

# **La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión**

*Sofia Ceconí*

Universidad de Buenos Aires  
sofiaceconí@hotmail.com

---

## **Resumen**

Este trabajo describe el incipiente proceso de revitalización del tango que se gesta en la ciudad de Buenos Aires durante la década del noventa y las manifestaciones con las que los jóvenes acompañan creativamente la crisis desatada en 2001. Tango, crisis y juventud configuran los vectores de un proceso que comienza a gestarse en aquella década, hace eclosión en 2001 y se desparrama en diversas manifestaciones que se multiplican a partir de entonces. Las condiciones sociales, políticas y económicas de los noventa constituyen un contexto ineludible para comprender la ocasión y el sentido de muchas de las prácticas culturales que se organizan en torno al tango en ese momento y que tienen a los jóvenes como protagonistas, jóvenes que son atraídos por esas coordenadas épocales en su constitución subjetiva y que volcarán en el tango una experiencia generacional que reivindica una tradición reinventada.

Palabras clave: crisis; tango; juventud; Buenos Aires.

## **Abstract**

**The 2001 crisis and youth tango: from political and social protest to alternate organizational and expression practices**

This paper describes the tango's revitalization in Buenos Aires City during the 90s and the cultural expressions created by young people going together with the cri-

sis of 2001. Tango, crisis and youth shape a process that begins in that decade, blows up in 2001 and spreads in different forms thereafter. The social, political and economic conditions during the 90s must be considered to understand the meaning and sense of the cultural practices organized around tango by young people, a social group crossed by particular epochal coordinates in its subjective constitution who will overturn in tango their generational experience, articulating a reinvented tradition.

Keywords: crisis; tango; youth; Buenos Aires.

---

## Introducción

Durante los años noventa la sociedad argentina atraviesa una serie de cambios estructurales que transforman muchos de sus aspectos económicos, sociales y culturales. Esos cambios provienen de la relación que se establece entre una sociedad en proceso de apertura, el desarrollo del capitalismo a nivel mundial y regional y el despliegue de la mundialización de las industrias culturales, la comunicación y las redes informativas, encuentro crítico en el que se redefinen las relaciones entre lo nacional y lo extranjero, lo local y lo global, la ciudad y la nación.

En ese contexto de globalización económica y cultural, el país comienza a regir su economía con base en la paridad cambiaria con el dólar y promueve un modelo de acumulación centrado en las finanzas. Hacia el final de este periodo, estas condiciones se ven sacudidas por un conjunto de factores que se precipitan en 2001 con la crisis de diciembre, que evidencia la tensión implícita que atravesaba el modelo que se mantenía desde el poder político y económico más concentrado, lo que anunció su drástico final.

El tango estará muy presente en todas estas fases de cambio, sobre los cuales se monta, aunque también acarreó su propia historia interna. Durante este periodo fue pasando lentamente de un diagnóstico de muerte anunciada —típico de las décadas previas— a otro distinto en el que comienza a mostrar signos de revitalización, muy tenues al principio, aunque suficientes para situar en ellos el origen de las expresiones que se encontrarán después de la crisis de 2001, evento que marcó profundamente a la sociedad y a los diversos protagonistas del tango sobre el valor de lo local, de ciertas tradiciones propias y sobre los riesgos de los procesos sociales y económicos que se dejaban atrás.

Este trabajo describe este proceso al enfocarse en el incipiente proceso de revitalización del tango que se gesta en la ciudad de Buenos Aires durante la década del noventa y las manifestaciones con las que sus jóvenes protagonistas acompañan creativamente la crisis desatada en 2001. El artículo

comienza con una descripción de las transformaciones sociales y económicas que la sociedad argentina observa en aquella década, situando el análisis en el contexto más amplio de las transformaciones que atraviesan las sociedades contemporáneas. Luego, abordamos un proceso que será central para el tango en ese momento: se trata del emergente discurso de revalorización con el que las autoridades políticas lo invisten y rescatan al declararlo patrimonio cultural. El proceso resulta significativo porque pone en escena las tensiones y disputas existentes en la sociedad y el rol que el tango es llamado a cumplir por las distintas fuerzas en ese contexto de división. Paralelamente a este proceso, *por lo bajo*, van emergiendo otras prácticas culturales protagonizadas por las nuevas generaciones. Por eso, el trabajo prosigue con este análisis, al mostrar los signos del resurgimiento del tango como cultura viva, espontáneamente desarrollada por un grupo de jóvenes que lo asumen como propio. A continuación, se presenta el cuadro social que se genera a partir de la crisis de 2001, un acontecimiento que impulsa al tango en múltiples direcciones: en principio, como manifestación cultural que se politiza y constituye la base para la reafirmación de un “nosotros crítico”, especialmente entre jóvenes comprometidos con las cuestiones políticas y de interés por lo público en general. El texto concluye con algunas reflexiones acerca del lugar del tango en el presente en la ciudad de Buenos Aires.

El artículo es el resultado de una investigación realizada entre los años 2006 y 2012 como parte de la tesis de doctorado, para la cual se trabajó con metodología cualitativa, fundamentalmente análisis documental de fuentes secundarias (las leyes y los parlamentos de los legisladores que promovieron la patrimonialización del tango), observaciones participante y no participante, y entrevistas en profundidad con jóvenes comprometidos con las diferentes manifestaciones del tango.

### **Transformaciones de la sociedad argentina, la globalización y el tango**

Los noventa en la Argentina son años indudablemente complejos, pues en ellos concluye una serie de ciclos históricos previos, se producen transformaciones —en ocasiones destructivas— en plazos brevísimos y se generan las bases de muchos contraprocesos y resistencias que abrirán las puertas para los cambios que tendrán lugar en la década siguiente. En esa década pueden rastrearse, asimismo, los primeros síntomas de que algo diferente estaba sucediendo con el tango respecto de los 30 años previos. Es entonces cuando el tango se reivindica como un bien patrimonial que debe protegerse, y es

también el momento en que comienzan a aparecer algunos signos que dan cuenta de que un segmento de la juventud porteña comienza a sentirlo como una manifestación cultural propia, que reelabora de acuerdo con sus propias experiencias vitales.

La década del noventa implica para la sociedad argentina una serie de transformaciones económicas, sociales y culturales que conmocionaron profundamente sus características más arraigadas. Durante esos años, la instauración en el país de una política económica neoliberal lleva a su máxima expresión los lineamientos trazados durante la dictadura militar del periodo 1976-1983 (Azpiazu & Kavisse, 1989; Villarreal, 1985), lo que consolidó una honda alteración de las bases estructurales de la sociedad. Los cambios introducidos abarcan desde la apertura indiscriminada de la economía local al mercado internacional, hasta la fuerte desregulación del mercado interno, pasando por la privatización del sistema de previsión social y de prácticamente todas las empresas del Estado —petroleras, ferrocarriles, energéticas, telecomunicaciones y provisión de agua—. Todo esto fue consolidando un régimen de acumulación en el que las relaciones entre capital y trabajo resultan alteradas a favor del primero, con consecuencias sociales negativas para la mayoría de la población (Minujin, 1993; Beccaria & López, 1996).

Las medidas adoptadas beneficiaron directamente al sector financiero, que se ve habilitado para desarrollar sus operaciones especulativas casi sin controles estatales. En la misma línea, el Estado alienta las inversiones privadas mediante exenciones impositivas, lo que favoreció unas ganancias suntuosas en cortos periodos (Azpiazu, 2002). Otra política implementada desde el Poder Ejecutivo es la denominada “reestructuración del Estado”, modo tecnocrático de aludir al achicamiento del presupuesto destinado al gasto público, con el despido de numerosos trabajadores del sector, el marcado descenso de la inversión estatal en distintas áreas, y el recurso al endeudamiento externo como mecanismo de financiamiento<sup>1</sup> (Grassi, 2003).

Los efectos sociales de esta política son completamente negativos para las mayorías: aumento del desempleo, precarización laboral, marcada caída del ingreso de los asalariados y del trabajo registrado, disminución de la participación de los trabajadores en el producto bruto interno (PBI) (Vinocour & Halperín, 2004, p. 15), flexibilización laboral (Lindemboim & Danner, 2003), crecimiento de la informalidad (Beccaria & López, 1996; Minujin, 1993) y, especialmente después de 1995, una creciente proporción de

<sup>1</sup> Según datos de la CEPAL, el monto de la deuda externa pública se duplica en el periodo, pasando de los 62 mil millones de dólares en 1990 a cifras cercanas a los 140 mil millones de dólares en 2001.

hogares y personas por debajo de la línea de pobreza e incluso en indigencia (Beccaria & López, 1996; Villanueva, 1997).<sup>2</sup> Así, los pobres estructurales se suman a los nuevos pobres de las clases medias pauperizadas, comerciantes, profesionales y trabajadores de servicios desempleados que pierden, junto con su trabajo, un estilo de vida (Svampa, 2005; Minujin *et al.*, 1992). En este contexto, los jóvenes resultan el grupo etáreo más afectado, que alcanzó cifras históricas en todos esos registros.

El panorama hacia finales de esa década muestra una situación crítica para la sociedad argentina. Esa transformación económica, exitosa para sus administradores a pesar de los indicadores señalados, era fomentada por los poderes económicos internacionales, que señalaban a la Argentina como un modelo y destacaban la veloz modernización de sus estructuras productivas, aun cuando esa modernización resultara excluyente en lo social y tuviera como consecuencia una sociedad dual, crecientemente dividida entre incluidos y excluidos (Barbeito & Lo Vuolo, 1995; Azpiazu, 2002).

Desde el punto de vista del poder político, la globalización económica aparecía como un proceso ineludible e inevitable al cual la sociedad argentina debía adaptarse a través de transformar sus estructuras para estar a la altura del proceso en curso. El fenómeno de la globalización, considerado en su faz económica, era percibido como una fórmula que condensaba sentidos contrapuestos: el camino al éxito para algunos, alineados con el discurso oficial, mientras que un destino de sometimiento para otros, los críticos y opositores. La unidad de sentido que implican en ese contexto globalización y proyecto neoliberal se hace progresivamente patente a medida que se revelan las consecuencias negativas de dicha política. Autores como Margulis (1997) señalan entonces el efecto ideológico que generaba el uso cotidiano de la noción de globalización, al promover una naturalización de las modalidades político-económicas impuestas en ese periodo. El descontento creciente las va articulando en un universo de significación común en el que también entran las nociones de flexibilización laboral, desregulación, ajuste, la política internacional de Estados Unidos y las crecientes presiones del Fondo Monetario Internacional (FMI) y otros organismos multilaterales de crédito. La oposición que emerge lentamente condena por igual a todas esas figuras,

<sup>2</sup> Según datos de la Encuesta Permanente de Hogares del INDEC para el Gran Buenos Aires, la tasa de personas por debajo de la línea de indigencia registraba en octubre de 1991 un valor de 3.0, para elevarse por encima de los 7 puntos en octubre de 1996. Las personas por debajo de la línea de pobreza pasan de 21.5 en 1991 a 27.9 en 1996. El desempleo describe una marcada curva ascendente, al pasar de 5.3 en 1991 a 18.8 en 1996. Los datos de la CEPAL para 2002 registran una tendencia similar: el desempleo urbano que en 1990 es de 7.4 registra 14.9 en 1997.

con discursos que expresan una corriente de opinión que se politiza y gana progresivamente popularidad.

Esta transformación interna de la sociedad argentina durante los noventa se inscribe en el movimiento más general de otros procesos que afectan a las sociedades contemporáneas. Nos referimos a lo que la bibliografía define como la globalización de la sociedad, una transformación compleja que excede lo económico —privilegiado en los discursos favorables a la transformación que atravesaba la sociedad argentina— y se produce simultáneamente en los planos comunicativo y cultural (Ianni, 1996; Castells, 1997; Harvey, 1998; Bauman, 1999; Bayardo & Lacarrieu, 1999). En lo económico la globalización implica una creciente integración de los procesos de circulación del capital financiero y de los flujos comerciales internacionales. Con el paso del tiempo también el ámbito productivo va articulando procesos más allá de las fronteras de los países (Reich, 1993; Sassen, 1999).

Asimismo, el proceso de globalización avanza en esa década sobre el espacio de las comunicaciones, la información y los medios masivos; algo que, para diferenciarlo del primer proceso, algunos autores llamaron mundialización (Ortiz, 1994; Mattelart, 2006; con sus variantes terminológicas García Canclini, 1999; Appadurai, 2001). En virtud de esto el mundo se integra comunicativamente y acerca imaginariamente regiones antes alejadas entre sí: las industrias culturales, el periodismo, las migraciones y el turismo internacional harán que mensajes y personas, más allá del flujo de los bienes, circulen por geografías más amplias. Así, la mundialización se muestra como un proceso diferente de la globalización económica, vinculado con la emergencia de una “cultura mundo”, crecientemente internacional en virtud de la integración tecnológica de las redes de comunicación (Castells, 2009; Urresti, 2008). Este canal de integración digital deja en claro que las fronteras nacionales se tornan más porosas que nunca y comienzan a ser definitivamente reemplazadas por redes translocales en las que el mundo de la información se desterritorializa y reterritorializa con mayor facilidad (Hannerz, 1996; 2002; García Canclini, 1999; Martín-Barbero, 2002). El proceso de desterritorialización favorecido por la circulación de las personas, las imágenes, las mercancías y los capitales supera con fuerza creciente los límites nacionales, lo que generó un cambio en las concepciones corrientes de lo distante y lo cercano, lo familiar y lo extraño, lo propio y lo ajeno. De este modo, los repertorios culturales que con anterioridad mantenían una relación estable con los territorios nacionales, tienden hoy a moverse nerviosamente por geografías reales e imaginarias, complejizándose en sus intercambios y encrucijadas (Xavier & Rosaldo, 2002). El mundo se integra complejamente, generando una diversidad creciente: se producen hibridaciones culturales

que alteran las lealtades tradicionales y transforman la base sobre la que se articulan las identidades (Appadurai, 2002; Hannerz, 1995; García Canclini, 1989). Como señala García Canclini (1999, p. 33) “Con la expansión global de los imaginarios se han incorporado a nuestro horizonte culturas que sentíamos hasta hace pocas décadas ajena s a nuestra existencia”.

Este proceso es complejo y se encuentra tensionado por fuerzas contrapuestas, convergencias y resistencias. Junto con las fusiones y las mezclas culturales, aparecen también las reivindicaciones de los particularismos. En este sentido, como contrapunto de este avance de lo global y de la cultura-mundo, comienza a producirse un repliegue de las identidades locales que responden a lo que interpretan como una amenaza de la homogeneización, defendiendo con tenacidad sus tradiciones, valores y costumbres (Mattelart, 2006, p. 109). Como plantea Giddens (1999, p. 25), “la globalización es la razón del resurgimiento de identidades culturales locales en diferentes partes del mundo”. El auge de los localismos recorre una gama variada de expresiones, algunas dramáticas, con guerras civiles que diezman poblaciones, como en los Balcanes. En la Argentina, este auge del localismo tendrá una de sus expresiones más acabadas en la revalorización del tango, especialmente con los discursos que promueven su patrimonialización y lo reivindican como un elemento cultural que debe rescatarse para enfrentar la amenaza de uniformidad atribuida a la globalización.

Al retomar lo planteado hasta ahora, se observa que los años noventa constituyen el escenario de transformaciones que afectan profundamente a la sociedad argentina. En la experiencia del país, la globalización se presenta como un proceso polivalente y múltiple, con sus luces y sombras, su modernización forzosa, sus excluidos y sus rupturas respecto de las dinámicas culturales establecidas. Este es el contexto en que se produce la revitalización del tango en sus distintas manifestaciones, cuando se había diagnosticado una de sus tantas muertes. Pero este resurgimiento tiene características inéditas respecto de las del pasado. En primer lugar, porque el clima de transnacionalización que se gesta en los noventa no es exactamente un proceso de aculturación raso como el que generaron los imperialismos decimonónicos y los neoimperialismos del siglo XX: la mundialización de la cultura no sólo desterritorializa las tramas preexistentes, sino que contribuye a la reterritorialización de las mismas, con la expresión renovada de tradiciones que se afirman, que resisten y que se superponen, se hibridan o re-emergen en nombre de la defensa del pasado. Muchas de estas manifestaciones se apoyan en los nuevos canales de comunicación que se diversifican y facilitan los accesos y la difusión a públicos remotos, como sucede con las redes televisivas segmentadas y satelitales y, especialmente, las autopistas informáticas. En este

contexto, el tango logra difusión internacional en lugares por los que había circulado escasamente, lo que suscita interés y demanda crecientes.

En segundo lugar, y vinculado con el fracaso estremecedoso de las políticas neoliberales que desembocaría en la crisis de 2001, se produce lentamente un clima de opinión crítico hacia las medidas ensayadas en los noventa, como también hacia sus presupuestos favorables a la apertura económica, la ausencia de Estado, la desprotección de empresas y trabajadores locales, de privatizaciones y de injerencias exteriores en la determinación de los cursos domésticos del país. Podría decirse que con la crisis se abre un clima favorable a topos y tropos vinculados con momentos previos, con la valorización de las tradiciones locales, con un cierto “nacionalismo” cultural que favorece la revalorización de lo cercano, con un tono que gana en politización y reivindicaciones contrarias a las que gobernaron el país durante los años noventa. Este clima tiene que ver con un “descubrimiento” de lo propio, algo que había sido advertido oportunamente por miembros del estamento político y cultural que, como veremos a continuación, comienzan a impulsar políticas para fortalecer las expresiones culturales locales, lo que en la Ciudad de Buenos Aires remite sin obstáculos al tango en sus diversas formas.

### **El tango entre la patrimonialización y los pioneros juveniles del *underground***

La temática del tango va haciéndose un lugar en el discurso político al mismo tiempo que surgen los primeros síntomas de resquebrajamiento del modelo neoliberal. Mientras el oficialismo continuaba insistiendo sobre la inevitabilidad de la orientación económica del país y su adecuación a las pautas dominantes en el primer mundo, el tango comienza a aparecer como una referencia capaz de resignificar el valor de lo local, asociándose con posiciones políticas contrarias a aquel “pensamiento único”. Así, el tango concurre en la articulación de un discurso contrahegemónico, desarrollado simultáneamente a dos niveles: el de los actores políticos que promueven su patrimonialización; y el de sectores juveniles que van a apropiárselo como un elemento cultural alternativo.

De este modo, en el contexto de los fuertes desequilibrios descriptos, el tango comienza a adquirir un estatus simbólico renovado. El creciente reconocimiento que va cosechando se cristaliza en su consagración como patrimonio cultural. Se trata de dos procesos paralelos que se desarrollan a finales de los noventa, uno a nivel nacional y otro en la ciudad de Buenos Aires. Con esto, el tango, que nunca antes había recibido apoyo sistemático por parte del

Estado, empieza a ser motivo creciente de preocupación, legislación y protección. Si bien existen diferencias entre la ley nacional y la de la ciudad —en su profundidad, en el rol que asignan al Estado, en las dimensiones que priorizan y las visiones que las sustentan—, ellas tienen un punto de coincidencia clave: reivindican al tango como manifestación cultural central para la configuración de la cultura e identidad locales.<sup>3</sup>

Un aspecto destacable de estos procesos es que dichas patrimonializaciones generan consenso entre fuerzas abiertamente enfrentadas —el oficialismo neoliberal y la oposición—, hecho que puede resultar paradójico: en el contexto sociopolítico y económico que estamos describiendo, donde las fuerzas oficialistas a nivel nacional alzaban la bandera de la globalización e insistían sobre la importancia de incorporar al país a una tendencia presentada como inevitable, esas mismas fuerzas promueven, con esta medida, la revalorización de lo local, coincidiendo en esta cuestión con las fuerzas de la oposición. Esta paradoja, sin embargo, es sólo aparente. Tal como examinamos en otro lugar (Ceconni, 2014), el análisis de los argumentos que las distintas fuerzas esgrimen para fundamentar su apoyo a la medida, revela que esos distintos posicionamientos siguen vigentes, aunque ocultos tras el acuerdo general. En efecto, los debates parlamentarios que acompañan la sanción de la patrimonialización del tango dan cuenta de las visiones contrapuestas que impulsan a las diferentes fuerzas a apoyar la medida y, con ello —parafraseando a Prats (2004)—, de las distintas versiones de la identidad que el tango articularía para cada sector.

Para decirlo con pocas palabras, para unos —la oposición— se trata de la reivindicación del tango como fuerza centrípeta capaz de rearticular una identidad que se percibe en crisis; para otros —el oficialismo menemista—, la medida se funda en la concepción del tango como una fuerza centrífuga que permitiría al país destacarse simbólicamente en el concierto de las naciones, visión imbuida de una perspectiva que retiene su valor como recurso. En otros términos, si para el menemismo uno de los más importantes efectos de la patrimonialización del tango sería contribuir a posicionar a la Argenti-

<sup>3</sup> La ley mediante la cual se declara al tango patrimonio nacional fue promulgada el 14 de agosto de 1996, con la aprobación unánime de ambas cámaras del Congreso Nacional Argentino. Se trata de la Ley 24 684, conocida como Ley Nacional del Tango. Puede consultarse su contenido en <http://sinca.cultura.gob.ar/sic/gestion/legislacion/ley.php?id=136>. Dos años más tarde, en 1998, se produce una segunda e importante patrimonialización del tango en Argentina, cuando la Legislatura de la entonces ya autónoma Ciudad de Buenos Aires sanciona, también con aprobación unánime, la ley conocida como Ley del Tango de la Ciudad (Ley Nro. 130/1998). El texto de dicha norma se encuentra disponible en <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley130.html>. Un análisis detallado de ambos procesos puede consultarse en Ceconni (2014).

na en un mundo globalizado, garantizando así un creciente flujo de divisas hacia el país, para la oposición, en cambio, el énfasis está puesto en la reivindicación de los valores y las producciones culturales locales. Desde esta última perspectiva, el tango había estado “convaleciente”, un estado de padecimiento que en el discurso de los legisladores se pone en paralelo con el estado general de la “identidad porteña”. Para ellos, “recuperar el tango” es equivalente a “recobrar la identidad”, una medida que permitiría que el “amor por el tango” se contagiera a todos los vecinos de la ciudad y que contribuiría a que la desarticulación que la sociedad atravesaba se viera, al menos simbólicamente, contrarrestada.

Más allá de estas diferencias —no menores— lo cierto es que, en ese contexto, la unanimidad en la aprobación de ambas leyes de patrimonialización es signo elocuente de la importancia que el tango estaba adquiriendo para el poder político y, en especial, de su capacidad para poner en suspenso las diferencias que separaban a los políticos oficialistas y opositores en otros terrenos, favoreciendo así la confluencia de opiniones en una sociedad atravesada por fuertes divisiones políticas, una creciente recesión económica y graves problemas sociales.

Pero lo que sucede en los recintos parlamentarios es sólo una dimensión de lo que acontece por entonces con el tango. A la par que el tango cobra importancia en los ámbitos gubernamentales, la geografía urbana va siendo testigo de la articulación de circuitos y *movidas* protagonizadas por jóvenes que paulatinamente comienzan a sentirse interpelados por esta música. Si bien los territorios juveniles porteños están en aquel momento dominados por la discoteca, el fluir trashumante del *rock* y la bailanta (Margulis *et al.*, 1994), también es cierto que en los bordes dispersos de esos circuitos va emergiendo una corriente alternativa. Ese movimiento es protagonizado por un sector juvenil de clase media universitaria, distante de los patrones hegemónicos del *joven oficial* (Margulis & Urresti, 1996), más cercano a la bohemia porteña y, en especial, a lo que Urresti (1994) definió como *los modernos*. La pequeña *movida* del tango joven tiene en los noventa una estrecha vinculación con los territorios de la bohemia porteña juvenil analizados por ese autor, donde conviven la cultura *under*, el teatro independiente, los *happenings*, las muestras de diseño y, en ciertos reductos, el tango.

Ese mundo se desarrolla entonces en torno a varios puntos de encuentro. Uno de ellos, de acuerdo con los testimonios de entrevistados e informantes clave, se ubica en el Parakultural, un espacio centrado en el teatro, que comienza por entonces a hacer un lugar al tango como danza experimental y canto intimista, aunque otorgándole un lugar periférico dentro del conjunto de sus numerosas ofertas culturales: periferia de la periferia, el tango con-

forma ahí un fenómeno marginal dentro de la bohemia juvenil, alternativo dentro de estas corrientes alternativas. En ese lugar, en días en los que no hay programación —de teatro o música— se organiza una práctica para los que quieren aprender a bailar el tango.

Otras tres propuestas emergen en esos años en los barrios de clase media de Almagro y Palermo. Una de ellas es El Boliche de Roberto, una cantina donde se juntan espontáneamente cantores y músicos de tango —jóvenes y no tan jóvenes— a tocar “a la parrilla”.<sup>4</sup> La dinámica del lugar es ritual: cada noche surge del público un cantor improvisado y *amateur* que, acompañado por alguna guitarra, termina cantando junto con un coro polifónico compuesto por los asistentes. Cantores de gran renombre en la actualidad dan sus primeros pasos en el tango en ese terreno amistoso y abierto a la explotación, como Ariel Ardit, cantor emblemático del proceso que el tango atrae desde esos años hasta nuestros días.

Las otras dos propuestas que se articulan son La Catedral y La Viruta, dos milongas en principio, escuelas de baile y de práctica al mismo tiempo. La primera constituye un emprendimiento cooperativo de un grupo de jóvenes bohemios que busca establecer un territorio donde el tango se viviera como algo *propio* y se torna el punto de encuentro de jóvenes artistas, bailarines profesionales y estudiantes universitarios que se reúnen para escuchar música en vivo, asistir a *performances* y juegos teatrales, tomar algo y bailar tango, en un contexto jovial, descontracturado e informal. La Viruta, con una asistencia más variada en términos generacionales, pronto se convierte en una referencia ineludible para los jóvenes que se acercan al tango y buscan un lugar más distendido y menos “acartonado” —que las milongas más tradicionales de las generaciones adultas— para dar los primeros pasos en el baile.

En estos circuitos alternativos de la noche porteña el tango va resurgiendo como una práctica cultural juvenil alternativa. Refugio de jóvenes disconformes con la oferta de tiempo libre dominante, el tango sirve de base para la experimentación vocal y corporal, para encontrarse con otros siguiendo pautas distintas a las que proponen los códigos de las discotecas o los recitales de *rock*. De paso, se puede indagar en la tradición y explorar los sonidos de una suerte de “contramoda”, propuesta que convoca principalmente a los sectores bohemios, inquietos o disconformes con los gustos mayoritarios. Los testi-

<sup>4</sup> En el lenguaje propio del mundo del tango, “tocar a la parrilla” significa interpretar un repertorio musical de manera espontánea, sin contar con partitura ni guion musical previo. En este sentido, tanto la elección de los temas como los arreglos o versiones que se tocan y el conjunto instrumental que se forma, se van improvisando sobre la marcha misma del encuentro, de acuerdo con el deseo de los cantores y músicos presentes que se quieran sumar o no en cada tema o sesión.

monios recogidos enfatizan la escala reducida de estas iniciativas: la movida del tango en ese momento es claramente *underground* y, por lo tanto, pequeña y marginal, aunque fuera enérgica para sus cultores.

En el plano musical, existen grupos que son emblemáticos y surgen en este periodo, como La Chicana, que comienza a reflotar antiguos tangos y a componer temas con un tono paródico y cómico, típico del espíritu posvanguardista que Urresti atribuye a los “modernos”, apuestas que dejan de lado la gran transgresión por “el humorismo, la comicidad y la ironía” (Urresti, 1994, p. 238). Junto con ellos, van apareciendo otros cantantes jóvenes ligados con la tradición juglaresca, como Lidia Borda, Brian Chamboleyron y Alfredo “Tape” Rubin, entre otros. En ese mismo circuito cercano al mundo de la bohemia y del teatro independiente, van a rescatar del olvido formas antiguas, sútiles y expresivas de cantar tango, explorando las sonoridades de los conjuntos de guitarras característicos de las primeras épocas.

Finalmente, hacia finales de la década del noventa se articula otra forma de rescate del tango, cuando un grupo de músicos jóvenes comienza a plantearse la necesidad de recuperar la experiencia y los saberes de “los viejos”. Así, recobran una tradición cuya transmisión quedó cortada con la emergencia de las culturas juveniles y la consolidación de la brecha generacional de los años sesenta (Pujol, 1999; Vila, 1985). La Orquesta El Arranque, del contrabajista Ignacio Varchausky y entonces también integrada por el violinista Ramiro Gallo, hoy músicos de gran reconocimiento, es precursora de esta línea de desarrollo. El nombre de esta agrupación es elocuente de la voluntad de resignificar el tango: El Arranque retoma la formación orquestal con un gesto inaugural, modo de comunicar que algo vuelve a ponerse en movimiento en el tango, que eso que se moviliza es deudor de la revolución promovida por Julio de Caro,<sup>5</sup> y que con ella da comienzo una etapa en la que las generaciones jóvenes aspiran tener un rol protagónico. Así, músicos de apenas 20 años lideran una corriente que recupera el tango orquestal y promueve una política de la memoria: impulsados por Varchausky comienzan a contactarse con los músicos que protagonizaron la llamada “época de oro” (los cuarenta),<sup>6</sup> y promueven encuentros donde buscan captar sus modos de hacer música, para documentarlos y transmitirlos a las generaciones venideras. El resultado más acabado de esta iniciativa es la Orquesta Escuela de Tango, que a partir de 2000 es financiado por el gobierno de la ciudad.<sup>7</sup> Esta

<sup>5</sup> *El Arranque* es un tango compuesto por ese músico, impulsor de la guardia nueva.

<sup>6</sup> Como José Libertella, Julián Plaza, Emilio Balcarce o Víctor Lavallén, entre otros.

<sup>7</sup> Cabe aclarar que recién en 2013 logra institucionalizarse definitivamente, aunque periódicamente circulan versiones sobre el desfinanciamiento que la gestión actual realizaría.

orquesta constituirá, junto con la Escuela de Música Popular de Avellaneda, uno de los principales centros de formación de las nuevas generaciones de músicos de tango.

Es sintomático que ninguna de las propuestas mencionadas —milongas, conjuntos, espacios de tango— haya sido impulsada desde la esfera estatal ni por el “mundo tanguero” que los legisladores señalaban como promotores de la patrimonialización del tango. Mientras esos adultos parecen lamentarse por un pasado que ya no está y buscan la protección del Estado para resguardar un tango que conciben en peligro, estos jóvenes, partiendo de otros marcos de sentido, llevan adelante proyectos independientes con los que ponen en movimiento el tango en el presente. Por ello, es interesante notar que, aunque estas iniciativas son contemporáneas a los procesos de patrimonialización y apoyo de los representantes de la guardia vieja, pasan desapercibidas para esos defensores del tango y su persistencia.

Otra cuestión que merece destacarse es que estos jóvenes pertenecen a una generación cuyos padres, por lo general, no se identifican con el tango, algo que también señalan Cambra y Raffo (2014, p. 249) para el caso de los que se convertirían en músicos de tango.<sup>8</sup> En este sentido, el camino que comienzan a recorrer trata, por un lado, de resignificar el sentido de un género musical que para sus pares se asocia con formas pasadas y retrógradas y, por otro, de “salir a buscar” unas raíces cuya transmisión no se produce espontáneamente, en virtud de la brecha generacional que deben superar recurriendo a una generación anterior a la de sus padres.

De este modo, en una década signada por la instauración del modelo económico neoliberal y de un discurso abiertamente favorable a los modelos culturales de estilo internacional —como la *world music* (Ochoa, 2003; Yúdice, 2007)—, emerge una incipiente exaltación de lo local en la voz de estos jóvenes que van a tratar de traer el tango hacia el presente. De la mano de estas generaciones el tango va transfigurando sus marcos de sentido, superando la asociación imaginaria que lo vinculaba con la vejez, el pasado, el autoritarismo y las fuerzas conservadoras —modos de concebir el tango típico de los jóvenes que se forjaron al calor del *rock* y las culturas juveniles (Vila, 1991)—, para ir adquiriendo un tono cada vez menos acartonado. Así, mientras el país atravesaba las profundas transformaciones que marcaron el ritmo de la década del noventa —desempleo, endeudamiento externo, políticas de ajuste, aumento de la pobreza y la indigencia—, el tango comienza definitivamente a cambiar de sentido para un segmento significativo de los sec-

<sup>8</sup> Aunque al hacerlo omiten distinguir en este proceso lo que nosotros entendemos como diferentes camadas.

tores juveniles porteños. El gesto que se observa es de oposición frente a las líneas culturales dominantes, en armonía tácita o explícita con la cultura del *rock* no comercial. Pero aun cuando se trata de propuestas e iniciativas novedosas, éstas son marginales, ya que transcurren en los circuitos de la bohemia y de la cultura alternativa, sin mayor visibilidad por fuera de dichas tramas.

Para retomar lo desarrollado hasta aquí, tenemos que en el contexto de la “crisis del tango” y del avance del proceso de globalización, el tango adquiere distintos significados según el actor que interviene en la reconstrucción: cuando la crisis es del tango mismo, son los actores más comprometidos con esa manifestación cultural los que tratan de devolverle vitalidad e impulso; cuando es la ciudad o la nación, se lo muestra como la expresión cultural más representativa; cuando se trata de la crisis de sentido que conduce a la eclosión de 2001, en términos de economía simbólica se plantea la necesidad de buscar elementos que permitan construir la idea de una totalidad inclusiva, algo que es muy difícil de plantear en términos políticos o económicos, en que las diferencias tienden a afirmar singularidades. En el contexto de estas múltiples crisis, los referentes culturales pueden aspirar a esa función de unificación, algo que se magnifica cuando se trata del tango, uno de los elementos más atractivos para cumplir con el objetivo de unificación imaginaria de un colectivo en crisis. De esta manera, convergen temporalmente en un lapso relativamente breve las reivindicaciones por la revitalización del tango y las necesidades en términos del plano imaginario de la construcción de un suelo significativo común; y ahí el tango recibe el doble impulso de su propia crisis y de la crisis del país, cuestiones que serán analizadas a continuación.

### **La crisis de 2001 y el tango juvenil**

El modelo económico basado en la paridad cambiaria y el endeudamiento externo, sostenido por el gobierno que gana las elecciones en 1999 con un discurso fuertemente crítico a esas políticas, conduce a una crisis social, política e institucional sin precedentes para la Argentina. Según datos de la CEPAL, a partir de 1999 el crecimiento del PBI se hace negativo y la tasa de desempleo urbano en 2001 supera los 17 puntos. Asimismo, las estadísticas del INDEC registran para ese mismo año que 12% de las personas son indigentes, 35.4% está por debajo de la línea de pobreza, y la tasa de desocupación llegaba a casi 19% en el gran Buenos Aires. Estas cifras se profundizan una vez que la crisis estalla, con valores que se ubican en 24.7% de indigentes, 54.3% de pobres y una desocupación de 18.8% para ese mismo distrito durante el año 2002.

Las consecuencias políticas del esquema económico neoliberal se hacen sentir fuertemente hacia el final de la década del noventa, cuando la recepción se prolonga y genera ajustes permanentes que producen un malestar creciente entre la población (García Delgado, 2003). Así, el modelo que el menemismo pudo desarrollar durante los años noventa sin grandes obstáculos y con acceso al crédito internacional, estalla en las manos del gobierno que le sucede, que debe enfrentarse a indicadores socioeconómicos cada vez más negativos sin la posibilidad de emparchar los problemas apelando al crédito internacional. La crisis final es una condensación de factores económicos, políticos e institucionales que se precipitan en el rechazo generalizado de una población movilizada en contra de las figuras directamente implicadas: el gobierno, el estamento político, los bancos y los organismos multilaterales de crédito.

Las movilizaciones de diciembre de 2001 son un desborde de manifestaciones diversas y complejas de luchas y reivindicaciones superpuestas, en muchos casos contradictorias en lo inmediato, que durante un breve interregno parecen acumularse en un mismo sentido. Algunas muestras de la diversidad de expresiones y manifestaciones que desencadena la crisis son las reacciones espontáneas de los cacerolazos, protagonizadas por las clases medias de las grandes ciudades, severamente castigadas por los sucesivos ajustes salariales en la órbita estatal y por las medidas de urgencia que bloquean los depósitos bancarios; la multiplicación de los cortes de calles que los movimientos de piqueteros de trabajadores desocupados (Svampa & Pereyra, 2003; Schuster, Naishtat, Nardacchione & Pereyra, 2006); las calles y plazas pobladas de vecinos que se movilizan espontáneamente y reclaman cambios urgentes en la representación política; las asambleas populares que proliferan (Svampa, 2002); las fábricas recuperadas por trabajadores que toman las fábricas cerradas o declaradas en quiebra y crean cooperativas autogestionadas (Rebón, 2004); y los clubes de trueque que se multiplican, en busca de una salida creativa a los problemas socioeconómicos acuciantes que la población vive (Hintze, 2003).

Con el tiempo este clima de movilización social va apagándose, dejando como saldo un nuevo consenso poscrisis que parte de una revalorización del rol del Estado y de la defensa de los intereses nacionales, dos puntos desatendidos sistemáticamente en los noventa. El Estado es rescatado como regulador de la economía, como agente capaz de controlar las fuerzas del mercado. El gobierno surgido de las elecciones anticipadas de 2002 y el que prosigue en 2003 son sensibles a este imaginario y responden a las expectativas de un Estado fuerte e interventor: de este modo se entiende la política de creación de empresas estatales en competencia con las privatizadas mo-

nopáticas, como Enarsa en el ámbito de la energía, o la reestatización de empresas privatizadas, como Aerolíneas Argentinas, YPF y los ferrocarriles. Estas acciones muestran un claro cambio de rumbo en la política económica, opuesto al de la década anterior (García Delgado & Chojo Ortiz, 2006).

En este contexto, el tango adquiere un impulso renovado y participa activamente en el proceso que se desencadena con la crisis. Surge entonces una serie de movimientos culturales, organismos, asociaciones y compañías de baile centradas en el tango, que buscan hacer frente a la situación de pérdida de sentido que la sociedad atraviesa. Entre las iniciativas emergentes, puede mencionarse Tango Protesta y Autoconvocados por el Tango. El primero es un colectivo de artistas, actores y bailarines profesionales que nace en 2001 y, en sintonía con las movilizaciones y reivindicaciones que toman la calle con la crisis, propone acercar el tango a los objetivos solidarios y las protestas sociales. Dos de sus espectáculos, *Postales callejeras* y *Tango piquete*, interpretados en plena crisis en el escenario de manifestaciones y asentamientos de emergencia, se proponen dramatizar los sucesos de la crisis a través de la poética musical y coreográfica del tango. De la mano de esta iniciativa, el tango adquiere un nuevo tono, atraviesa una fuerte politización y se torna un soporte cultural sobre el que se articula una crítica a la realidad social y política circundante.<sup>9</sup> La agrupación Autoconvocados... se crea con un espíritu semejante. El clima asambleario, autogestivo y crítico que emerge con la crisis se expresa en esta organización conformada por un colectivo de músicos, cantantes, bailarines y periodistas que procuran “una mejor distribución de las políticas culturales y de los fondos estatales” destinados al género. Ambos grupos estrechan vínculos con los trabajadores de las fábricas recuperadas como IMPA,<sup>10</sup> y con las organizaciones sociales que se multiplican con la crisis, brindando funciones y realizando actividades en esos espacios cooperativos y autogestionados. Así, unen su discurso, sus prácticas y sus esfuerzos a las luchas sociales que en ese momento se liberan.

Otras iniciativas culturales que dan cuenta de la politización creciente del tango son protagonizadas exclusivamente por jóvenes, lo que sintomatiza

<sup>9</sup> Entrevista a José Garófalo en [http://www.balletinarchivo.com.ar/2006/jose\\_garofalo.htm](http://www.balletinarchivo.com.ar/2006/jose_garofalo.htm), fecha de consulta septiembre de 2012.

<sup>10</sup> IMPA es la fábrica Industrias Metalúrgicas Plásticas Argentina Cooperativa Limitada, una cooperativa recuperada por los trabajadores en 1998, que constituye un ejemplo de autogestión de éstos para afrontar el desempleo ocasionado por el cierre de fábricas. Con la crisis de 2001 hubo casos en los que los trabajadores siguieron ese ejemplo, “recuperando” las fábricas para el trabajo y la producción cooperativa. Puede consultarse Rebón (2004), así como un listado de empresas recuperadas, en <http://www.recuperadasdoc.com.ar/guiaargentina.html>, fecha de consulta enero de 2016.

el surgimiento de una nueva forma de sensibilidad, poco frecuente en las generaciones anteriores. Este es el caso del movimiento cultural La Máquina Tanguera, una iniciativa que si bien comienza a configurarse hacia finales de la década de los noventa, alcanza su apogeo durante la crisis. Esta agrupación surge cuando un grupo de jóvenes entusiastas de clase media, de apenas 20 años y liderados por el pianista Julián Peralta, comienzan a formar orquestas típicas, siguiendo el estilo de las formaciones del cuarenta. El movimiento cultural se autodenomina La Máquina Tanguera en honor a Osvaldo Pugliese, pianista con quien muchos de estos músicos se identifican por haber “resistido” con su orquesta durante los años difíciles del tango y, especialmente, por su ideología política comunista que muchos de estos jóvenes comparten —algunos, incluso, desde el compromiso militante—. Así, el nombre con el que sus participantes bautizan la iniciativa se asienta en una identificación tanto estética como político-ideológica, ya que todos esos jóvenes se oponen a las políticas impulsadas durante los noventa y encuentran en la figura de Pugliese un modelo a seguir. La idea rectora de esta *movida* era hacer un tango comprometido con la realidad, anclado en el presente y, sobre todo, joven. En este sentido, sus miembros escriben manifiestos en los que plantean su voluntad de recuperar el tango como música popular, defienden su cualidad local y destacan su carácter perfectamente juvenil, rechazando enfáticamente la unidad de sentido según la cual desde la emergencia del *rock*, el tango queda asociado con *lo viejo*.<sup>11</sup>

Además, la recuperación del tango de orquestas posee —junto con su valor estético— un fundamento político, pues la idea de estos jóvenes es hacer un proyecto colectivo que supere las iniciativas más corrientes de tríos, cuartetos o quintetos asociados con un tango de cámara, cerrado sobre sí mismo y alejado de la realidad social. La orquesta es reivindicada como el motor de un trabajo comprometido y colaborativo. Por eso, también inspirados en la organización cooperativa que Pugliese sostuvo para su orquesta, cada participante aporta mensualmente una suma de dinero destinada a la compra de instrumentos de uso común y al pago del alquiler mensual de una sala que todos utilizan por turnos. Con el tiempo, el movimiento cuenta con nueve orquestas de alrededor de diez músicos cada una.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Como señalan Cambra y Raffo (2014, p. 258), esa unidad de sentido se reforzó durante la dictadura militar de 1976-1983. La generación que atravesó su juventud en ese momento histórico tendió a asociar el tango con una idea de “nación” ultraconservadora y reaccionaria.

<sup>12</sup> Son las Orquestas Típicas Fernández Branca (poco después Fernández Fierro), Imperial, La Furca, La Biaba, El Espiante, La Sexta, Camino Negro, La Branquita, y Fervor de Buenos Aires.

En ese mismo espacio, sábado por medio, estos jóvenes organizan fiestas donde estas orquestas tocan en vivo frente a un incipiente público juvenil. En esas reuniones el tango convive con el *rock*, música emblemática de las culturas juveniles (Vila, 1985; Alabarces, 1993; Margulis, 1994), la cumbia y otros géneros musicales, lo cual indica una apertura del tango poco frecuente hasta entonces. Siguiendo un decálogo autoimpuesto, el colectivo establece que todas las orquestas deben cumplir una serie de normas que apuntan, según la perspectiva de estos jóvenes, a evitar caer en lo que denominan “el tango curro”, el tango “*for export*” orientado a los turistas, que sienten carente de autenticidad y compromiso social. Un aspecto interesante de este decálogo es que se inspira, tal como Peralta lo mencionó durante la entrevista en profundidad, en el Dogma de los cineastas daneses, orientado a la producción de un cine no comercial. Hacia finales de los años noventa, estas películas habían comenzado a circular en Buenos Aires, especialmente en los festivales de cine independiente, y se convierten en productos de culto para ciertos sectores juveniles de las clases medias porteñas. La globalización cultural permite estos préstamos y reelaboraciones, desterritorializando y reterritorializando productos culturales que, al ser apropiados y resignificados en contextos lejanos, generan hibridaciones con elementos culturales locales. Así, este movimiento cultural juvenil encuentra en el tango un canal de expresión de su posición política y estética contestataria y de su compromiso con la cultura local, pero lo hace de acuerdo con tramas de sentido atravesadas por conexiones favorecidas por la mundialización de la cultura.

Paralelamente, emergen otras manifestaciones que dan cuenta del re-verdecer del tango entre las nuevas generaciones, como la creación de un programa radial exclusivamente orientado a difundir las nuevas corrientes juveniles del tango, impulsado por dos jóvenes periodistas que denominan el ciclo de un modo elocuente: “Fractura Expuesta”, expresión que denota un quiebre violento y visible a simple vista de una estructura hasta entonces sólida y estable. El nombre elegido para el programa no es casual. Por un lado, connota un quiebre generacional: la ruptura estética que las nuevas generaciones de músicos provocan dentro de la historia del tango. Por otro lado, encierra otro tipo de ruptura: la figura de la fractura, en el contexto inmediato de la crisis que atraviesa el país, no puede desligarse de la dramática situación social circundante. Así, el posicionamiento crítico que el programa postulaba, su vinculación con sectores de la izquierda del arco político y con organizaciones culturales alternativas,<sup>13</sup> completan un cuadro en el que el

<sup>13</sup> Sus primeras transmisiones se realizan en la radio comunitaria alternativa FM La Tribu, del barrio de Villa Crespo, una radio formada en 1989 por un colectivo militante universitario

tango se convierte en una apuesta generacional y en una herramienta cultural enarbolada para acompañar las luchas sociales, expresar la resistencia cultural y reivindicar la defensa de lo local.

En 2005, poco después de la disolución de La Máquina Tanguera, los impulsores de Fractura Expuesta se asocian con algunas orquestas y grupos de tango formados por jóvenes que habían participado de aquel colectivo, organizando una asociación civil que es continuadora de ese espíritu politizado, autogestivo y crítico que ambas iniciativas pregonan. Se trata de la Unión de Orquestas Típicas, un colectivo cuyos miembros fueron variando al compás de los cambios acontecidos en las orquestas típicas que lo integran. El objetivo central de la asociación es difundir el tango en vivo de estas orquestas, destacando el carácter social que esta tarea implica y el compromiso con causas solidarias.<sup>14</sup> En este marco realizan recitales, charlas, seminarios y encuentros de tango en fábricas recuperadas como IMPA o Gráfica Patricios, por ejemplo.<sup>15</sup>

Este espíritu de acercamiento del tango a las cuestiones sociales se produce también en el seno del Centro Cultural de la Cooperación, un organismo comprometido con los movimientos sociales y con valores cooperativos, comunitarios y socialistas, dependencia cultural del Movimiento Cooperativo Argentino, también emparentado con la acción amplia del Partido Comunista, que se propone desarrollar modelos culturales alternativos a los “hegemónicos”, al “poder dominante” y al “pensamiento único”.<sup>16</sup> Entre fines de 2002 y comienzos de 2003 la institución inaugura un nuevo edificio en pleno centro porteño —Av. Corrientes y Paraná—, donde crea un Departamento del Tango, que lleva a cabo investigaciones y estudios sobre la temática y, con el paso del tiempo, comienza a ofrecer un ciclo semanal de conciertos, denominado “Tango de Miércoles”, un título irónico con el que se comunica que el tango que allí tiene lugar es un tango diferente al tradicional, un tango que no se ajusta

---

de la UBA vinculado con el Frente Santiago Pampillón, expresión estudiantil del Partido Comunista y sectores políticamente afines, muy crítico de las políticas neoliberales aplicadas en los noventa, para mudarse luego a la AM de las Madres de Plaza de Mayo, radio de clara inclinación política de izquierda.

<sup>14</sup> En el artículo 2 de su estatuto se establece, entre otras cosas, que la Unión busca contribuir musicalmente con instituciones vinculadas con sectores en situación de vulnerabilidad social y apadrinar escuelas de frontera.

<sup>15</sup> Con el tiempo, finalizando la primera década del nuevo siglo, estas y otras agrupaciones juveniles van a organizar su propio festival de tango alternativo pero, esa vez, para oponerse a la tendencia comercial y mercantil que el tango oficial adquirirá de la mano de la nueva gestión de cuño liberal que asume el gobierno de la ciudad en 2007.

<sup>16</sup> Cfr. <http://www.centrocultural.coop/quienes-somos.html>, fecha de consulta octubre de 2014.

a los cánones aceptados ni a las variantes “hegemónicas”, y que por ello habitualmente es reprobado, un tango inapropiado. En sintonía con el espíritu de la institución, este espacio se orienta a la difusión de artistas poco conocidos, en especial aquellos que desarrollan nuevas propuestas estéticas y que se reconocen políticamente afines a los valores de la entidad.

En prácticamente todas las iniciativas ligadas con el tango que venimos describiendo, la presencia de los jóvenes es abrumadora. En este sentido, la politización del tango que acontece en la poscrisis es un fenómeno eminentemente joven, en el que prevalece el espíritu alternativo y cooperativo, los emprendimientos colectivos y las apuestas autogestivas, prácticas que en parte provienen de la creatividad organizativa que desató la crisis.

Algunas de estas iniciativas logran crear emprendimientos cooperativos en espacios culturales autogestionados, donde los grupos propios y de colegas ofrecen conciertos regulares; otras en cambio se desarrollan como ciclos semanales en cafés y bares de diferentes barrios. Así, el colectivo de jóvenes agrupados en TangoContempo inicia un ciclo de conciertos, primero en San Telmo, luego en el barrio de Palermo; en el bar El Faro, de Villa Urquiza, comienza un ciclo de cantores y música en vivo denominado El Tango Vuelve al Barrio, la Orquesta Típica Fernández Fierro crea de manera cooperativa el Club Atlético Fernández Fierro, y el sexteto Astillero inaugura el Teatro Orlando Goñi con la misma impronta autogestiva y colaborativa. Más tarde, un colectivo de agrupaciones que se desprende de TangoContempo, funda el Almagro Tango Club, luego de haber desarrollado durante tres años el ciclo ConCiertos Atorrrantes en Sanata Bar de Almagro; y el Quinteto Negro de La Boca inicia el Ciclo de Tangos Contaminados en el Malevaje Arte-Club de La Boca. Algunas de estas agrupaciones defienden más explícitamente valores extremadamente críticos del *status quo*, mientras que otras sostienen posturas menos ideologizadas. Todas ellas, sin embargo, se muestran igualmente politizadas y enérgicas en lo que refiere a la defensa del tango como expresión de la cultura local y a la necesidad de darle visibilidad con las producciones de las nuevas generaciones. Los nombres de los ciclos y de los espacios que van creando son elocuentes de esta juvenilización que el tango atraviesa: hablan del tiempo presente (son *contemporáneos*), enfatizan la rebeldía juvenil (son *atorrantes*), juegan con los límites de lo legítimo (son *sanateros*), reivindican las impurezas (sus tangos están *contaminados*) y se identifican con músicos de tango considerados vanguardistas en su época que, al igual que las grandes leyendas del *rock*, mueren jóvenes, como Orlando Goñi, pianista de la Orquesta de Aníbal Troilo, que falleció con apenas 30 años. Así, asumen roles negativos y trágicos, vinculados en algunos casos al tango, pero sobre todo a los tonos de la juventud.

Paralelamente a estas iniciativas, el clima de reconstrucción del espíritu nacional que se inaugura con la poscrisis favorece el surgimiento de otras propuestas que reivindican el tango en el mismo sentido de defensa de lo local frente al avasallamiento que caracterizó la globalización, identificada con el neoliberalismo de los noventa. Algunos de los jóvenes que impulsan la Orquesta Escuela y fundan hacia fines de los noventa la Orquesta El Arranque, crean en 2002 la asociación civil sin fines de lucro TangoVía Buenos Aires, con el objetivo de recopilar y preservar metódicamente el patrimonio cultural ligado al tango. Con el tiempo van a realizar también ciclos de conciertos y actividades de difusión, a digitalizar partituras, grabaciones discográficas y audiovisuales de tango, sistematizando el archivo digital más importante del país.<sup>17</sup> Como su nombre lo indica, esta iniciativa busca darle una *vía* al tango de la ciudad: se propone como un canal de difusión, conservación y transmisión del tango a las nuevas generaciones. A diferencia de las anteriores, esta propuesta no tiene una impronta juvenil tan marcada —no busca desafiar, ni se muestra rebelde, etcétera—, pero coincide con aquéllas en estar protagonizadas por un colectivo de jóvenes movilizado por el tango: bajo una apariencia diferente se reconoce el mismo espíritu emprendedor juvenil.

Así, el tango acompaña el proceso que se desató con la crisis sirviendo de soporte sobre el cual las nuevas generaciones pueden canalizar su descontento e impulsar formas de oposición y resistencia creativas y solidarias. La nota distintiva del tango en el periodo inmediato que sigue a la crisis es que, de la mano de estos jóvenes, atraviesa una politización que pocas veces en su historia había observado. Los jóvenes lo utilizan para articular una voz de protesta frente a la situación social, política y económica, algo que en otros momentos históricos habían elegido hacer a través del *rock*.<sup>18</sup> De acuerdo con la perspectiva de estos jóvenes, esto sucede porque el tango tiene un plus que el *rock* ha perdido: la posibilidad de la crítica fundada en una práctica cultural alternativa, su calidad local, su arraigo en la historia y las tradiciones heredadas, su valor como cultura nacida de una mixtura que sólo se dio en el Río de la Plata; una cultura sentida subjetivamente como “auténticamente” *propia*, en el sentido de “local”, “enraizada” y “original”.

De esta manera, el clima de movilización que se propaga con la crisis de 2001 impregna muchas de las manifestaciones juveniles ligadas al tango. La protesta, la autogestión y la cooperación se anudan en la práctica de estos jóvenes a una recuperación del tango que viven como una revancha históri-

<sup>17</sup> <http://www.tangovia.org/preservacion.htm>, fecha consulta octubre de 2014.

<sup>18</sup> Como por ejemplo, en la transición democrática (Cfr. Vila, 1991; Alabarces, 1993).

ca de la cultura local frente al menosprecio que ella había sufrido a lo largo de la década anterior. En el tango estos jóvenes encuentran la posibilidad de plasmar un posicionamiento político, contrario al que fue dominante durante los noventa y afín a las luchas que irrumpen cuando la situación social eclosiona, pero también de reivindicarse como colectivo, como parte de una generación que se apropiaba de la tradición para reinventarla con un lenguaje propio.

### Palabras finales

Entre finales del siglo XX y comienzos del XXI, el tango atraviesa un proceso que resulta novedoso en muchos aspectos. En un contexto socioeconómico, cultural y político que ha reconfigurado por completo las bases de la sociedad argentina y en el marco de transformaciones más generales que afectan a las sociedades contemporáneas, el tango, un fenómeno cultural que atravesaba desde hacía décadas un proceso de “decadencia” (Vila, 1986; De Ipola, 1986), comienza a interpelar a un grupo de jóvenes porteños, revirtiendo así una creencia arraigada en ese sector de la población, según la cual el tango se asociaba con una música de viejos, para viejos y hecha por viejos (y un baile de características análogas).

En ese marco, la subterránea y paulatina emergencia del tango es protagonizada por un grupo de jóvenes porteños de las clases medias universitarias, para quienes funciona como una práctica contracultural, una contraseña simbólica que comprenden sólo unos pocos entendidos, un ritual alejado de los gustos masivos. Con ellos el tango deviene signo distintivo de un consumo cultural alternativo, sirve de guiño para entrar en un submundo donde bucean jóvenes bohemios disconformes con las tendencias dominantes de la industria del entretenimiento, que encuentran en el tango un producto cultural heredado del pasado al que pueden comenzar a vestir con las ropas del presente.

A la vez, en ese contexto el tango también empieza a ser considerado algo más profundo que eso: un tesoro hundido que otros jóvenes emprenden la aventura de recuperar de las profundidades de la historia, aliándose para ello con una generación de músicos que bien podrían ser sus abuelos. Pero hay algo en común entre estos dos caminos de acercamiento al tango: todos estos jóvenes vuelcan su mirada hacia atrás, en una especie de fuga hacia el pasado, como si emprendieran la búsqueda de un sentido para el cual las voces del presente no tuvieran respuestas satisfactorias. Esta sensación de desconcierto y desasosiego reaparece una y otra vez en el discurso de estos jóvenes cuando intentan explicar su acercamiento al tango, poniendo en evi-

dencia que la crisis no sólo se vivía en el plano objetivo de los indicadores económicos y sociales, sino también en el plano subjetivo, algo especialmente dramático en la vivencia de este sector de la población que recién se largaba a la vida independiente.

Cuando la crisis eclosiona, también afecta al tango, que de la mano de jóvenes artistas y emprendedores se multiplica en manifestaciones contestatarias. La crisis intensifica la politización del modo en que estos jóvenes viven el tango, muchos de los cuales vuelcan su fuerza creativa en él, ampliando su capacidad para albergar, comunicar y procesar la protesta social. Para este grupo, el tango se convierte en un canal de expresión, articulación y condensación del descontento y las luchas sociales, así como de las tensiones que la sociedad atraviesa. Una nueva camada de jóvenes, tan disconformes respecto de los productos de la industria cultural como aquellos que en los noventa se refugiaron en sus expresiones, encuentran entonces en el tango algo más que un signo con el que distinguirse de los demás. Aquello que ya se insinuaba para los jóvenes en la década del noventa, esta posibilidad de encontrar un sentido en el tango, se manifiesta con fuerza en los que se lo apropián poco después. Así, el tango va a convertirse para muchos de ellos en un modo de vida, en un pívot sobre el cual construyen la propia identidad, en una fuente de seguridad acerca de su lugar en el mundo.

Este es el sentido más profundo de lo que va a desencadenarse en los años siguientes, cuando los indicadores económicos y sociales muestren signos de recuperación, estabilidad y crecimiento. El contexto que se articula con la poscrisis genera condiciones propicias para llevar a cabo tanto los proyectos juveniles que se forjaron en los años previos, como otros nuevos que multiplican las manifestaciones del tango de la mano de más y más jóvenes que comienzan a bailarlo, tocarlo, escucharlo y vivirlo como algo propio. Los contratiempos, las dificultades o los desafíos que aparecen son resueltos y superados por estos jóvenes de manera creativa: todos ellos aprovechan los recursos de producción, difusión y comunicación que acercan las nuevas tecnologías para hacer llegar sus propuestas a la mayor cantidad de destinatarios posibles; algunos se unen en cooperativas de trabajo junto con actores, artistas plásticos o bailarines; otros desarrollan una doble estrategia de inserción laboral, trabajando en el circuito comercial que crece exponencialmente en los años de la poscrisis, y a la vez participando con sus producciones y grupos en el circuito alternativo del tango.

Para que todo esto ocurra, el tango debió ser resignificado. Y esa es la herencia principal de estas nuevas generaciones. En una sociedad que entró en crisis, donde estallaron las contradicciones acumuladas durante décadas, el tango les brinda una certeza; en un mundo global, el tango les ofrece un

lenguaje propio; en un momento en que las seguridades se quiebran, el tango promete acercar la sabiduría de los viejos, los sonidos de una tradición que fueron relegados por otras músicas —como el *rock* con su rebeldía y el *pop* y su conformismo comercial—, y una cultura redescubierta ahora con toda su potencialidad creativa.

Recibido: julio de 2015

Revisado: diciembre de 2015

Correspondencia: Quesada 2248/7mo. “B”/CP 1429/Ciudad Autónoma de Buenos Aires/Argentina/correo electrónico: sofiaceconni@hotmail.com

## Bibliografía

- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Appadurai, A. (2002). Disjuncture and difference in the global cultural economy. In J. X. Inda & R. Rosaldo, *The anthropology of globalization* (pp. 46-64). Malden: Blakwell.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Azpiazu, D. (2002). *Privatizaciones y poder económico. La consolidación de una sociedad excluyente*. Buenos Aires, Argentina: Flacso, UNQUI, IDEP.
- Azpiazu, D. & Kavisse, E. (1989). *El nuevo poder económico en la Argentina de los 80*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Información.
- Barbeito, A. & Lo Vuolo, R. (1995). *La modernización excluyente. Transformación económica y Estado de Bienestar en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Unicef, Losada.
- Bauman, Z. (1999). *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bayardo, R. & Lacarrieu, M. (1999). *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Beccaria, L. & López, N. (Comps.) (1996). *Sin trabajo. Las características del desempleo y sus efectos en la sociedad argentina*. Buenos Aires, Argentina: Unicef, Losada.
- Cambra, L. & Raffo, J. (2014). A newer tango coming from the past. In P. Vila (Ed.), *Music and youth culture in Latin America. Identity construction process from New York to Buenos Aires*. Nueva York, NY: Oxford University Press.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid, España: Alianza.
- Castells, M. (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. 3 Vols. Madrid, España: Alianza.

- Cecconi, S. (2014). Dilemas y tensiones en el proceso de patrimonialización del tango. In M. Margulis, M. Urresti, H. Lewin y otros, *Intervenir la cultura. Más allá de las políticas culturales* (pp. 1-23). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- De Ipola, E. (1986). El tango en sus márgenes. *Revista Punto de Vista*, VII(25).
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- García Delgado, D. (2003). *El Estado-Nación y la crisis del modelo. El estrecho sendero*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- García Delgado, D. & Chojo Ortiz, I. (2006). Hacia un nuevo modelo de desarrollo. Transformación y reproducción en el posneoliberalismo. *Documentos y Aportes en Administración Pública y Gestión Estatal*, (7), 119-152.
- Giddens, A. (1999). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Ciudad de México, México: Taurus.
- Grassi, E. (2003). Política, cultura y sociedad. La experiencia neoliberal en Argentina. In J. Lindemboim & C. Danani, *Entre el trabajo y la política. Las reformas de las políticas sociales argentinas en perspectiva comparada* (pp. 107-166). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Hannerz, U. (2002). Notes on the global ecumene. In J. X. Inda & R. Rosaldo, *The anthropology of globalization* (pp. 37-45). Malden: Blakwell.
- Hannerz, U. (1996). *Conexiones trasnacionales*. Madrid, España: Frónesis, Cátedra Universitat de València.
- Hannerz, U. (1995). Kultur in einer vernetzen Welt. Zur Revision eines ethnologischen Begriff. In W. Kachuba (Comp.), *Kulturen-identitäten-diskurse. Perspektiven europäische ethnologie* (pp. 64-84). Berlin, Alemania: Akademie Verlag.
- Harvey, D. (1998). Compresión espacio-temporal y condición posmoderna. In D. Harvey, *La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (pp. 314-339). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Hintze, S. (Ed.) (2003). *Trueque y economía solidaria*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Ianni, O. (1996). *Teorias da globalizaçao*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Lindemboim, J. & Danani, C. (2003). *Entre el trabajo y la política. Las reformas de las políticas sociales argentinas en perspectiva comparada*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Margulis, M. (1994). Introducción. In M. Margulis et al., *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires* (pp. 7-30). Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Margulis, M. (1997). Globalización e ideología. *El Ojo Furioso*, (6).
- Margulis, M. et al. (1994). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Margulis, M. & Urresti, M. (1996). La juventud es más que una palabra. In M. Margulis

- (Ed.), *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud.* Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Martín-Barbero, J. (2002). La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana. En coloquio internacional Globalisme et Pluralisme, Montreal, 22-27 de abril.
- Mattelart, A. (2006). *Diversidad cultural y mundialización.* Barcelona, España: Paidós.
- Minujin, A. (Ed.) (1993). *Desigualdad y exclusión. Desafíos para la política social en la Argentina de fin de siglo.* Buenos Aires, Argentina: Unicef, Losada.
- Minujin, A. et al. (1992). *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina.* Buenos Aires, Argentina: Unicef, Losada.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización.* Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Ortiz, R. (1994). La mundialización de la cultura. In N. García Canclini et al., *De lo local a lo global. Perspectivas antropológicas* (pp. 165-181). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prats, L. (2004). *Antropología y patrimonio.* Barcelona, España: Ariel.
- Pujol, S. (1999). *La historia del baile.* Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Rebón, J. (2004). *Desobedeciendo al desempleo. La experiencia de las empresas recuperadas.* Buenos Aires, Argentina: Picasso, La Rosa Blindada.
- Reich, R. (1993). *El trabajo de las naciones. Hacia el capitalismo del siglo xxi.* Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor.
- Sassen, S. (1999). *La ciudad global. Nueva York, Londres, Tokio.* Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Schuster, F., Naishtat, F., Nardacchione, G. & Pereyra, S. (Comps.) (2006). *Tomar la palabra: estudios sobre la protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea.* Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Svampa, M. (2002). *Movimientos sociales en la Argentina de hoy. Piquetes & Asambleas. Tres estudios de caso.* Buenos Aires, Argentina: CEDES.
- Svampa, M. & Pereyra, S. (2003). *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras.* Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Urresti, M. (2008). *Ciberculturas juveniles: los jóvenes, sus prácticas y sus representaciones en la era de Internet.* Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Urresti, M. (1994). Los modernos: una nueva bohemia posvanguardista. In M. Margulis et al., *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires* (pp. 235-262). Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Vila, P. (1991). El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. In N. García Canclini, *Cultura y política. El debate sobre la modernidad en América Latina* (pp. 231-271). Ciudad de México, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vila, P. (1986). Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango? *Punto de Vista*, 9(26), abril, 45-48.
- Vila, P. (1985). Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. In E. Jelin et al., *Los*

- nuevos movimientos sociales/1* (pp. 83-156). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Villanueva, E. (Coord.) (1997). *Empleo y globalización. La nueva cuestión social en Argentina*. Bernal, Argentina: Unqui.
- Villarreal, J. (1985). Los hilos sociales del poder. In E. Jozami *et al.*, *Crisis de la dictadura argentina. Política económica y cambio social (1976-1983)*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Vinocour, P. & Halperin, L. (2004). *Pobreza y políticas sociales en Argentina de los años '90*. Serie Políticas Sociales, núm. 85, Santiago, Chile: CEPAL.
- Xavier, J. & Rosaldo, R. (2002). Introduction: a world in motion. In J. Xavier & R. Rosaldo (Eds.), *The anthropology of globalization: a reader*. Malden, MS: Blackwell.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona, España: Gedisa.

### Acerca de la autora

Sofía Cecconi es socióloga y doctora en ciencias sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Actualmente es Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Se desempeña como docente en la materia Sociología de la Cultura en la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Actualmente investiga las propuestas musicales, dancísticas y organizativas más recientes del tango. De sus publicaciones citamos “Dilemas y tensiones en el proceso de patrimonialización del tango”, en Mario Margulis, Marcelo Urresti, Hugo Lewin y otros, *Intervenir la cultura. Más allá de las políticas culturales*, Buenos Aires, Biblos, 2014, pp. 1-23; y “Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción”, *Revista Iberoamericana-América Latina-España-Portugal*, núm. 33, marzo, 2009, pp. 49-68.

