

Tango nómade. Una metáfora de la globalización*

Ramón Pelinski

*...un "tango" [...]
que nuestros oídos no reconocen,
que nuestra memoria no hospeda
y que nuestro cuerpo rechaza
(J. L. Borges)
El tango es una posibilidad infinita
(L. Marechal)*

1. Introducción

El tango porteño ha tenido desde sus orígenes una capacidad ilimitada para protagonizar procesos de diseminación que lo han llevado a los rincones más remotos del mundo. Emergente de la inmigración y de la hibridación, el deseo de itinerancia, viaje, encuentro 'ex-sistencial' con gentes y músicas de otras tierras le ha valido ser considerado metáfora del nomadismo global que caracteriza nuestros tiempos¹.

Al tango le gusta irse de gira a otros puertos para regresar a su oasis rioplatense, a veces con la frente ya marchita y las sienes plateadas. También se marcha —o, más a menudo, tiene que marcharse— para no volver. El nomadismo² es rasgo fundacional del tango, habitado por una 'pulsión migratoria'³ que, dadas las circunstancias económicas o políticas en que emigrantes y exilados están forzados a emprender la diáspora, es más bien una expulsión. Nómades son los emigrantes que a fines del s. XIX

¹ Bhabha (2007).

² He aplicado al tango porteño la categoría analítica de 'nomadismo' desde mediados de los años noventa por sugerencia de Mauricio Kagel. (Véase R. Pelinski, ed., 1995 y 2000). El término proviene de Deleuze y Guattari (1980), ha sido utilizado por P. Zumthor (1990) y es tema de la obra homónima de M. Maffesoli, ([1997] 2004) quien considera el nomadismo como arcaica constante antropológica generalizada en múltiples fenómenos de la vida contemporánea. H. de Araújo Duarte Valente (2003) lo ha utilizado con fortuna para designar fenómenos de circulación de la canción popular en los medios de masa.

³ Maffesoli ([1997] 2004: 53).

llegaron al Río del Plata y nómades son también quienes renunciaron (o tuvieron que renunciar) a devenir sedentarios domesticados para diseminar el tango por otras latitudes. La cultura del nomadismo configura el baile mismo del tango en sus encuentros con la pareja desconocida: “Lo que sucede entre dos seres que bailan el tango es cada vez único”⁴ y efímero.

Las errancias del tango porteño han contribuido al surgimiento de otros tangos: algunos como reescrituras especulares (a lo *Pierre Menard*⁵) reconocibles por los porteños como tangos legítimos, aunque hayan sido concebidos en condiciones de dispersión y de exilio; otros, en cambio, han sido hijos mestizos de un ‘tango vagabundo’ o promiscuo, un tango que ‘baila a diez mil puertos’⁶. Trátase, en opinión de Borges, de “tangos que nuestros oídos no reconocen, nuestra memoria no alberga y nuestro cuerpo rechaza. Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal [...]”⁷. Pues bien, esa idea platónica también incluye ‘especies venturosas y humildes’ en otras ciudades del mundo que, sin embargo, desconocen la magia de los atardeceres y noches de Buenos Aires⁸...Muchos de estos tangos han llegado a ser realizaciones sorprendentes de la idea de tanguitud homologables a la perfección del tango porteño. Más aún, han sido apropiados en todos los rincones del mundo por personas cuya subjetividad han potenciado en la vida cotidiana. Ambos tipos ideales de tango, el porteño, amarrado a su propia identidad, y sus emergentes nómades, abiertos a identidades múltiples, han circulado a menudo por caminos paralelos como dos soledades que no se reconocen⁹.

Es sabido que en las últimas décadas han surgido discursos que han tematizado la circulación transnacional del tango en su condición de materia prima erótica en una economía política del deseo y la pasión¹⁰, en su

⁴ Dujovne Ortiz (1984: 28).

⁵ Borges (1956).

⁶ Ferrer: Los tangos vagabundos, en pp. 15-19 de *El Tango nómade*, editado por R. Pelinski ([1995] 2000).

⁷ Borges (1955: 158).

⁸ La alusión velada a Adorno proviene de su ácida *Glossa über Sibelius*: “Las sinfonías no son mil lagos: aunque tengan mil agujeros”, publicada originalmente en la *Zeitschrift für Sozialforschung* (1938) cuaderno 3. Véase Adorno (2008).

⁹ Pelinski (2000: 27-70).

¹⁰ Savigliano (1995).

capacidad para erotizar la danza¹¹, cuestionar la pareja¹², simbolizar poéticamente la ideología de la moral sexual masculina porteña¹³ y la mediación de las letras del tango en la negociación de identidades colectivas¹⁴.

Subyacente a estas perspectivas parciales está la capacidad del tango para interpelar condiciones existenciales del ser humano. La naturaleza potencialmente universal de estas condiciones es precisamente lo que activa la disponibilidad del tango para encuentros con culturas lejanas¹⁵ hasta convertirse en una ‘metáfora global’¹⁶.

La globalización del tango presupone la existencia de un punto de origen, el oasis primordial del tango porteño que a lo largo de más de un siglo ha configurado tradicionalmente (y ha sido configurado por) la forma de vida de mucha gente arraigada en ciudades rioplatenses: un tango que tiene (o ha tenido) ‘muchas raíces en poco espacio’. Presupone también procesos de diseminación —con sus respectivos mecanismos y eventos, nudos y redes sociales, mediaciones tecnológicas, etc.—, de hibridación y emergencia de nuevos estilos de tango —tangos ‘con pocas raíces en mucho espacio’¹⁷.

Ambos estilos de tango se han opuesto, a veces en la teoría y muchas veces en la práctica, en la dicotomía de tango porteño y tango diaspórico. En esta oposición, el segundo término ha estado siempre en desventaja: mientras el tango porteño aparece como arquetipo platónico, modelo, paradigma de autenticidad, y espacio-temporalmente contextualizado por los rasgos identitarios de la cultura porteña, el tango diaspórico, apropiado globalmente, sería aquella realidad segunda, un sucedáneo, un tango “que muchos oídos porteños no reconocen, cuya memoria no lo hospeda y cuyos cuerpos lo rechazan” (Borges). Sin embargo, las recientes condiciones de la sociedad contemporánea informatizada y la proliferación de las nuevas tecnologías de la comunicación, que traen consigo nuevas modalidades de apropiación coreo-musical (en particular la recepción artística culturalmente descontextualizada), como asimismo la creatividad del tango que abandonó

¹¹ Martin (1997); Wicke (1998); Thompson (2005).

¹² Apprill (1998).

¹³ Archetti (1999).

¹⁴ Vila (2000).

¹⁵ Kukkonen (1996).

¹⁶ Pelinski (2000); Bhabha (2007).

¹⁷ A. Dujovne Ortiz aplica esta metáfora a la cultura judía. Véase Dujovne Ortiz (1984: 43).

su territorio nativo para diseminarse por el mundo, nos incitan a desactivar esta oposición.

El principal propósito de estas reflexiones es, pues, narrar las circunstancias históricas de la diseminación del tango diaspórico, particularmente en Europa; señalar los elementos que entran en su composición y algunas de sus relaciones estructurales tanto internas como con su entorno socio-cultural, para permitirnos dirigir una mirada lejana a los procesos de los que va emergiendo un tango global configurado en proteicas realizaciones locales.

Antes de entrar en materia, paso a aclarar la significación de los términos analíticos utilizados para designar los diversos procesos de circulación involucrados en la itinerancia global del tango. Circulación es un concepto general que pertenece al campo semántico de la movilidad y del cambio, y, en el presente contexto, denota el desplazamiento de gentes con sus respectivas músicas y experiencias musicales¹⁸. Diseminación significa la difusión de músicas mediada por diversos factores (ejecutantes, público, mercado musical, tecnologías de reproducción masiva, nudos y redes de difusión, etc.). La circulación y/o diseminación suelen anclarse en nudos urbanos a partir de los cuales parten redes socio-musicales hacia diversos territorios en los cuales las músicas sobrellevan generalmente procesos de hibridación. Diáspora se refiere primeramente a las migraciones masivas, forzadas o voluntarias, de gente desplazada de su lugar de origen¹⁹. En fin, nomadismo, como queda dicho, se refiere tanto a los tangueros (músicos, cantores y bailarines) que parten de gira para tarde o temprano volver a su territorio de origen²⁰, como, en sentido amplio, a la condición humana de identidades dinámicas y cosmopolitas, de desarraigo y desanclaje de sedentarismos domiciliarios y profesionales²¹. Utilizando una imagen espacial puede decirse que existe un tango territorializado en el Río de la Plata, capaz de desligarse de sus vínculos territoriales y desterritorializarse en circulación transnacional para reterritorializarse sobre otras culturas y lugares (algunos de) cuyos rasgos asume transformándolos para dar origen a nuevos tipos de

¹⁸ Slobin (2003: 285).

¹⁹ Véase Barziel and Mannur (2003: 8).

²⁰ Así, tango nómada es el que sale del país y regresa a él impulsado por la fuerza de gravedad de su propio estribillo, como cantaba Gardel: "Volver / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo / que lloro otra vez.

²¹ Maffesoli ([1997] 2004).

tango²². Por ejemplo, el tango porteño se puede desterritorializar en la memoria de un compositor argentino que se exila en California, donde reterritorializa su recuerdo del tango en ‘transcripciones’ que lo ensamblan con el tango finlandés, y se destinan a la ejecución por violoncelistas finlandeses en Buenos Aires²³...

Subyacente a estas perspectivas teóricas se encuentra la idea de que la emergencia de los varios tipos de tango diseminados a partir del tango porteño se lleva a cabo por procesos de reinterpretación o extinción parcial de sus rasgos coreo-musicales y poéticos, por convergencia (fusión, hibridación, ensamblaje o incorporación) con propiedades de géneros musicales vecinos y retención de rasgos del tango porteño. Los tipos de tango resultantes emergen como cualitativamente nuevos con respecto a la suma de los elementos particulares (y de sus respectivas propiedades) que constituyen la estructura de una nueva totalidad²⁴.

Por falta de suficientes datos empíricos, no podré referirme a ‘los infinitos e incalculables hechos’ (Borges) que pueblan la diseminación tanguera en América Latina, hechos que también se encuentran en África, Oceanía y Australia²⁵; tampoco podré ocuparme del tango declinado como composición erudita que “mayoriza”²⁶ el tango tradicional porteño. Así, pues, mis reflexiones estarán limitadas al tango diaspórico particularmente en sus avatares europeos, sin excluir breves excursiones al Cercano Oriente, a Japón y a los Estados Unidos de América.

En términos generales, la diáspora tanguera puede periodizarse en tres etapas delimitadas por circunstancias históricas de orden político

²² Sobre el concepto de territorialidad y sus líneas de fuga, véase Deleuze y Guattari (1980: 386, 388, 390, 397, 635).

²³ Véase el texto de Martín Liut "'Transcripción' une obras de Pablo Ortiz y de Kaija Saariaho, con danzas. Un espectáculo creativo" en *La Nación*, 7. 08. 2003, Buenos Aires.

²⁴ Bunge (2003).

²⁵ Esta limitación geográfica se debe simplemente a la mayor facilidad en el acceso a los datos históricos que parcialmente ya han sido recogidos por los colaboradores de *El tango nómada* (Pelinski ([1995] 2000)). Quedan, sin embargo, fuentes dispersas en los archivos escritos y en la tradición oral de la mayoría de los países del mundo, cuya investigación bien podría modificar los resultados del presente texto. Por ejemplo, una entrada de Malinowski en su *A diary in the strict sense of the term* (1914-15) nos informa que el tango y el vals se bailaban entre la elite colonial inglesa en Melanesia...

²⁶ Scarpetta (1985).

relacionadas, a su vez, con el desarrollo interno del tango como género coreo-musical y poético específico. La primera tuvo lugar durante la llamada *Bella época* (*La Belle Époque*), esto es, en la primera década del siglo XX, y se extendió hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial; la segunda se desarrolló en el período de Entreguerras, apodada comúnmente como *Los años locos* (*Les Années folles*). Después de una ausencia que coincidió con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la época dorada del tango porteño y la subsiguiente invasión del *rock'n roll* y de diversos estilos afro-americanos, el tango porteño protagonizó una tercera diáspora que comenzó a fines del setenta en relación con los desplazamientos de gente forzados por la dictadura militar en la Argentina. Esta última circulación del tango señaló el retorno del tango porteño como baile y como música instrumental, probablemente en desmedro del tango de salón.

En términos generales, la diseminación del tango porteño ha dado lugar a la emergencia de nuevos estilos tangueros entre los cuales destacan: el tango de salón (*Ballroom Tango*, tango europeo, tango americano, tango de competición, etc.); el tango canción, en sus particulares reterritorializaciones locales o nacionales; el tango milongueado y el 'tango melodía' (instrumentales), y las recientes fusiones del tango con el jazz, las músicas electrónicas, como así también el tango *queer*. Es interesante observar que en cada uno de estos procesos de diseminación, el tango porteño proyecta su propio proceso local de maduración histórica como género complejo en el que la danza, la canción y la música instrumental se van imbricando sucesivamente. Su diseminación espeja, en términos generales, este desarrollo local en cuanto particularmente en Europa el tango florece como danza (1903-1914), luego —sin abandonar el baile— como canción (1920-1945), y, finalmente, desde fines de los años setenta, como música instrumental. A pesar de ello, el baile, quizás por el poder de su erotismo controlado en el abrazo de la pareja —¡la gran invención del tango!—, nunca ha dejado de ser el atractivo principal del tango.

Como veremos, estos procesos de diseminación se han apoyado en redes cuyo nudo primordial ha sido obviamente Buenos Aires. A partir de allí surgieron otros nudos como París, Barcelona, Londres, Estambul, Tokio, etc. La naturaleza urbana de estos nudos, con sus particulares dinamismos de hibridación y excentricidad móvil, es precisamente una de las condiciones fundamentales para que el tango pueda desarrollar su vocación de vagabundo cosmopolita. Por otra parte, la importancia variable de las mencionadas 'capitales' del tango en el transcurso del siglo XX nos muestra

que los centros mismos de la diseminación tanguera son nómadas, móviles y cambiantes²⁷.

2. *La bella época*

La irrupción del tango porteño en Europa hacia principios el siglo XX coincide con la segunda ola de danzas populares enlazadas (esto es, después del vals, la mazurca, la polka, etc.) que, asociadas con la urbanización y la modernización de la sociedad, tuvieron una difusión global²⁸. Las nuevas danzas provienen en su mayoría del Nuevo Mundo: tango y *maxixe* brasileños, doble y triple boston, danza del oso, *one-step*, *turkey trot*, *ragtime*, *castle-walk*, etc. Particularmente aquellas danzas que implican contacto corporal estrecho, como el tango porteño y el *ragtime*, se difunden, por así decir, ‘por contagio – como la tuberculosis’²⁹. Sin embargo, ninguna de ellas alcanza el éxito global y la significación cultural del tango, considerada como la más latina, ‘desafricanizada’ y europea de las danzas procedentes de América³⁰.

Esta primera ola de diseminación, a más de provocar una verdadera tangomanía en la sociedad europea, conduce a la emergencia del tango de salón que ha perdurado hasta nuestros días en asociaciones, escuelas y competiciones de baile. Su diseminación coincide con importantes cambios sociales y tecnológicos: una separación entre las esferas pública y privada que se manifiesta en la proliferación de sitios de diversión pública (bares, salas de baile, café-conciertos, cabarets, *music halls*) y nuevas mediaciones para la diseminación, particularmente en la generalización de nuevos sistemas de transporte y comunicación, —viajes transatlánticos, el automóvil, el avión, el teléfono, el gramófono, los discos, el cine, una información periodística más eficaz que son los mediadores de la diseminación en cuanto promueven la movilidad de la gente, el intercambio de ideas y una nueva sensibilidad para la modernización de la sociedad. En particular, los discos y más tarde el cine y la radio actúan en los procesos de diseminación como

²⁷ El centro es nómade, escribió Lyotard (1990).

²⁸ Kukkonen (1996: 230-4, Apprill 1998: 3-4).

²⁹ Cook (1998: 139).

³⁰ Taylor (1998: 67).

extensiones mediatizadas de la memoria³¹. Viajar al extranjero, exotizarse y perder su autenticidad son hechos inmanentes a este proceso³². Estos cambios facilitan la ‘tangomanía’ que caracteriza la primera diseminación del tango en Europa y los EEUU. El tango deviene un símbolo de modernidad.

Aunque no siempre verificables, los hechos de la primera circulación tanguera son bien conocidos. Ya en 1903 Casimiro Aín (‘el vasco’) habría ofrecido demostraciones de tango porteño en Londres y en París; en 1906, los cadetes de la fragata Sarmiento distribuyen, por los puertos donde amarran, partituras de los primeros éxitos del tango porteño: *La morocha* (de Enrique Saborido) y *El choclo* (de Ángel Gregorio Villoldo); en 1907 llegan a París los primeros músicos rioplatenses (A. Villoldo, A. J. F. Gobbi, F. H. Rodríguez de Gobbi) para grabar discos, entre ellos algunos tangos con la Banda de la Guardia Republicana; conocidos bailarines argentinos como Bernabé Simarra ‘el negro’ con la bailarina cubana Ideal Gloria, E. Saborido —quien en 1912 abre la primera academia de tango en París y más tarde en Londres—, el mentado Aín con su mujer Martina, F. Ducasse, J. C. Herrera, etc. introducen el baile del tango en París; en 1909, el compositor, escritor y maestro de danza Camille de Rhynal, quien había conocido el tango en la Argentina, gana un concurso bailando tango. Así comienza la historia de amor entre dos ciudades, Buenos Aires y París, unidas por el tango³³.

El poder de seducción de aquel primer tango en París reside en su novedosa coreografía: la pareja debe abrazarse estrechamente para poder bailarlo —¡sin caerse!. Esta invención —“tema de horror para el mundo entero, salvo para nosotros” [los europeos]³⁴,— y los simbolismos que en la civilización occidental se le atribuyen, han asegurado al tango porteño un lugar perenne en la historia de la danza.

La sociedad europea encuentra en el tango porteño la dosis de exotismo y erotismo para proyectar sobre él su mirada (de *voyeur*) colonial y sus deseos reprimidos³⁵. Por otra parte, además de mirar, se trata de hacerse ver y ser visto bailando el tango para alcanzar una visibilidad corporal como promesa de distinción social³⁶. El tango inaugura un proceso de erotización del baile con el que se identifican no sólo la burguesía sino también los sectores

³¹ H. de Araújo Duarte Valente (2003: 135).

³² Hosokawa (2000: 350-351).

³³ Zalko (2001).

³⁴ Mauss (1936: 16).

³⁵ Savigliano (1995: *passim*).

³⁶ Wicke (2001: 99).

sociales económicamente menos favorecidos. Dicho proceso concierne particularmente a las mujeres. En efecto, si aceptamos las afirmaciones de Stefan Zweig (2002) sobre el desenfado moral y la permeabilidad social que reinaban en el París del 900, el tango llegaba en el momento oportuno como una provisión artística de erotismo que, previa domesticación coreográfica, las mujeres podían desplegar en público sin exponerse a una condena moral³⁷. Más aún, si tomamos en cuenta la ideología de la inferioridad inherente a la mujer con la que antropólogos, biólogos, sociólogos y artistas de la época justificaban actitudes sociales antifeministas y la imaginería misógina (bienvenida por el psicoanálisis freudiano) con la que los varones de la época consideraban la danza moderna femenina “como ‘zarabanda de bárbaros’, que confirmaba el [supuesto] erotismo histérico y la naturaleza infantil de la mujer”,³⁸ parece razonable que las aspiraciones femeninas a afirmar subversivamente en público la naturaleza de su erotismo convergieran con la oferta coreográfica del tango porteño. Es en este sentido que el tango ha sido considerado durante su primera diáspora como símbolo de modernidad y de libera(liza)ción de las relaciones entre sexos y sectores sociales dominadas aún por la moral victoriana³⁹. Seducidos por el ‘salvaje tango de las pampas’, los círculos aristocráticos y el *grand monde* parisiense se convierten en entusiastas promotores del mismo. Con una condición: el tango porteño debe someterse previamente a un proceso civilizador de adecentamiento coreográfico. Una danza extranjera no puede ser importada directamente en Francia,”sin pasar en la aduana una seria inspección y sin someterse a modificaciones radicales”⁴⁰. Es necesario que el tango deje de ser ese ‘balanceo de salvajes’, para transformarse en un ‘flirt elegante de piernas finas y discretas’⁴¹. Los reproches dirigidos al tango por su origen extranjero y popular, y por su carácter pretendidamente obsceno, se diluyen ante el apotegma: “Nosotros afrancesamos todo, y la danza que nos gusta danzar, se convierte en francesa”⁴². En otras palabras, la condición para que

³⁷ Resulta, sin embargo, improbable que el tango haya servido de ‘detonante’ a la emancipación de la mujer parisina en aquella época, como lo afirma B. Humbert ([1988] 2000:114). Véase al respecto Savigliano (1995: 127).

³⁸ Dijkstra ([1986] 1994: 248).

³⁹ Humbert (1988); Savigliano (1995: 73-135); Wicke (2001:120). I. y Vernon Castle (1914) clasifican el tango como ‘modern dancing’.

⁴⁰ André de Fouquières (1913: 58).

⁴¹ Sem 1925: 45-46.

⁴² Así lo sostiene el académico Jean Richepin en su discurso pronunciado en la sesión pública anual de las cinco Academias del Instituto de Francia (1913).

el tango porteño sea aceptado en París (esto es, en la 'sociedad europea civilizada') como baile de salón apto para todo público, es que se disocie de su cultura de origen, y se someta a procesos de desetnización, domesticación y adecentamiento. Así, mientras los maestros de danza tratan de deserotizar el tango argentino purificando sus movimientos y codificando sus pasos para disciplinar los cuerpos de los bailarines, la burguesía parisiense exotiza a los músicos y bailarines profesionales de tango, imponiéndoles por razones sindicales la indumentaria a lo gaucho Juan Moreira —un disfraz auténticamente apócrifo que poco tiene que ver con el origen urbano del tango, pero que sirve para realzar 'los feroces abrazos del los gauchos' que pronto la codificación del eurotango habría de transformar en simple 'gimnasia mundana'⁴³. Si bien toda danza es exhibición artística de un cuerpo disciplinado, la especificidad del tango, como lo ha interpretado su recepción global, es que el abrazo silencioso del baile involucra dos cuerpos —¡y quizás un solo corazón!— en una reciprocidad de sensaciones corporales inscritas dentro de un erotismo que, siempre antiguo y siempre nuevo, duradero y efímero a la vez, es condición existencial del ser humano. Contrariamente a los bailes afroamericanos de entonces, como por ejemplo el *shimmy*, el tango posee un aura de erotismo sugestivo y de sensualidad controlada, suscitado por el abrazo estrecho de la pareja. Ese tango llegó desde el Sur y se presentó en Europa como modernidad corporal y salvaje. La acogida delirante que le brindó el Viejo continente y el largo catálogo de condenas que siguió su presentación, giran en torno al cuerpo como lugar de placer, sitio de perdición y símbolo de una etnicidad exótica y erótica a la vez que había que someter a un proceso civilizador antes de adoptarlo en salones socialmente distinguidos.

Emergente de la apropiación del tango por adecentamiento es el tango europeo de salón (o de *ballroom*) en sus diferentes versiones coreográficas —el 'tango francés', el 'tango inglés' y algo más tarde el 'tango americano'—, que las academias de danzas sociales distinguirán siempre del 'tango argentino'. Se suprimen o modifican las figuras consideradas como indecentes —el corte, la quebrada— para imponer un estilo de tango caracterizado por su elegancia rígida y angular, impersonal y deserotizada. Su codificación, obra de profesionales de las danzas de salón⁴⁴ transforma el tango porteño en una danza apta para el consumo masivo en clubes, escuelas de danza, competiciones y concursos de baile. De ahora en

⁴³ A. Warnod (1922: 278-279)

⁴⁴ Crozier 1913; Koebner 1913; Giovannini 1914; Beach Chester 1914; D'Albert, 1914; Vernon Castle 1914; Hopkins 1914, etc

adelante la cuenta de los '*tango steps*' interesa más que la improvisación coreográfica, la erotización del ritual de la danza o la emancipación de la mujer de relaciones sociales patriarcales⁴⁵. En su empeño por alcanzar una difusión mundial, el primer precio que paga el tango nómada es perder su identidad porteña al verse reducido a la condición de danza social⁴⁶.

Convenientemente adecentado y domesticado, el tango triunfa en los salones parisienses. Como es bien sabido, en 1910 el dandy, poeta y escritor argentino R. Güiraldes lo baila en el salón de madame de Reské en presencia de príncipes y princesas, grandes duques y duquesas, banqueros y compositores de música⁴⁷; ese mismo año Mistinguett incluye un tango en su espectáculo del teatro de Marigny; el tango llega hasta las más altas esferas del Estado y de la Academia: lo baila el presidente Poincaré con su esposa en el baile anual del Instituto agronómico, lo celebran G. D'Annunzio e I. Rubinstein, y el escritor y académico Richepin hace su panegírico en sesión plenaria de las cinco Academias... 'Revisado y corregido', el tango se democratiza: de los salones aristocráticos donde se organizan los te-, *souper*-, y champagne-tango, pasa a las salas de baile populares, entre las cuales los lugares míticos son el *Magic City*, el *Olympia*, el *Sans-Souci*, y el *Luna-Park*. A partir de 1912, "la ciudad entera se pone en movimiento: lleva el tango a flor de piel"⁴⁸. Y ya en 1913-14 la tangomanía se apodera de París. "Fue una bella locura. Parece que los parisienses fueron víctimas de la demencia"⁴⁹. El tango se baila por doquier y se mira en los espectáculos de revista; la moda ofrece los nuevos corsés-tango y las nuevas faldas-tango; y más de cien profesores argentinos, 'autoexotizados'⁵⁰ como gauchos apasionados, enseñan el tango domesticado y simplificado para uso de la buena sociedad parisiense y de las señoras y señoritas decentes.

Junto a Buenos Aires, París se convierte en el nuevo nudo desde donde parten las redes de diseminación que llevan el tango ya convertido en *ballroom dance* a otros países del mundo. El tango porteño llega a España hacia 1910, fecha en la que se registran los primeros tangos compuestos por

⁴⁵ Humbert (1988); Savigliano (1995: 40-50, 57-58); Wicke (2001: 117-120).

⁴⁶ Hosokawa (2000: 348-350); Francks (1963). Contra este tango edulcorado protestará Marinetti, quien en su famoso panfleto *A bas le tango et Parsifal* (1923) reivindica el tango felino y salvaje de las pampas contra el romanticismo decadente del tango europeo de salón y...de ¡Parsifal!.

⁴⁷ Künstlerhaus Bethanien (1982: 145-146).

⁴⁸ Sem (1925: 37-38).

⁴⁹ Warnod (1922: 307).

⁵⁰ Savigliano (1995: 170-190).

compositores locales. Se distingue entonces entre ‘tango criollo argentino’ y otros tipos de híbridos de corta vida, como el ‘tango guaracha’, el ‘tango habanera’ y el ‘tango machicha’. L. Thelma, vestida de hombre, canta en Barcelona los primeros tangos en 1912⁵¹. Ese mismo año el tango se presenta en Italia, donde, a partir de noviembre de 1913, su presencia resulta obsesiva en periódicos y revistas⁵². De esta conmoción da cuenta F. Giovannini en su tratado *Balli d'oggi* (1914), en el que esboza una primera clasificación del tango en *snob*, *sport*, *balet*, *matematico*, *sornione* y *libertino*, y de los tangueros en *casto*, *amoroso*, y *languido*. Según los maestros de danza Veloz y Yolanda (1938: 21), Londres conoce fugazmente el tango en 1907, por instigación del mencionado gran maestro del tango, C. de Rhynal. Sin embargo, no es hasta el otoño de 1912 cuando quienes habían visto bailar el tango en Dauville, Dinard y otras ciudades francesas con casino, lo popularizan en Londres. Inmediatamente los tes-tango hacen furor. No falta allí el bailarín y compositor argentino E. Saborido quien realiza demostraciones de la nueva danza. Seguidamente lo hacen G. Grossmith con Ph. Dare en el espectáculo *The Sunshine Girl*, y la pareja de M. y F. Walton en el *Alhambra*. En 1913, Londres sucumbe a la tangomanía. G. B. Crozier no desaprovecha la ocasión para publicar el primer manual de baile de tango: *The Tango and how to do it* (1913). A esta obra le siguen al año siguiente los manuales de Beach Chester y E. D’Albert quien por entonces era Vice-presidente de la Sociedad Imperial de Maestros de Tango. D’Albert describe en su folletín doce pasos del tango con sus respectivos nombres en castellano y en francés⁵³. Informa también que el tiempo del tango es el de un *two-step* muy lento en el que el papel de guía le corresponde al hombre. El listado de pasos muestra que ya entonces el tango argentino estaba sometido al propósito de normalización que las Asociaciones de maestros de baile imponían con fines morales, didácticos —y supletoriamente comerciales.

A pesar de la frecuente utilización de la marca ‘tango argentino’, la versión que hacia 1913 llega a Berlín es la del tango codificado y decentado como baile de salón. Ya en 1911 se editaban en esa ciudad partituras de tango,

⁵¹ Véase Febrés y Gabancho (2000: 251-252). En Barcelona se publicaron tres revistas de tango: *Tango de Moda* (1928-1930), *El Tango Popular* (1929-1929) y *Tangomanía* (1929-1930).

⁵² Véase Cámara (2000: 242).

⁵³ A saber: el paseo (*la promenade*), el marcha (*sic*) (*la marche*), el medio corte (*le demi coupé*), el corte (*le coupé*), la medio (*sic*) luna (*la demi lune*), el chasé (*les chassés*), el cruzado (*les croisés*), el ocho argentino (*le huit argentin*), el rueda (*sic*) (*la roue*), el frottado (*sic*) (*le frotté*), el abanico (*l'éventail*), y el molinete (*le moulinet*).

aunque no fue hasta 1913 que la canción *Die Tango Prinzessin* enciende la tangomanía alemana. Ese mismo año F. W. Koebner⁵⁴, excelente bailarín y creador del concepto *Tanzsport* ('deporte del baile') se apresura a publicar un manual sobre el baile del tango que perdurará en Alemania como referencia estándar⁵⁵. También en 1913 el tango llega a Varsovia y a Helsinki. A pesar de estar situadas fuera del periplo regular de la circulación de los artistas tangueros, estas dos ciudades habrán de transformarse pronto en importantes centros de práctica tanguera⁵⁶. Entretanto los rumores del tango habían alcanzado los Estados Unidos, donde hacia 1912 lo introduce la pareja inglesa Maurice y Florence Walton⁵⁷. En febrero de 1913, I. y V. Castle, a su regreso de Europa, bailan el tango en el espectáculo *The Sunshine Girl*⁵⁸. El *New York Times* se deleita en informar ampliamente sobre los avatares de la tangomanía tanto en los Estados Unidos como en Europa. Señala también que la pareja J. L. Mott 3rd, y Mrs. Walter Bowne ya habían introducido el tango en Japón⁵⁹. Hasta ese lejano país se habría proyectado la sombra del tango, si creemos al periódico *Ehime Shinbun*, de Tokyo, que el 2. 2.1914 trae noticias sobre el *bum* del tango en Europa⁶⁰.

A pesar de la negociación de una nueva coreografía domesticada, los escándalos provocados por el tango —probablemente todavía con vestigios de su modalidad porteña— no cesan de generar condenas. Estas condenas tienden a perpetuar el control que la razón debe ejercer sobre el cuerpo, sus movimientos transgresores y sus placeres en una sociedad burguesa. El

⁵⁴ Koebner es cofundador y redactor de la revista *Magazin* (1924-1933), punto de encuentro de artistas famosos de la época (M. Dietrich, M. Reinhardt, M. Ray, A. Polgar, M. Gorki y otros).

⁵⁵ Sin perder la lascivia que se le atribuía, el tango se vinculó bien pronto a la competición deportiva, particularmente en Alemania. "En lugar de gozar del movimiento el bailarín estaba orgulloso de su rendimiento físico, en vez de serenidad había planificación, en lugar de contacto físico, control" (Eichstedt y Polster, 1985: 31).

⁵⁶ Gulbinowicz (2000: 309-327). La portada de la edición varsovia del *Regina-Tango* de Amie Lachaume representa una pareja de baile: E. Kuryllo con Barbara Apolonia Chałupiec quien pronto devendrá la famosa Pola Negri (1894, Lipno, Polonia - 1987, San Antonio, Texas). Véase J. Placzkiwicz, (S.d. *El tango en Polonia 1913-1939*).

⁵⁷ Veloz y Yolanda (1938: 22).

⁵⁸ Cook (1998: 140); Groppa (2003: 41). De paso, W. C. Handy se hace eco de la incipiente moda, cuando incluye una introducción en ritmo de tango en su famoso *St. Louis Blues* (1914).

⁵⁹ *New York Times*, 21.1.1914.

⁶⁰ Según otras fuentes, la primera demostración de tango en Japón habría tenido lugar en la ciudad portuaria de Yokohama en 1914 por Th. Lector y D. Smaller, quienes lo llevaron después a Tokyo. Véase Hosokawa (2000: 351).

emperador Guillermo II y los reyes de Inglaterra, Baviera, e Italia, a quienes se une enseguida la Iglesia católica (y los periodistas de moda), condenan el tango⁶¹. En 1914 el diario conservador *ABC* de Madrid tacha el tango argentino de 'ridículo', 'antiestético', 'bajo', 'plebeyo', y 'tabernario'⁶². A estas descalificaciones se suman en los Estados Unidos las de los pastores protestantes y de los rabinos. Condenan el tango no sólo por 'inmoral', 'impúdico' y 'sucio', sino también por su 'bárbara procedencia': el tango muestra las 'contorsiones de una pareja de mahometanos bajo el efecto del opio'⁶³, y 'revela la baja sensibilidad de los negros y de los mestizos'⁶⁴. Las condenas se dirigen sobre todo a aquellos pasos en los cuales el acercamiento demasiado íntimo de los cuerpos podría producir daños morales irreparables a los bailarines...La supuesta obscenidad de aquel tango obliga a que también los representantes diplomáticos de la Argentina en París lo condenen como "vil reptil de lupanar" y "una danza propia de casas de mala fama [en Buenos Aires]"⁶⁵. Para prevenir los descalabros morales que el tango podía producir, dice la leyenda que el Papa Pío X habría propuesto sustituirlo por la cándida *furlana*, una danza folclórica italiana que desde entonces los medios periodísticos denominan 'la danza del papa'.

En esta primera etapa de diseminación del tango porteño, su difusión se lleva a cabo de manera presencial en los cafés, cabarets, music *halls*, teatros, y de manera menos directa pero igualmente eficaz a través de discos, partituras y la prensa de moda. A juzgar por las noticias periodísticas y por las grabaciones de la época,⁶⁶ es difícil imaginarse que la música de aquellos primeros tangos pudiera sustentar, no ya provocar, el presunto erotismo de la danza. Contrariamente a la omnipresencia de maestros argentinos del baile porteño, había por entonces en París pocos músicos porteños. Dada esta circunstancia, los conjuntos que acompañaban el baile solían estar formados por músicos gitanos, filipinos, hawaianos o rusos⁶⁷,

⁶¹ Cámara (2000: 163-250).

⁶² El *Diario ABC*, Madrid, 15.1.1914. Sobre la difusión del tango en España véase "Notas sobre los comienzos del tango en España" en pp. 267-272 de *Tango nómade* (2000) editado por R. Pelinski. En ese mismo libro véase "El tango en Granada" por H. Rébora, pp. 273-277, y "La época dorada del tango en Barcelona" por X. Febrés y P. Gabancho, pp. 251-277.

⁶³ Nohain (1913: 378).

⁶⁴ Véase *L'Osservatore Romano*, 27.11.1913.

⁶⁵ Gobello (1980: 112-113).

⁶⁶ Véase por ejemplo en AAVV la *Antología del Tango Rioplatense*. (1980). Vol 1.

⁶⁷ R. Hénard (1914: 16-19).

cuyo conocimiento de la música del tango porteño debía ser necesariamente escasa⁶⁸. Por otra parte, la música del tango porteño no había desarrollado aún el *swing* distintivo ni los recursos idiomáticos de ejecución que a partir de los años 20 le permitirán llegar a ser cómplice de las diabluras coreográficas del tango.

En síntesis, podríamos comprender el espesor semántico de la primera apropiación del tango en Europa mediante dos pares de conceptos opuestos y complementarios a la vez:

- la erotización del baile convierte al tango en símbolo de modernidad y de libera(liza)ción de las relaciones entre los sexos y sectores sociales en proceso de emanciparse de la moral victoriana. Al mismo tiempo, se produce un adecentamiento de las figuras desenfadadas del tango porteño mediante su codificación en 'pasos' apropiados para una danza social.
- Por otro lado, el proceso de desetnización exige que una danza extranjera no puede ser importada directamente en Europa sin someterse a las modificaciones exigidas por la aduana ciudadana del país huésped. Pero, al mismo tiempo, los bailarines, músicos y cantores de tango deben disfrazarse, por razones sindicales y herencia del colonialismo, con la vestimenta de gaucho.

Como ya se ha dicho, el precio que pagó el tango para ser aceptado en Europa ha sido perder su identidad porteña al verse reducido a la condición de danza social. Esta metamorfosis insospechada por los nómades que inventaron el tango a orillas del Río de la Plata fueron bienvenidas por la burguesía argentina una vez que el tango había triunfado en Europa. Después de su consagración europea, el tango regresa a Buenos Aires para negociar su aceptación en los 'salones de buen tono' a cambio del reconocimiento político de la identidad colectiva de quienes lo habían inventado⁶⁹.

Al estallar la Guerra del 14, la tangomanía europea termina abruptamente y el tango se refugia en la esfera de la vida privada.

⁶⁸ —contrariamente a la 'emicidad' de los músicos estadounidenses de jazz que iban llegando por esa época a Europa. Véase Brodman y Alfaro 'Quelques notes sur le tango' en *Jazz-Tango*, 15 de noviembre de 1930.

⁶⁹ Vila (2000).

3. *Los años locos*

La segunda diáspora del tango porteño tiene lugar durante *Los años locos*, esto es, en el periodo de entreguerras⁷⁰. Los principales rasgos de este período son la consagración del tango como baile de moda; la circulación de orquestas y músicos de tango argentinos, algunos de los cuales se quedan en Europa; la formación de orquestas locales (sobre todo en Francia y Alemania) que tratan de apropiarse del estilo porteño milongueado; la difusión del tango mediante redes tendidas hacia Europa del Este y del Sur, hacia Japón y China a partir de los nudos urbanos donde el tango ya se había arraigado. La gran novedad es, sin embargo, la emergencia del tango canción y su diversificación en sub-estilos regionales. Por contaminación con el tango canción emerge el tango-melodía. La diseminación del tango se ha visto favorecida por las mediaciones tecnológicas de este período (grabaciones fonográficas, radio, film), el auge del periodismo y de las revistas de moda.

La codificación europea del tango porteño como baile de salón no suprimió, sin embargo, la distinción entre tango porteño y el eurotango, —una distinción que también habría de perdurar entre las orquestas (típicas) activas particularmente en Francia. Ambas tradiciones, semejantes pero diferentes, siguen transitando por circuitos separados, —una separación que ya había comenzado en *La bella época*.

Cuando el baile del tango en cualquiera de sus modalidades estaba en su apogeo, sus competidores más cercanos eran la java parisina y, sobre todo, los bailes traídos de los EEUU (el *one-step*, el *shimmy*, el fox-trot, el *charleston*, etc.). Eran bailes agitados que podían involucrar, como en el caso de la desinhibida Josophine Baker, una gestualidad sexual más o menos explícita centrada en el movimiento de las caderas. Sin embargo no poseían el aura de erotismo sugestivo como ‘finalidad sin fin’ que podía suscitar el abrazo estrecho de la pareja de tango.

El modelo coreográfico europeo fue remodelado —o más bien parodiado— por Hollywood en el film *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921). Rodolfo Valentino y Beatriz Domínguez protagonizan un improbable tango, en posición del cuerpo erecta, con peligrosas caídas del busto hacia atrás,

⁷⁰ En particular, la década del veinte se suele designar en la tradición anglosajona como los *Golden Twenties* o *Roaring Twenties*.

bruscos movimientos de la cabeza a izquierda y a derecha, el brazo izquierdo del bailarín y derecho de la bailarina rígidamente tendidos en posición perpendicular al cuerpo, bailando sobre un 'inaudito' tango con el consabido ritmo de habanera usado en el tango de entonces⁷¹. En la serie de las reinventaciones del tango porteño, el de Valentino es una parodia que ha sobrevivido en la imaginación popular y en las escuelas de danzas sociales. Mientras el tango a la Valentino se adopta en Hollywood, bailan ocasionalmente en los Estados Unidos, en puro estilo porteño, 'El cachafaz' (1920) y 'El vasco' (1926) y actúan las orquestas de O. Fresedo (1920), F. Canaro (1926); también lo hace J. C. Cobián quien se presenta como un salvaje de la pampa, haciéndose atar con una cadena al piano⁷²...

3.1. El tango canción

Como es bien sabido, el tango canción porteño se define convencionalmente como subgénero tanguero desde 1917 con la grabación hecha por C. Gardel de *Mi noche triste*⁷³. Las letras del tango devienen pronto un vasto cancionero que, como ningún otro género literario, se identifica con la cultura urbana porteña. Gracias a la verdad existencial y artística de sus letras, el tango ha sabido transformar la miseria de aquellos primeros inmigrantes en prerrogativa, el desplazamiento en llegada especial, la marginalización en centralidad⁷⁴. Recordemos que cuando el baile del tango llegó a Europa, el erotismo originario de su coreografía, aunque censurado y adecentado, aseguró la permanencia del tango como un símbolo de las relaciones de género. Ahora, en el período de entreguerras, el tango explora una nueva posibilidad: el tango canción. Su poder particular reside en su capacidad de interpelar con la palabra poética historias de la vida personal, suscitar estados emocionales y servir de vehículo para transportarlos consigo en la memoria.

Ahora bien, mientras los movimientos de la danza y los sonidos de la música se dejan globalizar fácilmente, no sucede lo mismo con la poesía del tango. Llegado a Europa, el precio que el tango canción porteño paga por su identificación existencial con la forma y las circunstancias socio-culturales de la vida rioplatense es que sus letras, a veces escritas en "la trabajosa jerga

⁷¹ De paso: la inaudible música de ese conjunto en el film mudo ha sido recientemente compuesta por el compositor estadounidense Carl Davis.

⁷² Véase Groppa (2003).

⁷³ Letra escrita por P. Contursi en Montevideo, sobre una melodía de S. Castriota. Fue la primera grabación de un tango hecha por C. Gardel.

⁷⁴ J. Sarno (2008: 7).

lunfarda” (J. L. Borges) no pasan fácilmente por el filtro de la traducción intercultural: o bien son, en general, ignoradas, o, en el peor de los casos, imitadas con un dejo de ironía. Lo que el *chronotopos* (Bachtin) de la lírica tanguera porteña —esto es, su arraigo cultural (experiencial) en el tiempo y el lugar a los que están tan estrechamente ligadas las letras del tango— aparece como una virtud a los porteños, en Europa es un obstáculo para su globalización. Como afirma finamente Archetti⁷⁵, “los porteños se reservaron la poética del tango para sí mismos”. Así, la lírica del tango porteño fue esquiva tanto a la traducción cultural como a la poética, y cuando una traducción se ha intentado, la libertad de las traducciones alcanzaron lejanos confines de la fantasía: *Verás que todo es mentira*, se transforma en *¡Tú tienes que hacerlo!*; una de las varias traducciones europeas de *Adiós muchachos* cambia su título en *Donna e Caballeros*; y *El Choclo* se transforma en *Kiss of fire*.

Desde una perspectiva más amplia, el éxito de Gardel en España y en Francia como cantor y primer *star* latinoamericano no debe ocultarnos el hecho de que por entonces un tango alemán (*Schlager Tango*), *Ich küsse Ihre Hand, Madame*⁷⁶ o el tango polaco *Oh! Donna Clara*⁷⁷ hacían furor en Europa central. Lo mismo sucedía con el *Tango des roses*⁷⁸ en Francia y en Italia. Antes que Gardel fuera coronado en Francia como “Rey de los intérpretes”⁷⁹, ya había habido en Polonia, hacia finales del años veinte, una “Reina del tango”, Stanislaw Nowicka, quien solía cantar tangos imitando el estilo porteño de la época. También Alemania tuvo más tarde su “Rey alemán del tango”, el barcelonés J. Llossas (1900-1957)⁸⁰. Y también Rusia,

⁷⁵ Archetti, (1999: 158-159, nota infrapag. 3). A P. Kukkonen (1996: 61-76) le debemos un interesante estudio sobre las versiones europeas del tango porteño.

⁷⁶ *Yo beso su mano, señora*; música de R. Erwin y letra de F. Rotter, pertenecía, como la generalidad de los tangos alemanes, a la categoría de *Schlager Tango* dentro de la llamada *Unterhaltungsmusik* (música de entretenimiento).

⁷⁷ Este tango de J. Petersburski fue publicado originalmente (1929) bajo el título de *Tango Milonga* con letra de A. Wlast.. Fue el primer *hit* europeo de la canción popular polaca y obtuvo en 1998 el primer puesto en la lista confeccionada para celebrar el ochenta aniversario del Tercer Programa de la Radio Polaca (Gulbinowicz 2000: 309).

⁷⁸ Título original: *Il tango delle rose* (1928); letra en francés de J. Rivière, música de A. Bottero y F. Scheier (1929).

⁷⁹ Así lo apodó la revista francesa *Jazz-Tango*.

⁸⁰ J. Llossas, arreglista y compositor de tangos y canciones, después de pasar su juventud en Latinoamérica, se radica en Alemania donde funda en 1925 su propio conjunto de tango. Entre sus hazañas está la de haber grabado el *Adiós Muchachos* (*Good bye boys!*) junto al himno

a falta de uno, tuvo simultáneamente dos ‘reyes del tango’: el exilado en el Reino Unido y en Rumania, P. K. Leschenko (1898-1953) y un letón de Riga, O. Strok (1892-1975)⁸¹.

Liberado de sus competidores bailables —el *one-step*, el *shimmy*, el *fox-trot* y el vals—, el tango instrumentalailable se asocia en Europa a la canción, surgiendo así, desde los años veinte, el tango canción en un proceso temporalmente apenas desfasado con respecto a su homólogo, el tango canción porteño. Ante la clausura casi iniciática con la que el mundo poético del tango porteño trata los temas universales de la soledad, del abandono, del olvido y, en general, de las relaciones amorosas, los letristas europeos recurren generalmente a temas triviales, centrados en la sentimentalidad y el escapismo romántico para acompañar el erotismo galante del baile, o, como en los *Konditorei Tangos* (Tangos de confitería), el saboreo (quizás no menos erótico) de las tartas de chocolate en los cafés a las cinco en punto de la tarde...⁸² Por ejemplo, el comienzo de la letra de *Oh! Donna Clara* dice:

*¡Oh Donna Clara!, yo te vi bailar y tu belleza me ha enloquecido. Luego en sueños te he visto toda entera y esto ha colmado el vaso del amor. En cada paso en cada movimiento tu cuerpo se dobla con precisión por la mitad...*⁸³

En otros casos, las letras parodian escenas del tango porteño chulesco:

*Esta noche me vas a pegar de nuevo hasta que muera gritando. Pero no tengo fuerzas para abandonarte, bastardo piojoso!*⁸⁴.

falangista *Cara al sol* acompañado por una banda de la *Luftwaffe*. Las ventas del disco estaban destinadas a ayudar a los voluntarios que partían a la Guerra Civil española para unirse al ejército fascista de Franco...

⁸¹ O. Strok era compositor, pianista, *bandleader* y editor musical cuyas canciones-tango contribuyen a configurar el carácter sombrío y melancólico del tango eslavo. También Finlandia tendrá en los años cincuenta su ‘rey del tango’ en la persona del compositor O. Virta.

⁸² Efectivamente, en Alemania existía el llamado *Konditorei Tango*, —el tango que se ejecutaba en las confiterías mientras la gente mayor bebía su te y saboreaba sus tortas (Kukkonen, 1996: 77).

⁸³ *Oh! Donna Clara, Ich hab Dich tanzen gesehen und deine Schönheit hat mich toll gemacht. Ich hab im Traume Dich dann im ganzen gesehen, das hat das Maß der Liebe voll gemacht. Bei jedem Schritte und Tritte biegt sich dein Körper genau in der Mitte...*(etc.) La letra en alemán es de F. Löhner-Beda, famoso letrista y libretista de opereta vienés que murió apaleado (*sic*) en 1942 en un campo de concentración nazi por falta de dedicación a su trabajo en la fábrica de gas que se utilizaba en los crematorios.

Poco a poco desaparecen aquellas letras de principios de los años veinte que, según la tradición romántica, ven España como paradigma del exotismo y en alegres congeries heterotópicas acumulan castañuelas, sol y toros para cantar dramas sentimentales supuestamente porteños cantados sobre ritmos de habanera en alguna callejuela de Barcelona⁸⁵... Los temas de las letras se van especificando a medida que el tango canción europeo ahonda en los rasgos culturales de los diferentes países sobre los que se reterritorializa como es el caso de los tangos canción finlandeses, eslavos, *yiddish*, etc. Se perfilan estilos regionales que funcionan como ensamblados de rasgos musicales, literarios y coreográficos que con mayor o menor precisión diseñan la fisonomía de tangos como el franco-italiano, el alemán, el eslavo, el finés, el oriental, etc. A mediados de los años treinta los músicos de tango franceses identifican claramente este proceso de especificación estilística según regiones o países:

“En Europa, el tango, esencialmente criollo hace algunos años, ha sufrido una lenta metamorfosis que, cambiando su fisonomía, refleja hoy la psicología de los diferentes pueblos donde él es todavía en boga. De esta manera Italia y Alemania han llegado a poseer un tango bien característico. Las mismas Grecia y Turquía tienen hoy su tango, y un tango bien propio, lo afirmo yo” (Q. Verdu 1936)⁸⁶.

Aunque algunos de ellos se deleitan en barnizar sus composiciones con una supuesta autenticidad —solían bautizar sus tangos con títulos tan criollos como *Campamento gaucho*, *Chancleta*, *Tango viejo*, *Mimito de locura*, etc.— el tango canción, según testimonios de la época, se caracteriza por melodías líricas de carácter popular influidas por la canción popular italiana. Se trata de un tango 'azucarado', 'con superabundancia de *sordini* y *ppp*', 'menos rítmico' que el tango-milonga argentino, 'con notas largas en la melodía' y en el contracanto de los bandoneones que ahora abandonan su típico marcado

⁸⁴ J. Placzkiewicz. (S.d. *El tango en Polonia*, 1913–1939).

⁸⁵ Para un estudio semiológico de las letras del tango argentino, europeo y, en particular, finlandés me permito sugerir el excelente trabajo de P. Kukkonen (1996), en el que se pueden encontrar referencias a la tesis de C-G Alhén (1987), redactada en sueco, sobre el tango en Europa.

⁸⁶ *“En Europe, le tango, essentiellement criollo, voici quelques années, a subi une lente métamorphose que, en changeant sa physionomie, reflète aujourd’hui la psychologie des différents peuples où il est encore à l’honneur. L’Italie et l’Allemagne sont ainsi arrivés à posséder un tango tout à fait caractéristique. La Grèce et la Turquie, elles-mêmes, ont aujourd’hui leur tango, et un tango bien à elles, je l’affirme”* (Q. Verdu “Le tango”, en *L’Orchestre Jazz-Tango*, julio de 1936).

rítmico en *staccato*⁸⁷. Un ejemplo típico del tango canción franco-italiano de aquella época son el ya mencionado *Tango des roses* (1929)⁸⁸ y *Le plus beau tango du monde* (1935)⁸⁹.

Una reseña histórica de la diseminación del tango ha de tomar en cuenta que durante el período de entreguerras, salvo en casos excepcionales como Francia o Alemania, no hubo cantantes o conjuntos instrumentales que se dedicaran exclusiva o preferentemente a la ejecución del tango. No obstante, ello no implica que en el período de Entreguerras, junto al *foxtrot* y a otros géneros locales de moda, como, por ejemplo, el cuplé en España⁹⁰, el tango fuera la canción y la música de baile si no preferidas, al menos frecuentes en muchos lugares. Tal es particularmente el caso de países como Polonia, donde el tango canción ha ocupado un lugar privilegiado. De la misma manera los conjuntos de tango instrumental (bailable) han gozado de particular estima en Alemania y en Francia. Como era de esperar, en países como Rusia, Italia, Rumania, Grecia, Turquía, Egipto, o Algeria, donde en mayor o menor medida el tango canción había echado raíces, los cantantes solían incluir tangos (o algún tango) en sus grabaciones.

Además de Francia, la presencia del tango canción en los países mediterráneos estuvo centrada en Italia. Su tango canción, basado a menudo en la oposición de estrofa en modo menor y estribillo en modo mayor, muy cantable con notas prolongadas y amplios intervalos en la melodía, ha servido de modelo tanto en Francia como en Grecia y Rumania, —sin mencionar la influencia que tuvo sobre el tango porteño y sobre la práctica actual del *liscio* en la misma Italia. La popularidad del tango-canción en Italia se debe en buena parte a la maestría con que grandes voces de la canción italiana (L. Virgili, C. Buti. O. Carboni, también B. Gigli, y otros) interpretaban clásicos como *Tango della gelosia* (Mendes-Mascheroni), *Tango della luna* (Tomassini), *Tango delle capinere* (Bixio-Cherubini), o

⁸⁷ Véase en particular la revista francesa *Jazz-Tango*, también llamada *Jazz-Tango-Dancing*, fue fundada en 1930. Desde mediados de 1936 hasta su desaparición a fines de 1938 se llamó *L'Orchestre Jazz-Tango. Revue Internationale de la Musique*. Publicaba noticias sobre la actividad tanguera y jazzística en la Francia de los años 30, críticas de discos y ediciones de tangos, instrucciones sobre la manera de arreglar, componer y ejecutar tangos argentinos, etc.

⁸⁸ Letra de J. Rivière, música de A. Bottero et F. Scheier

⁸⁹ Letra de R. Sarvil – y música de V. Scotto.

⁹⁰ Raquel Meller (1888-1962) privilegia el cuplé de la misma manera que el foxtrot es frecuente en las grabaciones de Celia Gámez. Imperio Argentina, pareja de C. Gardel en *Melodía de Arrabal* (1933), mantiene una relación más estrecha con el tango porteño.

Tango delle rose (Scheier-Bottero). También en España, a pesar de la gran popularidad del cuplé en el período de entreguerras, el tango canción, aparte de ocasionales apariciones en la zarzuela, tuvo cierta vigencia sobre todo en Barcelona, una ciudad privilegiada por varias giras de concierto de Gardel. La tradición porteña sólo ha retenido *Fumando espero* (1922), un tango de los barceloneses J. V. Masanas con música de F. Garzo y J. Viladomat, que mereció los honores de la aceptación popular en Buenos Aires.

El pathos sentimental que caracterizaba el *Schlager* alemán contagió también la interpretación del tango canción. Desde la agenda promulgada por la propaganda nazi, los clichés sentimentales y románticos, musicales y literarios que caracterizaban este género, cumplían la función racionalmente programada de sumir al pueblo en un estado de sentimentalidad privada que lo hiciera condescendiente con los objetivos criminales de los nacionalsocialistas⁹¹. El programa nazi para “purgar las influencias extranjeras” y “desjudaizar” la cultura alemana se aplicó en el dominio popular particularmente a músicas como el jazz, no sólo por ser negro, sino también porque el racismo cultural nazi lo consideraba contaminado por los compositores judíos de la *Tin Pan Alley* residentes en los EEUU. En cambio el tango, por su aparente ascendencia aria, era permitido y apreciado por las autoridades nazis⁹², hasta el punto de que Hitler y Goebbels ‘honraron con su presencia’ las actuaciones berlinesas de E. Bianco y su orquesta en 1939. A pesar de todo, a condición de cumplir su función de dorar los mensajes propagandistas del hitlerismo, el *Schlager* no ha desdeñado los arreglos musicales en estilo de un ‘euro-jazz’ diluido que viene desde los años veinte, contagia el tango canción y finalmente termina por absorberlo. Para ilustrar la diferencia entre ambos estilos de tango canción, el alemán y el porteño, compárese la interpretación de *Ich küsse Ihre Hand, Madame*, éxito internacional de los *Comedian Harmonists* en 1928, con su respectiva versión gardeliana: mientras el tono edulcorado de la versión alemana observa con racionalidad estricta el tempo en ritmo de habanera, la interpretación del mismo tango por Gardel⁹³ luce por la frescura de su rubato

⁹¹ Wicke (1985: 149).

⁹² En realidad, mientras las autoridades nazis prohibían las actuaciones de conjuntos de jazz negros (1931) y la venta de discos de jazz, la poderosa industria alemana del disco proveía de grabaciones de jazz originales a los demás países europeos para contrarrestar la competencia de la industria musical estadounidense (Wicke 1985: 152-153).

⁹³ Este tango lo grabó Gardel el 25/8/1929 en traducción de Luis Rubinstein y con acompañamiento de guitarras de Aguilar y Barbieri (Disco Odeon 18229, Matriz 4514). Agradezco este dato a Omar García Brunelli. Se puede escuchar en *YouTube* como *Ich Küsse Ihre Hand*,

—irracional y tan ‘reacio a la transcripción’— y de su caminar elegante, sin afectación, que se conforma con el acompañamiento de las guitarras de Aguilar y Barbieri marcando armonías simplistas en 2/4⁹⁴.

En general, el tono emocional y nostálgico —hasta a veces depresivamente melancólico— predomina en el tango eslavo (o más bien en la percepción del mismo)⁹⁵. Ejemplos de esta tendencia son Pjotr K. Leschenko (1898-1953) y Oskar Strok (1892-1975) cuyos tangos fueron muy populares en la Unión Soviética durante los años treinta, a pesar de que el régimen stalinista consideraba el tango como música burguesa, decadente, y por tanto contrarrevolucionaria. Los discos de tango y romanzas gitanas de Leschenko se introducían de contrabando en la Rusia stalinista. El letón O. Strok era conocido sobre todo como compositor de bellas melodías de tango, algunas luminosas, otras extremadamente melancólicas⁹⁶. Las restricciones del stalinismo no impidieron a E. Bianco obtener un contrato para actuar allí con su orquesta durante dos años —el lapso máximo de residencia permitido a artistas extranjeros.

Polonia abrazó el tango canción como si fuese un género a medida para expresar la emotividad presente a menudo en sus músicas tradicionales. Las melodías interpretadas de manera emotiva, triste, melancólica, a veces

Madame-Carlos Gardel!. La versión original es de Marlene Dietrich en el film homónimo de R. Land (1928).

⁹⁴ El tango alemán también solía interpretarse en un estilo semejante a la marcha. Compárese, por ejemplo, la interpretación de *Oh, Donna Clara* por W. Kollo (1929, en el CD *Polskie Tango 1929-1939*) con la misma canción en versión original polaca *Tango Milonga* cantada por un intérprete polaco. Por otra parte, el pathos sentimental del tango alemán alcanza su perfección en *Tango nocturno* interpretado por Pola Negri, 1937 (del cual se reproduce una versión en YouTube).

⁹⁵ Escúchese, por ejemplo, *Juz nigdy (Nunca más)* de J. Petersburski (1930), o bien *Dos ojos negros me miran* de O. Strok (en *Let's tango*, EXCEL266, 2001). El estribillo del tango *To ostatnia niedziela (Este es el último domingo)* de Z. Friedwald con música de J. Petersburski (1936), dice "*Este es el último domingo,/hoy nos separaremos,/hoy cada uno tomará su camino,/para siempre. Este es el último domingo,/entonces no me lo escatimes,/mírame hoy tiernamente,/por última vez.*" Entre los numerosos compositores de tango polacos están también Z. Bialostocki, W. Dan, Z. Karasinski, los hermanos Gold, H. Wars, etc.

⁹⁶ Uno de sus tangos se puede escuchar en <http://es.youtube.com/watch?v=dqogpVh85fA>. Escúchese también *Zwei dunkle Augen schauen mich an (Dos ojos negros me miran)* en *Let's Tango*, (CD 2, nº 7, EXCELLO266).

patética anunciaban —a la vez que distraían⁹⁷ de— la tragedia que se avecinaba. Como era de esperar, la convivencia de las culturas polaca y judía se ha traducido en un intercambio de canciones y en cierta permeabilidad estilística toda vez que un intérprete polaco ejecuta una canción *yiddish* y viceversa⁹⁸. Por cierto, no se puede esperar tal afinidad entre el tango porteño con su inefable rubato y sus respectivos covers en Polonia⁹⁹. En el tango canción polaco, como en el eslavo en general, predominan las tonalidades menores sobre un tempo cansino. Mientras los estilos de ejecución y las voces de los cantantes, a menudo provenientes de la opereta y de la ópera, son muy distintos entre sí, los arreglos instrumentales, poco elaborados, apenas se diferencian: como no había conjuntos dedicados exclusivamente al tango, los arreglos eran tarea rutinaria de los directores musicales de las pocas compañías de disco radicadas en Varsovia (Odeón, Columbia, Syrena-Elektro, etc.).

La Segunda Guerra Mundial causó millones de desplazados que sólo pudieron llevarse consigo sus recuerdos y la memoria de sus canciones. Causó sobre todo millones de deportados, muchos de ellos judíos a quienes la persecución nazi había condenado a los campos de exterminio. También ellos llevaron consigo la memoria de sus canciones que seguirían escuchando, componiendo o ejecutando en condiciones trágicas. Había, en efecto, en algunos de estos campos —Auschwitz, Buchenwald, Dachau, Mauthausen, Terezin y otros— conjuntos instrumentales que funcionaban tanto como estrategias de supervivencia y distracción para las víctimas como

⁹⁷ El último tango grabado en Polonia, unos días antes de la invasión alemana (1.09.1939) decía: *Crisantemos dorados en un vaso de cristal/ reposan sobre mi piano,/ consolando penas y pesares. / A través de lágrimas plateadas y brumosas / acerco mis manos hacia ellos / y susurro una cuestión:/ ¿porqué te has ido?*. (Grabado por J. Poplawski en los estudios Odeón de Varsovia. Véase J. Placzkiwicz, (s.d. El tango en Polonia 1913-1939).

⁹⁸ Escúchense las numerosas versiones de *Miasteczko Belz* o *Mayn Shtetele Belz*, en <http://es.youtube.com/watch?v=t27JYpd8POQ&feature=related>>. Belz era un pueblito judío-polaco cercano a Lublin, junto al cual entre 1941 y 1943 funcionó un campo de trabajos forzados para judíos y gitanos. Cerca de dicho lugar había un campo de concentración (Treblinka) en cuya cámara de gas fueron asesinados cerca de 600.000 judíos, de los cuales 350.000 eran polacos y sobre todo judíos polacos.

⁹⁹ *Mamá yo quiero un novio* se transforma en *Santa Madona*, y *Callecita de mi barrio* en *Uliczka w Barcelonie*, esto es, *Callecita de Barcelona*, etc..

instrumento de propaganda, represión y terror por sus verdugos¹⁰⁰. Una de esas músicas era el tango *Plegaria*, de E. Bianco¹⁰¹:

*Plegaria que llega a mi alma / al son de lentas campanadas,
plegaria que es consuelo y calma /para las almas desamparadas.
El órgano de la capilla / embarga a todos de emoción
mientras que un alma de rodillas / ¡pide consuelo, pide perdón!*

*¡Ay de mí!... ¡Ay señor!... / ¡Cuánta amargura y dolor!
Cuando el sol se va ocultando / (una plegaria)
y se muere lentamente / (brota de mi alma)
cruza un alma doliente / (y elevo un rezo)
en el atardecer.*

*Murió la bella penitente, / murió, y su alma arrepentida
voló muy lejos de esta vida, / se fue sin quejas, tímidamente,
y di en que noche callada / se oye un canto de dolor
y su alma triste, perdónala, / toda de blanco canta al amor!*

La música de *Plegaria* se ejecutaba en los campos de concentración nazis de la región de Czernowitz (Rumania) para acompañar la marcha de 'las

¹⁰⁰ G. Fackler (pp. 226-237) y E. John (pp. 236) del catálogo de la Exposición *La Música y el Tercer Reich* (2007).

¹⁰¹ El violinista, bandoneonista, cantor, compositor, letrista, editor y director de un exitoso conjunto de tango, E. Bianco (1892-1959) era conocido en Europa por sus actuaciones en París y sus numerosas giras. Su tango *Plegaria* (1927), de cuya letra y música es autor, fue dedicado a "S. M. Alfonso XIII, símbolo de la democracia española" y grabado por Celia Gámez en 1929. *Plegaria* es probablemente el tango al que Paul Celan se refiere en un poema, escrito en 1944 en su Czernowitz natal, como el *Tango de la muerte*, que más tarde llamó *Todesfuge*, esto es, *Fuga de la muerte*. *Tango de la muerte* fue premonitoriamente el nombre del primer film mudo dedicado al tango (1917). Sobre el tango *Plegaria* de Bianco y su utilización en los campos de concentración nazis, véase LI. Czackis (2004). Estudios sobre la música en el régimen nazi y sobre la utilización de la música en los campos de concentración se encuentran en el catálogo de la exposición *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin*. [2004] 2007. El catálogo contiene también un CD con música compuesta en los campos de concentración. Sobre el repertorio de tangos compuestos en los campos de exterminio nazis, véase LI. Chackis (2003), quien también ha grabado tangos *yiddish* con arreglos de G. Beytelmann en un espléndido CD (*Tangele. The Pulse of Yiddish Tango*. TZ 8124. 2008).

columnas grises' al silencio último de los crematorios, aunque su letra había sido modificada por una más 'apropiada' a la circunstancia bajo el título de *Fuga de la muerte*:

*¿Escuchas el sollozo del violín?
Sus tonos suenan sangrientos.
¿Escuchas cómo tu corazón
presiente su último latido?
Suenan el Tango de la muerte,
no temas querido.
La arena cubrirá tu cadáver;
las estrellas te velan
y una piedra te sirve de almohada.
Pero serás feliz en tu completa soledad.
Caen disparos. Vuelan las balas.
¡Sepárense! ¡Veneno!. Sigán tocando.
Y la muerte te coge de la mano.
Estate listo y preparado.*

En los países de Europa del Sur, de Turquía y del Cercano Oriente han convivido varios estilos de tango: canciones griegas y rumanas modeladas sobre el tango melódico al estilo ítalo-francés que alternan el viejo ritmo de habanera con el andar simple en cuatro tiempos ya establecido como ritmo estándar de tango hacia fines de los veinte. En contacto con las músicas del Cercano Oriente el tango sufre un proceso de hibridación de la cual emergen los tangos turcos que recuerdan el estilo del tango porteño (tempo moderado —MM: ca. 116— sobre un ritmo de cuatro negras por compás, preferencia por tonalidades menores, declamación silábica de la melodía, etc.); y el llamado 'tango oriental' que se distingue por la convergencia de ciertos rasgos comúnmente atribuidos a las músicas del Cercano Oriente: intervalos de segunda aumentada, tempo más reposado, superposición del ritmo de habanera con ritmos 'orientales' y ciertos giros melódicos modales (¡todo una sorpresa para una tradición tanguera tan aferrada a la tonalidad!). Otras trazas de tópicos musicales orientales son la tendencia a la homofonía en los arreglos y los sutiles *glissandi* entre los tonos¹⁰². A menudo la 'semejanza de familia' del tango en los países del Cercano Oriente con el tango porteño se

¹⁰² Escúchense los CDs *Echoes from afar* (RIEN CD 20), *Tango alla Romanesque* (RIEN 40) y *Tangolar* (RIEN CD 23) dedicado éste último a las canciones tango de I. Özgür (1905-1959). En estos CDs se encontrarán también ejemplos del tango en Egipto y Algeria.

diluye hasta reducirse a un par de fórmulas rítmicas y al texto amoroso —una extinción de rasgos que no debe extrañarnos si se considera que para mucha gente de cultura islámica en el Cercano Oriente, la llegada del tango era el primer contacto con la música occidental. Si a partir de los años veinte Estambul devino capital del tango en el Cercano Oriente fue en gran parte gracias a la laicización del estado turco: ella permitió, por ejemplo, que una mujer, Seyyam Hanim (1913-1989), apoyada por el presidente Ataturk, popularizara el tango en Turquía y con ello promoviera subsidiariamente la emancipación de la mujer en su país. Mientras el tango en Rumania solía modelarse sobre el tango melódico ítalo-francés, en Grecia el tango, visto como música occidental, tuvo una fuerte competencia en el *rembetiko*, una suerte de música ‘porteña’ cultivada por exilados de la costa asiática del Mediterráneo que finalmente habría de imponerse como música popular representativa de este país.

En suma, durante el período de entreguerras, aunque el tango baile seguía vigente, su forma más representativa era la del tango canción dotado de ciertos rasgos propios que lo distinguen de sus competidores más cercanos, la canción jazz y la romanza. En un tempo moderado, el tango canción dispone de una serie de estereotipos o patrones melódicos y rítmicos y armónicos, variados dentro de ciertos límites y acomodados al estilo propio de cada cantante. El tango canción se transforma en medio poético-musical para expresar sentimientos de amor, como ya lo había sido antes para erotizar el baile. En este proceso los matices varían según el carácter de los contextos políticos y socio-culturales de los países sobre los que el tango porteño se reterritorializa. A riesgo de simplificar la narrativa histórica, se puede afirmar que, aunque los sitios del tango canción son semejantes (cabarets, cafés, *music halls*, teatros, film) y la estructura formal de la canción sufre pocas variaciones, la sentimentalidad se viste de elegancia y melodicidad en el tango canción ítalo-francés, de cierta marcialidad y pathos en Alemania, de tristeza y melancolía en el tango eslavo, de ‘sensualidad dolorida’ en las voces de intérpretes en el Cercano Oriente donde también se introducen ligeras innovaciones en el estilo de ejecución vocal, y algunos recursos modales en la estructura melódica y armónica.

3.2. El tango instrumental.

Desde principios de los años veinte, junto a la preponderancia del tango-canción, hay una presencia remarcable de orquestas que cultivan el repertorio tanguero, sea porteño, sea local. Cuando los conjuntos se

dedicaban exclusivamente al tango, solían estar formados preferentemente por músicos argentinos¹⁰³, aunque el caso más frecuente era el de las orquestas mixtas integradas por músicos europeos y porteños, o, simplemente, por músicos locales como ha sido con frecuencia el caso en Francia. En Alemania las orquestas de baile solían ejecutar ambos géneros: el tango y el jazz. Como es sabido, los músicos argentinos de tango que por entonces se radican en Europa son los hermanos Pizarro, E. Arolas, E. Bianco, D'Ambroggio 'Bachicha'¹⁰⁴, G. Spósito, R. Canaro, Ferrer-Filipotto, el trío Irusta-Fugazot-Demare, etc.; otros son aves de paso que realizan giras por el Viejo continente (F. Canaro, J. de Caro, O. N. Fresedo, E. S. Discépolo, etc.). A pesar de la publicidad que acompaña a las orquestas y compositores del tango local, las orquestas porteñas son el punto de referencia para garantizar la autenticidad del tango y, en particular, asegurar una ejecución rica en matices. Por razones de legislación laboral que permitía actuar sólo a aquellos conjuntos extranjeros que representaban tradiciones coreo-musicales típicas de sus 'excéntricos' países, las orquestas de tango (músicos, cantores, bailarines) debían disfrazarse de gaucho¹⁰⁵ (a lo Juan Moreyra, —'engominado' a partir de 1925)— para poder trabajar legalmente. Dado que también los músicos europeos se ponían vestimenta de gaucho, la dialéctica de exotizante-exotizado adquiere una nueva dimensión: no solamente el exotizado, sino también el exotizante se autoexotizan...

El repertorio básico de los conjuntos tangueros era el tango milongueado para el baile en los llamados *dancings* y *music-halls* de las grandes ciudades europeas¹⁰⁶, aunque, si mis informaciones son correctas, ha ido desarrollándose durante los años treinta hacia un tango de tipo más melódico. Es interesante precisar la relación entre tango canción y tango instrumental. En el periodo de entreguerras había fundamentalmente en Europa un 'tango canción' para escuchar y un 'tango milonga' (esto es, instrumental, en estilo argentino) para bailar, hasta que, al menos en Francia, hacia mediados de los años treinta el primero contamina y termina por

¹⁰³ como en el caso de las 'orquestas argentinas' de Bianco, Bianco-Bachicha, y Bachicha.

¹⁰⁴ Años después de la Guerra se formó en París una orquesta que bajo el nombre de Bianco-Bachicha actuó en *La Coupole* (París) hasta 1981.

¹⁰⁵ La costumbre de llevar vestimenta de gaucho para ejecutar el tango ya era frecuente durante *La Belle Époque*. Hay que señalar, sin embargo, que Discépolo en sus presentaciones en Barcelona, optó por vestir de negro como acostumbraban los músicos porteños.

¹⁰⁶ La circulación de estas orquestas en Francia disminuye desde mediados de los años treinta debido a las medidas proteccionistas en favor de la mano de obra nativa.

imponerse al segundo bajo la forma del ‘tango melodía’. El tango milonga está destinado al baile. Fue importado en Europa por músicos argentinos junto con el inefable rubato del tango porteño, los pasajes en *canyengue*¹⁰⁷, los idiomatismos propios de la ejecución tanguera, la ‘estética del silencio’ (Beytelmann) y la discontinuidad en la textura musical. Por entonces era corriente la opinión entre los músicos locales de que es más difícil ejecutar el tango milonga debido a la abundancia de pasajes rítmicos virtuosos en valores breves. Su sustancia musical se considera más compleja y su aire de salvaje engominado más adecuado a los alocados sitios de *dancing*. A los músicos franceses les llama la atención el rubato típico de los músicos de tango argentinos —un rasgo que atinadamente ponen en relación con la manera de hablar inconfundible del porteño: “el músico argentino interpreta siempre las melodías de la misma manera que habla” escribían en *Jazz-Tango*.

En Francia, la distinción entre tango porteño, erigido en paradigma de autenticidad tanguera, y tango europeizado era pragmáticamente clara aunque se formulaba en expresiones vagas como las siguientes: el tango porteño posee *frases extrañas y sonoras, embelesos exóticos y ensueños de sol y amores ardientes*¹⁰⁸. Para que una orquesta de tango alcanzara estos rasgos debía apropiarse de modalidades de ejecución porteñas que algunos músicos franceses discutían y ejemplificaban en la revista *Jazz Tango* con breves textos y ejemplos didácticos:

¹⁰⁷ *Canyengues* son pasajes muy rítmicos, subrayados por efectos percusivos y asociados a la ‘camorra’ (i.e. la mafia), en la que, según Piazzolla, estaría enraizado el tango porteño.

¹⁰⁸ Calificaciones del tango porteño que aparecen en la revista *Tango-Jazz*.

Elegante Papirusa
Violon Solo

1 *Tutti* etc.

2 **Berretin**
cresc. - - - f p etc.
Une manière d'interpréter ce motif sans contre chant

staccato etc.

3 *pizz.* etc.

4 *pizz* etc.

5 *pizz.* etc.

6 **Derecho viejo**
Violon *pizz.* etc.

7 **Retintin (2^e Motif)**
pizz etc.

8 **Entreriano**
pizz etc.

Brodman-Alfaro: Articulaciones tangueras del violín. En *Tango-Jazz* 1931.

No obstante, durante los años treinta las orquestas típicas argentinas comienzan a perder atractivo en favor de los emergentes tangos nacionales. La fortuna de estos tangos, a juzgar por testimonios contemporáneos, se funda en *su encanto expresivo, a la vez sentimental y sensual [...] comparable a la atracción del encanto femenino, en su capacidad para exteriorizar sentimientos de nostalgia y para crear esa comunión extraña entre danzantes y músicos, cuando la luz de la sala se tamiza*¹⁰⁹. Además, en el transcurso de los años treinta el tango milonga entra en recesión, ‘contaminado’ por el tango canción. De su combinación con el tango milonga emerge el ‘tango melodía’ (o tango melódico), descrito en la época como poseedor de una melodía encantadora, más musical y artístico, con más gusto y *chic* y un balanceo muelle, pensado más bien para los oídos que para los pies y opuesto por tanto al tango milonga, con más estiloailable y ritmos más acentuados y variados. *Poema*, de A. M. Melfi, —el argentino percusionista, ‘serruchista’ y cantor en la orquesta de Bianco— es considerado en los años treinta en Francia como modelo del tango melodía¹¹⁰. A pesar del prestigio del tango porteño en Europa, *el tango instrumental* que parecía reunir todas las cualidades capaces de satisfacer el gusto europeo —elegancia, equilibrio entre patetismo y melodicidad, carácterailable— fue escrito por el violinista y compositor danés, J. Th. H. Gade (1879-1963): *Tango Tzigane Jalousie*, llamado simplemente *Jalousie* (1925)¹¹¹.

A Bianco se debe el inicio de la carrera tanguera del holandés Arie Maasland ‘Malando’ (1908-1980). Funda su propia *Tango Orchestra* a finales de los años treinta, famosa en Europa y en las antiguas colonias holandesas. Su estilo tanguero muy pulido yuxtapone secciones bien milongueras y un buen rubato a secciones melódicas con intervalos amplios generalmente ajenos a la manera típica de ‘decir el tango’ en Buenos Aires¹¹². En general, las orquestas de tango europeas solían contar con algún músico local fogueado en alguna de estas ‘orquestas típicas’ radicadas en Europa. Sin embargo, esta tendencia se va matizando hacia fines de los años treinta. Algunos

¹⁰⁹ Brodman y Alfaro en *Jazz-Tango*, “Enquête sur le tango”, marzo de 1931.

¹¹⁰ Sobre la discutida autoría de ese tango, véase Cadícamo (1975: 125-127).

¹¹¹ Los derechos de autor producidos por dicho tango podrían suscitar la envidia de muchos compositores: permitieron a Gade dedicarse a tiempo pleno a la composición y crear una fundación para ayudar a músicos jóvenes.

¹¹² Ejemplos típicos del estilo tanguero de Malando son sus tangos *Olé Guapa* y *Noche d’estrellas* reproducidos en la colección *Let’s Tango* CD2 de EXCEL266, (2001).

comienzan a criticar las orquestas de tango como ‘el pariente pobre del jazz’¹¹³ por la falta de improvisación y la consecuente repetición monótona de las mismas ejecuciones —siempre iguales, ni mejores ni peores... En efecto, es interesante señalar que la improvisación es parte de esencial del tango-baile, mientras que normalmente la ejecución del tango-música, aunque se realice de memoria, se basa en el arreglo escrito, de la misma manera que el tango-poesía, aunque el cantor lo ‘diga’, se basa en la tradición escrita.

La codificación de una coreografía europea para el tango, la invención del tango-canción europeo, y la competición creciente de las orquestas afro-americanas de ‘jazz negro’, de rumba, etc. obligan a las orquestas argentinas de tango y a sus bailarines residentes en Europa a diversificar sus mercados. Así, por ejemplo, E. Bianco toca en España para Alfonso XIII, y en Italia para Vittorio Emmanuele y Mussolini, a quien también dedica un tango: *Evocación*; lleva el tango argentino a Polonia y a Grecia en 1930; desde 1936 a 1938 actúa en Rusia y en Turquía (donde ya en 1920 había bailado ‘el vasco’ Aín); y entre 1939 y 1941 se presenta en el teatro de revistas *Scala* de Berlín, donde recibe el aplauso de Hitler, Goebbels y otros jerarcas nazis.

Los diversos estilos del tango instrumental europeo, cuya maduración se interrumpe debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial, se fosilizan paulatinamente en la repetición estandarizada de modelos rítmicos y melódicos, arreglos rutinarios y clichés literarios que desde entonces un público cada vez más reducido tolera con benevolente ironía¹¹⁴. No hay que perder de vista que durante los años treinta el carácter propio del tango se va diluyendo y mezclando con el jazz, —un proceso al que contribuye el hecho de que a menudo las mismas formaciones instrumentales ejecutan ambos géneros musicales.

En suma, la práctica del tango instrumental en el período de entreguerras puede resumirse en una tendencia general a la melodización con la consecuente pérdida de carácter milongueado, a la ralentización del tempo, a la generalización del acordeón en lugar del bandoneón, a la escasa disposición de músicos y cantantes extranjeros para apropiarse del rubato y a la desaparición de la variación final que solía coronar el tango porteño con una exhibición de virtuosismo por parte de los bandoneones. El tango sigue

¹¹³ André Muscat. “L’évolution du tango”, en *Jazz-Tango*, abril 1931.

¹¹⁴ Véase, por ejemplo, *Tango nel fango* de la cantante italiana Matía Bazar quien habla del *paso lento e malizioso, magari un puó gitano e demodé, furioso senza cliché e vizioso* de un tango que se escucha *nascosti nel separé, o distesi sul canapé* (Escúchese *Tango*, Ariston music, AR/20402, 1983).

gozando en Europa de un prestigio que vincula muchos centros urbanos con una fuerza globalizadora que, sin embargo, terminará compartiendo con las músicas afro-americanas y en particular con el jazz — una música con el pasar del tiempo obnubilaría la popularidad del tango.

Antes de cerrar esta sección quisiera añadir una breve referencia sobre el tango en Japón. El tango llega a ese país vía París y Londres¹¹⁵. Lo introduce en 1926 el barón Tsunami Megata a su regreso de París bajo la forma de tango de salón y lo enseña a la aristocracia, mientras la clase media aprende el estilo inglés en las academias y salones de baile. Por su parte, el tango porteño no llega hasta principios de los años 30, y, al igual que en Europa, se le considera como una categoría separada. La tecnología del disco acelera su difusión¹¹⁶. A su conocimiento contribuyen dos libros: *Tango* (1930) de Mori Junzaburo y *La Danza argentina: Método para danzar tango* (1933). En 1936 Kôtarô Takahasi crea la *Orquesta Rosa*, la primera de una serie de orquestas japonesas cuyas ejecuciones son mímisis perfectas de tangos porteños¹¹⁷.

Las circunstancias políticas que acompañan la introducción del tango en Japón son conocidas. La política militar expansionista de ese país en los años treinta promueve los contactos interculturales y las consecuentes expresiones de exotismo en las que interviene el tango. A la moda tanguera que ya existía en el puerto de Shangai —como lo atestigua el tango-habanera chino muy popular en Japón *¿Cuándo te puedo ver de nuevo?*— se añade ahora el exitoso *Tango China* (1939). Su compositor Ryôichi Hattori (1907-1993) que había vivido en China, combina el ritmo de tango con una melodía de estilo chino. (Por cierto, *Tango China* tuvo luego su revancha exótica en una versión *made in China...*)¹¹⁸. Una circunstancia decisiva en la difusión del tango porteño en Japón es la simpatía que profesa la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial a los países del eje. Cuando el Japón entra en guerra, se prohíbe en 1941 la música extranjera, incluida la importación de libros y discos de la Argentina, —salvo el tango porteño, cuya difusión se permite junto a la música alemana e italiana. Más tarde, una nueva orden prohíbe toda música sensual: el tango se libra nuevamente,

¹¹⁵ Alposta (1987); Savigiano (1995: 187:206); Hosokawa (2000: 347-385).

¹¹⁶ En 1936, Víctor-Japón publica seis discos de tango con orquestas argentinas. En 1940 Telefunken difunde en Japón discos de Bianco.

¹¹⁷ Hosokawa, (2000, pp. 347-293).

¹¹⁸ Sobre actividades de tango actuales en China, véase <http://groups.yahoo.com/group/TangoRen/>.

porque se asocia al acordeón, un instrumento promovido para las actividades recreativas del *doppo lavoro*¹¹⁹. Entre el tango argentino y el japonés se establece una tradición de reciprocidad que dura hasta el presente, en la que no sólo hay intercambios de orquestas, cantantes y bailarines. En efecto, los tangueros japoneses y argentinos se representan recíprocamente como exóticos bajo condiciones exóticas: las fotos de músicos japoneses en kimono con fondo de Buenos Aires y las fotos de los músicos porteños con geishas... Tanto argentinos como japoneses enmarcan sus tangos dentro de un parámetro exótico de representación impuesto en el mundo en un proceso de globalización del capital que, si bien no crea, logra producir y distribuir la música y los géneros de baile¹²⁰. Una mirada retrospectiva sobre la recepción del tango en el Lejano Oriente nos sugiere la idea de un exotismo fractal que une simbólicamente los tres puertos de Buenos Aires, Yokohama y Shangai como tres nudos de una red de exotismo tanguero: el exotismo 'inauténtico' del tango chino se espeja en el exotismo doblemente inauténtico del tango chino-japonés; ambos, a su vez, se espejan en el tango porteño, cuyo exotismo es creación europea. En las 'ruinas circulares'¹²¹ de la exotización, el único que pretende no ser exótico es el que desde una posición de poder hegemónico construye sus identidades exotizando al Otro.

En general, pues, hacia finales de los años treinta, el tango diaspórico, en cuanto género complejo compuesto de baile, música y poesía, funciona como un 'horizonte de expectativas' (abrazo, contacto corporal, seducción elegante, erotismo fugitivo y, a la vez, permanente y duradero signo de tanguitud, etc.) virtualmente global que, gracias a su sutil erotismo y al carácter de modernidad cosmopolita que entonces se le atribuía¹²², se concreta en (sub)estilos particulares mediante la producción de ciertos rasgos distintivos acordes con los espacios culturales donde es acogido. El tango canción (y el instrumental) pierden su ciudadanía argentina para obtener el pasaporte de otros países, de la misma manera que ya durante la breve tangomanía de *La bella época* había dejado de ser una 'diablura

¹¹⁹ Savigliano (1995: 187-188); Hosokawa (2000: 361).

¹²⁰ Savigliano (1995: 175, 179). Un reciente testimonio de la relación tanguera entre Japón y La Argentina es el CD (RIENCD66) de la cantante japonesa Anna Saeki con acompañamiento de músicos porteños y la bendición del poeta H. Ferrer ("la voz de Anna Saeki es como si fuera un perfume").

¹²¹ Borges (1956: 59-66).

¹²² Sobre el *esprit moderne* de esa época que vinculaba el modernismo artístico y musical de la época con el 'primitivismo' de las músicas populares (sobre todo negras) de entonces, véase G. Watkins (1994: 134-163).

orgiástica' argentina para transformarse en 'una manera (europea) de caminar')¹²³.

Mientras Europa se prepara para la Guerra, la idea de tango es una frágil plataforma de acuerdo para la misma gente que meses más tarde habría de matarse entre sí.

4. Fase de ocultamiento

La coyuntura política de la II Guerra Mundial afecta profundamente la circulación del tango. Por una parte, el aislamiento político de la Argentina parece favorecer el florecimiento del tango porteño que alcanza por entonces su época dorada (1935-1955). La aceptación popular generalizada — 'Buenos Aires vivía bailando y silbando tangos' (Piazzolla)— y la cristalización artística de sus tres componentes: la danza, la poesía y la música, otorgan al tango un lugar hegemónico entre las músicas populares practicadas en el Río de la Plata. El tango florece hasta mediados de los años cincuenta, cuando comienza a perder el lugar hegemónico que ocupaba en Buenos Aires.

Por su parte, el tango diaspórico durante la Guerra se va retirando progresivamente a cuarteles de invierno. Es cierto que E. Bianco con su gran orquesta de tango acepta un contrato con el *Scala* de Berlín donde, como ya se ha señalado, actúa durante más de dos años desde el comienzo mismo de la Guerra ante un público hipnotizado por la idea de que Alemania llegaría a dominar el mundo. Sin embargo, los bombardeos de Berlín fuerzan la partida de los músicos. A su vez, el estallido de la Guerra pone fin al reinado tanguero de M. Pizarro en París. Después de una breve estadía en una Barcelona en ruinas pero todavía con ganas de tango, pasa con su orquesta a Egipto, donde al cabo de pocas semanas emprende un accidentado viaje en barco rumbo a Buenos Aires¹²⁴. Mientras tanto el tango de salón sobrevive en mansiones de la tercera edad, academias de danzas sociales y en los hoteles para turistas de los países dominados por el régimen comunista...

¹²³ Borges: (1955: 146). Una manera de caminar que asociada a la meditación puede confluir en el llamado *TangoZen* (Chan Park 2008).

¹²⁴ La andanzas europeas de Bianco y Pizarro están narradas por E. Cadícamo (1975).

Después de la Segunda Guerra Mundial, el renacimiento político, económico y social de la civilización euro-americana contribuye a la emergencia de nuevas músicas, particularmente de origen afro-americano, que relegan el tango porteño a la condición de expresión artística del pasado. La irrupción avasalladora del *rock'n roll*, y la moda de los bailes de pareja suelta, con su estilo desenfadado, feliz y juvenil, se presentan como alternativa frente al tango porteño —un baile ‘serio’¹²⁵, ‘profundo’¹²⁶, silencioso, ‘introvertido y hasta introspectivo’¹²⁷, con el que sólo se identifica un público adulto que baila en silencio. El tango que todavía en los años treinta era símbolo de modernidad en Europa es degradado hasta convertirse en símbolo de decadencia. Durante este período de ocultamiento la supervivencia del tango diaspórico está marcada por dos acontecimientos: la revolución tanguera de A. Piazzolla y el *bum* del tango finlandés.

Ya a partir de los años treinta el tango finlandés va cultivando una tradición tanguera propia que florece en los años 1940-1950 hasta alcanzar plena madurez en las décadas de los sesenta y setenta. El protagonista de este movimiento ha sido el compositor Toivo Kärki (1915-1992) a cuya pluma se deben unos cuatrocientos tangos. La especificidad del tango finlandés reside en haber creado un mundo poético capaz de funcionar como signo con significados intrínsecamente vinculados al *chronotopos* de la cultura finlandesa: la belleza del paisaje natural de Finlandia y el carácter silencioso de su pueblo es dicho por las letras de sus tangos. Sus temas líricos — el amor, la nostalgia, la soledad, la melancolía sombría— se articulan proyectando el mundo interior de la persona con sus sentimientos y pensamientos sobre el paisaje natural finlandés y el cosmos¹²⁸. Esta relación entre el sujeto lírico y la naturaleza está relacionada con el proceso de desruralización y urbanización que sufrió Finlandia después de la Segunda Guerra Mundial. Otro aspecto significativo que pone en evidencia el vínculo identitario entre el tango y su país de elección remite al hecho de que durante la invasión del pop angloamericano, el tango siguió utilizando la

¹²⁵ Discépolo en *Tango-Jazz*, nº14, noviembre de 1931.

¹²⁶ W. Frank, (1931).

¹²⁷ Sábato (1963: 16).

¹²⁸ Kukkonen (1996). Dice el violoncelista finlandés Anssi Karttunen: “Para nosotros es difícil, si no imposible, hablar de nuestras emociones. El tango nos da la posibilidad de expresarnos, ya que todos sabemos que allí hay fuertes sentimientos en juego (Entrevista de F. Monjeau en *Clarín*, Buenos Aires, 9.8.2003).

lengua finlandesa¹²⁹. El compositor más representativo de la edad de oro del tango finés en los años sesenta y setenta es Unto Mononen (1930-1968): su tango *Satumaa* inaugura el auge del tango finlandés y, desde su grabación por el cantante Reijo Taipale en 1962, deviene ‘tango nacional’¹³⁰. He aquí sus primeros versos:

*Detrás de los océanos abiertos, hay tierra en alguna parte
donde la ola toca suavemente la orilla de la felicidad.
Un lugar donde las flores más bellas siempre florecen.
Allí pueden olvidarse las penas de mañana.
¡Oh, si alguna vez pudiese llegar a esa tierra feliz!*

Musicalmente el tango finlandés se distingue por privilegiar casi exclusivamente el modo menor que condiciona el carácter triston de sus melodías, mientras que los arreglos recurren frecuentemente a modelos rítmicos porteños. La vitalidad de la tradición tanguera finlandesa se manifiesta en la circunstancia de que desde 1985 se celebra en la nórdica ciudad de Seinäjoki el *Tangomarkkinat*, —un festival de tango capaz de atraer a más de 100.000 participantes que es el evento musical más importante del país. En dicho festival se corona anualmente la nueva pareja real del tango finés.

Durante el lapso en el que la circulación del tango porteño se pierde en un ocaso que duró varias décadas, es el *nombre* de A. Piazzolla (1921-1992) quien asegura la presencia del *género* ‘tango’ como marca prestigiosa en el mercado internacional de la música popular¹³¹. En efecto, hay varios caminos que parten de Piazzolla hacia el nomadismo global del tango. Su vida itinerante discurrió entre La Argentina, los EEUU, Francia, Italia, y en alas de

¹²⁹ Kukkonen (2000: 289, 295-296). La opinión de que “uno de los mayores enigmas de la sociología musical del siglo XX” es la apropiación del tango porteño por los finlandeses (véase Monejau 2003) pierde credibilidad cuando los ‘misterios’ se afrontan con la investigación sistemática. Entonces la recepción y ‘nacionalización’ del tango en Finlandia deja de ser un ‘triunfo’, un ‘accidente’, o, menos aún, *un secreto misterio que las tinieblas ocultan*.

¹³⁰ En realidad *Satumaa* (esto es, *Tierra feliz*) había nacido en 1949 como calypso hasta que Mononen lo transformó en tango en 1953 y le puso letra en finlandés en 1955 (Kukkonen 2000: 299). Esta composición se puede escuchar en un excelente arreglo instrumental por Jaakko Salo, interpretado por el conjunto *Pedro's Heavy Gentlemen* en su disco *Tango* (F Music 200352. Frazer Musiikki. Alemania. 1993.)

¹³¹ Sobre la importancia de Piazzolla en la historia y difusión del tango, véase la reciente colección de estudios compilada por Omar García Brunelli (2008).

su creciente fama lo llevó en gira con sus conjuntos instrumentales a países lejanos¹³². Por otra parte, su inconfundible música —elaborada a partir del tango porteño hibridado con elementos de la música erudita, del jazz, y eventualmente del pop-rock—, se caracteriza por una polivalencia estilística que la habilita para entablar diálogo con reputados intérpretes contemporáneos (G. Mulligan, G. Burton, Kronos Quartet, M. Rostropovich, Yo-Yo Ma, A. Karttunen, G. Kremer, etc.), atraer el interés de periodistas y académicos, y, sobre todo, producir un impacto emocional en un público étnica, cultural y socialmente variopinto. ¿Qué factores contribuyen a comprender el favor del que su estilo musical goza (aún) en la escena global de las músicas contemporáneas? Tentativamente se podría responder que, dado que la pluralidad estética de la posmodernidad ‘desverticaliza’ la oposición entre músicas eruditas y populares y privilegia la fusión entre diversos géneros y estilos de música popular, la estrategia de Piazzolla consiste en lograr una coexistencia pacífica de lo diverso en un espacio de placer sonoro convergentes con el *kitsch*¹³³. Por ejemplo, tanto en *Fuga y Misterio* como en *Muerte del Ángel*, Piazzolla hace creer a su oyente melómano que está escuchando (nada menos que) una fuga, —esto es, que está participando en la distinción que otorga el consumo de ‘alta cultura musical’—, cuando lo que está escuchando en realidad es un simple fugado, —una suerte de *fuga interrupta*— que lo conduce engañosamente al breve tango (¡también interrumpido!), de la sección siguiente¹³⁴. O bien yuxtapone atropelladamente¹³⁵ sus invenciones más personales de los años sesenta hasta elevarlas por su duración e instrumentación sinfónica a la distinguida categoría de “concierto para...”¹³⁶. Esta forma de ambigüedad estética es un

¹³² En dichas giras, Piazzolla, —nómade musical y existencial—, se desancla del tango porteño tradicional para navegar en lo que él solía llamar ‘tango nuevo’, o ‘música de Buenos Aires’. También es verdad que, quizás al presenciar el fulgurante retorno del ‘tango porteño’ durante los años ochenta, Piazzolla no hesitó en utilizar la marca ‘tango’ para dar contenido a la publicidad a gran escala de su última —y, a pesar de todo, malograda— gira con el *Sexteto Tango*. La misma estrategia comercial es utilizada por *gotan project*, el conjunto de tango electrónico más de moda en la actualidad y en general por todos los conjuntos de tango residentes en el exterior. Por el contrario, en la época de oro del tango porteño, las orquestas típicas se distinguían por el nombre de su director con el que se identificaba su estilo idiosincrático de tango.

¹³³ Sobre el *kitsch* como categoría estética véase, entre muchos otros, Dettmar y Küpper (2007) y Calinescu ([1987] 2003).

¹³⁴ Pelinski en García Brunelli (2008: 39-40).

¹³⁵ Piazzolla componía mucho, rápido y no solía corregir.

¹³⁶ Obviamente no me refiero aquí a su maravilloso *Concierto para Quinteto* (1971)

recurso específico del *kitsch* como arte del engaño¹³⁷, —una astucia compositiva que resulta intolerable sólo a compositores tardo-vanguardistas que eventualmente también minorizan la fuga como forma musical, pero que sirve al omnipresente melómano piazzolleano como ‘promesa de felicidad’ (o ‘parodia de catarsis’)¹³⁸ gracias al fugitivo impacto emotivo¹³⁹ producido por el efecto (sin causa) de su obsesión rítmica por el 3+3+2, el encanto tímbrico del bandoneón y la ajada belleza de algunas melodías ya desprovistas de la frescura de antaño.

La fama internacional de Piazzolla como compositor del Nuevo Tango instrumental no oculta su desinterés por el tango-baile de cuño popular. Como enseguida veremos, la renovada circulación de este último fue puesta en marcha particularmente por el espectáculo *Tango Argentino* a partir de 1983 y recientemente, a partir de 2001, por el conjunto *gotan project*.

5. El retorno del tango

La tradicional inestabilidad de la política Argentina se manifiesta una vez más en la infausta dictadura militar de los años 1976-1983. Miles de argentinos desaparecen y, como las guerras y las dictaduras siempre producen nómadas, otros tantos se ven obligados a exilarse. Entre ellos se encuentran músicos, bailarines y cantantes que en su exilio protagonizarán la más reciente ola de diseminación tanguera.

La coyuntura que favorece la diseminación actual del tango en la escena transnacional está mediada por las condiciones actuales de globalización. La movilidad transnacional de capitales, personas e ideas, la total comercialización e industrialización de la producción musical¹⁴⁰, la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación conducen a un mundo musical plural donde la co-presencia de músicas diversas y la descontextualización de la recepción son hechos corrientes en la experiencia musical de la gente.

¹³⁷ Calinescu ([1987] 2003: 226-227).

¹³⁸ Véase Calinescu, *ibid.*, y Adorno (1970: 355 y ss.).

¹³⁹ Véase el origen intertextual de esta afirmación en Calinescu ([1987] 2003: 226). En las pocas conversaciones que he tenido con Piazzolla durante su exitosa tournée en Canadá (“¡Y yo que creía que en este país no había más que esquimales!”), en repetidas ocasiones señaló el impacto corporal que solía producir su música.

¹⁴⁰ Erlmann, (1993: 4).

En este nuevo paisaje global juegan un papel decisivo la *web* que lleva inscrita la globalización¹⁴¹. En efecto, la *web* sirve para crear nudos, redes y rizomas que alojan imaginadas comunidades tangueras, contribuye a configurar un nuevo sentido de lugar, raíces y pertenencia, y, a la vez, impulsa procesos de desarraigo e inéditas identificaciones, inaugura nuevas ocasiones y formas de rememoración y nostalgia, y, desde luego, dinamiza el negocio de las 'músicas del mundo' entre las casas de ventas de discos suelen alojar el tango. Al mismo tiempo, la nueva escena de la recepción musical plural está vinculada a ideas de la posmodernidad (modernidad tardía o 'modernidad líquida'¹⁴²) que cuestionan el canon unidimensional de la música occidental, deconstruyen las dicotomías de centro y periferia, de música 'culto' y popular, y se interesan por lo local y regional, al mismo tiempo que reconocen sus múltiples imbricaciones con lo global. Hoy, como el tango, sus centros de difusión tienden a nomadizarse.

Aunque sin el glamur de sus pasados triunfos europeos, nunca el vetusto tango porteño ha gozado de una circulación transnacional tan densa como en la actualidad. Shows taquilleros, festivales internacionales, cumbres del tango, encuentros, talleres y clínicas coreográficas, emergencia de conjuntos jóvenes y nuevos estilos híbridos, institucionalización del tango en conservatorios de música, innumerables sitios de tango en la red, la aparición del tango-meditación y hasta la celebración de un primer congreso internacional de tango-terapia dan testimonio de ello. A pesar de los ominosos augurios de los críticos y estetas de turno que desde los orígenes del tango le van redactando esquelas necrológicas, el retorno del tango, aunque discreto¹⁴³, es persistente. Entre sus agentes están ante todo los bailarines, músicos, compositores y cantantes que, al verse compelidos al exilio o a la emigración, no pudieron llevarse consigo más que la memoria de sus experiencias tangueras. Nuevamente, como hace casi un siglo, para muchos de ellos el sentimiento de desplazamiento se condensa en el tango al que en circunstancias favorables pueden dedicarse profesional o semi-profesionalmente. Luego están los innumerables adictos al baile del tango porteño, entre los cuales hay quienes, habiendo alcanzado suficiente

¹⁴¹ Un consulta en Goggle arroja hoy, 05-12-08, 2.580.000 resultados para la entrada 'tango argentino'.

¹⁴² Véase Baumann ([2000] 2003).

¹⁴³ Cuando digo discreto me refiero al hecho de que, salvo ocasiones especiales, el tango no está representado copiosamente en las 'guías de ocio' de las grandes ciudades occidentales. Por ejemplo, sólo en Japón hay más de seis mil academias de flamenco frente a unas treinta actividades tangueras listadas por la Embajada de La Argentina en dicho país.

maestría en el baile o en la música, pueden dedicarse profesional o semi-profesionalmente a la práctica y a la enseñanza del tango. En fin, los cultivadores del tango de salón (o de competición) poseen el mérito de haber mantenido, mediante su particular estilo de baile la presencia del tango flotando sobre el mapa mundial cuando el tango porteño entraba en fase de oscuridad.

Entre los que se fueron se encuentran músicos distinguidos¹⁴⁴ cuya meta preferida ha sido Europa y en particular la ciudad de París¹⁴⁵. Allí están, entre los primeros, J. C. Cáceres, J. "Tata" Cedrón con su cuarteto; J. J. Mosalini con su *Grand orchestre de tango*; G. Beytelmann —fundador del *Trio Mosalini/ Beytelmann/Caratini* y, desde 1996, director artístico de la sección de tango del departamento de Músicas del Mundo del Conservatorio de música de Rotterdam; E. Makaroff cofundador de *gotan project*, conjunto con el cual inaugura el llamado 'tango electrónico'. Más tarde llegan a París el pianista J. C. Carrasco y el bandoneonista G. Pereyra, mientras otros que se establecen en Amsterdam (G. Toker), Basilea (M. Nisinman), Munich (L. Borda) o Berlín (L. di Matteo), etc. El rasgo común de estos músicos es que al emanciparse del aislamiento identitario del tango porteño y abrirse a procesos de hibridación musical ahondan en sus propias raíces tangueras. Todos ellos representan 'el tango que la Argentina perdió'...¹⁴⁶

A ellos se unen los espectáculos de tangueros nómades, cuyas giras, como aves de paso, regresan siempre al oasis primordial de Buenos Aires. El más famoso de estos espectáculos ha sido *Tango Argentino* cuyo debut en París en 1983 fue una verdadera epifanía del tango porteño. Para-producto de su inesperado éxito y del de otros *shows* por él inspirados (*Tango Passion*,

¹⁴⁴ Entre los cuales los bandoneonistas son los más codiciados, por la fijación edípica que el tango cultiva con ese extranjero naturalizado que es el bandoneón.

¹⁴⁵ Una reseña relativamente actual del tango en París se encuentra en A. Weiland (1996).

¹⁴⁶ Véase la entrevista de S. Bazely con G. Beytelmann en http://www.musicargentina.com/site/product_info.php/products_id/1028/language/es?osCsid=3b188e70aad68dd404eee217d754808e>. A los pocos tangueros profesionales dedicados exclusivamente al cultivo del tango, se suman muchos otros conjuntos instrumentales que exploran posibilidades estilísticas y diversos tipos de formación instrumental para ejecutarlo. Para nombrar solamente los más conocidos: en Nueva York están L. Suárez Paz (*Quartango*), P. Aslan (*Avantango*), A. Tully (*Zvi Migdal*), *Pedro Giraudo Ensemble*, H. del Curto (*Eternal Tango Orchestra*); en Toronto están *T. O. Tango* y el *Quartetto Gelztto*; y en Montréal Victor Simon (*Ensemble Montreal tango*), el *Sweatshop Tango Ensemble*, el conjunto de Denis Plante, *Quartango*, el conjunto de Rómulo Larrea, e *Intacto*.

Forever tango, Tango x 2, etc.) fue promover una nueva ola de disseminación del tango porteño, comercializada a veces bajo la marca de tango *for export*. El virtuoso tango porteño para exportación de los espectáculos nómades, la creciente fama internacional de Piazzolla y la labor de los tangueros exilados son los protagonistas de este tango *revival* en las mayores ciudades del mundo. Por cierto, el campo de disseminación más fértil es el coreográfico¹⁴⁷. Hoy puede decirse que la mayor parte de los centros urbanos más importantes del mundo tiene al menos una ‘milonga’, esto es, un club asociado a menudo a maestros que enseñan a bailar el tango porteño y que dispone de las correspondientes horas de práctica de baile ¹⁴⁸.

En el retorno del tango porteño se inscriben modalidades de recepción tan heterogéneas como dispersas, entre las que señalamos

- la vuelta a las danzas de pareja¹⁴⁹;
- la creación de nuevos nudos y redes de sociabilidad tanguera tanto en el medio urbano como a través de la web;
- la integración del tango entre las ‘Músicas del mundo’ en una escena internacional caracterizada por la co-presencia de géneros y tradiciones musicales;
- los nuevos modos de apropiación musical como experiencia personal culturalmente descontextualizada¹⁵⁰ y los nuevos mercados para la comercialización de la música¹⁵¹.

Es importante señalar que, sobre todo desde la aparición de internet, los nudos y redes de sociabilidad tanguera (academias, clubes, talleres, ‘clínicas’ de baile, competencias, festivales y cumbres de tango focalizadas en espacios urbanos cosmopolitas¹⁵²), tienden a reproducir el tango porteño identitario. Para garantizar su legitimidad, estos emprendimientos suelen contar con músicos, bailarines o cantores porteños. La importancia de estos encuentros radica en la transferencia recíproca de experiencias tangueras y

¹⁴⁷ Ya lo afirmaba C. Vega —antes de haber conocido la revolución del tango instrumental protagonizada por Piazzolla!: Desde sus orígenes “el tango es fundamentalmente una coreografía”. Véase Vega (2007: 122).

¹⁴⁸ Algunos minutos de navegación en la web bastan para verificar esta aserción.

¹⁴⁹ Apprill (1998: 16-33); Hess (1997, 1998).

¹⁵⁰ Nercessian (2002).

¹⁵¹ Giannastasio (2000); Lortat-Jacob (2000).

¹⁵² Véase por ejemplo www.RinconDelTango.com entre muchos otros.

de informaciones con tangueros locales con lo cual la distancia entre el tango que se quedó y el tango que se fue se va reduciendo. Estas actividades se sienten prestigiadas por las incursiones de algunos intérpretes de reputación internacional (J. Iglesias¹⁵³, Trío los Panchos, P. Domingo, D. Barenboim, Yo-yo ma, Kronos Quartet, Enesco Quartet, G. Kremer, A. Karttunen, etc.) en el tango porteño. Aunque sin (tener siempre el tiempo para, o la voluntad de) apropiarse de los *yeítes*¹⁵⁴, del *groove* y eventualmente de los significados culturales del tango porteño, estos intérpretes le prestan una visibilidad en la ‘supercultura’ (Slobin) que toda red tanguera subcultural se afana en lograr¹⁵⁵.

Más relevantes que las aproximaciones circunstanciales de los ‘intérpretes clásicos’ al tango que suelen privilegiar la música de Piazzolla, nos parece la formación de conjuntos dedicados exclusivamente a la ejecución del tango porteño¹⁵⁶. Suelen estar integrados por músicos y danzantes extranjeros y argentinos que viven el tango de manera intensa, al punto de identificarse musical y humanamente con ella. El momento clave de esta afección, es la intuición (o la revelación) de que el tango porteño, lejos de ser una moda pasajera, es un baile-canción-música cuya práctica regular enriquece sus vidas. En particular, consideran que el tango porteño de la época dorada ha alcanzado tal grado de perfección artística y humana que, como el *Gagaku*, o el teatro japonés clásico, es un monumento acabado del genio rioplatense que debe dispensar de cambios. Como su repertorio consta de tangos porteños y de composiciones propias que se arriman estilísticamente al tango porteño, suelen realizar frecuentes viajes a Buenos Aires donde aprenden tango de los maestros locales. Algunos de estos grupos canonizan el tango porteño al punto de replicar a la perfección el repertorio clásico recurriendo a arreglos originales, a transcripciones a partir de interminables horas de escucha de grabaciones, a interminables hora de ensayo y, en fin, a frecuentes y costosas peregrinaciones a Buenos Aires. Se trata, pues, de conjuntos de tango especular cuyas interpretaciones, lejos de ser copias imperfectas, tanto espejan el tango porteño como se espejan en él. Estas

¹⁵³ Parece que J. Iglesias ha vendido sólo en China más de 500.000 ejemplares de su disco *Tango*, que discretamente evitó adjetivar de *argentino* o *porteño*.

¹⁵⁴ esto es, modalidades idiomáticas de ejecución propias del tango.

¹⁵⁵ A ello contribuyen también los Grammys latinos obtenidos por C. Franzetti por su album *Tango Fatal* (2001) y por G. Gandini por *Postango* (2004).

¹⁵⁶ Se trata de *bonding groups*, esto es, conjuntos musicales dedicados a cultivar exclusivamente un solo género de música. Véase Slobin (1993: 98-108).

anamnesias o reproducciones canonizan el tango porteño como patrimonio —¡doblemente intangible!— de la humanidad. Por otro lado, la dedicación con la que buscan restablecer el original mediante la exactitud de la reproducción (¿otra vez *Pierre Menard*?) podría interpretarse como voluntad de restituir a la copia en sus ejecuciones el aura del original perdida en su proceso de diseminación reproductiva¹⁵⁷. Ejemplos de esta aproximación son el *Sexteto Canyengue* de Amsterdam modelado, en principio, sobre el estilo de Pugliese, la *Orquesta de Tango del Conservatorio Superior de Rotterdam (OTRA)*, el *Cuarteto Rotterdam*¹⁵⁸, la *Grand orchestre de tango* dirigida por Mosalini en París, o *ASTRORICO* de Japón, dirigido por Toshi Monna¹⁵⁹. Otras veces se trata de homenajear a un compositor distinguido con un proyecto particular de grabaciones como es el caso de la serie de CDs dedicados a Piazzolla por la *Kremerata Baltica* de G. Kremer con el noruego A. Glorvigen al bandoneón.

Otra modalidad del nomadismo tanguero son los conjuntos instrumentales que practican un tango trabajado (elaborado o ‘perlaborado’) desde la distancia por la memoria y el encuentro con otras músicas y otras técnicas de escritura. Se trata de reescritura, transcripción, reinención de la tradición desde el tango expuesto a la intertextualidad musical. Aquí el concepto de ‘arreglo’ deja de ser un rutina eventualmente condicionada por los apremios de la supervivencia para transformarse en un objetivo compositivo. Tal es, por ejemplo, el caso del *Trío Mosalini-Beytelmann-Caratini* en cuyos arreglos Beytelmann somete el tango tradicional a estrategias ‘anacrónicas’ tales como la cita-homenaje, la variación de la variación, el palimpsesto, la descontextualización, etc.¹⁶⁰

En fin, los metamorfosis más visibles del tango diaspórico actual afectan tanto la música como la coreografía. Mientras el *tango-jazz* y el *tango electrónico* son principalmente innovadoras reinterpretaciones de la música

¹⁵⁷ Benjamín. ([1936] 1973). Agradezco a P. Ramos el haber llamado mi atención sobre esta posible relación.

¹⁵⁸ El *Cuarteto Rotterdam* está integrado por M. Dolak (Alemania) – bandoneón, S. C. Welsch (Alemania) – violín, J. Ruks (Países Bajos) – piano, y F. Dorling (Reino Unido) – contrabajo.

¹⁵⁹ El nombre ASTRORICO es la forma abreviada a ASTor, TROilo y FedeRICO.

¹⁶⁰ Véase Pelinski (2000: 50-59). El CD *Tango de Tango Orkestret* con arreglos de tangos porteños y composiciones originales de M. Nisinman (2001), muestra las posibilidades de una escritura musical refinada y de una instrumentación original: Violín, Saxo, guitarra eléctrica y acústica, vibrafón y marimba, percusión y tambores, además del bandoneón de Nisinman.

del tango, el tango *queer* es, ante todo, un cuestionamiento de las relaciones de poder involucradas en la coreografía tradicional del tango.

Los discursos académicos sobre el tango han realizado generalmente su masculinidad (o su ‘machismo’) a la vez que han silenciado sistemáticamente sus fenómenos homoeróticos. Tangos bailados por parejas homogenéricas los hubo esporádicamente en la historia del tango y en puestas en escena para conjuntos de ballet ‘clásico’¹⁶¹. No fue hasta los años noventa que el baile del tango *queer*—tanto en estilo porteño como euro-americano— con intercambio de roles ha sido inaugurado por el movimiento gay y lesbiano y aceptado en los EEUU. Hoy es una práctica devenida tópico de investigación y discusión pública¹⁶². Los discursos del tango *queer* poseen un carácter subversivo: rechazan la naturalización de las relaciones de poder entre los sexos simbolizado por el modelo jerárquico del hombre que guía y de la mujer que le sigue. Al hacerlo, niegan una práctica coreográfica supuestamente pensada para representar y promover la ‘heteronormatividad’ y las bases patriarcales de la sociedad burguesa¹⁶³. Además, postulan la representación de una identidad compleja y dinámica, construida a partir de múltiples elementos: orientación sexual, clase, género, nacionalidad, edad, raza. En general, los discursos y prácticas del tango *queer* parecen referirse a la coreografía del tango sin interrogar su vertiente musical y la íntima vinculación entre sonido y movimiento: ¿es lo mismo bailar el tango en la modalidad *queer* sobre el soporte de un repertorio musical ‘clásico’ (tradicional) cuya estructura se originó precisamente en el seno de aquel baile considerado tradicionalmente como machista, que bailarlo al ritmo del tango electrónico?. Aunque un mismo estilo tanguero se considere como un medio sonoro cuya flexibilidad semántica le permite solaparse con sensibilidades distintas y hasta opuestas, no deja de ser interesante averiguar las razones, sean ellas estructurales o ideológicas, que inclinan en cada caso a un grupo *queer* a elegir tal o cual estilo musical de tango para bailar —a no ser que cuando se baila el tango no sea importante escuchar su música...¹⁶⁴

¹⁶¹ Ya desde los años ochenta, O. Araiz, P. Bausch, y luego M. Béjart, J. Boca y otros utiliza(ba)n ocasionalmente el tango para recrear pulsiones de género implicadas en la corporalidad del tango.

¹⁶² Véase Saikin (2004); Liska (2008, 2009); M. Falcón <www.tangoqueer.com/textos>.

¹⁶³ M. Falcón <www.tangoqueer.com/textos>.

¹⁶⁴ En una entrevista sobre tango en cierta ciudad europea he podido observar cómo un maestro de tango verificaba el progreso de un alumno probando pasos sobre la música de un... ¡valsecito

Por lo que se refiere a la jazzificación del tango: ésta ha seguido a menudo la vía fácil de la improvisación rutinaria sobre temas tangueros estándar sin examinar críticamente hasta qué punto se podían conservar de esta manera huellas distintivas del tango. Hay, sin embargo, pianistas-compositores, compositores-pianistas y conjuntos¹⁶⁵ cuya experiencia musical les permite transitar confortablemente sobre ambos géneros e interrogarse ¿cómo es posible practicar una improvisación desde el tango, esto es, basada en los idiomatismos tangueros, sin sucumbir a las rutinas de la improvisación jazzística, —lo que a menudo sucede en pequeños conjuntos que intentan jazzificar el tango? O, en términos más generales: ¿Cuáles son las relaciones entre composición e improvisación?

Por su parte, el tango electrónico (tecno-tango, electro-tango) emerge como salto cualitativo del tango analógico al tango digital. El conjunto fundador, o, en todo caso, protagonista de esta modalidad del tango fusión, es *gotan project*¹⁶⁶. En sus dos CDs publicados hasta el momento — *La revancha del Tango* (2001) y *Lunático* (2006)— los límites del género tango se licuan para confluir con una variedad de géneros, estilos y procedimientos contemporáneos: la música *techno*, ritmos del *house* y del *hip hop*, ecos del jazz y del folklore argentino, el *dub*, etc. El ensamblado de recursos electrónicos con recursos del tango analógico (con sus instrumentos, voces, *yeites*, etc.) se potencian recíprocamente: el tango tradicional presta al tango electrónico dispositivos idiomáticos y su formación de base (bandoneón, piano, violín y contrabajo) a los que se añade la voz humana, con lo cual se asegura una ‘semejanza de familia’ entre ambos. Sin embargo, estos elementos del tango tradicional son saboteados por operaciones compositivas de desfamiliarización: la voz humana se enfría (esto es, abandona el vibrato, la expresividad visceralmente emotiva), se enmascara mediante procedimientos de *dub*, aleja su presencia, introduce la no

criollo! Lejos están aquellos tiempos en que O. Ruggiero, bandoneonista de la orquesta de Pugliese, inventaba diabluras a las que respondían en contrapunto algunas parejas en la pista de baile. (Comunicación personal de A. Penón, ex-bandoneonista de aquella inolvidable orquesta).

¹⁶⁵ Me refiero particularmente a las composiciones de un nómade cosmopolita como P. Ziegler, *jazzman* y antiguo pianista del último Quinteto de Piazzolla; a G. Beytelman (pianista en su gira europea de Piazzolla en 1977) en *Tango à la Duke* (1997); también el grupo danés *Tango Orkestret* intenta un interesante desarrollo de tango pospiazzolleano, con algunas piezas en dirección al jazz en sus CDs *Lo que vendrá* (1995) y *Tango* (2001).

¹⁶⁶ Integrado por el argentino E. Makaroff, el francés Ph. Cohen Solal, el suizo Chr. H. Müller y la cantante C. Villalonga y varios colaboradores entre los cuales destaca G. Beytelmann.

simultaneidad en la simultaneidad cuando incrusta recitados en viejo estilo criollo, discursos lírico-político-patriótico-históricos, o desdeña la melodía para apelar al *hip hop*; mientras el bandoneón se deleita en reciclar viejos recursos del tango porteño: escandir obsesivamente el ritmo en staccato, reciclar, repetir, y descontextualizar frases y *yeítes* del tango tradicional con un rubato exquisito, y las cuerdas se obstinan en recuperar gestos melódicos convencionalmente considerados arquetípicos del tango porteño. El conjunto de estas estrategias logra evocar una sombra sonora de Buenos Aires en el no-lugar de la música electrónica. En cuanto a la fusión del tango tradicional con la electrónica, su contribución a la existencia del tango es aún tan imprevisible como lo fue hace más de un siglo la fusión coreo-musical de la que emergió el tango porteño. En efecto, el uso de la electrónica como la representa *gotan project* significa, por un lado, extinguir ciertas propiedades del tango tradicional (oposición diacrónica de texturas melódicas y rítmicas, silencios inesperados, etc.) para imponerle la implacable continuidad de sutiles ritmos electrónicos despreocupados de la emotividad tanguera condensada en irracionales rubatos. Por otro lado sincroniza el tango con el estado actual de las nuevas tecnologías del sonido y, de esta manera, con el *sound* que puebla la escucha de la juventud actual. Ello le abre al tango nuevos caminos para acceder a posibilidades de globalización previamente insospechadas y, a la vez, poner en onda el tango con los movimientos de un sector del público joven que sin conocer previamente el tango se siente ahora atraído por el nuevo *sound* tanguero y en consecuencia con el tango-baile.

Conscientemente pálido reflejo de los paisajes sonoros de Buenos Aires, *gotan project* remite a los orígenes del tango al devolverle el baile después de su expulsión por el rock juvenil y por Piazzolla,. En suma, al juntar una invención local —el baile de pareja abrazada— con la nueva tecnología del sonido, el tango electrónico deviene metáfora de la globalización. El electro-tango es tango ‘glocal’: subsume lo local para hacerlo florecer globalmente.

La revancha del tango encontró pronto eco más o menos logrado en un buen número de conjuntos sensibles a las posibilidades innovadoras ofrecidas por las nuevas tecnologías. Estos conjuntos funden y confunden estilos tradicionales rioplatenses (tango porteño, milonga, candombe, murga) con el *rock*, el *hip-hop*, el *techno*, y variopintos *samples* y *remixes*¹⁶⁷. El resultado es

¹⁶⁷ Escúchese por ejemplo *Electroilo/The Songbook of Troilo, Piazzolla remix, Tangongo, Bajofondo remixed, Mar dulce, Zona Tango/Brazil Tango, Electrocutango*, etc. y prescíndase, si fuera posible, de una banalización comercial tan burda como la de *Electro Tango. Featuring Orquesta Típica de Buenos Aires*. (GLD, TK 38400, Buenos Aires 2007).

una música con ocasionales rasgos del tango tradicional que con recursos contemporáneos se resuelve en aquello a lo que el tango estaba predestinado: devenir no sólo ‘una música que refleja los paisajes urbanos de Buenos Aires (y Montevideo)’¹⁶⁸, sino también una metáfora musical del nomadismo contemporáneo.

5. Conclusiones

Dada la complejidad fluida de la escena tanguera contemporánea, y, a su vez, la necesidad de buscar una articulación coherente del fenómeno de la ya centenaria diseminación del tango porteño, cabría preguntarse si categorías analíticas tales como diseminación, diáspora, nomadismo, hibridación, polisemia, etc. son las únicas o las más pertinentes para responder las variadas cuestiones que suscita la circulación tanguera en el mundo contemporáneo. Podemos preguntarnos, por ejemplo, ¿a quién pertenece el tango?; ¿a qué afinidades se debe la sorprendente recepción del tango en países como Japón o Finlandia?; ¿trátase simplemente de misterios, de factores socio-culturales espacio-temporalmente circunscritos, o de un erotismo latente en el abrazo del baile en el que se inscriben emociones y sentimientos universales, neuro-biológicamente condicionados y socio-culturalmente modulados?; ¿de qué manera la interacción del sonido, los movimientos y la palabra median o suscitan la emoción que produce el tango?; ¿a través de qué procesos el tango como un producto cultural complejo ofreció y todavía ofrece, diferentes posibilidades para la construcción de identidades a través de sus diferentes elementos en diferentes partes del mundo?; ¿cómo se explica la ambigüedad ético-estética de un tango que puede servir tanto para el entretenimiento mundano como para acompañar una ‘columna gris’¹⁶⁹ de gente que marcha a la cámara de gas?¹⁷⁰ En fin, ¿hasta qué punto el tango posee efectivamente rasgos permanentes que le permiten identificarse como tal en su circulación transnacional, sea cual fuere la cultura sobre la que se reterritorializa?

¹⁶⁸ Léase la entrevista de G. Santaolalla en el *New York Times* del jueves 4 de setiembre de 2008.

¹⁶⁹ Nombre de un tango *yiddish* sobre la vida en los campos de concentración nazis.

¹⁷⁰ Archetti (1999: 133); Vila (2000: 72).

De todas estas cuestiones me detendré brevemente— y ya para terminar— en la última, dado que está implicada más estrechamente en el planteamiento del presente texto. El tango es un género artístico cuya capacidad para interpelar ciertas condiciones constantes del ser humano, tales como el erotismo controlado, la emotividad, la imbricación corporal, la nostalgia, etc., posee la flexibilidad de someterse a la traducción cultural en las innumerables concreciones que su circulación transnacional comporta — sin dejar de ser tango. La idea de tango sobrevive a todas sus concreciones particulares. Me inclino a pensar que la clave para resolver el problema de la existencia de rasgos tangueros permanentes y transnacionales a la vez no se encuentra en un concepto de tango como conjunto de elementos invariantes (o de rasgos permanentes) que constituirían una esencia y asegurarían su identidad y coherencia estructural intersubjetivamente válidas, en principio, para toda conciencia perceptiva en el proceso de diseminación. Más bien, el tango es una idea que se presenta como una interminable aproximación, como un horizonte infinito, como una totalidad siempre provisional. La toma de conocimiento del tango es progresiva, en cuanto trae constantemente a la percepción nuevos aspectos de su realidad coreo-musical y poética. Existe un horizonte de siempre mayor claridad y totalidad perceptiva, cuya plenitud remite a un proceso infinito. La *idea* de tango es aquello a lo que nunca se puede llegar¹⁷¹. Cuando escucho, veo, o rememoro un (espectáculo de) tango, vivo en verdades parciales. Toda vivencia del tango es siempre parcial, un ‘proyecto’ de plenitud en todas sus concreciones posibles del tango. La idea de tango es, pues, la totalidad de todas sus percepciones posibles, una totalidad de la cual nunca podremos tener experiencia. Tenemos la idea de la totalidad del tango, pero no su experiencia: nunca podremos percibir ni aferrar la totalidad líquida de todas las concreciones tangueras dispersas por el mundo¹⁷². La experiencia que podemos tener del tango en presente es una parte ínfima de su multiplicidad en devenir,—como múltiples fueron las etnias de aquellos primeros nómades de cuyo encuentro fortuito en las orillas del Río de la Plata emergió el tango, e infinito el número de personas que en sus conciencias lo constituyen (¡lo viven!) cada vez que lo bailan, lo escuchan, lo cantan o simplemente presencian su ejecución. El tango se encuentra en el horizonte de todas sus percepciones posibles...

Un argumento en favor de esta tesis es la observación de que en el mundo contemporáneo el modo generalizado de la ‘di-semi-nación’ es la apropiación

¹⁷¹ Este párrafo se funda en Husserl ([1925] 1995. IX: 433.)

¹⁷² Pelinski (2008: 2.1.).

culturalmente descontextualizada, esto es: la que pone entre paréntesis el contexto cultural porteño para percibir, vivir, construir el tango a partir de la propia experiencia de quien lo percibe, vive o construye. En la apropiación descontextualizada la autenticidad local del género es siempre confrontada por percepciones que viniendo desde sus propios *chronotopoi* culturales, difieren o postergan *ad infinitum* la vivencia de la totalidad tanguera. Las percepciones del tango que ocurren en los diversos rincones del mundo no sólo son producidas por el tango sino que, a su vez, lo producen en un interminable proceso de *différance*, (o de remisión) que subvierte el concepto de una totalidad tanguera contenida en un manojo de significaciones pretendidamente auténticas y universales. Esta posición tiene la ventaja de hospedar ambos, el tango porteño y el diaspórico, en la categoría del nomadismo (interno para el tango porteño) y de la hibridación. El principio fundacional de esta perspectiva abierta sobre el tango es que el contexto cultural no es aquello donde nuestra experiencia termina, sino la frontera a partir de la cual comienzan nuevas presencias (Heidegger).

Es en este contexto que el pensamiento de L. Marechal, —*el tango es una posibilidad infinita*— revela su justa dimensión: el tango como una posibilidad de la tanguitud que, si bien fundada en percepciones concretas de fenómenos tangueros reales, trasciende su realidad en cuanto está abierta a un horizonte de experiencias tangueras sin fronteras espacio-temporales. El derecho del tango a significar no se agota en el territorio identitario de su tradición porteña¹⁷³. Ahora bien, en dicho horizonte colapsan las dicotomías entre la identidad del porteño ‘tango nuestro’ y las diferencias del diaspórico ‘tango vuestro’¹⁷⁴. Las similitudes entrambos son más perfectas que sus diferencias.

Una concepción unificada del tango como metáfora de la globalización implica la idea de que el sistema de la globalización encierra y tolera su propia contradicción, lo ‘contrario complementario’, que es lo local, la identidad territorializada que se siente bien en su nicho. Lo ‘local’ es el sitio donde la identidad se vive a la vez que la reconversión globalizada de sus

¹⁷³ Bhabha (2007: 2).

¹⁷⁴ Una manera más simple y cuestionable a la vez de dar cuenta de la unidad del tango en el horizonte de todas sus diseminaciones y concreciones posibles, es considerarlo como un género y un estilo. Como género, el tango es un marco general para describir sus condiciones externas o sociales, en vistas a la comunicación de significado (Kallberg, 1988); como estilo, es un conjunto de rasgos formales, estructurales o internos y de sus posibles transformaciones en las peripecias de la diseminación global (Beard and Gloag, 2005: 74. Véase también L. B. Mayer, 2000).

productos se consume, se subvierte y se cuestiona¹⁷⁵. Si asumiéramos una perspectiva dialéctica, podríamos afirmar que la resolución teórica de este conflicto se halla en el tango 'glocal', que contiene, a la vez que los supera, el tango porteño identitario y el porteño nómade, la identidad y su diferencia como promesa de plenitud siempre incompleta e incumplida. Sin embargo, esta síntesis teórica sólo puede llegar a ser consistente en la medida en que la sometamos a la verificación (o falsificación) última: *la percepción y la experiencia que la gente tiene del tango*, sea cual fuere el predicado que le asignemos. Como en el abrazo de la pareja de baile, el tango parece haber reconciliado dos pulsiones opuestas: la fuerza de gravedad que lo empuja hacia la afirmación de su identidad porteña y la fuerza expansiva que lo lleva cruzar fronteras y producir nuevas identificaciones. El tango como metáfora global es un tango sin fronteras que puede imaginar otros mundos y trasladarse a otros tiempos sin temor a que *toda su vida sea el ayer, que lo detiene en su pasado*¹⁷⁶...Sedentario o nómade, en un equilibrio frágil de fuerzas opuestas, el tango —más que un baile, una música, una letra— se manifiesta como una posibilidad infinita de ahondar en la idea de tanguitud cada vez que es capaz de reconocerse en la escucha del Otro, en el reflejo de su mirada y en el erotismo sin finalidad de su abrazo.

El tango nómade es una posibilidad infinita...

•Este texto incluye la revisión de algunos datos ya publicados en *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, (pp. 1132-1152 en la *Enciclopedia della musica. Il Novecento*. I. 2001.Torino: Einaudi) y en *Invitación a la etnomusicología* (2000).

Agradezco a Í. Sánchez Fuarros y demás colegas de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología que me han facilitado bibliografía sobre diáspora; a M. M. Liska (Buenos

¹⁷⁵ Como a las casas de venta de discos porteñas no les interesa importar CD's de tango 'nómade' porque su precio, debido al cambio desfavorable, es aproximadamente cuatro veces más elevado que el de los CD's de producción local, resulta obvio que los factores financieros restringen severamente la reciprocidad en el conocimiento local del tango global. Esta circunstancia muestra también hasta qué punto músicas fuertemente identificadas con las experiencias y la memoria de su lugar de origen pueden 'vivir su vida' sin que las mediaciones locales (instituciones, prensa oral y escrita, TV, guías de ocio de la ciudad, etc.) participen activamente en su diseminación global; muestra, en fin, los límites de un discurso sobre la globalización (del tango) al Sur.

¹⁷⁶ *Naranja en flor* de Homero Expósito (1943).

Aires) por haberme enviado sus trabajos sobre el tango *queer* y grabaciones de conjuntos de nuevo tango porteños; a los músicos, bailarines, cantantes de tango y tangueros nómades de quienes he podido aprender ‘esas cosas que tiene el tango’; a Ll. Czackis (Francia) por su gentileza de poner a mi disposición sus trabajos sobre el tango *yiddish*; a J. Steszewski (Varsovia) y A. Sztencel Surczynska por proporcionarme material sobre J. Petersburski; a M. Miszczak por sus informaciones sobre actividad tanguera en su *Tangohouse* de Cracovia, lo mismo que a S. Ekegren (Örebro, Suecia) por datos sobre práctica tanguera en su país; a P. L. Rodríguez por haberme orientado en la obtención de datos bibliográficos particulares y a Alberto Munarriz (Toronto, Canada) por noticias sobre actividades tangueras en Canadá y los EEUU. Mi agradecimiento a Pilar Ramos por sugerencias críticas y por la paciencia, una vez más, de releer el presente texto; y, desde luego, a Teresita Lencina, Presidenta del Foro de Estudios Culturales Argentinos (FECA), por haberme invitado a presentar una síntesis del presente texto en el Primer Congreso Internacional de Tango (Buenos Aires, 11-12-08).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 2008. Glosa sobre Sibelius, en *Escritos musicales IV. Moments Musicaux. Impromptus [Obra completa, 17]*. Madrid: Akal, 2008, pp. 267-271.
- Adorno, Theodor W. 1970. *Aesthetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ahlén, Carl-Gunnar. 1987. *Tangon i Europa: en pyrrusseger?* [The Tango in Europe — A Pyrric Victory?]. Diss. Skrifter fran Muskivetenskapliga institutionen, Göteborgs Universitet, 13. Stockholm: Proprius.
- Alposta, Luis. 1987. *El Tango en Japón*. Buenos Aires: Corregidor.
- Araújo Duarte Valente, Heloísa de. The song that doesn't want to die: the nomadic tango. Pp. 209-218 en *Music, Meaning and Media*, editado por Erkki Pekkila, David Neumeyer; y Richard Littlefield. Vol. XXV. Imatra: The International Semiotics Institute.
- Araújo Duarte Valente, Heloísa de. 2003. *As vozes da canção na mídia*. San Paulo: Via Lettera Editora.
- Apprill, Christophe. 1998. *Le tango argentin en France*. Paris: Anthropos.
- Archetti, Eduardo P. 1999. *Masculinities. Football, Polo and the Tango in Argentina*. Oxford New York: Berg.
- Atkinson, Earl. 1983. *Tango*. New York: Revisionist Press.
- AAVV. 1980. *Antología del Tango Rioplatense*. Vol 1. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Baumann, Zygmunt. (2000) 2003. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beach Chester, S. 1914. *Secrets of the Tango*. London.

- Beard, D., y Gloag, K. 2005. *Musicology. The Key Concepts*. London: Routledge.
- Benjamin, Walter. ([1936] 1973. La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bhabha, Homi. 2007. "Tango! Dance the World Around: Global Transformations of Latin American Culture." Seminario realizado en el Radcliffe Institute for Advanced Studies, Harvard University. www.news.harvard.edu/gazette/2007/11.01/17-tango.html
- Borges, Jorge L. [1930]. 1955. Historia del tango, en *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Borges, Jorge L. 1956. Pierre Menard, autor del Quijote, pp. 45-58 en *Ficciones*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Borges, Jorge L. 1956. Las ruinas circulares, pp. 59-66 en *Ficciones*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Bouvier-Ajam, Laurent. 1985. Chroniques de la vie parisienne sous le bas résille et le talon aiguille du tango, en *Tango*, n° 4/5, printemps-été, p. 96-97.
- Brazier, Jana Evans y. Mannur, Anita, eds. 2003. *Theorizing Diaspora: A reader*. Malden, MA : Blackwell Pub.
- Bunge, Mario. 2003. *Emergencia y convergencia. Novedad cualitativa y unidad del conocimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Cadícamo, Enrique. 1975. *La Historia del Tango en París*. Buenos Aires: Corregidor.
- Calinescu, Matei. [1987] 2003. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza,
- Cámara de Landa, Enrique. 2000. Escándalos y condenas: el tango llega a Italia. Pp. 163-250, en *El Tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, editado por R. Pelinski. Buenos Aires: Corregidor.
- Castle, Irene y Vernon. 1914. *Modern Dancing*. New York: Knickerbocker Publ. Co.
- Cook, Susan. 1998. Passionless Dancing and Passionate Reform: Respectability, Modernism, and the Social Dancing of Irene and Vernon Castle. Pp. 133-150, en *The Passion of Music and Dance*, editado por W. Washabaugh. Oxford and New York: Berg.
- Crozier, Gladys Beattie. 1913. *The Tango and how to do it*. London: Melrose.
- Czackis, Lloica. 2003. Tangele: The History of Yiddish Tango. Pp. 45-52 en la *Jewish Quarterly*. Vol. 50 No. 1 (189), Primavera.
- Czackis, Lloica. 2004. El tango en *idish* y su contexto histórico. Pp. pp. 29-41, en *Recreando la Cultura Judeoargentina/2: Literatura y Artes Plásticas*, tomo II. Buenos Aires: Editorial Milá.
- D'Albert, Eugene. 1914. *The Argentine Tango* described by Charles d'Allbert, Vice-President of the Imperial Society of Dance Teachers. London [BOD 38434 d. 10/3].
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Minuit.

- Dettmar, Ute, y Küper, Thomas (comp.). 2007. *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Philip Reclam jun.
- Dijkstra, Bram.[1986] 1994. *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Dujovne Ortiz, Alicia. 1984. Buenos Aires. Syssel: Editions du Champ Vallon.
- Eichstedt, Astrid, Polster, Bernd. 1985. *Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit*. Berlín.
- Erlmann, Veit 1993. "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics," en *the world of music*, 35(2): 3-15.
- Exposición *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin*. [2004] 2007. Fundació Caixa Catalunya y Cité de la Musique, París. Barcelona: Caixa de Catalunya.
- Febrés, Xavier et Gabancho, Patrícia. 1990. *Barcelona, tercera pàtria del tango*. Barcelona: Ed. Quaderns Crema.
- Fouquières, André de. 1913. Les danses nouvelles: le tango. *Fémina* 284: 58-61.
- Franks, A. H. 1963. *Social Dance, A Short History*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Franco-Nohain. 1913. Tangomanie. *Fémina*, July 15, nº 300.
- Franco-Lao, Meri. 1975. *Tempo di tango : la storia, lo sfondo sociale, il testi, i personaggi, la fortuna e il revival*. Milano: Bompiani.
- García Brunelli, Omar (comp.). 2008. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Georges-Michel, M. 1920. *L'Époque tango*. Paris: Éd. L'édition.
- Giovannini, Francesco (1914) *I Balli d'Oggi, Con 70 figure dimostrative, grafici e brani musicali, E uno studio critico sulle danze nuovissime*, Milan: Ulrico Hoepli.
- Gobello, José. 1980. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna.
- Hénard, Robert. 1914. Une enquête sur le tango. *La Renaissance politique, littéraire et artistique*. Paris, Janvier 10, 1914.
- Hess, Remi. 1997. *Le moment tango*. Paris: Economica. Coll. Anthropologie de la danse.
- Hess, Remi. 1998. *Les Tangomiques*. Paris: Economica. Coll. Anthropologie de la danse.
- Hopkins, J. S. 1914. *The Tango and Other Up-to-Date Dances*. Chicago.
- Hosokawa, Shuhei. 2000. En tango en Japón antes de 1945. Pp. 347-378, en *El Tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, editado por R. Pelinski. Buenos Aires: Corregidor.
- Humbert, Béatrice. 1988. *Le tango à Paris de 1905 à 1920*, mémoire de maîtrise (mss), Université de Saint-Denis-Paris VIII.
- Husserl, Edmund. [1925] 1995. *Phänomenologische Psychologie*. Husserliana Bd. IX. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers.
- Janke, Eberhard. 1984. *Tango-die Berührung*. Giessen: Focus.
- Jazz-Tango*. Octubre 1930 a junio 1936. Revista publicada en París. [Llamada también *Jazz-Tango-Dancing*, Véase también *L'Orchestre. Jazz-Tango*].

- Kallberg, J. 1988. Capítulo 1, en *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.
- Koebner, Franz Wolfgang. 1913. *Tanz-Brevier*. Berlin: Eysler
- Künstlerhaus Bethanien. 1982. *Melancholie der Vorstadt*. Berlin: Frölich und Kaufmann. [Es traducción parcial de N. Ulla, 1967]
- Kukkonen, Pirjo. 1996. *Tango Nostalgia: the Language of Love and Longing*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kukkonen, Pirjo. 2000. El tango en Finlandia. Pp. 279-308, en *El Tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, editado por R. Pelinski. Buenos Aires: Corregidor.
- Kuri, Carlos. 1997. *Piazzolla. La Música Límite*. Buenos Aires: Corregidor.
- L'Orchestre. *Jazz-Tango. Revue internationale de la musique*. 1936 a 1938. [Publicada en Paris como continuación de Jazz-Tango.]
- Lima, Nicanor. 1916. *El Tango Argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires.
- Liska, María Mercedes. 2008 (en prensa). El cuerpo en la música. La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico. En Actas del Congreso "Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social". Salamanca, Conservatorio Superior de Música de Salamanca, 5-9 de marzo.
- Liska, María Mercedes 2009 (en prensa). El tango que regula cuerpos ilegítimos-legitimados". *TRANS-Revista Transcultural de Música* #13 (2009) ISSN:1697-0101. Dossier especial sobre Música y estudios sobre Performance. <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>
- Lyotard, Jean-François. 1990. *The Lyotard Reader*, editado por Andrew Benjamin. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Luker, Morgan James. 2007. Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina. Pp. 68-93, en *Latin American Music Review*, Vol. 28, 1.
- Maffesoli, Michel. ([1997] 2004). *El nomadismo (vagabundos iniciáticos)*. México: Fondo de Cultura Económica
- Marinetti, E.T. 1923. «À bas le tango et Parsifal», en Bouvier-Ajam, Laurent.1985. Chroniques de la vie parisienne sous le bas résille et le talon aiguille du tango, en *Tango*, n° 4/5, printemps-été.
- Matamoro, Blas. 1982. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.
- Mauss, Marcel. [1936] 1968. Les techniques du corps. *Sociologie et anthropologie*. París: PUF.
- Mayer, Leonard B. ([1979] 1987. Toward a Theory of Style, en *The Concept of Style. Revised and Expanded Edition*, editado por Berel Lang. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Mayer, Leonard B. ([1989] 2000. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.

- Monjeau, Federico. 2003. Los misterios del tango finlandés. Entrevista con el violonchelista Anssi Karttunen. Diario *Clarín*, Buenos Aires, 9.8.2003.
- Nercessian, Andy. 2002. *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology. An Epistemological Problem*. Lanham, Maryland and London.
- Nudler, Julio. 1998. *Tango Judío. Del ghetto a la milonga*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Park, Chan. [2004] 2008. *TangoZen. Caminar y Meditar Bailando. Walking Dance Meditation*. Buenos Aires: Kier.
- Pelinski, Ramón. 2008. *Entorno sonoro y percepción eco-fenomenológica*. <http://pelinski.name>.
- Pelinski, Ramon. [1995] 2000. El tango nómade. Pp. 27-70 en *El Tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, editado por Ramón Pelinski. Buenos Aires: Corregidor.
- Pelinski, Ramon. 2001. Migrazioni di un genere: il caso del tango. Pp. 1132-1152 in *Enciclopedia della musica. Il Novecento*. I. Torino: Einaudi.
- Pelinski, Ramón. 2003. Astor Piazzolla: entre tango et fugue, à la recherche d'une identité stylistique. *Analyse musicale*, 4: 38-54.
- Placzkiewicz, Jerzy. S.d. *El tango en Polonia, 1913 – 1939*. En < www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/tango_en_polonia.asp >
- Reichardt, Dieter. 1981. *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*. Frankfurt a. M.: K. D. Vervuert.
- Richepin, Jean (1913) *À propos du tango*. Institut de France, session publique annuelle des cinq Académies, 25 octobre, n° 21.
- Saikin, Magali. 2004. *Tango y género: identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- Sarno, Jania. 2008. *Le icone che danzano. Transe, musica et firewalking negli Anastenaria Grecia all'epoca del postmoderno*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Savigliano, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris: Grasset.
- Sem. 1925. *Les possédés. La Ronde de Nuit*. Paris: A. Fayard,
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*. Hannover and London: Wesleyan University Press.
- Slobin, Mark. 1994. Music in Diaspora: The View from Euro-America. *Diaspora* 3:3.
- Slobin, Mark. 2003. The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology. Pp. 285-296, en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por M. Clayton, T. Herbert, and R. Middleton, London: Routledge.
- Surczynska, Agnieszka. 2004. *Tanga Jerzego Petersburskiego (1895.1979) i ich konteksty*. Trabajo de maestría. Cracovia: Universidad Jagiellonska (mss.).
- Taylor, Julie, 1998. *Paper Tangos*. Durham: Duke University Press.

- Thompson, Robert Farris. 2005. *Tango: The Art History of Love*. New York: Pantheon Books.
- Ulla, Noemí. 1967. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- UNESCO. 2003. *The Gardel Collection 1913-1935*. En *Memory of the World* <<http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-url>>.
- Vega, Carlos. 2007. *Estudios para Los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa.
- Veloz and Yolanda. 1938. *Tango & Rumba. The Dances of Today and Tomorrow*. New York: Harper & Brothers Publishers.
- Verdu, Quintin. 1936. Le tango, en *L'Orchestre Jazz-Tango*, julio.
- Vila, Pablo. 2000. El Tango y las identidades étnicas en Argentina. Pp. 71-97, en *El Tango Nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, editado por R. Pelinski. Buenos Aires: Corregidor
- Warnod, André. 1922. *Les bals de Paris*. Paris: C. Crés & Cie.
- Watkins, Glenn. 1994. *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodern*. Harvard University Press.
- Weiland, Alexandra. 1996. *Le tango à Paris*. Paris: Louis Talmart.
- Wicke, Peter. 1985. Sentimentality and high pathos: popular music in fascist Germany. En *Popular Music* 5.
- Wicke, Peter. [1998] 2001. *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Zalko, Nardo. 2001. *Paris/Buenos Aires. Un siglo de tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Zumthor, Paul. 1990. *Écriture et nomadisme — entretiens et essais*. Québec: Héxagone.
- Zweig, Stefan. 2002. *El mundo de ayer. Memoria de un europeo*. Barcelona: El Acantilado.

Referencias discográficas

- AAVV. *Les 100 plus beau tangos du monde*. Music Memoria. EMI Music. 2000. France.
- Argentina in Paris, vol 2. (1926-1928). Bianco –Bachicha*. Fremeaux & Associés. Paris, Francia.
- Astor Piazzolla Remixed*. Mila/WEA, M2-36019, 2003, USA
- Czackis, Lloica. *Tangele. The Pulse of Yddish Tango*. TZ 8124. 2008. TZADIK, New York, N.Y.
- Bajofondo. *Mar dulce*. 2007. POLYGRAM, SKU: 6110. . Buenos Aires. Catalogue: 1742932
- Cuarteto Cedrón. *Tango Primeur*. EMEN, MU 760, 1990, France.
- Di Matteo, L. *Por Dentro De Mi*. Jaro Records 4137. 1988. Alemania.
- Echoes from Afar - Old World Tangos Vol.1*. RIEN CD 20. 2001. Berlin: Oriente Musik. Alemania.

[Selección de tangos de Rumania, Turquía, Rusia, Grecia, Egipto y Algeria]

German Tango Bands 1925-1939. Harlequin, HQ CD 127, 1999, República Checa..

Ghetto Tango. Théâtre Yiddish durant la Deuxième Guerre Mondiale. Traditional Crossroads TCRO4297

gotan project. *la revancha del tango*. ¡Ya Basta! YABO13 CD, 2001, France.

gotan project. *Lunático*. ¡Ya Basta! 2006. RR 842. France.

Kulisiewicz, A. *Songs from the depth of Hell*. 1979. Folkways Records FSS/ FW 37700.

Leschenko, Piotr. *Gloomy Sunday*. RIENCD54. 2005. Berlin: Oriente Musik. Alemania.

Ludwig, P. *Tango Immortale: Lisboa*. RIENCD49. 2004. Berlin: Oriente Musik. Alemania.

Malando. *Let's Tango*. EXCELL 266. Excellence de Luxe. 2001. Holanda

Mosalini-Beytelmann-Caratini. *"La Bordona"*. Label Bleu. LBLC 6548/HM 83. 1991. Francia.

Mosalini, J. J. *"Ché Bandoneon"*. Label Bleu. LBLC 2502/HM 83. 1992. France.

Mosalini, J. J. et son grand orchestre de Tango. *Bordoneo y 900*. Label Bleu : LBLC 2507/HM 83. 1994, Paris, France.

Mosalini, J. J. et son grand orchestre de Tango. *Ciudad Triste*. Indigo Tango – Label Bleu –LBLC. 2005. Paris, France

Özgür, I. *Tangolar (1938-1949)*. Old World Tangos. Vol. RIENCD23. Berlin: Oriente Musik. Alemania-

Passione Argentina: tanghi italiani tra gli Anni Venti e Trenta. Roma, Discoteca di Stato, CD DDS 99.1 A/B. 1999.

Pedro's Heavy Gentlemen. *Tango*. F Music 200352.Frazer Musiikki. Alemania. 1993.

Per Gare di ballo. Tango. Raccolta "Il Tango". S:I:A:E: P.R. N. 1605. Italia.

Piazzolla, A. and G. Burton. *The New Tango*. WEA, 2292-55069-2, 1987. Francia.

Piazzolla, A. *Piazzollando* (Arr. de E. Gismonti, J. Morelenbaum, etc.). Milan Sur/Kuarup, 262 577, 1992, Francia.

Piazzolla, A. *Tango Ballet*. G. Kremer, Astor Quartet, Kremerata Baltica.Teldec

Polskie Tango 1929-1939. Old World Tangos, Vol. 3.RIENCO55. Berlin: Oriente Musik. Alemania.

Quartango. *Espresso*. Justin Time, Just 82-2, 1995, Montréal, Canada.

Saeki, Anna. *Tango clasico y moderno*. RIEN CD 66, 2008. Berlin: Oriente Musik. Alemania.

Sexteto Canyengue. *...Por el Tango*. Lucho. 7701-2. 1992. Holanda.

Tango alla Romanesque. Old World Tangos, Vol 2. RIENCD40. 2002. Berlin: Oriente Musik. Alemania. [Tangos de Italia, Francia y Rumania].

Tango Argentino. (Music from the original cast recording). Atlantic Recording Corporation, 7567-81636-2.

Tango Orkestret. *Lo que vendrá*. ELAP Music. ELAP 46718CD. 1995. Alemania.

Tango Orkestret and Marcelo Nisinman. *Tango*. Stunt Records. STUCD 01052. 20001. Dinamarca.

Tango. Le Tango à Paris 1907-1941. Frémaux et Associés, FAO12, 1994, Francia.
The Gustavo Beytelmann Trio. *Tango à la Duke.* biram 97 000 11. 1997. Francia.
Troyke, Karsten. *Dus Gezang Fin Mayn Harts. Tango oyf Yiddish.*RIEN CD 59. Oriente
Musik. Berlin
Yo-Yo Ma. *Soul of the Tango. The Music of Astor Piazzolla.* Sony Music, SK 63122, 1997,
USA.