La Revitalización del Baile Social del Tango en Buenos Aires: Neoliberalismo y Cultura Popular durante la Década de 1990

By María Mercedes Liska

This work analyzes the tango dance revitalization process that occurred during the 1990s in Buenos Aires, Argentina. Since then, its establishment as a prominent city cultural activity and its constant growth to date has normalized its vitality. Nonetheless, there has been little reflection that sufficiently deepens our understanding of the sociocultural conditions that enabled the development of this new era of tango. The historical re-valorization of folkloric music [música popular], the return to dance by the middle class, and the "democratic" sentiment that participants attribute to these activities can be understood in relation to the neoliberal economic and political juncture that swept Argentina during that decade, with important repercussions on the development of musical practices.

Abstract: Este trabajo analiza el proceso de revitalización del baile del tango ocurrido durante la década de 1990 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Desde entonces, su establecimiento como una actividad cultural destacada de la ciudad y su constante crecimiento hasta la actualidad han naturalizado su vitalidad. No obstante, aún no existen reflexiones que profundicen lo suficiente acerca de cuáles han sido las condiciones socioculturales que habilitaron el surgimiento de una nueva etapa del tango. La revalorización histórica de la música popular, la vuelta al baile por parte de la clase media, y el sentido “democrático” que asumió el baile del tango para los participantes, son aspectos que pueden ser comprendidos en relación a la coyuntura económica y política neoliberal que transitó la Argentina durante esta década, de importantes repercusiones en el devenir de las prácticas musicales.

A lo largo de los años que llevo investigando mantuve una constante inquietud: ¿Por qué el tango se convirtió en parte importante del mapa cultural de Buenos Aires durante la década de 1990 en medio de tantos presagios de muerte? La pregunta apuntaba a comprender la causa nodal de ese proceso, más allá de la sucesión de acontecimientos que dieron espesor y vitalidad nuevamente a esta música popular. Ésa pregunta contenía otra más específica: ¿Qué fue lo que acercó a los jóvenes al tango? Ciertamente, no encontré un único aspecto capaz de fundamentar tal motivación.

Sociabilidad post-dictadura, neoliberalismo, neopopulismo, y peronismo menemista,[1] neoconservadurismo, exaltación posmoderna del cuerpo, son algunos de los tópicos que han promovido los estudios culturales en la necesidad de comprender a la sociedad porteña de la década de los ‘90. El estado de la cultura en este periodo ha sido puesto en relación con las intensas transformaciones que ocurrieron en el mundo del trabajo, tras los efectos de la creciente pauperización económica y la flexibilización laboral de fuertes consecuencias en las identidades sociales. Desde una perspectiva más estructural, el poder hegemónico generó un desinterés político de gran magnitud por parte de la ciudadanía que desplazó sus inquietudes colectivas y gran parte de las efervescencias juveniles hacia las actividades estéticas (Wortman 2003). En este contexto, las prácticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires sufren una poderosa reactivación. Justamente, en los ‘90 el tango fue recuperando seguidores hasta movilizar a un conjunto considerable de la sociedad porteña. El baile ganó buena parte del tiempo de ocio y el ofrecimiento de clases para aprender floreció en todos los barrios, insertándose en la geografía urbana como un lugar de interacción social mediado por saberes históricos y experiencias corporales contemporáneas.

Más adelante, hacia los comienzos del nuevo siglo, estas prácticas lejos de disminuir fueron estableciéndose como importantes espacios de socialización en un escenario coyuntural nuevo. Tal consideración nos lleva a distinguir esta revitalización contemporánea del tango en dos décadas: 1990-2000 y 2000-2010. Dicha periodización no es taxativa sino que pone el acento en diferentes momentos delineados por determinadas condiciones socioculturales, políticas, y económicas. No obstante, los primeros festivales de tango creados por el gobierno de la ciudad entre 1998 y 1999, junto a la sanción de la ley de patrimonio en el último año mencionado, son acontecimientos que establecen el inicio de una nueva situación en las experiencias de baile relacionado con las políticas culturales.

En cierto modo, el devenir del tango en estas dos décadas constituye una unidad, un proceso social convergente que ha ido adicionando otras posibilidades y variantes de práctica sin desechar las anteriores. Lo que sí los distingue son ciertos énfasis que caracterizan a uno y otro periodo: el primero orientado fundamentalmente a la recreación convencional del baile del tango y el segundo al intento por adaptar la dinámica de baile a nuevos

regímenes de legitimidad cultural. En este caso nos detendremos a analizar el primero.

La Recuperación de la Tradición como Innovación (1990-2000)[2]

> No hay sueño más grande en la vida que el Sueño del Regreso. El mejor camino es el camino de vuelta, que es también el camino imposible.
>
> Alejandro Dolina, *Refutación del regreso*.

Durante la década de los '90 en la ciudad de Buenos Aires se produjo una paulatina reactivación y propagación del baile social del tango, a la que más adelante se sumó la producción musical.[3] Sorpresivamente despertó un interés por parte de los jóvenes, lo que generó la renovación generacional de una tradición cultural que durante varias décadas había perdido su capacidad de convocatoria. En efecto, uno de los rasgos sobresalientes del tango en los '90 fue el ingreso de gente joven, un público de entre 15 y 25 años.

El antecedente de este proceso se remonta a la década anterior (1980) en la cual el tango se reinstala y se hace presente a través de algunas producciones audiovisuales. En el año 1983 se estrena el espectáculo Tango Argentino (dirigido por el director teatral Claudio Segovia) que logra un rotundo éxito en Europa y Estados Unidos. A este proyecto se suman dos películas que tematizan el tango: *El exilio de Gardel* (1986) y *Sur* (1988), ambas dirigidas por el director de cine Fernando "Pino" Solanas.[4] Ya a comienzos de la década siguiente se realiza el espectáculo *Tango X2* en el Teatro San Martín con una gran repercusión de público porteño.[5] De esta manera, personalidades del campo artístico e intelectual y lugares de anclaje del "progresismo" cultural de los '90 ponen en valor al tango.

A lo largo de la década 1990-2000 se comenzaron a ofrecer clases de baile gratuitas en espacios nuevos para el tango tales como centros culturales barriales creados por el gobierno de la ciudad, propuestas extracurriculares en las universidades estatales y otros espacios tales como las plazas públicas, que "sacaron" al tango de sus escasos reductos para hacerlo circular en otros sectores sociales. Ana Wortman sostiene que en el Programa de Centros Culturales Barriales llevado a cabo en estos años por el gobierno porteño, las clases de tango aparecían dentro de una variada oferta de talleres artísticos pero éstos fueron los más exitosos en términos de convocatoria y continuidad (2003:33).

Por otra parte, algunas universidades públicas del área de Humanidades y Ciencias Sociales también comenzaron a ofrecer clases de baile del tango.[6] Tanto en entrevistas como en conversaciones informales se destacaba el notable interés de un público de estudiantes universitarios que se fue acercando al tango.[7] A este hecho se pueden sumar las clases que un grupo de bailarines realizaron desde el año 1993 en el Colegio Nacional Buenos Aires, una de las más reconocidas escuelas secundarias públicas de la ciudad.[8] El bailarín Rodolfo Dinzel ha sido un precursor en la institucionalización de su enseñanza, impulsando entre otros proyectos la creación de la Universidad del Tango en el año 2000, también dependiente del gobierno de la ciudad, que luego fue denominado CETBA (Centro Educativo del Tango de Buenos Aires).

Este público juvenil con determinadas características socioculturales se fue integrando a un público adulto que participó de los bailes en su juventud transcurrida durante las décadas de 1940 y 1950, que son consideradas por los cultores como el periodo de mayor esplendor del baile del tango. Algunos de ellos continuaron con sus prácticas durante las décadas siguientes en los escasos clubes que siguieron organizando milongas y clases. Otros, interrumpieron su asistencia en determinado momento de su vida y en el reverdecer de la década del '90, la retomaron. Entre ellos aparecen fundamentalmente los relatos de mujeres que dejaron de bailar cuando se casaron, una demarcación habitual del ciclo vital de las mujeres, y que tras la viudez o el divorcio, junto a la flexibilización de los mandatos morales, volvieron a acercarse a las milongas a fines de los '80.

Cuando los jóvenes comenzaron a incorporarse, los adultos valoraron, aplaudieron, y alentaron a esta nueva población y se convirtieron en voceros de la oralidad del tango fundada en sus experiencias en tiempos pasados. Así, como señala María Julia Carozzi (2005), estos espacios de baile revirtieron el valor social mayor asignado a la juventud. En esta manera, si en épocas anteriores el tango destacaba la importancia de saberes y actores de la cultura popular, y con ello se producía cierta revancha de clase (Pujol 1999:207), en los '90 esta subversión de las jerarquías sociales se expresó fundamentalmente como un reconocimiento y revancha del mundo adulto. En definitiva, los espacios de baile del tango en la década analizada se fueron configurando desde una marcada

rememoración de las experiencias pasadas.

Pero los jóvenes no fueron los únicos que aprendieron a bailar en esta década, también lo hicieron personas de generaciones intermedias (entre 40 y 60 años), parte de la generación de personas que transitaron su adolescencia en los ‘60 y los ‘70 que vivenciaron el tango en el ámbito familiar, pero que en su juventud bailaron fundamentalmente al compás del rock. En estos casos, los cultores señalan haberse sentido interpelados por una “deuda pendiente”: la necesidad de recomponer un vínculo con la cultura de sus padres que fue clausurada tras la ilegitimidad que asumió el tango para los jóvenes de aquella generación.

Sergio Pujol (1999) señala que la cultura “rock” fue bisagra de la escisión intergeneracional. Hacia la década del ‘60 se fueron conformando prácticas de ocio diferenciadas por edades y una cultura (musical) exclusiva para jóvenes (ídem:248, 252). Asimismo, en los ‘60 los jóvenes desarrollaron cierta repulsión por el tango en virtud de diferenciarse del mundo adulto.[9] Algunos trabajos precedentes señalan la particularidad intergeneracional que asumió el baile del tango en los ‘90 respecto de cómo se venía desarrollando la sociabilidad nocturna en las últimas décadas (Rosboch 2006; Morel 2009). Pero la situación de encuentro generacional en torno a las prácticas musicales durante esta década no se ha dado exclusivamente en el tango (aunque sí fue donde se hizo más notorio) sino que también ocurrió en el rock (Molinari 2003:206).

Por otro lado, el baile del tango se puebla en su mayoría de un público femenino. Al respecto, Ana Wortman (2003) subraya que durante los ‘90 las mujeres de edades intermedias y divorciadas ocuparon en gran medida los espacios públicos, mientras que los varones privilegiaron los ámbitos privados (44). Se ha destacado que el baile del tango capturó a: “toda la gente de clase media que se separó” (Gasió 2011:3965), encontrando allí un espacio amigable de socialización no exclusiva para los jóvenes.[10] En definitiva, en los ‘90 las prácticas de baile del tango atraviesan distintos ciclos vitales, provocando la convergencia de varias generaciones.[11]

Más allá de algunos rasgos de las prácticas que indefectiblemente habían sido modificados respecto de los bailes de la década de oro (1940),[12] tal como decíamos, lo que se intenta recrear del tango no es solamente una técnica corporal. Las motivaciones radican en una disposición ritualizada y anacrónica de la que se vale gran parte de su intensidad y de su potencial respecto de otras actividades culturales. Maneras diferenciales de vestirse, comportamientos, corporalidades, maneras de relacionarse con el sexo opuesto y con sus pares, etc. Marta Savigliano (2000) señala que generalmente estos espacios-tiempos diferenciados en donde se subvierten las jerarquías sociales suelen verse en los carnavales u otras fiestas afines, pero en el tango, esto acontece en paralelo durante todo el año, conformando hiatos temporales que se tornan cotidianos (87).

Recuperar experiencias de la infancia o de la juventud y la magia de vivir otro tiempo histórico, son un punto clave de la intensidad en que son vividas dichas actividades. En este contexto, una de las frases que los cultores de los ‘90 solían pronunciar era: “la milonga es un espacio único de convivencia verdaderamente democrática” (Savigliano 2000; Abadi 2003; Rosboch 2006). Resaltaban de manera constante que allí se conformaba un ámbito de gran equidad entre todos los participantes, contrapuesto a lo que sucedía por fuera del espacio. En efecto, junto con la transversalidad intergeneracional, la composición socio-económica de las milongas respondía a sectores medios en un sentido amplio, es decir, con un poder adquisitivo y un enclasamiento sociocultural variable. Maria Eugenia Rosboch (2006) dice lo siguiente:

> Los vínculos sociales que se establecen se caracterizan por ser de tipo horizontal: se crea un pacto implícito que consiste en no hablar de la vida que transcurre fuera del salón de baile, se omite cualquier referencia a actividades que marquen la posición social de los interactuantes. (135)

Tomando esta apreciación, se desprende que en el espacio se establecen estrategias de igualación u horizontalidad entre los participantes. Según Rosboch esto se enmarca por un lado, en la necesidad de recomponer lazos de solidaridad post-dictatoriales y por otro, construir espacios resguardados del individualismo neoliberal imperante en los ‘90. Por su parte, Savigliano sostiene que:

> Las milongas, como lugares de placer, son vistas como experiencias democráticas, hasta revolucionarias, que permiten la disolución de las diferencias de edad y de clase, su explosión, en una combinación también de las diferencias masculino y femenino, en el abandono del auto-interés en nombre de un objetivo común más alto que es mantener al tango vivo, reafirmando la capacidad de producir una forma

cultural local. (Savigliano 2000:95)[13]

Julie Taylor afirma que estos sentidos de comunidad autónoma atraviesan toda la historia del tango (1998:61). Junto al cariz democrático que se opone a la representación del "exterior" aparecen también motivos individuales que dan importancia a la obturación de la vida ordinaria, reforzando el consenso ritual de la práctica, y que se remiten a dejar los problemas personales afuera del espacio.

Por otro lado, desde los comienzos de la década de los '90, tanto el Estado Nacional como el Gobierno de Buenos Aires intervinieron gradualmente en la implementación de políticas que promovieran el tango (Morel 2009:156). Hasta entonces, su interés como parte del acervo cultural argentino había sido fragmentario y en respuesta a la insistencia de ciudadanos particulares (Cecconi 2009). En 1990 por ley nacional se creó la Academia Nacional del Tango. Pero lo más importante a nivel estatal durante la década fue la sanción de las leyes de patrimonialización del tango en 1996 (ley nacional) y en 1998 (ley de la ciudad de Buenos Aires), que motorizaron la creación en 1999 del Festival Buenos Aires Tango y la señal radial FM La *2x4* (92.7). Sofía Cecconi (2009) sostiene que el nuevo interés que la gestión estatal promovió sobre el tango en los '90 apuntaba a su factor identitario y cohesionador de lo social, que en la década siguiente adquirió otros sentidos.




BUENOS AIRES
TANGO
9 al 13
diciembre
de 1999
TODAS LAS ACTIVIDADES SON GRATUITAS
92.7
F.M.
DE LA CIUDAD
SADAIC
ND
NUEVA
DIRECCION
DE LA
CULTURA
BuenosAires2000 Llegamos. Seguimos.
GOBIERNO DE LA CIUDAD

Imágenes 1 y 2. Imágenes publicitarias de los dos primeros festivales de tango organizados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en los años 1998 y 1999.

Hasta acá hemos señalado que la revitalización del baile del tango se llevó a cabo dentro de un marco de consenso social en un contexto donde lo que ocurría por "afuera" de la milonga tendía insistentemente a individualizar y a fragmentar. Más adelante este efecto de *renovación* comenzó a tramitarse en la práctica musical, en una reapropiación de la tradición tanguera (Luker 2007).

Es de notar que varias de las investigaciones académicas que abordan el tango en este periodo coinciden en citar a Raymond Williams (1982) en cuanto a la convergencia de distintas temporalidades que van tejiendo la cultura popular, entre rasgos "residuales" y "emergentes" (Rosboch 2006; Liska 2008; Greco 2010). Más aún, la referencia a Williams constituye un sustrato teórico central de los estudios culturales sobre los noventa en la Argentina. Punto bisagra entre lo "viejo" y lo "nuevo," cuesta reconocer sin embargo cuánto de residual es efectivamente resabio de otros tiempos, las poleas de transmisión de la continuidad de la cultura; cuánto nos dice de lo que el tango retiene de sus condiciones anteriores o si estos aparentes "remanentes" dicen mucho más sobre el periodo que los cita. Aún así, el protagonismo que lograron los bailarines y las bailarinas adultas (sobre todo los primeros) da cuenta del uso que se le dio a la música para darle una vitalidad a la memoria emotiva; esto quiere decir que parte de este proceso social puede comprenderse si consideramos el intento de retorno a otros tiempos.

Pero el imaginario de consenso fue disipándose permitiendo ver que estas prácticas también dibujaban tensiones y asimetrías de poder y que no todo lo que acontecía en ellas era positivo en términos individuales. A continuación veremos cómo se fue quebrantando el discurso de adhesión plena al funcionamiento social de estos espacios señalando sus rasgos problemáticos más disruptivos, y qué roles jugaron el Estado y el mercado de bienes simbólicos en estas discordancias.

Los Márgenes de la Democracia "Tanguera"

En los testimonios de los bailarines sociales que descubrieron (o redescubrieron) un placer especial por el tango durante la década de 1990, aparecía un relato recurrente asociado a la experiencia de fanatismo por el baile al punto de concurrir a las milongas casi todas las noches de la semana, de ir a trabajar casi sin dormir, de haberse convertido en la actividad-epicentro de sus vidas.[14] Es innegable el proceso de transformación que muchos aficionados vivenciaron con el tango.

Durante la década de 1990 el acontecer en las milongas ocurría dentro de una minuciosa organización y pautación de las acciones: cómo se elige y se invita a bailar, dónde hay que sentarse, qué competencias hay que adquirir para traspasar el ámbito de las clases y poder bailar en una milonga, qué se hace y qué no se puede hacer en la pista, cuándo se conversa, hasta los colores de vestimenta con los cuales asistir según el nivel de baile adquirido, entre otros.

Pero entre finales de los '90 y principios del nuevo siglo el público comenzó a segmentarse mientras que se iban haciendo visibles el cruce de críticas sobre cómo venían desarrollándose las experiencias en las milongas. De la mirada casi exclusivamente positiva, los cultores pasaron a modular su itinerario por los distintos espacios de baile. Esto hacía pensar que las milongas eran también espacios competitivos y altamente jerárquicos (Savigliano 2000).

La Juventud como Sinónimo de Ignorancia

La convergencia intergeneracional comenzó a sufrir algunos tropiezos. Sin duda, los bailarines experimentados poseían una indiscutible autoridad sobre los más jóvenes, y en ocasiones ésta se tornaba autoritaria. Es que en el baile del tango, la experiencia se traduce en poder. Los adultos comenzaron a criticar a "los jóvenes," manifestando por ejemplo que "quieren la cosa fácil," "no entienden la música," "levantan las piernas," "empujan," "se apuran," "inventan pasos," "se desplazan demasiado," "no bailan con emoción," "bailan sin elegancia," bailan de manera "escandalosa (de circo)," como si estuvieran en un "escenario," sin "gracia," o que "concurren mal vestidos" y "conversan demasiado." Pero sobre todo, aparecía que los jóvenes "no querían

aprender" y por eso instaban a modificar algunas pautas gestuales y sociales. Uno de estos relatos dice lo siguiente:

> Y volvió la gente a bailar, los chicos volvieron a querer aprender, y ahora pienso que todavía les falta mucho porque lo están disfrazando un poquito al tango, no es el tango que uno baila y que lo siente con alma y vida, es un tango con todo tanto firulete, tanta cosa, y el tango, yo opino ¿no? Hay que bailarlo con los pies, con la cabeza y el corazón (…) Oíme, los chicos dicen "yo lo bailo como lo siento," y no, el tango tiene su conducta, vos tenés que bailarlo…porque si vos estás escuchando…si vos tenés oído, yo no puedo hacer un giro levantando las piernas cuando está tocando el violín, ¿te das cuenta? Yo acepto que en una variación del bandoneón pueden ir unos pasos, pero cuando toca el piano ya es otro compás, es otro sentimiento que tenés que agarrar para bailar. A veces conversamos con gente grande, gente de antes que piensa como yo. A mí me encanta que los chicos aprendan, me encanta, pero veo cómo están bailando y no sé cuanto tiempo van a estar, porque cuando se cansaron de hacer…de girar por toda la pista, ¿Qué les queda después? [15]

En definitiva, los modos de participación de los practicantes más jóvenes diferían de las expectativas de los experimentados y esto producía cambios. Al respecto, dentro del universo del tango los cambios son particularmente resistidos y temidos y se remontan al menos a la década del '50 y del '60. El intenso debate acaecido con la producción musical de Piazzolla es quizás, la muestra más conocida de ello. Sin embargo, Carozzi (2005) puntualiza que algunas de las críticas que los adultos realizan a los jóvenes, como ser la realización de figuras propias del baile escénico, radican en que ellos no pueden hacerlas. Asimismo, Carozzi agrega que los viejos milongueros suelen espantar a los varones jóvenes de sus espacios para evitar su competencia (ídem). Respecto a la crítica de que los jóvenes no desarrollan "personalidad" en su performance (Pujol 1999:200), Carozzi sostiene que los viejos milongueros, al conocer muy bien las orquestas y las versiones, saben cómo ser creativos sin mucho despliegue y así se ubican como los últimos "creadores" del tango (ídem). Pero además las particularidades estilísticas que proponen los más jóvenes no son legitimadas por sus predecesores.

Alrededor del año 2002 muchos hablaban de una milonga ubicada en el barrio de Palermo de funcionamiento en el Club Armenio, La Viruta. Se había instituido que ésta era "la milonga de la gente joven"; un lugar que según los adultos se bailaba muy mal y encima había mucha gente, por lo que era un caos. Además, se decía que allí estaban modificándose los códigos de interacción social; que los principiantes se atrevían a invitar a bailar a los experimentados o que la invitación era verbal y no a través de una discreta seña corporal. En definitiva, que el ritual del tango ya no era tal y el marco de encuentro intergeneracional del tango parecía asumir otros matices.

Asimetrías de Género

Otra problemática que fue adquiriendo notoriedad en los relatos individuales tenía que ver con las relaciones de género: por un lado, la participación de las mujeres sujeta y limitada a la decisión masculina, y por otro, la exclusión de parejas de baile del mismo sexo. Ya mencionamos que durante la década las milongas se poblaron de una concurrencia mayoritariamente femenina. Esto se conjugó con que las pautas de constitución de parejas de baile responden a la iniciativa exclusiva de los varones, por lo tanto se producía una minuciosa selección por la cual muchas mujeres se quedaban sin bailar.

En este proceso de selección opera el uso del baile como seducción, hecho por la cual las bailarinas jóvenes son las favoritas, aunque la edad se combina con el nivel de baile y el aspecto físico. En conversaciones con bailarinas de edades intermedias y avanzadas aparecían experiencias muy frustrantes de mujeres que a pesar de su tenacidad en la materia quedaban excluidas de la pista de baile, "La experiencia de la milonga puede ser muy traumática para las mujeres."[16] Al respecto, Marta Savigliano (2002) sostiene que las mujeres despliegan un conjunto de tácticas para sortear lo que en la jerga milonguera se conoce como "planchar" (no bailar), en las que se produce una fuerte disputa femenina**.**

No obstante, en las relaciones establecidas entre bailarines adultos y bailarinas jóvenes también fueron apareciendo malas experiencias vinculadas a cierto paternalismo autoritario y la constante seducción a la que éstas se exponían aún cuando sólo querían bailar con ellos por su nivel de baile. Y en esta combinación varón-adulto/mujer-joven en las parejas de bailarines profesionales, el problema fue de ocupar un rol menor marcadamente a la sombra del varón experto (Gasió 2011:3788).

Savigliano (2002) describe minuciosamente cómo funcionan y ejercen las jerarquías en la milonga a fines de los ‘90, en un cruce entre las diferentes edades y géneros y en menor medida la nacionalidad. En primer lugar, los bailarines masculinos profesionales y sus aspirantes, las nuevas aspirantes femeninas a bailarinas profesionales (las profesionales no solían asistir a la milonga más que para exhibiciones), las bailarinas extranjeras (sobre todo las solteras), los milongueros masculinos más viejos y experimentados (el “corazón” de la milonga”); las aficionadas jóvenes y de mediana edad (los “trofeos” masculinos más allá del nivel de baile), los aficionados de mediana edad y algunos extranjeros, las milongueras experimentadas de edad avanzada; y finalmente los bailarines y bailarinas circunstanciales o esporádicos de distintas edades. En síntesis, Savigliano establece una gradación de problemáticas según el género y el ciclo vital de los participantes.[17]

En el año 2003, una bailarina de edad intermedia me comentó que había visitado la recientemente inaugurada milonga gay La Marshall, donde la “energía masculina” y ciertos ritos desplazados le había hecho considerar que era posible que las relaciones de género en el tango se plantearan de otra manera.[18] En efecto, la creación de la milonga gay en los primeros años del nuevo siglo daba cuenta de otra exclusión: aquellos y aquellas que querían bailar con personas de su mismo sexo, y/o la imposibilidad de bailar el tango en roles de la danza diferentes a los que tradicionalmente se han asignado según el sexo (el varón en el rol de conducción y la mujer en el rol de conducida).

La Igualdad Sólo entre los Iguales

Por otra parte, las consideraciones de Rosboch sobre la ausencia de interacción relacionada con lo que las personas son por fuera de la milonga ha permitido la convergencia policlasista del baile del tango es matizada por Savigliano (2000) al sostener que si bien las palabras tienen la facultad de delinear con precisión las diferencias de clase (así como de edad e incluso ideológicas), éstas no son necesariamente más fuertes que las que se manifiestan en términos corporales (115). Por su parte, Carozzi (2011) agrega que el ocultamiento sobre la vida por fuera del espacio habilita a otro tipo de relaciones que no residen en lo democrático sino en la libre circulación sexual de los participantes.

Asimismo, la noción de convivencia interclasista también fue perdiendo sentido debido a que la renovación de público, sobre todo entre los más jóvenes, tuvo un perfil sociocultural mucho más homogéneo que el de las generaciones de bailarines precedentes.

La Delimitación de Distintos Estilos de Baile

Por otra parte, hacia fines de la década del ‘90 se van reagrupando los espacios y los cultores en torno a distintos estilos de baile del tango, que también van a suscitar de forma paulatina sensibles confrontaciones. Como señala Sonia Abadi (2003), los participantes consideraban que en la ciudad de Buenos Aires había una sola milonga con muchas sedes, debido a la homogeneidad social y estética imperante entre los espacios. Hernán Morel (2011) afirma que terminando la década ya se habían reconfigurado al menos tres variantes estilísticas del baile de pista: el estilo milonguero, el estilo salón, y el tango nuevo (204, 205), y por otra parte el tango de escenario o “fantasía.” Ya no se trata sólo de elegir bailar tango entre otros géneros bailables sino de escoger una variante estilística determinada, con la contraparte de las disputas por su antigüedad, autenticidad, popularidad, y calidad estética. Éste es un factor que también segmentó los públicos: las y los bailarines van a ir asentándose sólo en algunos lugares y a resaltar sus rasgos particulares.[19]

Brevemente describiremos las diferencias entre los estilos; el “milonguero” se caracteriza por establecer un abrazo cerrado (con los torsos de la pareja en contacto) que determina un tipo de pasos cortos y sin mucho desplazamiento (lo que en los estudios etnocoreológicos se describe como “espacio barrido”). Según Carozzi (2011) fue recreado en los ‘80 a partir de la transmisión de algunos milongueros del centro y el sur de la ciudad de Buenos Aires (225). Este estilo esta vinculado con el “canyengue” que, con variantes en la disposición de los pasos y los cruces de piernas, incluso la postura de las piernas semi-flexionadas, remite también a una intercorporalidad cerrada y de pasos cortos. Algunos cultores señalan que el estilo milonguero es una estilización del canyengue.

El estilo “salón” (conocido también como el estilo Villa Urquiza, por haber sido el barrio donde se desarrolló o perduró) se lo vincula históricamente al tango “liso,” el que se bailaba en los salones, el estilo “barrial,” “familiar,”

y por qué no, el más “decente.” Puede considerarse como intermedio (Rosboch 2006:225) entre el milonguero y el de escenario, en el sentido de un abrazo semi-abierto y dinámico (por momentos se achica y por momentos se amplía según el tipo de figuras a realizar). Puede decirse que el movimiento de los brazos juega un rol que está ausente en el estilo milonguero, en el cual el torso es el punto de comunicación y de conducción de la *performance*. La cercanía de los cuerpos permite distintos gestos y la experiencia del baile es muy distinta. Finalmente, el tango de escenario se distingue por su exhaustivo diseño coreográfico preexistente y se asocia a un enlace con mayor distancia (aunque esto puede variar) necesario para el despliegue de figuras abiertas y aéreas que los otros estilos no poseen, salvo por algunos adornos.

Si bien durante la etapa de aprendizaje los bailarines transitan por los distintos estilos, se ha ido pronunciando la tendencia a elegir uno de ellos y a fundamentar que es el mejor. Asimismo, se adquirió la costumbre generalizada de censar la pista y desplegar las críticas a quienes osaran ensayar un gesto estéticamente inadecuado para el contexto del estilo imperante en cada lugar. Durante la primera mitad del siglo XX existió en los ámbitos de baile del tango la figura del censor, una persona que controlaba la pista y que cuando alguna pareja realizaba un gesto evaluado fuera de lugar, por su indecencia o falta de decoro, eran retirados de la misma y advertidos de ser echados del lugar para siempre (Savigliano 1995; Pujol 1999).[20] Contemporáneamente, dicho señalamiento no se argumentaba en términos morales sino en nombre del respeto a la tradición y se ejerce colectivamente.

Finalmente, en el año 2003 se crean el Campeonato Metropolitano y el Campeonato Mundial de baile del tango. Morel (2009) sostiene que a través de estos campeonatos las agencias estatales jugaron un papel decisivo en la tradicionalización del tango, fijando y objetivando determinados estilos gestuales y prácticas como válidas y legítimas (168). Cecconi (2009) coincide con la consideración de Morel señalando que las leyes de patrimonio establecían claramente entre sus fundamentos la conservación de la “tradición.” Vemos entonces que el Estado intervino primero en la reactivación de la práctica de baile a través de los talleres en centro culturales y luego arbitrando las prácticas según su autenticidad a través de los megaeventos. En ambos casos, las políticas han ido alterando el funcionamiento de las relaciones sociales, aunque sus efectos han sido sensiblemente distintos. En el año 2002 se crea el Festival de Tango Joven. De esta manera, la gestión estatal da cuenta de la autonomía que van tomando las prácticas, no sólo en términos etarios sino estéticos, horadando las fragmentación del campo de prácticas musicales y de baile.

Hasta acá hemos visto que la reactivación del tango estableció un nuevo marco de convivencia social. Esta se construyó a partir de un sentido de horizontalidad vinculado a una noción de normalización que progresivamente se fue disipando. Jesús Martín Barbero (1996) sostiene que la crisis neoliberal anunció la declinación de las categorías y valores-fuerza centrales de las modernidades latinoamericanas, produciendo cambios en los modos de integración y diferenciación social. Más allá de las relaciones de poder puestas en juego, los sentidos que fueron adquiriendo estas prácticas de baile trascendieron la tensión tradición-innovación y dibujaron una nueva concepción de las experiencias musicales corporales. Complejidad, reflexividad del movimiento, des-sexualización y des-hetenormatividad son algunas de las nociones que van a ir instituyéndose como nuevos horizontes de actuación. No obstante, en la siguiente década las prácticas (y las políticas) establecieron nuevos marcos de convergencia social y estética. A continuación repondremos algunas discusiones del campo de la sociología de la cultura que nos permitirán comprender el proceso de reactivación del baile del tango en los ‘90 desde un contexto socio-cultural más amplio.







Imágenes 3, 4, y 5. Registros fotográficos del último festival de tango de la Ciudad realizado en agosto del año 2012 en el Centro Municipal de Exposiciones.

Neoliberalismo y Plebeyismo Cultural

Al comienzo formulamos preguntas que hacían referencia a por qué se volvió a bailar el tango en Buenos Aires en la década 1990-2000 y por qué despertó el interés juvenil. En efecto, este periodo planteó una nueva situación de la cultura y por lo tanto, de las prácticas musicales. Visto desde la actualidad, el recuerdo de esta etapa del país ha quedado fijado por lo acontecido en el devenir económico: de la fascinación por el consumo a la pauperización salarial de vastos sectores sociales. En cambio, no ha quedado un registro tan marcado de lo que significó en otros registros de lo cultural como ser la música popular.

Cuando Alabarces, Silva, Salerno, y Spataro (2008) analizan el llamado rock “chabón” o rock “barrial” que se desarrolló en la Argentina durante esta década, señalan lo siguiente:

> Semán y Vila (1999) y Semán (2005), quienes con más insistencia han analizado el fenómeno, describen sus características con precisión: producto y objeto de la primera generación de jóvenes que experimentaron las transformaciones atroces de la cultura, la economía, y la sociabilidad post-dictadura y menemista, este rock interpela con eficacia a sectores juveniles populares urbanos con una retórica que podríamos llamar, parafraseándolos, neocontestataria y neonacionalista. Y también neobarrial, para extremar la paráfrasis. El neocontestatarismo consiste en desplazar los contenidos políticos explícitos a zonas vagas de lo cotidiano; el neonacionalismo participa del populismo conservador hegemónico desde esos años, pero incluye la recuperación de cierto nacionalismo popular, postulando una suerte de arcádica edad de oro imaginaria a la que se debería retornar –el mundo de sus padres, el pleno empleo y de la solidaridad del mundo trabajador, que estos jóvenes no han conocido sino por transmisión oral: el mundo del peronismo clásico, sin ir más lejos. (46)

La descripción de la reactivación del tango que hemos realizado parece tener coincidencias con tales apreciaciones: revalorización de la cultura en otras épocas de la Argentina (particularmente la década del ‘40), reposicionamiento de un discurso nacionalista, desplazamiento de lo político hacia zonas de lo cotidiano, la revalorización de lo barrial, o la noción de “conservadurismo” musical.[21] Incluso, el trabajo citado establece una comparación del rock con la estética regresiva que asume el tango a fines de los ‘90 vinculada a la conformación de orquestas típicas juveniles y el distanciamiento de las incursiones musicales post-piazzollianas (ídem:41). En efecto, más allá de la dinámica que asume el baile, la música que se escucha en las milongas remite a un repertorio que va desde la década del ‘50 hacia atrás.

Por otro lado, cabe detenerse en un aspecto que señala el párrafo citado acerca de los guiños que la era menemista establece con el peronismo clásico.[22] Hay que decir que cuando en el mundo del tango se hace referencia a los ‘40 como la década de “oro,” se omite hablar de peronismo, algo que podría asociarse a este desplazamiento de lo político que sufrió el rock, con la contraparte de la revalorización del barrio y sus tradicionales espacios de encuentro social tales como los pequeños clubes o sociedades de fomento. Sin embargo, el rock barrial y el tango se distinguen en su composición social: el primero alude centralmente a un público de clases populares mientras que el segundo a los sectores medios, sobre todo en la franja de público juvenil. Indefectiblemente, los imaginarios de peronismo y los modos de reconocerse en él no son los mismos.

Sin embargo, no es casual que en la década del ‘90 la clase media haya tenido un acercamiento al tango, la música exponente de la cultura popular de la ciudad. Ezequiel Adamovsky (2012) desarrolla un análisis crítico acerca de la clase media y su relación con el peronismo clásico y el peronismo de los ‘90. No nos extenderemos en el pormenorizado estudio de Adamovsky sobre los avatares de la clase media argentina a lo largo del siglo XX, que por cierto desbarata gran parte de los lugares comunes que fue recogiendo el relato histórico hegemónico mediante sucesivas operaciones ideológicas, pero ciertos puntos de estas reflexiones nos interesan en la medida que hablar del devenir de esta clase y su inscripción en la cultura nos permite comprender el reverdecer del tango. El autor señala el estrecho vínculo que dicha clase ha tenido con el peronismo de sus comienzos, incluso su apoyo en las segundas elecciones presidenciales (1951), que luego va a ser operada por la oposición hasta

convertirla en su aliada política (245-288). También sostiene que recién hacia fines de los '90 la clase media va a tender a restituir los vínculos con las clases populares clausuradas desde el fin del peronismo clásico, aunque este reencuentro fue efímero (ídem:473), ya que se volatilizó entrado en años el siglo XXI.

En este sentido, la revitalización del baile del tango también se puede relacionar con la resultante de un giro plebeyo de la cultura. Alabarces (2011) sostiene que el plebeyismo cultural caracteriza fuertemente la argentina de los '90. El periodo del menemismo remitió a los símbolos culturales irreverentes que definieron al primer peronismo, pero para domesticarlos (201). La operación plebeyizadora se hizo visible en los estilos que asumen la cultura popular y la cultura de masas y la culta, tras una recuperación de prácticas, bienes, enunciaciones, actitudes, y estilos originalmente populares que se diseminaron transversalmente hacia todos los sectores sociales:

> La plebeyización designa el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres, y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasan a ser apropiados (a veces literalmente expropiados), compartidos, y usados por las clases medias y altas. (Alabarces 2011:119).

Tanto Adamovsky como Alabarces identifican esta situación cultural con el regreso de una retórica costumbrista en los medios de comunicación.[23] A su vez, Alabarces afirma que este ha sido un proceso complejo y extendido en el tiempo, y que puede leerse en el devenir de las prácticas musicales (ídem:119) y que la emergencia de la cumbia ha sido destacado catalizador del horizonte de pensamiento de los noventa. Asimismo, Gustavo Blázquez (2008) agrega que desde allí puede verse cómo la sociedad en su conjunto produce una construcción exótica de lo popular por parte de otros sectores de la sociedad (106).

Clase Media y la Experiencia de la Música a través del Baile

El fenómeno del tango en esta década también debe ser asociado al *boom* del baile por estos años y que, según Pujol (1999) ha sido un hecho llamativo en el contexto de un país "poco corporal." Junto con el tango, la emergencia del baile se nutre de la música electrónica (*dance*), la oferta de clases de salsa, aerosalsa, mereguegym, lambada, etc. Como señalamos anteriormente sobre el éxito que tuvieron las clases de tango en el programa cultural en barrios, Wortman (2003) añadía que fueron los talleres de baile en general los que tuvieron mayor repercusión dentro de una variada oferta artístico-cultural.[24]

Remitiéndonos al devenir histórico, el tango deja de bailarse masivamente hacia fines de la década del '50, lo que Rosboch (2006) llama la etapa de "descorporización" del tango, asociando el fin del baile con el inicio de los gobiernos dictatoriales (20). En efecto, la extensiva modalidad de recital-concierto que se instituye con la figura de Ástor Piazzolla como principal referente, refleja en parte el abandono del baile y su desplazamiento hacia otras modalidades de consumo musical.

Adamovsky señala que la gradual separación de la clase media de las masas peronistas en el comienzo de la década del '50 provocó reacciones revulsivas frente a prácticas compartidas con los sectores populares, generando mecanismos de distinción social (ídem:377). Yendo al tango, no se puede desestimar que la preeminencia de lo corporal aludía simbólicamente a las culturas populares (Ford 1994). También se puede pensar en las modalidades que fue asumiendo el rock progresivo centrado en una visión letrocéntrica desplazada de lo corporal a mediados del siglo XX. En efecto Alabarces (1993) señala que en la etapa de los '70 el rock no fue bailable, que suponía una toma de posición ideológica que pensaba la mente y el cuerpo como polaridades: "el rock debe abrir cabezas, no liberar cuerpos (52).

En síntesis, puede pensarse que la vuelta al baile por parte de la clase media en los '90 se puede entender como un nuevo acercamiento a la cultura popular y una relación con la experiencia corporal mediado por condiciones culturales específicas. No obstante, en esto que Alabarces daba en llamar la domesticación de los signos plebeyos, estas trasgresiones asumen un giro conservador de "moralidad inocua" (2011:70, 95). Ciertamente, dicha combinación se encuentra notablemente sintetizada en el tango: la revalorización de zonas de la cultura popular combinados con ritos sociales conservadores y normativos. Asimismo, la noción de democracia "verdadera" erigida en el tango (la milonga como una utopía concreta, la "heterotopía" [Foucault 2010]), puede considerarse como un signo crítico:

> Se trata de un fenómeno perverso, porque parece afirmar la democratización de una cultura—el hecho de que los bienes populares puedan ser compartidos por otras clases sociales hablaría de una especie de *cultura proletaria* en la que las clases bajas han impuesto su hegemonía cultural a los dominantes—cuando en realidad es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo exacto momento en el que ratifica la peor desigualdad material. (Alabarces 2011:119)

El interés de los sectores medios por las prácticas de baile puede asociarse también con otras transformaciones culturales de la década del noventa, tales como la pauperización educativa y la precarización del trabajo. Por un lado, si a lo largo del siglo XX la clase media construye como vía de acceso a beneficios y movilidad social el ideal de la educación (Adamovsky 2012), éste es afectado dado que el éxito social no va a depender de estudiar una carrera universitaria (Wortman 2003:45). Un estudio estadístico publicado en el año 2005 demuestra que entre 1974 y 2004 el desempleo entre los diplomados universitarios creció más que el doble de lo que aumentó entre los trabajadores sin calificación (Adamosvky, ídem:425). Es posible pensar que el quiebre de los jóvenes de clase media respecto del faro de la educación tenga que ver con la redefinición de sus vínculos con la cultura. Por otra parte, la flexibilización laboral y el desempleo hacen que el trabajo deje de estructurar lo social (Svampa 2000; Wortman, ídem:91). Todo esto contribuye a la desestructuración respecto de los mandatos tradicionales de clase, particularmente con el horizonte profesional basado en la educación formal como proyecto de vida.

En definitiva, las pasiones que despertó el tango durante este periodo constituyeron un modo de transitar una realidad social compleja y en constante tensión. De esta manera, la reaparición se sitúa dentro de un registro contextual de consenso social. Finalmente, esta no es la primera vez que el tango asume estas características a lo largo de su historia. Resulta interesante señalar que el populismo de los ‘90, junto con la situación que plantea el tango, muestra similitudes con las consideraciones realizadas por Pablo Vila (2000) sobre el tango en la década de 1920-1930. Allí, Vila denomina el tango del “consenso social” a la manera en que la producción musical da cuenta del “populismo oligárquico” que asumió estratégicamente la gestión de gobierno en ese periodo.

Lo que se Vino…Innovaciones Estéticas

Como mencionamos anteriormente, en los primeros años del 2000 se comienza a distinguir un tango “joven,” que se mostraba sobre todo promocionado por la crítica periodística. Dicha categoría suscitó algunas controversias, fundamentalmente por los músicos que no se sentían identificados con él. Desde entonces su significado siempre ha resultado ambiguo, sin precisar del todo si éste designaba a un conjunto de actores según su edad o si en realidad calificaba a un tango virginal, como sinónimo de “nuevo.” En sentido figurado debemos considerar que en lo que atañe a las prácticas que se han desplegado en esta década lo “nuevo” no siempre es joven y lo “joven” no siempre es nuevo. Lo que nos interesa resaltar es que al menos en lo que refiere al baile lo que goza de “juventud” es un giro respecto de las concepciones de la experiencia corporal que no se traduce de manera unilineal en prácticas puntuales dentro del tango sino que, aunque con matices y variedades, han tendido a desplegarse en el conjunto de ellas.

Entre los años 2001 y 2003 Carozzi (2005) ya describe la existencia de un circuito “joven” y circuito “milonguero” en el cual participan personas de variadas edades. En efecto, a partir del nuevo siglo van a ir coexistiendo prácticas ritualizadas herederas de la época clásica con un conjunto diverso y segmentado de nuevas propuestas de baile surgidas en un sector sociocultural más homogéneo compuesto fundamentalmente por profesionales y estudiantes universitarios. Estas prácticas van a proponer modificaciones en los procedimientos de enseñanza-aprendizaje, nuevas pautas de interacción social y variantes estilísticas de la danza. Actualmente estas distinciones han sido reemplazas por otras. Carozzi (2011) refiere a la distinción actual entre milongas “ortodoxas” y milongas “relajadas,” y estas últimas se diferencian entre “nuevas” y “gays.” Aunque estas categorías no son utilizadas en todos los espacios se ha tendido a emplear una calificación que ya no refiere a la composición etaria de los participantes. Asimismo, si antes la situación de baile se mostraba resistente al entorno social y cultural, el tango pasa a convertirse, de la mano de iniciativas particulares, en receptor de todo lo que circunda a su alrededor, combinándose con técnicas corporales, terapias alternativas, psicoanálisis, nuevas estéticas musicales, y relaciones de los géneros que hasta el momento habían sido excluidas del ritual nocturno.

Como señalábamos, en los últimos años se venía generando dentro del tango tradicional una segmentación de los

espacios a partir de los estilos de baile. Pero lo que estamos remarcando es que el tango que va a estallar hacia la mitad de la década en una variedad de ofertas se orienta a pensar la experiencia corporal desde la diferencia, estableciendo una fuerte relación entre tango y subjetividades. Más allá de la porción de personas que participan de las propuestas alternativas, su existencia y sus discursos han ido modificando de distintos modos el conjunto de las prácticas de baile del tango.

Al mismo tiempo, se desarrollaron nuevas propuestas musicales; se conformaron orquestas típicas lideradas por jóvenes intérpretes que comenzaron un rescate de estos conjuntos, casi desaparecidos hacia la década de 1960,[25] para elaborar estilos y puestas en escena que se vincularon particularmente con las prácticas “rockeras” (Liska 2007; Juárez y Virgili 2012). Desde los ‘90 el rock ya no fue concebido como una ética y una estética opuesta al tango. A la formación de nuevas orquestas típicas que abrieron paso a dinamizar la estética del tango local se sumó el tango electrónico, que provocó un impacto mediático y una fuerte polémica hacia el interior de su público habitual. Esta última se inserta como la nueva música bailable del tango.

Por su parte, las políticas culturales oficiales en relación al tango desde la devaluación económica del año 2002 van a tender a orientarse principalmente al fomento del turismo internacional (Morel 2009; Cecconi 2009). El sentido “tradicionalizante” de dichas políticas va a estar sólidamente establecido por varios años, aunque desarrollando algunas actividades paralelas (más acotadas) como el festival antes mencionado, hasta que hacia el año 2007 irán introduciendo de forma gradual innovaciones estéticas dentro de los grandes eventos públicos, junto con músicos, bailarines, y público local heterogéneo, incluso pensando en un turismo más heterogéneo que ya no buscaba solamente la representación “tradicional.”

Los actores juveniles protagonizaron modulaciones del baile a través de estilizaciones corporales, pedagogías, y ámbitos de actividad “descontracturados” respecto de las convenciones vigentes. Estas dinámicas han devenido en modos de tramitar cosmovisiones de lo social, lo individual, y lo subjetivo que han ido consolidándose hasta la actualidad, incluso, haciendo que las prácticas que se mantuvieron dentro de los cánones también sufrieran ajustes. En este marco, el tango pasó de ser un ritual de la inmanencia a ser una situación de ensayo y aprendizaje de nuevas pautas de socialización nocturna.

Consideraciones Finales

En este trabajo hemos analizado las condiciones por las cuales en la década de 1990 se fue desarrollando un renovado interés por el baile y por el tango en la ciudad de Buenos Aires, quebrantando radicalmente los pronósticos de su desaparición definitiva. Hemos repuesto un conjunto de nociones sobre las que gira el clima de época cultural y social de la década de 1990. La falta de trabajo y la precarización económica o la disminución del valor de la educación formal generaron circunstancias de pérdida de organicidad de lo social. En este contexto, las prácticas musicales asumen un rol destacado en la sociabilidad de los ‘90, creando y reproduciendo valores y pautas para transitar esos años.

Hicimos hincapié en un proceso gestado tras la aparición de nuevos actores en el baile social, fundamentalmente un sector medio juvenil mediado por sus trayectorias socioculturales y sus derroteros musicales. Desde esta perspectiva analizamos que el resurgimiento del tango en esa etapa azotada por el neoliberalismo, reviste circunstancias sociales específicas, asociadas a una redefinición de los vínculos que los sectores medios han mantenido históricamente con la educación, la profesionalización del trabajo, y el consumo cultural. Los cambios en estas instancias forjadoras de pertenencia y reconocimiento social, manifiestas tanto en la estructura social como en los comportamientos que instituyen la vida cotidiana, repercutieron considerablemente en las expectativas individuales, la sociabilidad, y las valoraciones estéticas.

En esta modalidad de experimentar la música a través del baile del tango, hemos leído la consecuencia de un giro plebeyo de la cultura en diálogo con la emergencia del culto al baile en la música *dance,* la fisonomía de las prácticas rockeras, y el apogeo policlasista de la música tropical. Asimismo, sus correlatos aparecen en las estrategias de comunicación, en el desplazamiento de la política y en una modalidad de consumo de bienes simbólicos portavoces de relatos nacionales frente a la ausencia de estas narrativas por parte del Estado.[26] A su vez, el espesor de dicho proceso se configura fundamentalmente a partir de dos coordenadas históricas: los ecos y las torsiones del peronismo clásico, y los rumbos de la cultura popular a lo largo del siglo XX.

Durante la década analizada, los bailarines y las bailarinas construyen un modo de vida alternativo, ni mejor ni peor. En este sentido no es casual que las políticas culturales tomaran cartas en el asunto, dando incentivo a lo

que fue emergiendo y de paso, propiciando nuevos marcos de contención y organicidad a lo social. Lo que ocurre por “afuera” de la milonga, es lo que reactiva y fundamenta su importancia en la vida de muchas personas. Este conjunto de factores que hacen al impacto del tango en la sensibilidad juvenil (en cruce con la pertenencia social), resignifica la cultura popular.

Luego, la comunitarización de las relaciones que contextualizaron la reactivación del baile del tango fueron desplazándose, poniendo de relieve divergencias entre distintos sectores sociales (mediados por la inscripción generacional y las identidades de género) que fueron erosionadas por las modificaciones en las políticas estatales post-crisis económica del año 2001 en el tránsito de la preservación a la comercialización del tango de cara al mundo. De este modo, el régimen de tolerancia (policlasista y generacional) estalla y las prácticas de baile se constituyen en diversas subescenas socioculturales y estéticas: tango nuevo, tango queer, y tango terapia, son algunas de las propuestas que van a establecer nuevos marcos para las experiencias de baile.

Notas

[1] Carlos Menem fue presidente de la Argentina durante dos mandatos consecutivos (1989-1994/ 1995-1999). Su gestión estuvo marcada por una impronta neoliberal de fuertes consecuencias en la cultura. Más adelante desarrollaremos cuáles han sido sus características.

[2] Las consideraciones sobre las prácticas de baile aquí descriptas se basan en mi experiencia como participante de distintas clases desde el año 1996. Entre los años 2001 y 2006 inicié un trabajo de investigación en distintas milongas en su mayoría circunscriptas a las pautas convencionales. Además de interacción informal con los cultores y cultoras realicé entrevistas formales a practicantes aficionados y profesionales. Los espacios en los cuales realicé mis observaciones fueron el centro cultural “La Florcita,” las milongas La Viruta, El Trovador, Sin Rumbo, club Sunderland, La Nacional, Glorias Argentinas, y Salón Canning, y espacios abiertos tales como la plaza seca del Centro Cultural San Martín y La Glorieta de Barrancas de Belgrano.

[3] Algunas ciudades provinciales también se acoplaron al resurgimiento del baile del tango, así como otras localidades del conurbano bonaerense. Sobre las prácticas de baile en la Ciudad de la Plata se puede ver el trabajo de María Eugenia Rosboch (2006); y en la ciudad de Córdoba el trabajo de María de los Ángeles Montes (2011).

[4] Solanas es un reconocido director de cine argentino que ha dedicado gran parte de su producción cinematográfica a comprender y reflexionar sobre la historia cultural del país. Desde una concepción de izquierda, gran parte de su vida la ha dedicado a la militancia política y actualmente conduce el partido político Proyecto Sur.

[5] El Teatro San Martín uno de los espacios artístico-culturales más importantes de la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, se ha a caracterizado por la impronta de vanguardia de sus producciones en diversas disciplinas artísticas. En la actualidad ha perdido su renombre ya que ha sido prácticamente abandonado por la gestión pública del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, asentada en su ideología de derecha.

[6] En la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires el Bar del Sur (espacio autogestionado por alumnos) realizó en el año 1997 un taller de enseñanza del tango a cargo de la socióloga Luciana Valle. También recibí el comentario sobre clases que se realizaron en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad pero no dispongo de una información precisa.

[7] Este fenómeno se ve replicado. Sobre el tango en la ciudad de Córdoba, Montes (2011) sostiene que de las nuevas generaciones de bailarines que se apropiaron del tango, los que asisten son mayormente estudiantes universitarios. Asimismo, Carozzi (2011) también destaca este rasgo (240).

[8] Los docentes que dictaron estas clases fueron Alba Ferretti y Mauricio Seiffert. En una entrevista personal,

Rodolfo Dinzel (2003) señalaba el hecho de un público universitario como un dato llamativo. Por otro lado, varias de las profesoras que impulsaron nuevas propuestas de baile habían estudiado carreras universitarias. Luego iremos detallando esto.

[9] En su trabajo dedicado al rock, Pujol (2005) narra cómo las alusiones al tango, que de manera aislada hicieron algunas bandas en los ‘70s, eran rechazadas por el público juvenil.

[10] Cabe señalar que la ley de divorcio fue sancionada en la Argentina en el año 1987.

[11] Pujol (1999) apunta que aproximadamente desde la década de los ‘50s no ser joven se vuelve un problema para las salidas nocturnas en nuestro país salvo en la bailanta que es ámbito de la música tropical; hasta fines de los ‘80s los lugares donde se baila son reductos casi exclusivos de los jóvenes (254, 322).

[12] Por ejemplo, la participación de orquestas en vivo o la convergencia del tango con otros géneros musicales (Savigliano 2000:101).

[13] La versión original del artículo es en portugués. La traducción es mía.

[14] Savigliano señala que una proporción razonable de bailarines adoptaron la práctica como lo más importante de sus vidas, y a menudo, referida como un “vicio” o una “droga,” un estado especial, una “pasión” (2000:93, 116, 118).

[15] Fecha de la entrevista: 16-6-05.

[16] Entrevista concedida por Nidia: 15-07-2004.

[17] El trabajo de Taylor (1998) propone matizar la idea de que el tango es “machista,” sostiene que su experiencia como mujer y como extranjera ha sido de mucho respeto si la compara con su posición en otros países en Europa y Estados Unidos (71). Asimismo, según Rosboch el machismo en el tango es una representación mítica que en cierto modo no refleja lo que ocurre en los lugares de baile en esta etapa de revitalización (2006:150), al menos no en su trabajo de campo en milongas de la ciudad de La Plata. Es interesante ver que en los trabajos que teorizan las experiencias de baile del tango en los últimos años, las distintas percepciones de lo que ocurre en estos espacios también atravesadas por la edad y género de cada investigador.

[18] Entrevista concedida por Patricia: 12-02-2003.

[19] Es necesario aclarar que en el caso de los bailarines y bailarinas de mayor edad y experiencia nunca hubo tanta circulación entre las milongas como los más jóvenes.

[20] Un testimonio cuenta lo siguiente: “…después iba mucho a un club que quedaba a la vuelta de casa que se llamaba Villa Malcom, ahí también iba a bailar con esas orquestas, que allí en ese tiempo te cuento no se bailaba así con cortes, bailábamos sencillo, y el presidente se ponía en el medio de la pista. Cuando le tocaba el hombro de un muchacho le decía 'mocito a secretaría,' entonces él tenía que ir, el muchacho y le decía 'acá es un barrio de tango, todas vienen con su mamá, acá hay respeto,' era toda una historia, entonces 'esta es la primera, la segunda no entrás más al club.' Y así era, al muchacho que le gustaba seguía viniendo y a la gente que no, que quería bailar de otra manera se iba” (Aída: 16-06-2005).

[21] Recordemos también esto que mencionamos anteriormente sobre la dinámica intergeneracional que asumió el rock en esta época.

[22] El “peronismo clásico” (también denominado como el “primer peronismo”) remite al proyecto político liderado por Juan Domingo Perón durante el periodo 1945 a 1955. Tal demarcación es utilizada luego de la gestión de gobierno de Menem ya en la década de 1990 que, con un programa político surgido del Partido Justicialista (el peronismo) orienta su gestión hacia preceptos opuestos a los fundacionales tales como el desarrollo económico-industrial y el bienestar de los sectores populares.

[23] Esta afirmación remite al auge de productos televisivos “costumbristas” que se inauguró en 1998 con la tira denominada *Gasoleros*.

[24] También se pueden agregar los señalamientos de Alabarces (2011) y Adamovsky (2012) sobre la puesta mediática de cuerpos exacerbadamente eróticos y sexuales que acompañaron este proceso.

[25] La orquesta típica es la formación instrumental característica de la década de 1940 y es la expresión más reconocida del tango instrumental. Dicho conjunto se compone de diez a doce músicos.

[26] En este sentido, es necesario mencionar el discurso de transnacionalización que llevó a cabo la gestión de gobierno durante la década, como dispositivo legitimante de la política económica y su proyecto de privatizar gran parte de los recursos del Estado para ser explotados y administrados por capitales extranjeros.

Referencias

Abadi, Sonia. 2003*. El Bazar de los Abrazos: Crónicas Milongueras*. Buenos Aires: Lumière.

Adamovsky, Ezequiel. 2012 [2009]. *Historia de la Clase Media Argentina: Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta.

Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

——— *et al.* 2008. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia.” En *Resistencias y mediaciones*, editado por Pablo Alabarces y María Graciela. Buenos Aires: Paidós.

———. 2011. *Peronistas, populistas y plebeyos: Crónicas de cultura y política*. Buenos Aires: Prometeo.

Blázquez, Gustavo. 2008. *Músicos, mujeres y algo para tomar: Los mundos de los cuartetos en Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Carozzi, María Julia. 2005. “La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires.” *Cuestiones Sociales y Económicas* 3(6):73-86.

———. 2011. “Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas.” En *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad,* editado por María Julia Carozzi, 223-263. Buenos Aires: Ediciones EPC-Editorial Gorla.

Cecconi, Sofía. 2009. “El tango como 'patrimonio cultural.' Tensiones entre la política cultural y la política turística.” Buenos Aires: 7 Reunion de Antropología del Mercosur.

Dolina, Alejandro. 1988. *Crónicas del ángel gris*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Ford, Aníbal. 1994. “Culturas populares y (medios de) comunicación.” En *Navegaciones: Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Gasió, Guillermo. 2011. *La historia del tango 21. Siglo XXI, Década I, 1ra parte*. Buenos Aires: Corregidor.

Greco, María Emilia. En prensa. “La tradición y su peso en el presente. Repercusiones del surgimiento del tango en ciudad de Mendoza.” En *Actas del III Congreso internacional de tango: “Tango: cultura rioplatense, patrimonio de la humanidad.”* Buenos Aires.

Juárez, Camila y Martín Virgili. 2012. “Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro.” En *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, editado por Mercedes Liska, 15-22. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Liska, María Mercedes. 2008. "Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del Neo-tango." *La revista del CCC* 2. http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/32/ [1]

Luker, Morgan James. 2007. “Tango renovación: On the Uses of Music History in Post-crisis Argentina.” *Latinoamerican Review* 28(1):68-93.

Martín Barbero, Jesús. 1996. “Comunicación: el descentramiento de la modernidad.” *Anàlisi* 19:79-94.

Molinari, Viviana. 2003 “Una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo…cuerpos, música y discursos.” En *Pensar las clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, editado por Ana Wortman, 205-215. Buenos Aires: La Crujía.

Montes, Maria de los Angeles. 2011. “Sentidos invertidos. Relatos de las milongas como espacio social apropiado por nuevas generaciones.” Curitiva: 10 Reunión de Antropología del MERCOSUR. 10-13 de julio.

Morel, Hernán. 2009. “El giro patrominial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos del baile en la ciudad de Buenos Aires." *Cuadernos de Antropología Social* 30:155-172.

———. 2011. “Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales.” En *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad,* editado por María Julia Carozzi, 189-122. Buenos Aires: Ediciones EPC-Editorial Gorla.

Pujol, Sergio. 1999. *Historia del Baile: De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé.

———. 2005. *Rock y dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.

Rosboch, María Eugenia. 2006. *La rebelión de los abrazos: Tango, milonga y danza*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EDULP).

Sarlo, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

Savigliano, Marta E. 2000. *Corpos noturnos, identidades embaçadas, proyectos anômalos: seguindo os passos de Cortazar nas milongas de Buenos Aires*. *Cuadernos Pagu*(14):87-127.

———. 2002. “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires.” *Guaraguao* 6(15):64-93.

Svampa, Maristella. 2000. “Identidades astilladas: De la Patria Metalúrgica al Heavy Metal.” En *Desde abajo: La transformación de las identidades sociales,* editado por M. Svampa. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento-Biblos.

Taylor, Julie. 1998. *Paper Tangos*. Durham: Duke University press.

Vila, Pablo. 2000. “El tango y las identidades étnicas en Argentina.” En *El tango nómade: Etnografía de la diáspora*

del tango, editado por R. Pelinski, 71-97. Buenos Aires: Corregidor.

Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Editorial Península.

Wortman, Ana, ed. 2003. *Pensar las clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa.* Buenos Aires: La Crujía ediciones.

Source URL: https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/702

Links:
[1] http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/32/