y deporte, como sucede en varias milongas “tradicionales”.

Además, las milongas “juveniles” constituyen un lugar privilegiado para la puesta en escena de orquestas y grupos de tango conformados por jóvenes, e incluso algunas de ellas –como la Fernández Fierro y El Astillero– surgen como una experiencia cooperativa de músicos jóvenes que buscan un espacio expresivo propio en el cual desplegar su creatividad. De modo que en ellas se entrecruzan y superponen varias matrices culturales: las de la milonga tradicional, pues algo de ella pervive en ese afán por la perfección y la destreza en el baile que muchos de ellos se esfuerzan por alcanzar; y las del rock y el *under* que se expresa tanto en la decoración del lugar –a veces adornado con material de deshecho, con sillas y mesas irregulares recuperadas del desuso– como en el *look descontracturado* y juvenil de sus organizadores y asistentes. Las milongas juveniles celebran una suerte de *revival* de las reuniones de los 40 pero “estetizan” su presentación de acuerdo con parámetros tomados de la cultura joven y alternativa. En este sentido, expresan en cierto modo una “*gentrificación*” del tango, algo que se comprueba no sólo en la estetización señalada sino también en su inscripción territorial, que coincide, de hecho, con los barrios que mayor empuje han recibido en este aspecto.

El otro territorio del tango, el de las tanguerías, presenta una serie de características que hacen de ellas un espacio también *gentrificado*, pero en este caso, “de alta gama”. Las tanguerías retoman el pasado del tango y lo presentan en un contexto “desterritorializado” o “global”. Su localización coincide con las zonas de la ciudad donde se concentraron las cuantiosas inversiones inmobiliarias orientadas al turismo global. En efecto, se ubican principalmente en los barrios de San Telmo, Montserrat, Congreso, Abasto y Balvanera, en zonas otrora deprimidas por la crisis económica. Su territorialización produce un reciclado “estetizante” de un tipo muy diferente al anterior, un reciclado que afecta directamente los antiguos santuarios de la historia del tango, como el “Café de los Angelitos” en Rivadavia y Rincón, el “Café Homero Manzi” en San Juan y Boedo o la “Esquina Carlos Gardel” en el Abasto. Todos estos bares están anclados en el territorio de barrios populares pero, *gentrificación* mediante, han visto transfigurada su antigua identidad, una identidad que, adornada y embellecida, se transforma en mero “color local” de un producto orientado al consumo global. En algunos casos, la operación de estilización se combina con la utilización de tecnología multimedia que se utiliza en los espectáculos

para sobreimprimir en los decoradores imágenes y animaciones digitalizadas que citan al pasado de forma etérea y volátil: la territorialidad del barrio, del cabaret o del prostíbulo aparecen y a la vez se hacen transparentes, como espectros congelados en el tiempo. Así, la clave de lectura que permite descifrar la lógica de estos territorios orientados al turismo global parece ser la presentación fetichizada y deshistorizada del pasado del tango en un escenario que retiene sus aspectos visualmente más pintorescos y atractivos para una mirada internacional.²⁷

En este sentido, debe señalarse que en las tanguerías el tango es ante todo “espectáculo” visual y musical. Orientadas exclusivamente a turistas –cada nueva tanguería tiene dos funciones inaugurales: una, ante la prensa especializada; otra, ante las agencias de viaje– la propuesta suele consistir en presentar la historia del tango a través del baile y el acompañamiento musical. Los números cantados son escasos y actúan de entremedio de las actos principales en los que predomina el baile. Así, se pone en escena el tango prostibulario de fines del siglo XIX, que de esta manera es reinventado como espectáculo, se recrea luego el escenario del cabaret y del *gigoló* y la *milonguita*, y finalmente se ejecutan los pasos del tango “nuevo” que sustrae la inscripción territorial de la escenificación, presentándose como puro espectáculo acrobático. El *leit motiv* de todos estos espectáculos reside en el congelamiento del tiempo y la inmovilización del espacio.

Además, este “tango *for export*” es un tango que abusa de los clichés en el terreno visual, coreográfico y del repertorio musical. En cuanto a lo visual, se utilizan colores impactantes que duplican los efectos de la música y la coreografía: abunda el rojo en la escenificación de los tangos prostibularios, el negro y el plateado para la representación de la noche del cabaret de lujo, el azul o el violeta como refuerzo de la asociación entre el tango de vanguardia y su dimensión etérea e intelectual. En cuanto a lo coreográfico, prima aquí la destreza acrobática. Parafraseando a Barthes²⁸ podría decirse que la cuantificación de la calidad se registra en una ecuación según la cual la calidad del baile se mide en la cantidad de figuras, firuletes, voleos, ochos y taconeos que los bailarines son capaces de ejecutar en el menor tiempo posible, como si la estética en la danza fuera sinónimo de la habilidad atlética. El repertorio, por último, constituye otro elemento que refuerza el *cliché*: por lo general, en estos espectáculos se apunta al éxito fácil con temas consagrados y ampliamente reconocidos que eviten el riesgo del desconcierto, principalmente cuando se trata del tango-canción. En este sentido, no suelen presentarse tangos nuevos que pongan en contacto lo que sucede dentro de sus paredes con la producción actual de los jóvenes músicos.

Para cerrar con los territorios del tango en la actualidad, debe señalarse una nueva manifestación tanguera que disputa la territorialidad del tango. Se trata del denominado “tango electrónico”, una forma musical que se desarrolla *entre* el tango y la música electrónica, cuyos protagonistas pertenecen fundamentalmente a las generaciones jóvenes. En las esferas del tango más tradicional, aquellas que afirman que lo último nuevo que el

²⁷ En muchos de los espectáculos de este tipo se utilizan técnicas de iluminación para proyectar sobre el escenario sombras e imágenes del pasado. Así, la arquitectura de Buenos Aires se presenta en la forma de balcones con tejados, callejones y zaguanes, que sirven de escenografía para el encuentro coreográfico de los bailarines.

²⁸ Ver Barthes (2003), en especial el capítulo “Los mitos de la burguesía”.

tango produjo fue Piazzolla, le desconocen a esas producciones cualquier atisbo legítimo de “tanguidad”. Pero existen otras áreas donde se les da mayor cabida: en las milongas juveniles mencionadas anteriormente y en los territorios minoritarios del “tango *queer*”,²⁹ más escasas en concurrentes, pero que reafirman su diferencia también a través de esta música. Las milongas juveniles le hacen lugar al tango electrónico principalmente entre las tandas, funciona como música de transición que rellena la pausa entre dos series de baile. Las milongas *queer*, en cambio, le otorgan mayor espacio y visibilidad, proponiendo bailarlo a la par de los temas consagrados del 40. El tango electrónico conforma un territorio novedoso que pone al género en diálogo con lenguajes musicales propios de la cultura juvenil: música de sintetizadores en la que lo tanguero se expresa en texturas, climas y ambientaciones, se trata de un intento que por el momento parece tener mayor repercusión en el exterior que en la ciudad de Buenos Aires, donde el recuerdo de la antigua territorialidad del tango de los 40 y sus estereotipos recurrentes resisten a la posibilidad de algunas apropiaciones con mayor fuerza que a otras.

En el presente, no caben dudas, el tango y sus territorios se han diversificado. No se puede hablar de una única expresión capaz de colocarse en el centro, ni tampoco de un sector generacional que lo protagonice con exclusividad. El tango en la actualidad revive en los antiguos espacios de los barrios, donde las generaciones hoy adultas recobran una actividad que habían abandonado. La novedad está en el aporte de los jóvenes de clase media, que suman lugares con su estética particular. Los locales para turistas, por el momento, no son más que escenarios para espectáculos tomados como fuentes de trabajo para un número creciente de músicos, bailarines y productores que encuentran una cantera en la que ganarse la vida. Distinta es la situación del tango electrónico, sin dudas, una apuesta por renovar gestos de vanguardia, por el momento resistidos desde las diversas tradiciones que encuentran valor en los lugares y no tanto en los espacios. Es en suma el ámbito diverso y plural de una ciudad que se ve conmovida por un flujo global de turistas que hace unos pocos años ni siquiera se soñaban, pero que también responde indirectamente a la más grande crisis económica, política y social que sufrió el país en su historia. De allí provienen los rescates del territorio, de la identidad anclada en el espacio, de la reapropiación de la tradición hecha superficie, intentos en los que se buscan nuevos anclajes en un tiempo, el de la globalización, que como nunca antes pone en escena el fin de la geografía.

Bibliografía citada

- AAVV (1980): *Antología del Tango Rioplatense* Vol.1. Buenos Aires: Instituto Carlos Vega.
Assunção, Fernando (1984): *El tango y sus circunstancias (1880-1920)*. Buenos Aires: El Ateneo.

²⁹ El “tango *queer*” y las milongas que organizan constituyen una manifestación nueva que propone despojar al tango de su sexismo, abriendo la posibilidad de que cualquier persona, independientemente de su sexo biológico, su identificación de género o su orientación sexual pueda bailarlo en la posición que desee —el de guía o el de guiado—. El circuito está integrado con el de las “milongas gay” en donde el público es mayoritariamente homosexual. Trabajé sobre este tema en Cecconi (2009).

- Augé, Marc (1994): *Los “no lugares”. Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Azzi, María Susana (1991): *Antropología del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones Olavarría.
- Bajtín, Mijail (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- Barcia, José (1976): *Tango, tangueros y tangocosas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Barthes, Roland (2003 [1957]): *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Benzecry Sabá, Gustavo (2004): *Glosario de tango danza. Términos claves en la danza del tango argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- (2006): *La pista del abrazo*. Stuttgart: Abrazos.
- Butler, Judith (2001): *Géneros en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- (2005): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
- Carella, Tulio (1966): *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Carretero, Andrés (1995): *Prostitución en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1999): *El compadrito y el tango*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Cecconi, Sofía (2009): “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”. En: *Trans. Revista Transcultural de Música*, en prensa.
- Conde, Óscar (2004): *Diccionario etimológico de lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
- Dinzel, Rodolfo (1994): *El Tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Frith, Simon (2003 [1996]): “Música e identidad”. En Hall, Stuart/Gay, Paul du (comps): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 181-213.
- Glass, Ruth (1964): *London: Aspects of Change*. London: Macgibbon & Kee.
- Kuri, Carlos (2008): *Piazzolla, la música al límite*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lamas, Hugo/Binda, Enrique (1998): *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*. Buenos Aires: Héctor L. Lucci.
- Matamoro, Blas (1971): *Historia del Tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Maurino, Gabriela (2001): “Raíces tangueras en la obra de Astor Piazzolla”. En: *Revista de Música Latinoamericana*, 22, 2, pp. 240-254.
- Nau-Klapwijk, Nicole (2006): *Tango. Un baile bien porteño*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pelinski, Ramón (comp.) (2000a): *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2000b): “El tango nómada”. En: Pelinski (comp.): *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 27-70.
- Pujol, Sergio (1999): *La historia del baile*. Buenos Aires: Emecé.
- Rivera, Jorge (1995): “Cartografías urbanas del tango: los ámbitos antagónicos y complementarios del tango”. En: Moreno Chá, Ercilia: *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, pp. 149-164.
- Rivera, Jorge/Gobello, José/Matamoro, Blas (1976): *Historia del tango: sus orígenes*. Buenos Aires: Corregidor.
- Romano, Eduardo (2007): *Las letras de tango. Antología cronológica, 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.
- Rossi, Vicente [1926] (2001): *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes rioplatenses*. Buenos Aires: Taurus.
- Sábato, Ernesto (1963): *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.
- Sachs, Kurt (1947): “El siglo xx. La época del tango”. En: *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión, pp. 443-447.

- Salas, Horacio (1986): *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Salessi, Jorge (2000): *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. Buenos Aires: 1871-1914*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Savigliano, Marta (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Scobie, James (1986): *Buenos Aires, del centro a los barrios*. Buenos Aires: Solar Hachette
- Selles, Roberto (1998): *El origen del tango*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.
- Tallón, José Sebastián (1959): *El tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires: Cuadernos del Instituto del Libro Argentino
- Ulla, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Urresti, Marcelo (1994): “La discoteca como sistema de exclusión”. En Margulis, Mario: *La cultura de la noche*. Buenos Aires: Biblos, pp. 129-169.
- Varela, Gustavo (2005): *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- Vega, Carlos (1936): *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi.
- Vila, Pablo (2000): “El tango y las identidades étnicas en Argentina”. En: Pelinski Ramón (comp.): *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 71-97.