



Narrativas audiovisuales del tango

Política, estética y producción en Argentina
en el período 1990-2010

Marisa Iris Alonso

Narrativas audiovisuales del tango
Política, estética y producción en Argentina
en el período 1990-2010

Marisa Iris Alonso



(serie investigación)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alfredo Alfonso

Vicerrectora

María Alejandra Zinni

Departamento de Ciencias Sociales

Director

Néstor Daniel González

Vicedirectora

Cecilia Elizondo

Coordinadora de Gestión Académica

María Laura Finauri

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

Editora

Maïte Doeswijk

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Imagen de tapa

Verónica Deliens (Kalypso)

Narrativas audiovisuales del tango
Política, estética y producción en Argentina
en el período 1990-2010

Marisa Iris Alonso

Alonso, Marisa

Narrativas audiovisuales del tango : política, estética y producción en Argentina en el periodo 1990-2010 / Marisa Alonso. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-324-003-6

1. Tango. 2. Cine. 3. Cultura Popular. I. Título.

CDD 791.43

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Investigación

sociales.unq.edu.ar/publicaciones

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

- Ⓒ Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
- 👤 **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
- 🚫 **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
- ⚖️ **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

| ÍNDICE |

AGRADECIMIENTOS	9
------------------------------	----------

PRÓLOGO

<i>Cecilia Nuria Gil Mariño</i>	11
---------------------------------------	-----------

PALABRAS PRELIMINARES	15
------------------------------------	-----------

Tango, cine y tiempos políticos	16
---------------------------------------	----

Una referencia final.....	22
---------------------------	----

INTRODUCCIÓN.....	25
--------------------------	-----------

Como el pasado, que vuelve.....	25
---------------------------------	----

El tango: pasado, identidad y mercado.....	27
--	----

La transformación del tango en objeto cultural patrimonial ...	30
--	----

Cine y tango	33
--------------------	----

Estado de la cuestión	36
-----------------------------	----

Aspectos teóricos	38
-------------------------	----

Aspectos metodológicos.....	46
-----------------------------	----

El corpus.....	48
----------------	----

CAPÍTULO 1. El patrimonio como forma de (re)construcción del pasado. Tango, identidad y memoria	53
--	-----------

Introducción	53
--------------------	----

Agencias nacionales y memoria.....	54
------------------------------------	----

Cultura, patrimonio y política	58
Estado y cultura nacional	61
El caso del tango: patrimonialización y mercado	63
Tango y legislación	65
Análisis de caso. Los debates parlamentarios sobre la ley de patrimonialización.....	69
La ley de patrimonialización en la Ciudad. Similitudes y diferencias	75
La (re)construcción de un “gusto” por el tango. El rol de la prensa	81
La crisis del 2001 y el tango	85
Patrimonio, legislación y tango. Conclusiones.....	90
CAPÍTULO 2. Tango y cine: la historia de un largo romance	93
Introducción	93
Los orígenes. Tango, cine e industria	94
El tango y las imágenes polifónicas de la identidad nacional... ..	98
La ¿vuelta? del tango en la década de 1990	101
Los nuevos “protagonistas-consumidores” del tango.....	106
Nuevos consumos. ¿Nuevas identidades?.....	109
El tango como <i>commodity</i>	115
Cine y tango: producción, circulación y consumo.....	119
La legislación	119
El financiamiento.....	122
¿Dónde hay un mango, viejo Gómez?	122
Cine, tango e identidad nacional. Conclusiones	127

CAPÍTULO 3. Neoliberalismo, cine y tango. Las nuevas formas del consumo	131
Introducción	131
Los filmes. Características generales.....	133
La (re)construcción de un mercado global. Tango y negocios...	143
El tango que se quedó con los premios. La trama de un éxito “cantado”	146
Y aunque no quise el regreso.....	164
Tango, cine y negocios. Conclusiones	168
CAPÍTULO 4. La crisis del 2001 y las nuevas formas de (re) interpretar al tango	171
Introducción	171
La crisis del 2001. ¿El fin de la política?	175
Crisis y cultura. Las formas de la resistencia	177
El tango y la crisis	178
La selección sub-20 del tango	180
Los filmes. Características generales.....	182
El corpus	183
Directores e identidad(es).....	192
La historia, la memoria y el pasado. <i>Yo no sé qué me han hecho tus ojos</i> (Muñoz y Wolf, 2003).....	196
El filme	198
La historia de Ada Falcón.....	201
El sonido y la música en <i>Yo no sé qué me han hecho tus ojos</i>	202

Un bar, dos historias.....	205
Bar <i>El Chino</i> (Burak, 2003). Análisis del filme	207
El último aplauso (Kral, 2009)	211
Un recorrido por el tiempo	215
El tango en el siglo XXI. La(s) identidad(es) en la crisis.	
Conclusiones	216
CAPÍTULO 5. Conclusiones.....	221
Los filmes sobre tango. Sobre gustos e identidades	226
Caracterización del corpus de filmes	228
BIBLIOGRAFÍA	235
Arte y estética	235
Cine	236
Música	241
Tango.....	243
Patrimonio	244
Historia y política	246
Bibliografía consultada.....	247
Legislación	249
Corpus documental.....	250
Revistas especializadas	256
Youtube	256
Filmes	257
Páginas web.....	259
Debates parlamentarios.....	260

| AGRADECIMIENTOS |

A las instituciones que me cobijaron en esta etapa de mi vida y con esta tarea en especial. Al Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), que es el lugar en el que trabajo y que de manera permanente y generosa acompaña mis proyectos e iniciativas. A la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), que me recibió y me habilitó nuevas reflexiones y miradas sobre mi recorrido profesional.

A mis amigas y amigos: los/as de siempre, los/as de toda la vida, los/as que conocí en este camino por el que transité, que supieron escucharme, aconsejarme, acompañarme y sostenerme cuando parecía que no iba a poder. Una mención especial para Cecilia Elizondo, quien me supo decir hacia dónde ir cuando estaba por abandonar la idea y dejarme ganar la batalla de las burocracias institucionales, quien además me estimuló a la aventura de acercarme a un ámbito de formación que llevaré en mi corazón para siempre; a Alejandra Rodríguez, quien con su energía y su determinación, me adoptó en el proyecto de investigación que dirige, me sugirió, me propuso y me leyó en más de una ocasión acercando oportunas miradas. A mi querido amigo Flavio Ruffolo que no está pero me sigue acompañando con su sonrisa y sus palabras, siempre inteligentes y asertivas sobre mi recorrido profesional.

A Cecilia Gil Mariño y a Marcos Tabarozzi, que me leyeron con atención y por sobre todo me acompañaron para llegar hasta aquí.

A Malena y a Juan, mis queridxs hijxs, que fueron quienes me brindaron las ganas de seguir intentándolo.

Un nuevo *ritornello*

Desde sus inicios, el tango fue protagonista en los estudios sobre cine argentino. Investigaciones pioneras, desde el campo del periodismo, como las de Domingo Di Núbila, Jorge Couselo, José Mahieu, entre otras, marcaron líneas de análisis y periodizaciones que durante muchos años definieron el compás de los debates.

Las investigaciones posteriores fueron avanzando en cuanto a la complejidad de preguntas y en la exploración de distintas esferas de interacción con otras disciplinas, para pensar estos objetos como partes de un entramado mayor. En las últimas décadas, gracias a una serie de políticas públicas de fomento a la ciencia y la educación pública superior, estos trabajos crecieron en cantidad y calidad; estudios que convocan una serie de interrogantes fundamentales para un pueblo como aquellos sobre la identidad y la cantera de sentidos que forjan imaginarios e imágenes de lo nacional y de lo popular-masivo.

Silvia Schwarzböck señala que para el filósofo Stanley Cavell, “el cine de Hollywood pensó problemas que no habían sido pensados hasta el momento y tuvo un sujeto -la mujer- que había pasado desapercibido para otros saberes -con la excepción del psicoanálisis-” (Schwarzböck, 2008, citado en Morales, 2021). Y pienso que, quizás, podemos extender esta propuesta al cine en general en sus diferentes contextos socio-culturales, económicos y políticos, y más allá de las cuestiones de género en las que el cine ha tenido un rol fundamental. ¿Cuál es el valor y especificidad del cine en cuanto dispositivo para

hablar de los problemas, represiones, ansiedades y deseos de un tiempo y espacio? ¿Es el cine una manera de habitar tensiones, contradicciones y negociaciones? Me atrae, por otro lado, en esta pregunta la apertura del término “manera”, casi como el “no sé qué” de las callecitas de Buenos Aires. Así como también, lo que más me cautiva de la llegada de estos nuevos trabajos sobre el cine argentino es la multiplicidad de preguntas que echan a andar.

En estas líneas de trabajo, se enmarca el trabajo de Marisa. Recuerdo que la primera vez que hablamos sobre su proyecto de tesis, le conté una de las primeras cosas que me pregunté a mí misma cuando encaré la investigación sobre tango y cine en la década de 1930 en Argentina, ¿cómo hablar, de qué hablar, del tema más trillado del cine argentino? Si bien, el tema de Marisa contaba con la ventaja de trabajar con un corpus menos explorado como el de las películas de tango del período entre 1990 y 2010 -la mayoría de los estudios sobre cine argentino de esos años se centran en el llamado nuevo cine argentino, otrs directorxs y producciones-, fue su trabajo exhaustivo y rigurosidad para pensar estas películas a partir del diálogo entre fuentes muy diversas lo que fue dando su perspectiva singular.

Su mirada sobre los debates en torno a la patrimonialización del tango a partir de los debates parlamentarios, sin perder de vista las discusiones a nivel internacional sobre estos temas que, como muy bien señala, revisan no solo la importancia de la legislación sobre el patrimonio sino la concepción sobre el mundo de la cultura y lo cultural ligado directamente al mercado, en los tiempos que corren se vuelve fundamental. Así, este libro tiene una vigencia que por momentos duele.

La investigación de Marisa recorre a través de estas películas los usos de la cultura por parte de la política y el mercado en la Argentina

neoliberal de la década de 1990, en versiones aggiornadas de tensiones aparentes entre el exotismo para el mercado global -una “nueva *commodity*”-, y la autenticidad criolla, en la centralista metonimia, una vez más, del tango como ser argentino. A su vez, su estudio no descuida las condiciones de producción de estas películas, las relaciones con el poder político, las dinámicas de la industria a nivel local e internacional, articulando los tres ejes del subtítulo del presente libro, política, estética y producción. Atendiendo a estas cuestiones y dinámicas, luego se enfoca en qué se vuelve a tejer tras la crisis del 2001 en estas películas. Marisa resalta el escenario del bar en esta filmografía como espacio de refugio, en un sentido amplio, en el marco de una sociedad en crisis. Ella plantea que el bar en estas películas es un invento que puede detener el tiempo y entrar en otro distinto donde se canta, se ríe, donde es posible la hermandad. En este sentido, este libro también cobra una vigencia cabal al valorizar los espacios de tramas conjuntas y las estrategias para seguir construyendo historias en tiempos de crisis.

Así, el libro de Marisa nos demuestra que el tango siempre nos provee un nuevo *ritornello* para pensar nuestra historia y armar preguntas a futuro.

Cecilia Nuria Gil Mariño, julio de 2025

| PALABRAS PRELIMINARES |

Mi barrio era así, así, así. Es decir qué sé yo si era así?

Pero yo me lo acuerdo así!¹

Este proyecto de investigación se vinculó a mi propia historia sin que yo aún lo tuviera claro. Comenzó cuando me acerqué al tango danza y luego a la canción, retomando una tradición (la de la música y el canto) que me une a mi historia familiar. Por curiosidad o casi por defecto profesional, a partir de este acercamiento fui recorriendo la historia del tango en la primera mitad del siglo XX revisando las biografías de sus hombres y mujeres relevantes, y esos relatos me fueron atrapando. Eso se convirtió en un camino para introducirme, profesionalmente, en el estudio de esta nueva pasión que se había incorporado a mi vida.

Con el paso del tiempo, y a partir de la invitación a formar parte de un equipo de investigación en formación, en el marco de un proyecto del CEHMe (Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes), fue tomando forma. Comencé a indagar y a definir lo que luego desarrollé en este trabajo que se transforma hoy en un libro, fruto de aquellos primeros pasos dados en el año 2015. El recorrido

¹ *Nocturno a mi barrio* de Aníbal Troilo.

realizado se fue construyendo sumando distintas miradas y aportes de quienes me dirigieron en la tarea, de colegas, amigos y amigas que revisaron las distintas versiones de lo que iba produciendo.

Me gustaría compartirles parte de lo realizado, con la conciencia de las dificultades que eso implica, ya que se trató de una actividad que atravesó gran parte de mi trabajo cotidiano durante mucho tiempo. La que aquí presento en estas breves páginas, fue una tarea que implicó una búsqueda para reconstruir aquello con lo que trabajé durante esos años, las decisiones que tomé, las formas que fue adquiriendo la propuesta, entre otros aspectos. Intentaré no abrumarlos con aquello que ustedes van a explorar a partir de la lectura de este material; quisiera referirme de manera general a lo realizado, explicitando algunas de las ideas abordadas y las motivaciones que me fueron llevando por este derrotero que hoy llega a esta instancia y se presenta en su formato de libro.

Tango, cine y tiempos políticos

Inicié la tarea, como parte de una mirada disciplinar propia de mi formación, analizando la transformación del capitalismo en los últimos años del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Primero de manera general y luego centrándome en aspectos vinculados a la memoria y el pasado, específicamente focalizándome en cuestiones asociadas a la cultura, reconociendo que los cambios que se dieron en el sistema sobre este final de siglo impactaron con fuerza en los modos de pensar el pasado, y fue necesario, entonces, revisar ejemplos, contraponer miradas, recoger perspectivas más globales y menos locales para poder reflexionar cuánto del fenómeno internacional tenía aquello que estaba tratando de estudiar y cuánto de lo específico y local.

La decisión de hablar de tango en la Argentina de finales del siglo XX, me llevó a pensar en cuestiones asociadas a la identidad, como categoría en general, y a la identidad nacional en particular. Esto significó recuperar estudios más tradicionales sobre este tema para compararlos con trabajos recientes, abordar teóricos que desde la filosofía hasta la política hacían referencia a esta temática.

El tango es además una expresión que reúne a la música y la danza, y eso también fue parte de lo que tuve que estudiar en la medida en que impactaba en aquellas narrativas audiovisuales con las que quería trabajar. Por su parte, el cine y su evolución en los tiempos estudiados requerían (re)visitar la perspectiva clásica sobre las imágenes y ponerlas en diálogo con nuevas maneras de entenderlas en una era con una aceleración de las transformaciones tecnológicas.

El consumo y el gusto fueron parte de lo que abordé, preguntas tales como, ¿cuánto se habían transformado ambos a lo largo del tiempo?, ¿cuánto permanecían inamovibles, como un sustrato en las distintas capas de la sociedad?, fueron algunas de las que me acompañaron para ir recorriendo este camino de búsqueda. La reformulación del consumo asociado a las formas de la comunicación transformada en el marco del sistema capitalista estaba vinculada a nuevas formas de distribución y financiamiento. Esto me iba quedando claro en la medida que avanzaba en el estudio del final del siglo XX cuando empecé a ver cómo se iban construyendo espacios definidos, territorios específicos para determinados materiales audiovisuales.

La voz de especialistas en historia, arte y filosofía, fue parte del bagaje al que recurrí. Ese camino me permitió afinar las preguntas iniciales, buscando poner en diálogo lo que nos ofrecía el corpus de fuentes primarias con los contenidos desarrollados por dichos especialistas.

Trabajé estos contenidos estudiando los procesos locales, sin perder de vista sus vínculos con el contexto internacional, partiendo de que estos acontecimientos que se despliegan a nivel local se vinculan con un movimiento que se está dando desde finales de los años 80 en adelante y particularmente en los años 90, a nivel global, que revisa no solo la importancia de la legislación sobre el patrimonio sino –y esto es lo que más me interesa– la concepción sobre el mundo de la cultura y lo cultural ligándolo directamente al mercado. Si bien esto no es una novedad, es notable la aceleración y transformación que esos procesos sufrieron en un contexto de profundización de la globalización y de políticas neoliberales que promovieron la desterritorialización y que estimularon proyectos en los cuales la materialidad cultural, el pasado y la memoria también se mercantizaron.

Frente a la pregunta inicial acerca de las fuentes con las que desarrollar la tarea que me había propuesto, fui encontrando respuestas paulatinamente, a medida que el recorte sobre el tema y el recorrido a realizar se iban definiendo. La decisión de incorporar los debates parlamentarios vino después de buscar y encontrar en ellos la posibilidad de registrar y caracterizar el discurso de los actores que representan al Estado (nacional o municipal, según sea el caso). Decidí prestar especial atención a cómo enunciaban los argumentos que legitimaban las propuestas que pretendían imponer y a la retórica utilizada a la hora de impulsar la patrimonialización del tango. Las referencias a valores asociados a la nación, la patria y la identidad –que se reiteraban tanto en la Cámara de Senadores como en la Legislatura porteña durante los debates sobre la patrimonialización del tango– fueron las que me permitieron percibir las tensiones y complejidades de un proceso que se decidió impulsar en un clima social complejo. La lectura

de estos debates trajo luz a mis sospechas sobre la determinación de un poder político que esperaba alcanzar con estas acciones, legitimidades que no se estaban dando en otros espacios, y que finalmente aquí alcanzaron un rotundo éxito. Esto se dio tanto en la Cámara de Senadores como en la Legislatura porteña.

Leer esas intervenciones me ayudó a reconocer diagnósticos y a evaluar a partir de las palabras las dimensiones de aquello que la acción legislativa pretendió instalar en la sociedad. Subyacen en el contenido de las mismas nociones sobre la cultura, la memoria así como la relación del presente con el pasado, como la (re)definición de un modo de *ser argentino* vinculado no solo a la tradición sino fundamentalmente a las oportunidades económicas que esa tradición cargada de exotismo, tan atractivo para el mercado global, podía ofrecer para alcanzar el tan mentado *primer mundo*. Desde la perspectiva de los senadores y legisladores, la necesidad de oponer resistencia y defenderse de una actitud de rapiña de *los otros, los extranjeros*, impone en ese momento histórico el esfuerzo de definir nuevas normativas para el tango. Si bien podía haber críticas por el momento socio político en que se tomaban estas decisiones, se trata –según lo que repiten una y otra vez los senadores y legisladores porteños– de una tarea pendiente que había sido largamente pospuesta por diversas razones.

Recurrí a la prensa de circulación masiva para encontrar allí referencias de lo que estaba ocurriendo a nivel político. La búsqueda primero fue imprecisa y general, quería saber si se hablaba en los diarios del tema o si la nueva legislación sobre el tango tenía repercusión en ese ámbito. Comencé a notar que había mucho material y el análisis de los distintos artículos me permitió identificar una convivencia armónica entre las determinaciones del poder político a lo largo de los

diez años analizados y los intereses de estos grupos que se concentraban y fusionaban cada vez más. El apoyo dado, desde el comienzo, a las acciones encaradas por el Estado se hizo evidente en notas que ofrecían encuestas sobre la popularidad del tango. Se exhibían números apoyados por estadísticas y pude encontrar referencias sobre los consumos y los gustos.

En relación a la filmografía que empezó a producirse en esos años, hallé notas en las que se hablaba de los directores de los filmes, sobre sus recorridos y búsquedas estéticas. Se hacían elaboraciones y elucubraciones sobre las enormes ganancias que todos los proyectos en torno al tango iban a ofrecerle a la Argentina. Estos contenidos aparecían reiteradamente sobre el final de los años 90 y se convirtieron en referencias sistemáticas en la ciudad post crisis, especialmente en la etapa gobernada por el intendente de la ciudad de Buenos Aires Mauricio Macri, construyendo la imagen del tango como una “nueva commodity”, tal y como desarrollo en el análisis de estas fuentes en el trabajo que ustedes ahora tienen disponible para leer.

Recurrir a la crítica especializada, a través de la revista *El Amante Cine*, me ayudó a encontrar otras miradas posibles sobre la filmografía que había identificado. Considero que la puesta en diálogo de este material con el resto del corpus abordado me otorgó la posibilidad de, por una parte, reconstruir el panorama cultural del período en líneas generales, y por la otra, el del cine en lo particular. Encontré una literatura que, expresada en un lenguaje provocativo, buscaba correr el velo sobre un entorno en el cual no faltaban los enfrentamientos y los conflictos entre sectores del poder político que manejaban discrecionalmente los recursos para la producción de determinado tipo de filmes. Desde la revista señalaban, sin sutilezas ni disimulos, las

relaciones espurias entre esas producciones y el poder de turno, particularmente en los años 90. Y por ese motivo, me brindó la posibilidad de revisar el pensamiento de una oposición casi militante, que desplegaba una mirada descarnada sobre los contenidos estéticos de esos filmes, que consideré valioso para incluir en el trabajo.

La identificación y el visionado de materiales fílmicos, presentó algunas dificultades. No fue sencillo ubicar algunos de los filmes que formaron parte de la totalidad del corpus. Muchas de las mismas, se saldaron con el trabajo realizado en la biblioteca de la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) con el inapreciable asesoramiento de su director Adrián Muoyo, quien además está especializado en temáticas vinculadas al tango. Allí pudimos rastrear la información y completar el corpus. La decisión de cómo trabajar esa muestra y sobre qué películas iba a detenerme especialmente, fue una determinación necesaria debido a la cantidad de filmes y a los fines del proyecto que me había propuesto. Todo este trabajo con el corpus de filmes significó permanentemente estar atenta a lo que había ocurrido en la primera mitad del siglo XX con este vínculo entre cine y tango; indagar sobre la relación con distintos espacios del espectáculo, revisar el rol de la radio como forma de difusión de esa música y esa danza, indagar sobre cómo y dónde se consumía esa filmografía en la primera mitad del siglo XX e ir estableciendo comparaciones.

Incluyo en esta presentación una referencia general a la bibliografía con la que he trabajado, solo porque me interesa detenerme en algunas aclaraciones que considero importantes. Me pareció oportuno reunir distintas miradas que van desde los teóricos hasta los especialistas en arte y estética, en temáticas vinculadas al patrimonio y a la cultura en general, el cine (tanto estudios sobre el mismo como

trabajos sobre producción y distribución), la historia del tango y estudios sobre historia y política que fueron de apoyo para abordar los temas del contexto analizado. La perspectiva en la búsqueda bibliográfica estuvo puesta sobre aspectos que colaboraban a reflexionar sobre lo que había definido como central y específico en mi trabajo.

Una referencia final

...y el último organito se perderá en la nada / y el alma del suburbio se quedará sin voz.²

La mirada puesta sobre el tango me sirvió para pensar, como mencioné, las nociones de identidad y de cultura, relacionando ambas a un contexto socio político definido. Considero que –al menos en la voluntad política de esos años– el proceso de patrimonialización tuvo como objetivo legitimar el predominio de la ciudad sobre el resto del territorio en materia cultural y junto con ello, se reforzó la idea de que el tango es *nuestra identidad*, desdibujando las parcialidades y diferencias con el resto del país. Esta resolución, por parte del ejecutivo nacional y municipal, logró una vez más relativizar otras formas culturales en materia de música y danza en la Argentina de esos años recortados para estudiar.

Tango, cine, identidad, mercado, pasado e historia se conjugan aún hoy en una mixtura confusa cuyas fronteras o bordes no es sencillo delimitar. Queda mucho por andar en estas áreas disciplinares y mucho para pensar en torno a las narrativas audiovisuales sobre

²El último organito. Letra de Homero Manzi/ Música de Acho Manzi.

tango, no solo como patrimonio vinculado a la identidad sino también, y especialmente, la relación entre éste y el resto de las identidades que habitan la Argentina y se identifican con otras músicas y otras danzas, así como también el lugar que tuvo el tango como *commodity* (re)apropiado en los discursos políticos de este final del siglo XX y comienzo del siglo XXI.

Como el pasado, que vuelve...

Los años noventa en la Argentina fueron años de clausura de la política bajo el imperativo de los mercados globalizados que se desarrollaron en un paisaje de fragmentación y desintegración de identidades locales, como efecto del impulso de nuevos valores vinculados a la privatización y mercantilización de los espacios públicos (Andermann, 2015: 30). La decisión de las agencias nacionales, el Estado nacional primero y en segundo lugar el Estado municipal, de intervenir en el pasado y la memoria, y patrimonializar³ al tango abrió un proceso cuyos intereses en pugna nos ofrecieron indicios de un tiempo y un espacio político social determinado. Para el tango, ese contexto significó un reposicionamiento y una revalorización asociados a las posibilidades que ofrecía como objeto cultural capaz de ser consumido en el mercado global (Ceconi, 2014; Morel, 2009, 2013). Tradicionalmente, el patrimonio y la patrimonialización se inscribieron en una discusión y un debate vinculado a políticas conservacionistas desde las cuales “lo extranjero” era percibido como una amenaza. Sin embargo, en el periodo que estamos estudiando, las relaciones entre la cultura y el

³Antes de que se desarrollara este proceso del que aquí damos cuenta, hubo en la Argentina otros intentos débiles que no tuvieron la importancia ni la trascendencia de esta última etapa. En 1948, el Estado nacional transformó la orquesta creada en 1932 por Juan de Dios Filiberto en la Orquesta Nacional de Música Argentina. En 1973, la misma orquesta fue bautizada con el nombre de su creador. Un tiempo después, en 1977, y por una iniciativa que se había promovido desde 1965, se estableció, primero por decreto municipal y después por decreto nacional, el 11 de diciembre como Día Nacional del Tango.

mercado cuestionaron esta perspectiva y la modificaron. Como efecto de esa transformación, se comenzó a vincular el patrimonio con las nociones de turismo, desarrollo urbano, mercantilización y comunicación masiva (García Canclini, 1990, 1999). La aceptación de un cambio de perspectiva facilitó la inclusión de formas culturales que, hasta hacía un tiempo atrás, no habían sido consideradas como parte del patrimonio; el tango fue una de ellas.

En una era “transestética” (Lipovetsky y Serroy, 2015: 21) en la cual los consumos culturales están “inflados”, el tango se sumó a esta tendencia como una mercancía más, un contenido atractivo por estar cargado de sentidos asociados al erotismo, al deseo, a la liberación del cuerpo y a las emociones (Liska, 2009, 2018; Savigliano, 1994, 2005; Carozzi, 2015; Cecconi, 2009). El tango fue ese objeto cultural que atravesó distintos momentos de la historia, que se validó en esa ambición de permanecer y resistir a los embates del tiempo, apelando a una condición de “materia prima erótica en una economía política del deseo y la pasión” (Savigliano, 2005: 353). Sobre el final del siglo XX, el tango volvió a ser, como ya lo había sido en la primera mitad del mismo siglo, una música y una danza que se refería a una identidad asociada a lo exótico (Pelinski, 2008), una mezcla híbrida entre “lo civilizado y lo bárbaro” (Savigliano, 1994: 82).

Según el momento político y social, el tango pudo convertirse en la expresión de lo popular o de lo puramente vulgar. Cualquiera de esas dos lecturas -que estaban por fuera del objeto en sí mismo- que expresaban la potencialidad de lo cultural como espacio de conflictividades y enfrentamientos políticos, pudo coexistir. El tango fue el representante de una sociedad que “evolució” conservando parte de aquello que lo identificaba como salvaje, peligroso y, a la vez, original.

Ese “primitivismo” de origen lo volvió atractivo y se convirtió en la representación de la génesis: el punto de partida que fue necesario transformar para poder incluirlo como referencia identitaria nacional. El concepto de “modernidad primitiva” (Garramuño, 2007) expresa la relación entre ese híbrido en el que conviven un pasado procaz y oscuro, y un presente “adecentado”.

El objetivo de nuestro trabajo fue analizar las representaciones del tango en la cinematografía argentina durante el periodo que va desde 1990 hasta el 2010. Para ello, reflexionamos sobre los cambios y permanencias en las producciones y qué lugar ocupó en ellas la reiteración de ciertos repertorios de imágenes; indagamos el rol del pasado y la historia en la producción de estas.

En el marco de estos, que hemos considerado objetivos generales, los objetivos específicos fueron: caracterizar el rol de las agencias nacionales y municipales en la determinación de las políticas culturales; analizar y comparar las propuestas estéticas utilizadas en cada filme seleccionado del corpus para representar al tango; identificar las condiciones históricas que intervinieron y los contenidos identitarios a los que se apeló para ir (re)construyendo un interés representativo de lo “popular” y nacional asociado a los contenidos relacionados con el tango; y describir las formas y las transformaciones que sufre el relato y la imagen del tango a lo largo del periodo seleccionado para estudiar.

El tango: pasado, identidad y mercado

Tiempo, historia, memoria y olvido se convirtieron en contenidos de debate, atravesados por fuerzas y actores con intereses diversos según los distintos contextos sociales y políticos en los que se dieron.

¿Por qué apareció el interés de poner en la agenda de las instituciones y de los debates científico-sociales las cuestiones relacionadas con el tema? Huyssen (2001) observa que ese movimiento denota una búsqueda en el interior de la sociedad; ¿Buscan en el pasado lo que el futuro no les estaría proveyendo? ¿El culto a la memoria, efectivamente, dio como resultado una mayor valoración del pasado? ¿O solo se mercantilizan los objetos culturales que lo representan? ¿Es posible explicar ese interés de las sociedades, a nivel global, por el pasado? Dice este autor:

[...] Me atrevería a sugerir que lo que está en cuestión es una transformación lenta pero tangible de la temporalidad que tiene lugar en nuestras vidas y que se produce fundamentalmente a través de la compleja interacción de los fenómenos tecnológicos, los medios masivos de comunicación, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global. (Huyssen, 2001: 29)

La necesidad de la sociedad de un anclaje en el tiempo tuvo que ver con una notable transformación que se produjo en la relación entre el pasado, el presente y el futuro. En el mundo de la hipertecnología, recurrir al pasado y a la memoria se convirtió en una forma de evitar que todo se transforme en absoluto y desaparezca; y junto con la desaparición del pasado se desintegre la identidad de los sujetos. El pasado solo cobró sentido en su vínculo con el presente y en relación con un futuro deseado. Estas son solo algunas de las dimensiones de la complejidad que presenta este debate: multiplicidad de tiempos y de sentidos y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos (Huyssen, 2002; Han, 2020; Jelin, 2009).

Desde finales del siglo XX hasta los comienzos del siglo XXI, en el ámbito de la cultura hubo cambios profundos asociados a la transformación

del sistema capitalista. Muchos de ellos tuvieron que ver con el desarrollo de nuevas estrategias de inversión y de financiamiento de la cultura, cuyo objetivo fue articular el arte con los circuitos comerciales y financieros (García Canclini, 2007). Si bien en otros momentos históricos la relación entre la producción industrial y la producción cultural no remitía a universos separados, la novedad, en la actualidad, estuvo asociada a la disponibilidad y agilidad en la movilidad de capitales, a la expansión y la conexión entre los mercados, al crecimiento exponencial de las formas de la comunicación y a la tecnología (Lipovetsky y Serroy, 2015; García Canclini, 2007; Pelinski, 2008).

En combinación con los cambios a los que estamos haciendo referencia, las políticas de la memoria que se desplegaron desde las agencias institucionales fueron el producto de la puja entre los intereses de grupos o sectores que impulsaron una reconstrucción posible del pasado desde una perspectiva definida. Dichas políticas fueron arena de luchas desde las cuales fue posible interpretar sentidos de pertenencia, proyectos políticos y diferencias al interior de las sociedades (Ramos, 2011). Este tipo de acciones tuvo como objetivo intervenir sobre la *creencia*:

[...] Lo que caracteriza al bien cultural es que es un producto como cualquier otro, con el agregado de una creencia que debe ser producida en sí misma. Por esta razón la creencia es uno de los únicos puntos sobre los que puede actuar la política cultural: puede contribuir de una manera u otra a reforzar la creencia. (Bourdieu, 1988: 261)

En materia de narrativas audiovisuales, ya desde finales de la década de 1980 en adelante, las producciones fueron cada vez más subordinadas a un nuevo ordenamiento global, que desterritorializó sus

contenidos y formas de consumo (García Canclini, 1999: 24). Dicho proceso no fue lineal, sino todo lo contrario:

Simultáneamente con la desterritorialización de las artes hay fuertes movimientos de reterritorialización, representados por movimientos sociales que afirman lo local y también por procesos massmediáticos: radios y televisiones regionales, creación de micromercados de músicas y bienes folklóricos, la “desmasificación” y “mestización” de los consumos para engendrar diferencias y formas de arraigo locales. (García Canclini, 1999: 111).

Esto fue lo que ocurrió con el tango en la Argentina en los años recortados para el análisis. Esta (re)apropiación, que se produjo en este contexto, tuvo que ver con una tendencia a revalorizar la cultura local en un ambiente de apertura de los mercados y reformulación de las fronteras territoriales. Parte de estos contenidos serán abordados en el apartado siguiente.

La transformación del tango en objeto cultural patrimonial

La cultura de masas en la Argentina, históricamente, se vio “tiro-nuada” por las tensiones entre la modernidad y la tradición, entre lo cosmopolita y lo auténtico, entre los esfuerzos de elevación cultural y la celebración de lo popular (Karush, 2013: 119). Esta tensión que observa Karush, entre otros autores (Garramuño, 2007; García Canclini, 2007; Montaldo, 2016) y que caracteriza la primera mitad del siglo XX, no se supera con el paso del tiempo. Por el contrario, en un contexto de globalización y transnacionalización, se reactualizó.

El análisis del ascenso al poder de Carlos Saúl Menem⁴ lo demuestra; él comenzó su proyección política ligada a una estética y una escenografía vinculadas a los caudillos provinciales del siglo XIX.⁵ El neoliberalismo, que desembarcó en la política argentina definitivamente con la figura de Menem, recurrió al pasado para alcanzar legitimidad. Es posible conjeturar que esa vinculación fue a la vez, una búsqueda que se expresó en políticas definidas durante su mandato (Reinoso, 2019). En esa línea fue la determinación de recuperar al tango en la década de 1990 como objeto cultural e iniciar un proceso de patrimonialización. Esta estrategia política impulsada en primera instancia por el Estado nacional, más específicamente por el senador Eduardo Menem (hermano del presidente de la Nación), puede analizarse en función de, al menos, dos intereses que estuvieron asociados. Fue una acción cuyo objetivo fue recuperar un objeto cultural tradicional, vinculado particularmente a la cultura de masas en la primera mitad del siglo XX⁶, y con una relación poderosa con el mercado transnacional.

⁴(Anillaco, La Rioja, 1930 - Buenos Aires, 2021). Gobernador de la provincia de La Rioja en los períodos 1973-1976 y 1983-1989. Se convirtió en presidente de la Nación en 1989 y pudo ser reelecto por la reforma constitucional de 1994, motivo por el cual gobernó hasta 1999. Fue elegido senador nacional en representación de su provincia natal en 2005 y retuvo su cargo hasta el año 2021.

⁵“Si hay un hito que marca el comienzo de la proyección de Menem, ese fue el acto de su primera asunción como gobernador de La Rioja, hace ahora un cuarto de siglo. Menem asumió formalmente el 25 de mayo, como todas las autoridades electas en los comicios del 11 de marzo de 1973, pero organizó una celebración especial en San Antonio, pueblo natal de Juan Facundo Quiroga, el 9 de junio [...] Ese sábado San Antonio desbordó [...]”. https://www.clarin.com/politica/dia-menem-puso-marcha-rioja_0_ByYe7oyJUhl.html

⁶A partir de la década de 1920, el tango comenzó a circular en la sociedad argentina, difundándose por diferentes canales. En los años 30 tiene un fuerte protagonismo en la que se consideró la industria más moderna y activa del momento: la industria

A la vez, la decisión buscó insuflar al gobierno menemista de una legitimidad cultural de raigambre popular con inserción en el mercado global. Todo ello en un contexto en el cual, por efecto de las políticas económicas impulsadas por el mismo Estado, se produjo una profunda transformación en la identidad de clase, generando una crisis y resignificación de los mitos fundantes de dicha identidad social (Wortman, 2001; Adamovsky, 2020). El tango, en este contexto, fue esa práctica cultural que perteneció al pasado y que pudo ser la base de una amalgama social que se estaba desintegrando.

Sin embargo, y a partir de lo que se puede observar en los relatos audiovisuales que han sido producidos en estos años, el tango no logró –al menos en el final del siglo XX– reconciliar la tradición con la modernidad (Karush, 2013: 86). En esta tesis nosotros planteamos que eso recién se modificó después de la crisis del 2001, en un contexto social y político distinto. En esos años, el tango adquirió un impulso renovado y fue parte activa en el proceso cultural que se desencadenó como efecto de dicha crisis, participando de movimientos autogestivos que, con el objetivo de sostener la práctica de la danza y la música, intentaron resistir la grave situación que atravesaba la sociedad. Fueron especialmente los jóvenes los protagonistas de este nuevo relato. Como analiza Cecconi (2014), estos jóvenes identificaban en el tango su cualidad local, su arraigo en la historia y las tradiciones heredadas, su valor como cultura nacida de una mixtura que solo se dio en el Río de la Plata; una cultura que podían considerar como *auténticamente propia*.

cinematográfica. Durante los años del peronismo histórico alcanzó difusión y presencia como efecto de la inserción masiva en el mercado de consumo de las mayorías sociales.

Cine y tango

En la Argentina, como ocurrió en el resto del mundo, el interés por explorar y producir contenidos visuales se puede ubicar hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Muchos fueron los nombres que promovieron e impulsaron ese desarrollo,⁷ lo que significó un importante número de producciones que fueron transformándose y pasaron de reproducir y relatar algún hecho relevante hasta alcanzar productos de ficción. Algunas de estas producciones conquistaron un lugar notable en la historia del cine silente argentino.⁸ Paulatinamente, con los vaivenes propios de un modelo industrial en exploración, las producciones se fueron transformando y dando lugar a una mayor variedad con características más definidas. Uno de los que se destacan en esta etapa de exploración, dando sus primeros pasos como director, con una estética más cinematográfica y menos teatral, fue José A. Ferreyra. Sus primeros trabajos incluyen entre sus temas al suburbio y al tango. En 1917 filmó *El tango de la muerte* y a partir de ese momento tendría una prolífica producción.⁹ Este director

⁷El belga Enrique Lepage, a finales del siglo XIX, comenzó a interesarse en la importación de aparatos filmadores y proyectores para enriquecer su local de artículos fotográficos. Junto con él, dos de sus empleados también se entusiasmaron con las posibilidades que brindaba la nueva tecnología: el francés Eugenio Py y el austriaco Max Glusckman. Ambos fueron avanzando y explorando la nueva tecnología y buscando desplegar nuevas oportunidades estéticas, en un caso, y económicas, en el otro (Couselo *et al.*, 1984: 12).

⁸*Amalia* (1914) es considerado el primer largometraje de ficción con actores no profesionales; *Nobleza Gaucha* (1915) obtuvo un éxito “realmente excepcional” (Couselo, 1969:24), *El último malón* (1918) de Alcides Greca y *Juan sin Ropa* (1919), de Georges Benoit y Héctor Quiroga, son algunos de estos nombres.

⁹*La muchacha del arrabal* (1922), *Melenita de oro* (1923), *El organito de la tarde* (1925), *Muchachita de Chiclana* (1926), *La costurerita que dio el mal paso* (1926), *Perdón, viejita* (1927).

toma la decisión de mostrar la ciudad, pero especialmente el rostro del suburbio, de ese mundo de arrabal en el cual se observa la pobreza, el margen (Couselo, 1969: 49).¹⁰ El mismo Ferreyra fue quien filmó en 1930 *El cantar de mi ciudad* y *La canción de gaucho*, ambas parcialmente sonoras y, en 1931, *Muñequitas porteñas* que se convirtió en el primer filme argentino sonoro y hablado por sistema Vitaphone de sincronización fonográfica.¹¹ Dice Octavio Getino sobre Ferreyra y su lugar intuitivo para pensar la identidad nacional desde el cine

En este proceso nació también la figura principal del cine argentino de la década del 20 y parte de la del 30. Se trataba de José Agustín Ferreyra, un mestizo hijo de madre negra y de padre español. Su primer filme, *El tango de la muerte*, se estrenó en 1917, calificado por el mismo autor como “cinedrama de la vida bonaerense”. Ferreyra, o el “Negro” Ferreyra, como se lo llamaba, expresa a una parte del país y de la intelectualidad argentina, aquella que a fuerza de instinto e intuición trató siempre de definir una fisonomía nacional autónoma; más que “pensar” el país o “teorizar” en torno a la problemática popular, el cine de Ferreyra fue un ininterrumpido sentir, dedicado a traducir con sus imágenes la sensibilidad, y por ende buena parte

En sus producciones “se le descubrió la influencia del poeta Evaristo Carriego, similar a él en los destinos sencillos, la comunidad del barrio, el resguardo de la inocencia” (Couselo *et al.*, 1984: 30).

¹⁰“Para el cine de Ferreyra el tango fue una manera gráfica y emocional de asirse a la realidad. Fue un estilo consustanciado con el individualismo total del artista. Para el hombre, el tango fue una interpretación de la vida, tamizada en experiencias e intuiciones sobre la realidad sufrida que el tango enfocó” (Couselo, 1969: 194).

¹¹“Los inconvenientes que se derivaban del Vitaphone no eran pocos. A los de filmación se sumaban los de proyección. Un corte de imagen echaba por tierra la sincronización” (Couselo, 1969: 68).

también de la realidad de los sectores populares a quienes elegía como protagonistas de sus filmes. (Getino, 2005: 14)

En 1933, comienza un proceso de industrialización propiamente dicha con el estreno de las dos primeras realizaciones sonorizadas mediante el sistema óptico:¹² *Tango* (Moglia Barth, 1933), producido por Argentina Sono Film y *Los tres berretines* (Telémaco Susini, 1933) por Luminton. Ambas empresas iniciaban de este modo su historia en el mundo de la cinematografía local.¹³ A partir de ese histórico momento, la presencia de cantantes y músicos de tango en estas producciones fue un próspero modelo de negocios, como lo estudian y analizan distintos autores (Di Nubila, 1959; Couselo, 1969, 1984; España, 1984; Gil Mariño, 2015, 2019; Paladino, 2002; Matallana, 2008, 2016; López Gallucci, 2010, entre otros).

La relación entre el cine y el tango fue particularmente estudiada durante la primera mitad del siglo XX y luego revisitada en estudios más contemporáneos, aunque siempre volviendo a los filmes mudos y clásicos. Sin embargo, esta misma relación en el período recortado para trabajar no ha sido prácticamente abordada por los estudios recientes desde la comunidad académica. Pareciera que el vínculo entre

¹²Movietone: la banda sonora impresa en el margen de la película (España, 1984).

¹³Eduardo Morera, a quien recurrieron el propio Gardel y Francisco Canaro, dirigió a Carlos Gardel en diez cortometrajes en los que se interpretaba una canción. “*Añoranzas*, *Canchero*, *El carretero* (que incluía un diálogo con Arturo Nava, el autor de la composición), *Enfunda la Mandolina*, *Mano a Mano* (con un diálogo previo entre Gardel y Celedonio Flores), *Padrino Pelao*, *Rosas de Otoño* (antecedido por un diálogo entre Gardel y Francisco Canaro), *Tengo Miedo*, *Viejo smoking* (aquí hay una dramatización previa entre el cantor, Cesar Fiaschi e Inés Murray) y *Yira yira* (con la aparición previa de Enrique Santos Discépolo)” (España, 1984: 48). “El rodaje tuvo lugar en una galería o galpón en la calle México, entre Tacuarí y Piedras. El producto fue discretamente satisfactorio, con un valor de documento que la proyección gardeliana ha acrecentado” (Couselo, 1977: 1307).

el tango y el cine terminó en ese mismo momento histórico en el cual el tango “desapareció” momentáneamente de la escena local. Se trata de un campo poco explorado; faltan trabajos que revisen las nuevas formas del relato, las características de sus directores, y cuál ha sido su impacto en el mercado global. Todos estos aspectos sí fueron profundamente trabajados en la primera mitad del siglo XX.

Nuestro interés fue estudiar el periodo 1990-2010 a partir de un corpus de filmes que nos permitiera establecer rupturas y continuidades a lo largo de la etapa histórica seleccionada. Las preguntas que nos formulamos para desarrollar nuestra investigación fueron: ¿Por qué el Estado nacional –y, un tiempo después, el Estado municipal– recuperó al tango como un objeto cultural, en determinado contexto, y lo transformó en patrimonio nacional? ¿Hasta qué punto, durante la década de 1990, esas determinaciones estuvieron asociadas a la (re)construcción de una identidad vinculada al pasado que facilitara la construcción de los lazos políticos entre el menemismo y las mayorías sociales? ¿En qué medida estas acciones tuvieron impacto en el consumo del tango como producto, a nivel local y a nivel internacional? ¿Hasta qué punto los hechos asociados a la crisis del 2001 intervinieron como un catalizador y transformaron la perspectiva que los distintos actores sociales tenían sobre el tango? ¿Qué características tuvo la (re)apropiación que hicieron del tango esos mismos actores sociales? ¿Cómo se transformaron las representaciones cinematográficas del tango durante este periodo?

Estado de la cuestión

Existen, para los primeros años del siglo XX, trabajos que abordan la relación que se da entre el cine y el tango (Couselo, 1969, 1977; Gil

Mariño, 2015, 2019; Paladino, 2002; Matallana, 2008, 2016; Pujol, 2016, entre otros); en ellos se analiza cómo el tango, trascendiendo la esfera de lo local, se expandió en el cine internacional.¹⁴ Estos análisis desarrollados por los distintos autores habilitan perspectivas que son útiles para nuestra investigación. El estudio minucioso que realiza Gil Mariño –quien revisa la circulación y el consumo de estas producciones entre las mayorías sociales, poniendo énfasis en la relación que es posible establecer entre el cine, el tango y el mercado, con el objetivo de analizar las prácticas de consumo cultural que son delineadas a partir de la convergencia de medios en la sociedad de masas argentina– resulta particularmente relevante (2015, 2019). En sus trabajos, los conceptos de nacionalización, modernización y consumos culturales son claves para investigar los temas de nuestro proyecto. La autora abre una importante perspectiva de trabajo no solo en términos locales, sino en el ámbito regional. Su análisis nos permite repensar la constitución y caracterización de un mercado de consumo vinculado a la industria del entretenimiento, utilizando el método de la comparación entre Brasil y Argentina (Gil Mariño, 2019).

Graciela Montaldo (2016) estudia, desde la perspectiva política, el consumo del arte; reflexiona sobre el rol de la política como una forma de imponer un modelo cultural. Analiza las acciones que, desde el Estado en este comienzo de siglo, impulsaron una cultura

¹⁴La referencia más conocida es la del filme *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Rex Ingram, 1921). En ella, Rodolfo Valentino interpreta a un argentino (Julio Desnoyers) que, vestido de gaucho, baila tango. La forma de bailar que se veía en la mayoría de estos filmes era totalmente ajena a cómo se bailaba esa danza en Buenos Aires. Sin embargo, “la imagen del famoso actor bailando el tango superó la obra de Blasco Ibáñez, y la escena se instaló como un ícono del reconocimiento y proyección internacional del tango” (Matallana, 2008: 69).

normativizada, poniendo en marcha una forma de violencia que es resistida y transformada por las mayorías generando nuevas formas de apropiación y producción cultural. Estudia la circulación de ideas entre los diferentes sectores de la sociedad y su relación con el surgimiento de un mercado simbólico de bienes. El tango es un buen ejemplo de eso:

El tango se convierte rápidamente en un conjunto de signos. Desde temprano, en el país inmigratorio, la elite se apropiará del tango concibiéndolo como una práctica cultural que define la identidad –“lo argentino” y “lo porteño”– [...] pero que surge de una permanente puesta en escena de la máquina cultural para producir segunda naturaleza: son poses, conductas que se actúan a través de la vestimenta, el maquillaje y muchos accesorios. (Montaldo, 2016: 185)

Esta perspectiva es una herramienta más para analizar el proceso de patrimonialización, que es el punto de partida de nuestra investigación, impulsado por una legislación nacional y municipal que impone una “práctica cultural” asociada a esa “puesta en escena” que menciona la autora y que se puede identificar en muchas de las imágenes de los filmes de la década de 1990.

Tanto en el trabajo de Montaldo como en el de Gil Mariño se ponen en discusión y debate ideas sobre el consumo de distintos sectores que componen la trama social, mostrando la circulación de lo cultural y la porosidad que vincula a los miembros de una sociedad entre sí.

Aspectos teóricos

Los años 90 reeditan las discusiones, en el ámbito político y cultural, sobre el binomio nacional-cosmopolita de la primera mitad del

siglo XX en torno a los rasgos de la cultura argentina en general, del tango y de la sinergia entre este y el cine en particular. Revisar aquellas discusiones y debates fue necesario para nuestra tesis.

Desde los estudios académicos, Florencia Garramuño (2007) propone la noción de “modernidad primitiva”, que desarrolló en su texto, para referirse a esas características que definen al tango en los primeros años del siglo XX. Este, sin lugar a duda, fue un punto de partida para estudiar las narrativas audiovisuales en el periodo recortado para el análisis. El primitivismo al que hace referencia la autora para referirse al tango en el comienzo del siglo XX explica su carácter de objeto cultural exótico, de algún modo salvaje (bárbaro) y, a la vez, atractivo, que resulta útil –en ese momento histórico– para construir una nacionalidad “original” y “moderna” capaz de convivir con esa música y esa danza que, “adecuada”, pudo ser parte de la nación.

Llamo a esa “paradoja” modernidad primitiva porque evita el pensamiento dicotómico que separa los términos, cuando en verdad, en tanto conceptos, no solo el primitivismo deber ser pensado junto a la modernidad, sino que es esta última la que, históricamente, crea este particular concepto de primitivismo. (Garramuño, 2007: 16)

La (re)construcción de esa identidad nacional asociada al tango no fue solo un proceso complejo, sino que estuvo lleno de discursos contradictorios con los que hemos trabajado. En un contexto de expansión del neoliberalismo y la globalización, donde la conformación de identidades nacionales está mediada por el mercado para participar de la economía del entretenimiento y el turismo a nivel global, se recurrió a un objeto cultural que tenía sus raíces en la tradición y el pasado y que podía representar aquello que se considera inmutable,

esencial, estático, capaz de definir una *auténtica identidad nacional* que no había logrado desintegrarse en el contexto de los procesos globales. Esa noción de *identidad nacional* vinculada al tango en la década de 1990 y posteriormente en el comienzo del siglo XXI fue asociada, casi sin fisuras, en la mayor parte de los discursos tanto audiovisuales como en los relatos de directores, medios de prensa y actores de la industria cinematográfica, en general, a *la argentinidad y lo argentino*.

Definir el tango como propio de una identidad nacional, que además reúne a todas las diversidades culturales que habitan en la Argentina, –fue como es posible deducir– una construcción ficticia; se impuso tanto desde el Estado como desde las agencias nacionales y los medios de prensa. La crisis de pertenencia desencadenó el esfuerzo para recuperar aquello que se vislumbró como perdido, desaparecido, oculto. El resultado fue que, hacia finales del siglo XX, tomó un nuevo impulso, como había ocurrido a comienzos del mismo siglo, la determinación de definir un *nosotros* distinto de los *otros* (Bauman, 2005); ese *nosotros* que se (re)construye en este momento histórico tiene que ver con una nación que *ama el tango* y reconoce en él los rasgos que la definen como tal de manera “prístina e inmutable” (Garramuño, 2007).

Esta perspectiva con la que hemos trabajado implicó identificar las acciones que se llevaron adelante para lograr que esta operación cultural pudiera ser exitosa; uno de los aspectos que analizamos tuvo que ver con el gusto y las prácticas culturales asociadas, que dieron lugar a que surgieran nuevas preguntas: ¿Cómo atraer a los distintos sectores sociales hacia el tango en el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI? ¿Cómo convocarlos a participar de una propuesta que hacía tiempo no formaba parte del gusto de la sociedad argentina en general y porteña en particular? El gusto responde a las *sensibilidades*

de una época (Fajardo, 2014); sin embargo, es importante observar que eso no funciona de un modo lineal. Puede resistirse a esas condiciones históricas, reformularse, transformarse y proponer *nuevas miradas* sobre las mismas prácticas culturales. No existen en la sociedad preferencias que puedan considerarse como *naturales*, fueron las “*condiciones sociales de posibilidad*” (Bourdieu, 2010) las que legitimaron el gusto –en este caso– por el tango como objeto cultural. Factores tales como el cosmopolitismo, las transformaciones al interior de las clases sociales, el rol de los medios de comunicación y su vinculación con la industria cultural, así como los nacionalismos y conservadurismos que reaparecen como reacciones al contexto global fueron componentes que debimos tener en cuenta a la hora de analizar el tema (Wortman y Radakovicht, 2019).

La atracción que el mercado y los consumidores globales sintieron por el tango, como había ocurrido a principios del siglo XX, le permitió volver a ser una mercancía atractiva; su consumo quedó asociado a una identidad que, en el imaginario, estaba relacionada con “una forma de ser”¹⁵ de los argentinos. La variedad de contenidos, muchas veces contradictorios, que conviven en esta narrativa sobre la argentinidad y su vinculación con el tango, fue clave en esta investigación, ya que tuvo relevancia tanto en los discursos de quienes motorizaron los proyectos de ley vinculados a él, como en las acciones que desarrollaron quienes estaban relacionados con el área de la cultura, particularmente en la ciudad de Buenos Aires. De esas contradicciones

¹⁵Esta es una expresión que se repite en las distintas fuentes analizadas: los debates parlamentarios, las notas en los distintos medios de prensa; las entrevistas realizadas y la palabra de muchos de los directores de las diferentes películas también lo plantean.

también se hicieron eco los medios de prensa, y parte de nuestra tarea fue lograr identificar y analizar esas ambigüedades, tensiones y desigualdades en la apropiación de este objeto cultural y su impacto en la filmografía durante el periodo recortado para estudiar.

Volver a la práctica del tango (nos referimos al fenómeno que incluía asistir a las milongas, el surgimiento de nuevas agrupaciones musicales y sus presentaciones en distintos lugares de la noche porteña, la proliferación durante estos años de espacios de formación para músicos y bailarines, entre otras actividades o propuestas), sobre el final del siglo XX, significó recuperar un ritual social que pertenecía al pasado y sobre el que se tenían referencias que eran familiares (Alonso, 2016; Carozzi, 2015). Esa reiteración permitió subsanar aquello que se escurría por efecto de la liquidez y aceleración de los días en los que predominaba la dinámica de lo global; la repetición de una gestualidad, de una corporalidad de raíces en el pasado ayudó a recuperar referencias vinculares e identitarias arraigadas en otros momentos y procesos histórico-sociales.

Los rituales son procesos de incorporación y escenificación corpóreas. Los órdenes y los valores vigentes en una comunidad se experimentan y se consolidan corporalmente. Quedan consignados en el cuerpo, se incorporan, es decir, se asimilan corporalmente. De este modo, los rituales generan un saber corporizado y una memoria corpórea, una identidad corporizada, una compenetración corporal. (Han, 2020: 23)

La *corporalidad* y la *escenificación corpórea* que propone el tango trasladaban a quienes lo practicaban a un momento histórico que era el de los orígenes de la nación. Los conducía a la historia de una danza

de los suburbios que se bailaba con un abrazo que implicaba una cercanía corporal impúdica, que se ejecutaba y se danzaba en los oscuros rincones de la ciudad hasta que, por efecto de la fascinación que ejerció en los sectores sociales más acomodados, logró la aceptación social. Parte de esa génesis del origen se reproducía cada vez que se volvía a ejecutar, cada vez que se armaba una milonga¹⁶ y se convocaba a bailarlo.

Nuestra tarea fue entonces identificar cómo aparecían estos aspectos en los filmes que integraban el corpus visionado, y cuáles eran las diferencias –si es que las hubiere– entre el final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI en la filmografía sobre tango. ¿De qué manera los directores de estos filmes elegían relatar las historias sobre el tango y su presencia en la sociedad actual? Estos interrogantes guían el análisis que desarrollaremos en los próximos párrafos.

El tango que reapareció en la pantalla cinematográfica¹⁷ fue la representación del pasado que se añora, se observa desde el presente con nostalgia e impregna las imágenes; le mostraba al espectador la nostalgia de un tiempo pasado que por pasado fue mejor. El *boom* que se dio por la nostalgia en las industrias culturales, sobre todo a partir de los años 90, influyó en una (re)construcción del pasado como la proyección de un tiempo ideal, carente de los problemas que existían en el presente. Esta idea estaba asociada al artificioso proceso de selección de momentos recordados, que nos devolvía ese pasado como algo coherente, estable, cerrado, sencillo y armónico. Esa era la forma

¹⁶Así se define el lugar en el que se encuentran para bailar quienes practican esta danza.

¹⁷La primera de estas películas fue *Naked tango* (Leonard Schrader, 1990), una coproducción a la que nos referiremos más adelante en esta tesis.

en la que nos alejaba de un presente desordenado, cargado de incertidumbres (Hutcheon, 1998).

Directores de distintas nacionalidades incluyeron el recurso de la nostalgia en el cine desde finales de los años 80 y comienzos de los 90.¹⁸ La apelación a emociones familiares, a una música popular, a la recuperación de sentimientos asociados a prácticas de otros momentos históricos, al deseo de reconocerse –“verse y oírse”– en la pantalla, se plasmó en gran parte de esta filmografía (Ortega, 2018). En nuestro análisis, si bien hemos identificado diferencias, en este sentido, entre los filmes de la década de 1990 y los de principios del siglo, la apelación a ese pasado que ya no está unido a la presencia musical del tango creaba ese clima especial en el que quedaba inmerso el espectador, independientemente de su edad. La referencia musical, en estos casos, funciona como un *repositorio cultural* (Conrich y Tincknell, 2006).

Los antiguos y nuevos usos de las canciones sirven para expresar y cristalizar, en las narraciones cinematográficas, las tensiones y conflictos sociales, culturales, de género y generacionales cambiantes a lo largo de los años. Pero del mismo modo otorgan a los personajes –y, por ende, a los públicos– un paisaje afectivo donde las experiencias individuales se integran en lo colectivo, en una

¹⁸Esta “vuelta al tango” desde una perspectiva nostálgica, ya podemos identificarla en algunos filmes de los años que forman parte de representaciones más nacionales-populares, continuadoras de ciertas búsquedas de la década de 1970, tales como *Tango, baile nuestro* (1988), de Jorge Zanada, que fue discípulo de Fernando Pino Solanas, o la misma *Sur* del propio Solanas. Justamente, en este filme (1988), en un gesto quizás forzado o voluntarista del director Solanas, se puede ver un abrazo entre Roberto Goyeneche (famoso cantante de tangos, apodado “El Polaco”) y Rodolfo “Fito” Páez (cantante de rock de fama internacional), como una forma de señalar una continuidad entre ambas propuestas musicales.

comunidad movilizada por la música que traspasa las fronteras del tiempo e interpela a las sucesivas generaciones. (Ortega, 2018: 86)

El encuentro con el pasado que se logró a través de las imágenes y la música no era pasivo. El efecto era que el espectador se uniera en un diálogo con ese tiempo pasado, y que se lo apropiara desde el presente. Este fenómeno ocurría especialmente con las producciones que hemos visto y que forman parte del corpus, que se realizan en el comienzo del siglo XXI, cuando los protagonistas de estas historias son mayoritariamente hombres y mujeres comunes que “cuentan” relatos propios del momento histórico que habitan y lo relacionan con el tango. En la filmografía de la década de 1990, en cambio, ese pasado se reproducía sin mediar ningún vínculo con el presente; era simplemente una apelación, utilizando a veces una sucesión de imágenes de archivo, tratando de reproducir y proyectar en la pantalla eso que fue el tango, sin más, como parte de una estrategia que solo aspira a mercantilizar la nostalgia por esa danza y esa música que ya no forman parte del presente. A lo largo de los capítulos de esta tesis, analizamos cuál es la relación que nos traía entre esas imágenes esta filmografía y el contexto en el que se produjeron. Interpretarlas fue parte del desafío que tratamos de resolver en estas páginas.

No hay duda de que la imagen cinematográfica es un acceso posible al relato del pasado que cada uno elige presentar. En un filme, los recursos disponibles (luces, sonido, puesta en escena, texto) y su combinación crean un campo de significados diferentes. La selección y el recorte que cada director realiza, nos ofrecen una posible visión de los hechos como una experiencia. En la década de 1990, esas imágenes remitían permanentemente a escenarios, personajes y locaciones de los años 40 con el objetivo de reeditar un lenguaje exitoso en el mercado global en la primera mitad del siglo XX. Esa determinación de

la filmografía de esos años se apoyó en una legislación promovida por el Estado y el gobierno municipal que, junto con los medios de comunicación, buscaban obtener ganancias con esta mercancía cultural. La filmografía posterior a la crisis del 2001 presentó un contenido nuevo, resignificado, vinculado al contexto y con una perspectiva totalmente distinta; renovó los debates sobre una identidad cultural que dialogaba con las tradiciones, con el escenario del mercado transnacional pero que –a la vez– ofrecía versiones ancladas en el presente como una forma de la resistencia en tiempos de crisis, un guiño cultural al pasado del que podían apropiarse algunos buscando una bohemia que representó una identidad local, redefinida por el contexto social y político.

Trabajar con las imágenes, el montaje, con el lenguaje audiovisual, abordar las relaciones de temporalidad en el corpus seleccionado de filmes, reflexionar sobre los vínculos entre estos y otros aspectos, requirió definir cómo hacerlo; a esto nos referiremos en el siguiente apartado.

Aspectos metodológicos

Iniciamos nuestra investigación en la década de 1990 por ser el momento en el que identificamos el punto de partida de la puesta en valor del tango como mercancía en el mercado internacional, que tendrá como hitos más importantes las leyes de patrimonialización. Ese proceso se inició un poco antes, con la creación de la Academia Nacional de Tango en el año 1990¹⁹, en un contexto social y político en el cual la globalización y el neoliberalismo impulsaron un nuevo

¹⁹Un tiempo después de sancionadas las leyes, se creó la radio de tango en la Ciudad de Buenos Aires en el año 2000, y un festival y mundial de Tango, también con sede en la Ciudad, en 2009.

perfil de ciudadano-consumidor (Sztulwark, 2019: 55). Avanzar hacia el cambio de siglo tuvo que ver con que los años que siguieron no solo fueron de importantes transformaciones tecnológicas que influyeron en la forma de filmar a nivel global, sino que, en el ámbito local, con la crisis política y económica que se produjo en la Argentina del 2001 se dio un cambio también en el universo de la cultura. La crisis del 2001 significó un proceso sociopolítico que intervino y fue considerado un punto de quiebre y transformación, y a la vez un momento de continuidades en el cual se condensaron *tradiciones, herencias y proyecciones* (Bartalini, 2018: 39). Este hecho nos permitió trabajar comparativamente con el corpus, estableciendo continuidades y relevando diferencias durante estos años en materia de filmografía sobre el tango.

El trabajo de tipo cualitativo realizado implicó la identificación y el visionado de la filmografía del periodo definido para estudiar, así como el recorrido sistemático por la prensa escrita de circulación masiva, sumado a la individualización y lectura de los debates parlamentarios sobre la ley de patrimonialización del tango que se dieron tanto en el Congreso de la Nación como en la Legislatura porteña. La filmografía que integra el corpus documental ha sido abordada desde una perspectiva multidimensional, buscando estudiar lo contextual, textual, intertextual y subtextual de los productos audiovisuales. La información relevada de las distintas fuentes bibliográficas y estadísticas fue útil para analizar las condiciones históricas y sociales que hicieron posible la producción, circulación y el consumo de los productos audiovisuales, así como para lograr identificar sus contenidos implícitos y su sentido ideológico (Zavala, 2018). Trabajamos comparativamente utilizando la noción de identidad en un periodo de tiempo y en relación con un objeto cultural en particular. Se revisó

críticamente la variación de esta en el contexto social y político, buscando no solamente las continuidades entre una etapa y otra, sino también las rupturas en el hilo estético de la narración. Este tipo de estudio realizado nos permitió, además de poner en evidencia semejanzas y diferencias, abrir perspectivas de trabajo más amplias, en un tiempo más largo que abarcó los diez años seleccionados para su estudio. La combinación entre una mirada histórica o de contexto, que estableció relaciones con lo estético, fue clave para avanzar en una investigación más profunda y con más información para ofrecer sobre el tema seleccionado para su análisis.

El corpus

En la década de 1990 hemos identificado un total de diez filmes; estos tienen características comunes sobre las que trabajaremos en los capítulos, pero podemos adelantar que muchos de ellos son coproducciones y por lo menos tres de ellos fueron realizados por directores internacionales de fama y renombre. De los diez identificados, cuatro, llamativamente, fueron filmados el mismo año en que se aprobó la ley nacional de patrimonialización del tango (Ley 26684, 2/9/1996). Los filmes a los que nos referimos son:

Naked tango (Leonard Schrader, 1990, coproducción USA-Suiza-Argentina-Japón, Gotan / Grupo Baires / Jade M / Praesens-Film / Sugarloaf Films Inc. / Towa. Hablada en inglés); *Funes, un gran amor* (Raúl de la Torre, 1993, Argentina); *El día que Maradona conoció a Gardel. Una fábula de héroes* (Rodolfo Pagliere, 1996, Argentina); *De mi barrio con amor* (José Santiso, 1996); *Adiós, Abuelo* (Emilio Vieyra, 1996); *Al Corazón* (Mario Sábato, 1996); *Quereme así (piantao)* (Rodolfo Pagliere, 1997, Argentina);

La Lección de Tango (Sally Porter, 1997, coproducción Reino Unido-Francia-Alemania-Argentina); *Tango, no me dejes nunca* (Carlos Saura, 1998, coproducción argentino-española); *Sus Ojos se cerraron y el mundo sigue andando* (Jaime Chavarri, 1998, coproducción argentino-española).

En la filmografía pos-2001 encontramos casi duplicado el número de filmes en relación con el periodo anterior. Hemos podido identificar un total de quince filmes y observamos que, entre los años 2003 y 2005, fue el momento en que se estrenaron más producciones sobre el tema. La mayor parte de los filmes fueron cofinanciados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), junto con fundaciones generalmente europeas –algo que para el periodo es habitual–, aunque también pudimos reconocer la participación de capitales internacionales de bandera. Los filmes identificados y visionados son:

Notas de tango (Rafael Filippelli, 2001), *Bar El Chino* (Daniel Burak, 2003), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003), *Abrazos, tango en Buenos Aires* (Daniel Rivas, 2003), *Tango, un giro extraño* (Mercedes García Guevara, 2005), *El último bandoneón* (Alejandro Saderman, 2005), *El sur de una pasión* (Cristina Fasulino, 2005), *Si sos brujo: una historia de tango* (Caroline Neal, 2005), *Garúa* (Gustavo Corrado, 2007), *El tango de mi vida* (Hernán Belón, 2008), *Café de los maestros* (Miguel Kohan, 2008), *La cantante de tango* (Diego Martínez Vignatti, 2009), *Homero Manzi, un poeta en la tormenta* (Eduardo Spagnuolo, 2009), *El último aplauso* (Germán Kral, 2009) y *El Torcan* (Gabriel Arregui, 2009).

La filmografía visionada nos facilitó el diálogo con las otras fuentes abordadas para la comprensión del periodo. Nos guió el interés de abordar la relación entre el cine, la sociedad y la política. En nuestra tesis hemos trabajado especialmente con cinco filmes por considerar que en ellos se conjugaban las características que definen el periodo

recortado para el estudio. En los años 90, hemos centrado el análisis en *La Lección de Tango* (Sally Porter, 1997) y *Tango, no me dejes nunca* (Carlos Saura, 1998). Orientaron nuestra selección aquellos aspectos que hemos definido en esta introducción y que están desplegados en el desarrollo de nuestra tesis. Los filmes con los que hemos trabajado fueron coproducciones internacionales, dirigidas por personalidades reconocidas en el mercado global, que relatan historias en las cuales el tango reproduce el estereotipo de los años 40, extrapolándolo a hombres y mujeres de la década de 1990. Ambos filmes fueron multi-premiados, tanto en el ámbito local como en sus participaciones en el ámbito global, y sus premios generaron repercusiones mediáticas de distinta índole que incluso llegaron al desarrollo de conflictos en los tribunales locales. En estos filmes, este *pastiche* que recibían los espectadores sobre el tango tenía como uno de sus objetivos recuperar todos aquellos elementos de la danza y de la música que hicieron de ese objeto cultural uno que supo representar un momento de la sociedad y una parte de ella. La mixtura entre lo pasional, las emociones y el contenido histórico los convierten en una filmografía con aspectos que definimos como *kitsch*; entendiendo a lo *kitsch* no solo en términos estéticos, sino también en términos políticos (Abadi y Lucero, 2013). Sobre estos aspectos profundizaremos en el capítulo correspondiente.

Para el pos-2001 la selección recayó en tres filmes: *Bar el Chino* (Daniel Burak, 2003), *El último aplauso* (Germán Kral, 2009) y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Pujol, 2003). Estos filmes presentan una estetización menos espectacular que sus pares de los años 90, y se atreven a problematizar desde el lenguaje audiovisual el objeto tango. Los dos primeros filmes centran su relato en mostrar historias e imágenes de un tango del siglo XXI. Sus protagonistas

están atravesados por la realidad argentina de la poscrisis (algo común a todos los filmes del periodo). Muestran imágenes de un tango que ha sido transformado y es (re)apropiado por quienes lo danzan, lo cantan y lo ejecutan. El tercer filme fue incluido en este recorte por abordar el pasado del tango desde el presente, en una mirada profundamente nostálgica por aquel mundo perdido. Las imágenes, la música y el relato buscan las huellas de un pasado menos oscuro y más estable que el presente que se muestra al espectador; ese presente ha sido “intervenido” por el paso del tiempo que arrasó con todo, destruyéndolo. Metáfora de la crisis, la incesante búsqueda de un tiempo que supo ser mejor obsesiona al protagonista –que es además uno de los directores– y, a juzgar por el éxito en la recepción del filme, también atrapó a los espectadores. Hemos considerado a los tres filmes como referentes de un modo de relatar al tango propio del siglo XXI, la permanente referencia al contexto sociopolítico, la posibilidad de ofrecerle a los espectadores esta danza y su música interpretada por jóvenes unidos a la presencia siempre referencial de los adultos que podían dar cuenta del pasado y la historia del tango.

La tesis ha sido organizada en cinco capítulos, respondiendo cada uno de ellos a los temas que aquí hemos tratado de delinear. El primer capítulo está centrado en el proceso de patrimonialización del tango, sus vinculaciones con el contexto global y las particularidades que tuvo localmente. Se revisaron para el análisis del tema, además de la bibliografía y los artículos correspondientes, la prensa del periodo y los debates parlamentarios. El segundo capítulo analiza, historizando, el vínculo entre el cine y el tango, abordando su evolución y la transformación en la pantalla a lo largo del final del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Para desarrollar esta temática revisamos las transformaciones en las

industrias culturales, los cambios tecnológicos, el rol de los medios de comunicación y su impacto en el mercado y el consumo. El capítulo tercero está centrado en el análisis del corpus de filmes que corresponden a la década del noventa. Nos detenemos en una caracterización social y política de esos años y presentamos la filmografía del periodo para detenernos particularmente en el estudio de *La lección de tango* (Sally Porter, 1997) y *Tango, no me dejes nunca* (Carlos Saura, 1998). El cuarto capítulo, en el que también nos introducimos en el análisis a partir de una caracterización del contexto, se refiere a las producciones que se realizaron a partir del 2001. También en este caso seleccionamos tres filmes para presentar al lector: *Bar El Chino* (Daniel Burak, 2003), *El último aplauso* (Germán Kral, 2009) y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Pujol, 2003). El último capítulo es el cierre y conclusión de la tarea realizada, que pretende ser un aporte a las perspectivas que nos permiten saber más del cine, en general, y en particular sobre la filmografía de tango en el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Consideramos que hemos abierto una oportunidad que nos permite seguir reflexionando sobre los diferentes aspectos de la cultura nacional, estableciendo relaciones entre la memoria, el pasado y las acciones de la política nacional. Nos interesa estudiar hasta qué punto el tango capturó los intereses de la sociedad local, respondió a un interés del mercado internacional o reunió a ambos. Reflexionamos sobre las imágenes y cómo interpretarlas en su poder para acompañar o construir relatos sobre una temática determinada. Avanzamos en este desarrollo buscando poner en tensión algunas ideas preestablecidas acerca de la noción de identidad en relación con el tango como música nacional y popular. En ese marco, discutimos una caracterización que pretende ser nacional, pero que, en esencia es fundamentalmente rioplatense.

| CAPÍTULO 1 |

El patrimonio como forma de (re)construcción del pasado. Tango, identidad y memoria

Introducción

Este primer capítulo aborda la transformación que se produjo en la noción de “patrimonio” a partir de la segunda mitad del siglo XX. Como efecto de esta, se produjeron cambios en las formas de entender la cultura y el mundo cultural, que hemos identificado y descrito.

El final del siglo XX fue un momento en el cual, por motivos vinculados a los procesos sociales y políticos, estas categorías se pusieron en revisión. Se desarrollaron procesos de patrimonialización notablemente diferentes a los que se habían dado en los primeros años del siglo XX. En estas primeras páginas, nuestro objetivo es estudiar esos cambios y revisar de qué manera impactaron en la legislación local sobre un objeto cultural como es el tango, asociado a la identidad nacional. Para ello, analizamos los debates parlamentarios, tanto a nivel nacional como a nivel municipal, que dieron lugar a una nueva legislación. La revisión de ese corpus nos ofrece una perspectiva que es punto de partida de un estudio cuyo objetivo es investigar cómo impactaron en la producción audiovisual sobre el tango, realizada en los últimos años del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Junto con la descripción del proceso de patrimonialización del tango, nos referiremos al rol de la prensa escrita de circulación masiva. Nos interesa observar cómo se va construyendo una mirada sobre

el tango y el mundo del tango como una mercancía que ofrece oportunidades para una nación y una economía en situación de crisis, como lo era la economía nacional en los años seleccionados para estudiar (1990-2010). Esa perspectiva, que se asoma al final del siglo XX, se fortalece luego de la crisis del 2001, momento histórico en el cual todo lo asociado al tango toma un impulso específico que también se refleja en una nueva legislación internacional legitimando el lugar del tango como patrimonio inmaterial de la humanidad; la prensa local y el desarrollo de proyectos protagonizados por sectores muy jóvenes de la sociedad alcanzan un protagonismo notable.

Agencias nacionales y memoria

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en el instante de un peligro.

Walter Benjamin (1939)

Los procesos de patrimonialización, que se iniciaron mayoritariamente entre los años 80 y 90 del siglo XX, pusieron en discusión la relación entre la cultura, la memoria, el pasado y su vinculación con las agencias nacionales. Si bien existieron procesos de patrimonialización desde el comienzo del siglo XX, hacia el final de dicho siglo, a partir de los debates que se dieron en torno a los hechos del Holocausto y su utilización como objetos de consumo, se produjeron discusiones en relación con la necesidad de revisar el pasado y recuperar parte de este. La centralidad de los discursos sobre la memoria y los procesos de patrimonialización como rasgos de los debates contemporáneos

tuvo un punto de partida en el mundo europeo y en los Estados Unidos (Huysen, 2001).

A nivel internacional, la preocupación por la cuestión patrimonial estuvo presente desde la década de 1970, pero fue durante los años 80 y 90 cuando se multiplicaron las leyes, instituciones y normativas que tuvieron como objeto el patrimonio. En esos mismos años, se introdujeron los primeros modelos de gestión del patrimonio, entendidos como un “planteamiento global de la intervención patrimonial” (Bermúdez *et al.*, 2004: 19).

En los niveles semántico, normativo, legal, experto, organizacional y empresarial, el patrimonio cultural es una realidad muy reciente: nunca antes de la segunda mitad del siglo XX –excepto en un estado larvario o latente– y más evidente en el último tramo del mismo siglo o ya en el siglo XXI. (Muriel, 2015: 181)

En todos los casos nacionales donde se manifestó esta tendencia a seleccionar “ciertos pasados” como campo de investigación, surgieron nuevas preguntas, nuevas herramientas metodológicas, novedosas categorías de análisis y variadas definiciones sobre las identidades sociales, culturales y políticas. Estas discusiones habilitaron la posibilidad de adentrarse en disputas y consensos acerca de los sentidos del pasado desde el presente. El pasado solo cobra importancia al vincularse con el presente que lo contiene y habilita, a la vez que esas experiencias (que forman parte de otro tiempo) se asocian con una perspectiva futura (Jelin, 2009).

La “pulsión memorialista” iniciada en la década de 1980 se activó como la reacción de una sociedad frente a un mundo fracturado, producto de las características de una globalización que, en esta etapa, se

relaciona con la implementación del modelo neoliberal y la presencia cada vez más activa de las tecnologías; un proceso que no es absolutamente nuevo, pero que se profundizó como efecto de la interconexión e integración transnacional producto de las innovaciones en las tecnologías de la comunicación. En el marco de este contexto, el pasado representó una identidad cuyas raíces eran sólidas y cuya esencia superaba los tiempos y los podía atravesar indemne o, por lo menos, así se lo imaginaba (Huyssen, 2001). Como individuos e integrantes de tramas sociales diversas necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión del futuro. Existen distintas interpretaciones del pasado, y por este motivo, la elección de fechas, lugares y objetos culturales de conmemoración pública están sujetos a conflictos y debates y cambian a lo largo del tiempo.

En la medida en que las diferentes visiones se institucionalizan con sus sentidos y rituales abren la posibilidad de nuevos enfrentamientos y resistencias. La lucha por los monumentos, museos, memoriales, placas recordatorias, entre otras cosas, se despliega en el escenario mundial. Se trata de una materialidad con significado político, público y colectivo. Son intentos de reafirmar sentimientos de pertenencia y una identidad enraizada en una historia (Jelin, 2009: 130).

La memoria pública de una sociedad es negociada en el seno de las creencias y los valores, de los rituales y las instituciones del cuerpo social (Huyssen, 2001, 2015). El pasado deja de ser percibido como “aquella postal desteñida sin lazos políticos y sociales con nosotros, sino como aquel manual de uso que explicaría nuestra situación actual y que, además, nos inspiraría para empresas futuras” (Jordi Font, 2009: 379).

Lo cotidiano es lo que prevalece sobre la memoria, excepto cuando las instituciones (los partidos políticos, la escuela, los medios de

comunicación) convocan al pasado y lo restituyen (Sarlo, 2009: 509). En ese contexto, con la determinación de huir del olvido, buscando recuperar el pasado, pueden surgir preguntas tales como: ¿estas “operaciones” impulsadas en un contexto de globalización, paradójicamente, no conducen indefectiblemente a una nueva forma de olvido? (Huysen, 2001: 21).

El pasado representa el tiempo de la estabilidad, de la permanencia. Es por eso que su esencia pretende ser captada o “restaurada” en este momento histórico, utilizando estrategias de mercado. En vez de mirar hacia el futuro, que no “encierra demasiadas promesas”, se vuelve hacia el pasado en busca de una cierta estabilidad (Sarlo, 2009: 499).

La existencia de un mundo hipermediático, que empieza a percibirse en los años 90 y se hace más evidente en lo que va del siglo XXI, tuvo como efecto una sociedad desorientada. En respuesta a esa desorientación, se recurrió a la cultura de la memoria y de la identidad. Esta representaba la creciente necesidad de un anclaje espacial-temporal, en una realidad caracterizada por flujos de información vertiginosos y masivos, en redes densas y superpuestas, con tiempos y espacios comprimidos.

Memoria e identidad nos contienen; se constituyen en defensas amigables frente a la profunda angustia que genera la velocidad de los cambios, la falta de porvenir, la incertidumbre y el temor al futuro. Cuanto más débil, más incierto es el presente, más frágil resulta la estabilidad y la identidad que nos ofrece.

La posibilidad de que el pasado sea afectado, en el mundo de la hipertecnología –por el virus del olvido– genera una profunda contradicción, en la que la memoria se torna un ejercicio del *marketing*

vaciado de sentido histórico. Es por eso que, en estos años de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, se discuten no solo las características de los procesos de patrimonialización, sino también la relación de estos con las distintas sociedades y sus culturas introduciéndonos en un tema con aristas políticas.

Cultura, patrimonio y política

En el campo cultural y patrimonial, desde finales de los años 80 en adelante, se produjeron situaciones que, como parte de los fenómenos que aquí estamos analizando, reformularon, revitalizaron y produjeron nuevas articulaciones entre los objetos culturales, la sociedad y la economía. La desmaterialización, producto de las transformaciones económicas y la mayor distribución de los bienes simbólicos a nivel internacional dio a la esfera cultural un protagonismo mayor que en cualquier otro momento histórico (Yúdice, 2002: 23). El reemplazo del Estado de Bienestar implicó la desestructuración de los lazos de relación que había construido la sociedad industrial hasta ese momento. Ese *giro cultural* representó una relocalización del conflicto político; los intereses políticos y económicos se dirimieron en la arena cultural mediados por instituciones, entre las que estaban el mismo Estado, los medios de comunicación y el mercado (Rosler, 2017: 128).

Distintos autores (Rosler, 2017; Groys, 2016; Fleck, 2014) observan la importancia que adquiere la cultura en general, y el arte en particular, en el mundo posindustrial como una forma de legitimar los diferentes poderes institucionales. Los Estados y las empresas involucrados en estas acciones buscaron réditos al propiciar tanto las actividades culturales como las artísticas. Mientras que los Estados

pretendían ampliar la legitimidad y el consenso convirtiéndose en los representantes de la historia nacional, los empresarios buscaban obtener un lucro que además los volviera referencia de una cultura renovadora (García Canclini, 1990). A modo de ejemplo, podemos mencionar la transformación que se operó en los museos desde el final del siglo XX hasta por lo menos los primeros diez años del siglo XXI. Durante estos años, en Europa Occidental y como parte de los cambios que estamos describiendo, se produjo una ola de fundaciones o ampliaciones espectaculares de muchos de los museos considerados icónicos.²⁰ En estos espacios intervinieron sectores privados que, con lógicas empresariales, modificaron la noción de museo propia de otro momento histórico con un impacto en las funciones consideradas tradicionales. En esta reconceptualización del rol, en la mayor parte de los museos del mundo, las cuestiones de rentabilidad y facturación se volvieron lo más relevante; la visita al museo se convirtió en una experiencia cultural mediada por distintos factores que la transformaron en algo diferente (Fleck, 2014: 43). Las actividades ligadas al turismo cultural y el desarrollo de las artes contribuyeron a la transformación de las ciudades posindustriales, como se puede ver en el caso del Museo Guggenheim de Bilbao.

²⁰Desde su inauguración, en el año 2000 en Londres, el Tate Modern convoca anualmente a seis millones de personas. La organización temática en las salas de colección es compatible con las exigencias del marketing y el desarrollo de la marca. El edificio está equipado en cada detalle para que pueda circular semejante cantidad de público. “El museo de este nuevo tipo intenta atraer la mayor cantidad de visitantes fuera de las salas hacia zonas secundarias, zonas de descanso, miradores, cafés, tiendas, librerías bien abastecidas, exposiciones de proyectos de artistas jóvenes, tiendas de diseño y guarderías” (Fleck, 2014: 39).

Los dirigentes políticos y empresariales locales, preocupados por el desgaste de la estructura postindustrial en Bilbao y por el terrorismo, procuraron revitalizarla invirtiendo en una infraestructura cultural que atrajera a los turistas y sentara las bases de un complejo económico destinado al servicio, a la información y a las industrias de la cultura. (Yúdice, 2002: 34)

El ejemplo es claro para comprender cómo las agendas del Estado se asocian a intereses empresariales en el ámbito de la cultura en un contexto histórico específico. Los distintos actores sociales impulsaron la transformación en patrimonio de aquellos vestigios, hechos u objetos culturales sobre los cuales eligieron construir la memoria histórica. El museo nos sirve de referencia, pues su función, entre otras, es preservar el pasado. El Estado, por este motivo, no puede abandonarlo completamente, ya que tiene la responsabilidad de salvaguardar la historia de sus ciudadanos y esa es una responsabilidad a la que no puede renunciar, aún en el contexto de transformación descrito (Groys, 2016).

Las acciones de patrimonialización que se dieron en estos últimos años, y que son también objeto de esta investigación, son indicios de cómo funcionan los sistemas políticos modernos. En estos, la cultura es también una herramienta para reproducirse en una sociedad en la que ha ocurrido un proceso de *repolitización del pensamiento estético y cultural* (Montaldo, 2016; Yúdice, 2002; Rosler, 2017). Analizar el fenómeno de la patrimonialización implica abordar los vínculos entre la política y la cultura. Para nuestra tarea de investigación, fue necesario identificar cómo surge la determinación de preservar y patrimonializar un lugar, un espacio, una música o un objeto cultural como es el caso del tango, ya que podemos reconocer en esa decisión cómo se conjugan los

intereses representativos de una parte de la sociedad, la identidad y la memoria colectiva trazando una narración histórica determinada.

Estado y cultura nacional

El Estado argentino, como parte de una tradición que también caracterizó a otras naciones latinoamericanas, tuvo un rol clave en la construcción de un relato cultural homogeneizador y fue muy eficaz en la tarea de definir contornos, imaginarios y controles disciplinares. La historia cultural argentina, según coinciden distintos autores (Wortman, 2001; Terán, 2008), fue atravesada por la matriz sarmientina de *civilización y barbarie*, que impulsó una dicotomía entre el mundo de la cultura de élite y el mundo de la cultura popular, cuya vigencia alcanzó un período muy largo de nuestra historia.

Las formas culturales nunca son completas ni coherentes: son profundamente contradictorias; por eso no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, del mismo modo que tampoco encontramos lo culto, lo popular y lo masivo donde habitualmente esperábamos encontrarlos. Por ello, y como parte de la lógica del sistema capitalista contemporáneo, se produjeron transformaciones que posibilitaron la emergencia de nuevas formas de apropiación y de representación de la cultura. Como observa García Canclini, fue necesario deconstruir “esa composición hojaldrada del mundo de la cultura” (1999).

Las relaciones entre la tecnología, la cultura de masas y la industria cultural, en el período posmoderno, produjeron formas híbridas (García Canclini, 1999; Huyssen, 2001). La intensificación de los flujos transnacionales en los medios aumentó y aceleró la circulación de

imágenes, contenidos y textos, como nunca había sucedido. Sin embargo, esto no dio lugar a la creación de una cultura mundial única (Karush, 2019). Se modificaron las prácticas, las formas de presentación y difusión de los productos culturales, los espacios de circulación, la distribución y el consumo.

La centralidad de la cultura no es una situación nueva en sí misma; sin embargo, en este período histórico, se transformó como efecto de la globalización²¹, la que impulsó los contactos entre pueblos diversos y de ese modo puso en cuestión especialmente la noción de cultura como “expediente nacional”. La intervención de fundaciones, organismos multilaterales y empresas impulsando la inversión en el universo cultural la transformaron cada vez más en un recurso del mercado. Se la invoca no solo como un motor del desarrollo capitalista, sino que hay quienes plantean que se ha transformado en la lógica misma del capitalismo contemporáneo (Yúdice, 2002).

El Estado dejó de ser el único referente de la cultura. Podían ocupar ese lugar tanto los organismos supranacionales como los colectivos sociales. Unos como otros, a medida que avanzamos hacia el comienzo del siglo XXI, fueron los encargados de intervenir y ser actores principales de la gestión cultural.

Durante los años '90, se produjeron cambios en la organización del campo cultural dando lugar a la emergencia de nuevas subjetividades. Nuevos estilos de vida, distintas identidades sexuales, diferentes organizaciones familiares, hábitos transformados y distintas formas de

²¹Hemos caracterizado la globalización de esta etapa como asociada a un modelo político como el neoliberalismo, y con una presencia notable de la tecnología.

circular por el espacio incidieron en los consumos culturales (Wortman, 2001: 21; 2015, 2019). Estos cambios abrieron nuevas preguntas:

¿Cómo se vive lo nacional hoy? ¿Cómo convertir lo nacional [...] en un elemento de una nueva ciudadanía contemporánea? ¿De qué manera incorporar la cuestión nacional [...] en una reflexión que recupere la memoria histórica, la memoria social y la memoria cultural de un universo no estrictamente local? (Wortman, 2001: 261)

Estos procesos a los que nos estamos refiriendo deben pensarse desde una perspectiva *porosa*, cargada de ambigüedades y contradicciones, tensiones y procesos de desigualdad en sus apropiaciones, que han de ser diferentes según los universos sociales.

El caso del tango: patrimonialización y mercado

La reformulación de la noción de patrimonio como capital cultural tuvo la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables, neutros, con valores y sentidos fijos, sino como parte de procesos sociales que se renuevan y producen rendimientos de los cuales los distintos sectores de la sociedad se apropian en forma desigual (García Canclini, 1999). Esto implicó que fue –o pudo ser– históricamente cambiante. Siempre presenta versiones ideológicas de la identidad, es decir, construcciones que sirven como representaciones simbólicas de ciertas versiones de la identidad que un grupo define y defiende.

¿Por qué lo que había sido despreciado o explotado como baldío, viejo o excéntrico, es ahora preservado y celebrado en templos ad hoc? (Prats, 2005: 30)

La política cultural vinculada con el patrimonio dejó de lado lo tradicional y arcaico y se volcó a articular la densidad histórica de objetos, lugares y música, entre otros, con los significados que las prácticas innovadoras de producción y el consumo generaron en la actualidad. Estas políticas de patrimonialización tienen la particularidad de que interpelan a la sociedad con preguntas como estas: ¿Cómo asumir la representación colectiva del pasado? ¿Quiénes están en condiciones de hacerlo? (García Canclini, 1999).

El Estado es quien, en representación del poder público, debe encargarse de preservar, rescatar y custodiar los bienes simbólicos. En el ejercicio de este rol, es la agencia institucional encargada de superar intereses particulares para representar un interés superior que es el del colectivo social, tratando de alcanzar una visión conciliadora de las contradicciones propias del pasado y de la historia. La necesidad de legitimar las decisiones del poder político, frente a una sociedad cada vez más plural, explica (al menos en parte) la asociación de este poder con el poder económico y con los intereses académicos y sectoriales. Muchas veces, estos últimos son los encargados de certificar el valor de dichas activaciones con el afán de obtener recursos económicos para el desarrollo de distintas actividades. Esto transformó las determinaciones en torno a lo patrimonial en una arena de enfrentamientos y luchas materiales y simbólicas. Se pretende simular una sociedad que no está dividida en diferentes clases, etnias o sectores –o al menos no lo está cuando se trata de bienes culturales.

Sin embargo, la herencia cultural es apropiada de diferentes formas por los integrantes de la sociedad, más allá de que la educación o la legislación impongan una práctica, definan un espacio de memoria o conviertan en patrimonio un objeto cultural como representativo de

la cultura nacional. El discurso patrimonial se erige como una fortaleza dentro de la cual el pasado es idealizado y las diferencias entre las distintas perspectivas sobre el presente desaparecen o se desdibujan.

En una era “transestética” (Lipovetsky y Serroy, 2015) el tango, como una mercancía más, se transformó en un objeto cargado de sentidos asociados a la identidad, a la nación, a la cultura y también al mercado, al erotismo, al deseo, a la liberación del cuerpo y de las emociones. En este contexto político específico, fue ese objeto cultural capaz de haber atravesado los distintos momentos de la historia, como una metáfora del nomadismo global que se validó en su determinación de permanecer y resistir al paso del tiempo.

Tango y legislación

La historia del tango nos remite a un pasado de prohibiciones y restricciones, en los que las agencias de control institucional fueron relevantes. Desde finales del siglo XIX, la vigilancia sobre los lugares en los que se bailaba se puede rastrear a través de los edictos policiales²². Lo mismo ocurre en los primeros años del siglo XX, en los que los sectores conservadores

²²La Policía emitió, en noviembre de 1881, un edicto de diecinueve puntos en el que definía las características del baile público, distinguiéndolo del privado. Allí se restringía al primero a aquellas reuniones que tengan lugar en establecimientos o casas en que se den periódicamente, por una o más veces, bailes con el objeto de lucro, ya sea que se obtenga este mediante el cobro de una entrada, por el consumo de artículos de comercio que hagan los concurrentes, por el pago de un tanto la pieza de baile, por suscripción entre individuos o por cualquier otra forma de ganancia lícita. Los bailes públicos solo estaban permitidos los domingos de 8 a 12 de la noche, y no se podía vender en ellos bebidas alcohólicas. La seguridad del local quedaba a cargo de los organizadores, mientras que la policía se encargaría de la custodia del orden exterior. Dicha reglamentación sería mantenida y corroborada en otro edicto, difundido en 1896 (Barsky, 2018: 185).

gobernaban la Argentina. En ese tiempo se suceden una serie de decretos que tuvieron por objetivo revisar el lenguaje y cuestionar el lunfardo como una forma de expresión popular. Reformulación de los títulos de algunos tangos, revisión y prohibición de modismos que bastardeaban el idioma, regulación de contenidos temáticos y la determinación de salvaguardar la cultura del avance de estas formas populares de expresión son algunas de las ideas que los distintos decretos traen al medio de comunicación más importante de la época: la radio (Barsky, 2018: 190).²³

A estas políticas de corte más persecutorio le siguieron otras que podemos identificar como débiles intentos de reposicionar el tango y la relación entre este y las instituciones. En 1948, el Estado nacional transformó a la orquesta creada en 1932 por Juan de Dios Filiberto, compositor de enorme fama dedicado al tango, en la Orquesta Nacional de Música Argentina. En 1973 fue bautizada con el nombre de su creador. Un tiempo después, en 1977, y por una iniciativa que había comenzado en 1965, se estableció el 11 de diciembre como Día Nacional del Tango, primero por decreto municipal (N° 5830/77), y finalmente el 19 de diciembre de ese mismo año, por decreto nacional

²³En 1933 se establece el Decreto 21.044. “El flamante reglamento consideraba, entre otras cosas, que el objetivo primordial de las transmisiones era ofrecer al escucha ‘manifestaciones altamente artísticas y culturales’ (artículo 104, inciso 1). Esta difusa reglamentación comenzaría a definirse con más claridad en los próximos años. En agosto de 1935 –dos meses después de la muerte de Carlos Gardel– se publicó una tercera edición de las disposiciones, titulada *Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión*. Allí se especificó cuál era el concepto artístico o cultural referido en aquel artículo 104 del Reglamento. Se hacía allí un especial énfasis en cuestiones del lenguaje. En el Título VII, artículo 1°, inciso c, se planteaban las proscripciones en torno al uso de ‘modismos que bastardeen el idioma’ y a ‘la comicidad de bajo tono que se respalda en remedos de otros idiomas, equívocos, exclamaciones airadas, voces destempladas, etc.’” (Barsky, 2018: 189). Este tipo de reglamentaciones siguieron; en 1938 se dictó el Decreto 7.695, y hubo continuidad en los primeros años del gobierno de facto de 1943 con la Resolución 6.325.

(Decreto Nacional N° 3781/77). Estas gestiones fueron fragmentarias y dispersas en el tiempo, con poco impacto social.

Recién en la década de los noventa, con una impronta de reconocimiento y reivindicación, el Estado emprende acciones sistemáticas para legislar en favor de este objeto cultural. En 1991 se dicta la primera de estas leyes, estableciéndose la creación de la Academia Nacional del Tango (Ley 23.980). Su objetivo es la promoción del tango, en especial *en la juventud argentina* (artículo 2, inciso a), impulsando su difusión tanto a nivel nacional como internacional, a través del patrocinio de centros de estudio y la organización y dirección del Museo del Tango. Junto con la creación de la academia, y dentro del contenido de la misma ley, se institucionaliza el premio Carlos Gardel, cuyo objeto es galardonar a los mejores artistas dentro de la expresión del tango. Incluye, además, una referencia a cuáles serían los premios por otorgar y la misión del museo. Sobre el financiamiento de la institución, la ley establece:

Artículo 12 [...] Los gastos que se originen en cumplimiento del objeto del Instituto serán atendidos con los siguientes recursos:

- a) Los que se obtengan de la gestión del Instituto, como ser la organización de conciertos, festivales, etcétera.
 - b) Los legados y donaciones que el Instituto acepte.
 - c) Cualquier otro ingreso originado en la actividad del Instituto.
- (Ley 23980, 1991)

Un poco más adelante, en el año 1996, una nueva ley convirtió al tango en patrimonio cultural: la Ley 24.684.²⁴ Fue sancionada el 14 de

²⁴Esta ley dice en su artículo 1°: Declárase como parte integrante del *patrimonio cultural* de la Nación a la música típica denominada “tango”, comprendiendo a todas sus

agosto de 1996 y promulgada unos días después, el 30 de agosto del mismo año. Consta de un total de cinco artículos en los cuales, además de la declaración del tango como patrimonio, la responsabilidad del Estado quedó escasamente establecida en aquello relacionado con su promoción, difusión y sostenimiento.

Dos años más tarde, en 1998, la ciudad de Buenos Aires, a través de la Ley 130/98, reconoce al tango como patrimonio de la ciudad y garantiza la difusión, promoción y recuperación de todas las expresiones vinculadas a este. Se compromete a subsidiar y/o subvencionar, incluso facilitando y promoviendo adhesiones, a asociaciones sin fines de lucro que ayuden a difundir el tango. En esta legislación, si bien se presentan similitudes con la ley nacional sancionada dos años antes, existe una vinculación más específica con las acciones que le competen al Estado municipal.²⁵ La misma ley municipal promueve la creación de la “Fiesta Popular del Tango” que, en principio, se pensó asociada al “Día Nacional del Tango” y después fue variando su fecha y sus características según fueron pasando los años y las gestiones dentro de la ciudad. En el marco de este compromiso político en el cual el Estado municipal realizó acciones en pos de la difusión del tango,

manifestaciones artísticas, tales como su música, letra, danza y representaciones plásticas alusivas. Posteriormente, el Poder Ejecutivo la reglamentó mediante el Decreto N.º 627/98, que estableció medidas específicas para su implementación. (Las cursivas son nuestras)

²⁵A modo de ejemplo, podemos citar el artículo 8 de dicha ley que dice: El Gobierno de la Ciudad debe garantizar la intangibilidad del patrimonio cultural del tango, en lo que respecta a emplazamientos arquitectónicos y urbanísticos emblemáticos. Asimismo, contribuirá por los medios apropiados a tareas y actividades tendientes a ambientar espacios públicos de la Ciudad, a fin de plasmar una estética urbana propia a través del *imaginario del Tango*. (El resaltado es nuestro)

en agosto de 1999 se creó la radio FM Tango 92.7 (Ley 228/99). La programación de dicha radio está destinada íntegramente a la emisión de música de tango y popular argentina²⁶ y el objetivo de dar a conocer todas las propuestas vinculadas a actividades asociadas a este.

Los debates parlamentarios forman parte del corpus que hemos estudiado y nos ofrecen indicios que consideramos relevantes para reconstruir el momento histórico que hemos elegido para estudiar. Encontramos en ellos una información para recrear el clima de época, identificando en este los actores que movilizaron esta propuesta y su perspectiva en relación con ella.

Análisis de caso. Los debates parlamentarios sobre la ley de patrimonialización

La determinación del gobierno nacional, en un contexto político y económico crítico,²⁷ de impulsar la patrimonialización del tango tiene objetivos que se expresan en la fundamentación de dicha ley. Durante las intervenciones de los representantes, tanto del oficialismo como de la oposición, se presentan argumentaciones que responden a lógicas asociadas a la defensa de una *identidad nacional* amenazada por la transformación del consumo, impulsada por un proceso de globalización;

²⁶Ley 228, artículo 1.

²⁷Durante el año 1995 aumentó la desocupación y avanzaron las disposiciones de la flexibilización laboral. La balanza de pagos arrojó fuertes déficits y se disparó el crecimiento de la deuda externa. El modelo estaba agotado por el aumento de la concentración del ingreso y la fuga de capitales. El aparato productivo nacional estaba quebrantado por la libre importación. Documento de trabajo N.º69. CEPAL. Oficina de trabajo Buenos Aires. <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/9746>

una identidad que se construyó con base en una mixtura y que, en este particular contexto de enfrentamiento y tensiones a nivel nacional, termina siendo el sostén de una unidad y una homogeneidad que permite pensar a este objeto cultural urbano –cuyo origen está en la ciudad de Buenos Aires– como representativo de toda la Nación.

La ley nacional de patrimonialización del tango tiene como cámara de origen el Senado y fue promovida por el senador de La Rioja, Eduardo Menem, hermano del presidente Carlos Saúl Menem. La propuesta tiene como fundamento, según lo expresa el propio senador:

[...] Promover una de las expresiones de la cultura popular argentina que han alcanzado un grado de universalidad tal que ha determinado su amplia difusión por el mundo [...] Hoy estamos haciendo esa incorporación de derecho como un merecido y justo homenaje a una manifestación cultural genuina de nuestro pueblo que ha sido, es y seguirá siendo un embajador de lujo de nuestro país en el mundo entero. (Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5836)

La cultura y las costumbres son las que impulsan esta determinación que moviliza al senador Menem. Él se hace eco, con esta ley de una incorporación al *derecho* de lo que es una “manifestación genuina de nuestro pueblo” (p. 5837). Reconoce, como ya hemos planteado, que se trata de un momento político difícil,²⁸ pero, sin embargo, considera

²⁸La discusión en senadores de esta ley se llevó a cabo el 30 de noviembre de 1995. Ese mismo mes, el día 3 de noviembre, estalló la Fábrica Militar de Armamentos que se encontraba en la ciudad de Río Tercero, en la provincia de Córdoba. Este hecho provocó la muerte de siete personas y dejó numerosos heridos y destrucciones materiales. Sobre él, pesa la seria sospecha de que fue una acción organizada por militares en connivencia con el gobierno para borrar las huellas del delito de venta de armas ilegales.

que –a pesar de las críticas que puedan surgir– la tarea que están realizando se trata de “la protección de una expresión típica de la identidad nacional de la cual tanto se habla [...] nosotros, a través de este proyecto queremos defender la raíz y la identidad nacional” (p. 5837).

Indudablemente, el objetivo es superior y busca (como se desarrolla en más de una argumentación a lo largo del debate) defender con acciones concretas y no solamente a través del discurso, “la esencia misma de la nación”.²⁹ Este hecho nos presenta un panorama en el cual, en principio, todo el país tiene una identificación con esa música, esa poesía y esa danza, sin que existan cuestionamientos. Pero, además, una parte de esa nación –en este caso, la que representan estos senadores– está en condiciones de establecerlo de ese modo y de legislar para otorgarle una legitimidad jurídica.

Esta decisión, en los términos de la argumentación que se presenta para avalar la ley, “no proviene del capricho o de los intereses particulares de un grupo”,³⁰ sino que se sostiene en el criterio de autoridad que representan los espacios académicos que estudian y analizan el tango, las instituciones que lo defienden y practican, y los especialistas.³¹

Paradójicamente, mientras reivindican lo nacional, también se apoyan para sostener esta determinación en acciones realizadas por países que se supone forman parte de ese *otro* extranjero, extraño

²⁹Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5838.

³⁰Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5836.

³¹ Al definir la noción de cultura se mencionan la Real Academia Española, la Academia Nacional del Tango, y al poeta y especialista en tango Horacio Ferrer. Estas son solo algunas de las referencias que aparecen en la presentación de la ley.

que pretende adueñarse de aquello que no le pertenece.³² El senador Menem cita la decisión del Congreso de los Estados Unidos en 1987, de proclamar oficialmente al jazz “como un tesoro nacional de excepcional valor”³³ (p. 5838). Por si la actitud del Congreso de los Estados Unidos no fuera suficiente a la hora de justificar la que el Congreso de la Nación Argentina está tomando, también se refiere al conocido diario de circulación masiva *Washington Post* y a una nota que este publica sobre los espectáculos de tango argentino.³⁴

Si nos centramos en analizar el porqué de la elección del tango, abundan las definiciones que justifican esa elección y amplían al objeto cultural, transformándolo en un modo de ser: el tango, según el senador riojano y los otros senadores que participaron del debate, se percibe no solo como una música o una danza sino como una

³²Dice el Senador: “La difusión universal del tango se comprueba al haber sido incorporado a otras culturas en sinfonías, óperas, obras de cámara, [...] Por eso se lo investiga, se lo estudia y se lo cultiva en ambientes académicos y universitarios, lo que ha derivado en que gran parte de nuestro patrimonio tanguero -instrumentos, libros, colecciones, artes gráficas- sea continuamente sacado de nuestro país por compradores extranjeros, desde hace muchos años. Este es, precisamente, uno de los problemas que tratamos de resolver a través del proyecto de ley que hoy estamos tratando” (Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5838).

³³Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5838.

³⁴El mayor y más antiguo periódico de Washington DC, capital de los Estados Unidos. Fue fundado a fines del siglo XIX y circula hasta la actualidad. Dice el Senador: “Hace pocos días uno de los importantes diarios de los Estados Unidos, el *Washington Post* refiriéndose a uno de los espectáculos de tango argentino, decía: ‘El tango argentino es una danza muy especial. Es tan poderosa que se hace difícil imaginar otro género capaz de cautivar durante dos horas la atención del público’ (Cámara de Senadores de la Nación, 55 Reunión, 35 sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5838).

“geografía, una sociedad, un modo de vida, sentimientos y juicios sobre una diversidad de cosas”.³⁵

Si es necesario forzar la información y convertir las referencias eventuales de esta música ciudadana en referencias que involucran a todo el país, se presentan argumentativamente, y se utilizan. A modo de ejemplo, observa que el tango *Caminito* hace referencia a un *viejo y olvidado sendero...llamado Olta* que se encuentra en la provincia de La Rioja (su provincia natal). Del mismo modo se refiere a que el tango no solo habla de la ciudad, de los paisajes y geografías como enunció anteriormente, sino también de la política, ya que hay tangos que se refieren a ella. “No nos olvidemos del tango *Unión Cívica* y de aquel otro dedicado a Hipólito Yrigoyen llamado precisamente *Don Hipólito* que está dedicado al legendario caudillo radical”.³⁶ Rendir homenaje, alertar, indicar un camino, propugnar es parte de la batería de verbos que utilizan a la hora de argumentar acerca de la importancia de la decisión que se está tomando en ese mismo momento en el recinto. Senadores del partido que gobierna, pero también de la oposición, apoyan y abundan los argumentos ya utilizados en la fundamentación de la ley. El senador por San Juan, señor Alfredo Avelín político radical no solo defiende la propuesta si no que agrega:

[...] ¿Quién nos puede criticar, quien puede hablar de esto si esto es un sentimiento? ¿Quién puede hablar y rechazar un sentimiento enmarcado en una ley y que es de profundidad histórica y de identidad? Esta es una identidad, como lo es la soberanía de

³⁵Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5838.

³⁶Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5839.

nuestra economía, nuestra cultura, como lo son nuestros muertos, nuestro futuro. Eso es la identidad y hay que defenderlo. (Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 3841)³⁷

Las nociones de identidad y nación estaban en todas las argumentaciones desplegadas en el recinto a lo largo del debate. La decisión fue afirmar, frente a un mundo global, un producto que es *nuestro* y que, desde esta perspectiva del discurso, nos define como *argentinos*. La acción del Estado debía ser entonces potenciar la creación popular. Lo que debían hacer el Estado y sus instituciones era mostrarle al mundo, “sin complejos lo que nuestra cultura es” (p. 5843). La decisión que se está debatiendo y que va a transformarse en ley es un homenaje a la unidad.

Ojalá en el Senado pudiéramos tener cientos de proyectos como este, que nos une afirmando lo nacional, afirmando la consistencia de un país que busca su destino, afirmando nuestro rol con valentía y sin tener ese complejo de inferioridad frente a los que aparecen como marcando el rumbo de la humanidad. (Senador Lafferriere, p. 5843)

Innumerables ejemplos a lo largo del debate presentan la idea de que están tomando una decisión postergada, pero necesaria, ya que

³⁷Más adelante, para darle mayor entidad a la idea desarrollada, dice el Senador: “Los que están en contra de esta iniciativa realmente nunca han escuchado un tango ni conocen la fuerza espiritual de la Nación” (p. 5842). Otro radical representante de la provincia de Entre Ríos, el senador Lafferriere, reflexiona sobre la globalización, y observa que parecía ser esta la que “estaba marcando el ritmo del debate político, económico y cultural del mundo” (p. 5842).

todos los argentinos sentimos y vivimos al tango de esta manera. Y si no lo hacemos, es porque somos insensibles a lo que su poesía, su música y su danza transmiten.³⁸

En la ciudad, las intervenciones en el debate también abren perspectivas de análisis y ofrecen una lectura de cómo se intenta recuperar una identidad urbana que refiere a un objeto cultural que trasciende las barreras de lo nacional, y es una ventana de oportunidad para nuevos negocios.

La ley de patrimonialización en la Ciudad. Similitudes y diferencias

Dos años más tarde de haber declarado al tango como patrimonio de la Nación, se sanciona la ley que lo convierte en patrimonio de la Ciudad. Si comparamos el debate de la ley a nivel nacional con el que se realiza en la ciudad, existen coincidencias argumentativas, aunque políticamente el proyecto proviene de un sector diferente al que gobierna la Nación.

En la Ciudad, los integrantes de una alianza progresista conocida como Frepaso³⁹ fundamentan su decisión en el pasado, en la historia de una música unida *naturalmente* a la ciudad desde su génesis. Las referencias que avalan la determinación de estas acciones jurídicas, al igual que en el caso del Senado, se apoyan en catedráticos, especialistas e instituciones, así como en intelectuales. Es el caso de Jorge

³⁸Así se expresa el senador Bordón por la provincia de Mendoza en Cámara de Senadores de la Nación, 55ª Reunión, 35ª sesión ordinaria, 30/11/1995, p. 5844.

³⁹El Frente País Solidario (Frepaso) fue una confederación de partidos políticos constituida en 1994, de centroizquierda, que se disolvió en el año 2001.

Luis Borges,⁴⁰ cuya mención es compartida tanto por los miembros de la Cámara de Senadores como por los integrantes de la Legislatura porteña. Dice el legislador Agustín Zbar:

“Es un sentimiento que se baila”, tal como lo dijera Borges, y se constituyó en el fiel espejo de la identidad del porteño, hasta un punto tal que resulta posible corporizar la imagen de un ciudadano típico con sólo escuchar las melodías y las letras de nuestros tangos. (Sesión 14/12/1998, VT 66, p. 37)⁴¹

Por si quedan dudas de los vínculos que unen a Borges con el tango, vuelve a ser citado por el legislador Miguel Doy:

[...] Como hizo algún diputado preopinante, voy a citar a Jorge Luis Borges cuando dijo: “Esa ráfaga, el tango, esa diablura, los atareados años desafia; hecho de polvo y tiempo, el hombre dura menos que la liviana melodía”. (p. 41)

La reivindicación del tango en un contexto global se convirtió en uno de los ejes del debate, junto con las nociones de la identidad y la cultura, señalando –como se había hecho en el Senado de la Nación

⁴⁰Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986). Poeta, ensayista y escritor argentino de fama internacional, cuyo vínculo con el tango fue, por lo menos, conflictivo, ya que algunos de sus personajes o relatos tenían que ver con el tango o incluso estaban dedicados a él, pero, a la vez, en muchas oportunidades lo cuestionó, como música y como danza. No es nuestro objetivo ahondar sobre esta cuestión, sino simplemente señalar que la mención de Borges en la palabra tanto de senadores como de legisladores porteños, como referencia de un defensor del tango, tiene aristas que pueden dar lugar al debate.

⁴¹Todas las citas textuales de este apartado corresponden a la sesión ordinaria de la Legislatura del 14/12/1998, versión taquigráfica 66. En cada una se indica el número de página correspondiente.

dos años antes– que los extranjeros conocen el valor del tango y se lo *apropian* toda vez que es posible. Así lo observa el legislador Zbar:

El tango ha sido usufructuado internacionalmente por el mundo del espectáculo. Y alcanzó tal preeminencia y magnitud, que lo hemos visto desplegar toda su potencia simbólica y artística, en presentaciones o cierres de filmes consagradas como *La lista de Schindler* y tantas otras. En el mundo se lo baila y se lo canta con tanta devoción, tal vez, como la que gozó en su época de esplendor en nuestro país. De modo que no hay dudas cuando decimos que el tango ha alcanzado una dimensión universal. (p. 37)

La importancia del tango como mercancía en un mercado global “ávido” de consumirlo es uno de los argumentos que se presentan en el contexto de este debate por la ley. De este modo lo plantea el mismo Zbar:

Al abordar integralmente y de manera oficial la reinserción del tango en la vida de la Ciudad, en la vida de todos sus vecinos, al brindarle apoyo y difusión, no cabe ninguna duda de que se puede volver a constituir en una actividad altamente rentable, cuyos ingresos podrían ser destinados a proyectos para optimizar la vida de los ciudadanos, ya sea en el ámbito de la salud, la educación, la preservación del ambiente y tantos otros. (p. 39)

Se hace referencia al valor simbólico, pero también al valor económico del tango. Buenos Aires y el tango están unidos por la historia y el pasado, y esa unión justifica definirlo como un *emblema nacional*. Es decir, el objetivo que se proponen desde la Legislatura es una acción reparadora con la identidad nacional. Aunque se reconoce que

muchos de los legisladores que promueven y apoyan al tango no saben bailar tango ni se sienten directamente identificados con él.⁴²

Los legisladores porteños se arrojan la tarea pedagógica de impulsar el tango porque “puede constituirse en una gran pasión colectiva”.⁴³ Para ello, la Fiesta Popular del Tango, que también se decide dentro del marco de esta ley, va a permitir el encuentro y la sociabilidad necesaria para que esto ocurra. Se habla de la vitalidad del tango, se menciona la presencia de músicos jóvenes que lo ejecutan, incluso se habla de la danza que se practica cada vez más entre los jóvenes y adolescentes. Para sostener sus dichos el legislador Rodríguez dice:

El tango ha dejado de ser un fenómeno de los viejos; con emoción pude ver a un pequeño equipo de bailarines del Colegio Nacional de Buenos Aires –de “El Colegio”, como le dicen el diputado Zbar y otros egresados– que baila el tango como los dioses, y demuestra que renacientes y posibles intelectuales también pueden asumir la integralidad de su formación, planteando al tango como una expresión de su personalidad en el baile. [Aplausos] (p. 41)

La mención de una de las instituciones más icónicas y tradicionales de la ciudad –el Colegio Nacional Buenos Aires, que pertenece a la Universidad de Buenos Aires– se convierte en referencia del cambio que se puede observar con el tango. Sin dejar de mencionar la relación entre la mencionada institución, los *renacientes y posibles intelectuales* y el tango.

⁴²“Sr. Rodríguez, [...] me une el sentimiento de decir la verdad: que el tango se baila poco. Me cuento entre los “troncos” que solo saben dar cuatro pasos; seguramente gran parte de los diputados no saben mucho más” (p. 40).

⁴³ Lo dice así el legislador Zbar (p. 39).

Al igual que en el caso nacional, hay una discursiva de los legisladores porteños que se referencia en su propia biografía. Dice el legislador Rodríguez:

Fundamentalmente para mí, para alguien de mi edad, esto es más que un sentimiento: esto es parte de mi identidad, desde el punto de vista nacional. Si perdemos nuestras raíces, si perdemos al tango en la Ciudad de Buenos Aires, si no sabemos silbar algunos de los tangos o, al menos, recitar algunas de sus poesías, esta Ciudad no tendrá destino. (p. 41)

Ellos describen lo que el tango significa en lo personal para cada uno de los que participan del debate, mencionan los recuerdos, la infancia y los sonidos familiares que consideran que pueden comparirse con el resto de la sociedad.⁴⁴ Pero no se trata solamente de emociones. Si bien la ley es específica en relación con el rol del Estado municipal, también, a través del proyecto y las acciones concretas que promueve, se pretendió que la ciudad se beneficie de un movimiento turístico al cual se hacía referencia permanentemente. A modo de ejemplo de lo que aquí planteamos, dice el legislador Zbar:

El tango, como producción cultural de Buenos Aires, implica un enorme valor simbólico, económico, cultural y turístico, tanto nacional como internacional. Esta producción autóctona constituye

⁴⁴Legislador Sr. Rodríguez: “Déjenme decir que me identifico con Troilo, con el negro Salgan, con Piazzola. Me gustan dos cantores, especialmente el “polaco” Goyeneche y la “tana” Rinaldi [...] para mí, para alguien de mi edad esto es más que un sentimiento: esto es parte de mi identidad” (pp. 40 y 41).

Sr. Doy: Quiero traer un último recuerdo, señor presidente. Yo me acerqué al tango desde muy chico, compartiendo los domingos a la mañana con mi viejo, mientras escuchaba carreras de autos, algún tanguito de Julio Sosa que colaba en un viejo Wincofon” (p. 42).

una de las principales riquezas propias que puede ofrecer nuestra Ciudad. (p. 39)

Un poco más adelante en el desarrollo de su presentación, vuelve a insistir, haciendo referencia al Festival de Tango que se propone como parte de las acciones a realizar:

Proyectará a Buenos Aires como una imagen propia y distintiva, y generará importantes ingresos por intermedio del turismo, de la valorización de sus productos culturales y de los distintos tipos de inversión que se generarán alrededor de esta actividad. Se activará una multiplicidad de recursos que impulsarán al tango, y cuyas derivaciones son enormes e impredecibles. Nada detendrá este intento de resurrección del tango. (p. 40)

Este recorrido por los debates tanto en el Senado de la Nación como en la Legislatura porteña nos ofreció un panorama acerca del objetivo de esta legislación sobre tango. Más allá de las diferencias políticas que podían existir, el recorrido argumentativo de unos y otros representantes tiene muchos elementos comunes. Se referían a los mismos contenidos, se referenciaban y apoyaban su determinación en las mismas (o casi las mismas) *autoridades* sobre el tema (aunque algunas de ellas aparezcan de modo forzado en el debate, como es el caso del escritor Jorge Luis Borges). Todas las argumentaciones, directa o indirectamente, hablaban de una oportunidad económica que no podía perderse, antes que los *otros* –refiriéndose de este modo a los *extranjeros*– se apropien de este bien *argentino* y logren sacarle las ventajas que el mercado local no estaba aprovechando. La asociación entre el tango y la posibilidad de ingresar divisas gracias a él en una economía debilitada se percibe como parte

de una reivindicación necesaria, por ofrecer al mundo esta danza y esta música original y, por sobre todo, con una identidad nacional. El tango se va delineando de este modo como una mercancía local que llega al mercado global y debe recibir el beneficio que corresponde por tener identidad de bandera.

Mientras en el ámbito legislativo se producían estos debates y se oficializaba la decisión de convertir al tango en patrimonio nacional y municipal, los medios de comunicación apoyaban estas iniciativas y lo informaban de modo de crear un clima social favorable a las decisiones que el poder político estaba impulsando.

La (re)construcción de un “gusto” por el tango. El rol de la prensa

A partir de la década de 1960, como lo observan muchos autores (Salas, 1995; Varela, 2016; Benedetti, 2015; Pelinsky, 2008, entre otros), el tango sufre lo que algunos perciben como una decadencia. La música y la danza quedaron reducidas a una práctica que representaba a un sector muy específico de la noche porteña.

Este hecho se modifica en los noventa, que son años que se distinguen no solo por la reaparición del tango en los escenarios locales e internacionales –ya que eso es un hecho que ha ocurrido en distintos momentos a lo largo de la historia del siglo XX– sino que ese regreso está legitimado por esta legislación nacional que hemos descripto. El éxito internacional del musical *Tango argentino*⁴⁵ en los distintos es-

⁴⁵Espectáculo teatral musical montado por el escenógrafo Claudio Segovia y el productor Héctor Orezoli, que tuvo como gran protagonista al tango-danza. Se estrenó en París en 1983, en el teatro Chatelet, donde fue ovacionado, y, a partir de allí, comenzó

cenarios del mundo, sin duda, fue otro de los factores que colaboró para que el tango obtenga una inyección de vitalidad y dinamismo, vinculado a los intereses de un tiempo global.

¿Hasta qué punto esas determinaciones estuvieron asociadas a la (re)construcción de una identidad que permitiera fortalecer y homogeneizar un “gusto nacional” cada vez más fragmentado y diverso? ¿En qué medida estas acciones tuvieron impacto en el consumo del tango como producto a nivel local y a nivel internacional? Si revisamos el rol de la prensa de circulación masiva durante los años de la sanción de las leyes precedentemente analizadas, podemos registrar cómo se pretende construir un imaginario de sentido común en el cual se busca reivindicar al tango y su valor como mercancía y objeto cultural. Diferentes notas periodísticas, que aparecen durante el mes de la sanción de la ley nacional de patrimonialización, referencian información sobre la popularidad del tango, su trascendencia a nivel internacional, o incluso declaraciones de quienes,

su recorrido exitoso. A esta presentación le siguieron giras por Italia y Francia. En 1985, el show llegó a Broadway, recibiendo críticas elogiosas y premios. Se exhibió en las más importantes ciudades de los Estados Unidos y Canadá, sumando después una gira por Alemania, Suiza, Austria e Inglaterra, donde debutaron en el histórico teatro de la Royal Shakespeare Company en Londres. En 1987 llegaron a Japón, con gran repercusión en los medios. *Tango argentino* logró perdurar en los escenarios internacionales por más de una década. En Buenos Aires, la primera presentación fue en 1992, en uno de los teatros más importantes de la ciudad, donde permaneció en cartel solamente por dos semanas. Se reestrenó en octubre de 1999, antes de volver a presentarse en los escenarios de Broadway. Finalmente, y con algunos cambios importantes en la propuesta, regresó a los escenarios de Argentina en un homenaje al tango realizado en el Obelisco en el año 2011, con el apoyo del Gobierno de la Ciudad.

estando al frente de la Academia Nacional de Tango, se refieren a la ley como un logro notable.⁴⁶

Son ilustrativas las declaraciones del vicepresidente de la Academia Nacional del Tango, Ricardo Ostuni, en el diario *La Nación*: “La ley es valiosa porque no prohíbe nada ni obliga nada. Protege el patrimonio y promociona la difusión” (“El tango con todas las de la ley”, 29 de septiembre de 1996).

El 14 de agosto de 1996, por efecto de la ley, el tango se transforma en patrimonio nacional. El 22 de agosto del mismo año, el diario *La Nación* publica una estadística en la cual comparte la siguiente información:

El gran pálpito argentino ya es científico: el tango le gusta al 79 por ciento de los porteños, es bailado por casi un 41 por ciento y casi no reconoce diferencias de sexo según una reciente encuesta.⁴⁷

Los datos pertenecen al Centro de estudios Unión para la Nueva Mayoría. Y en el interior de la nota puede leerse:

Los jóvenes son seguidores, pero, en menor medida, aumenta la proporción a medida que sube la edad de los entrevistados [...] el interés por el tango se incrementa en los que tienen niveles

⁴⁶Como ejemplos: “Todo el mundo tiene alma de Tango” (*La Nación*, 22 de agosto de 1996); “El tango con todas las de la ley” (*La Nación*, 29 de septiembre de 1996); “París descubre en el tango cómo acortar la distancia” (*Página 12*, 20 de diciembre de 1998). En esta última nota, dice el autor Eduardo Febbro: “Desde hace dos años París vive una intensa pasión por el tango. Las salas de baile como la de la Rue du Temple se multiplican en cada barrio y los cursos de tango son legión en un país que, como en casi toda Europa, descubre los placeres y las dificultades de una danza que se inscribe en una tradición radicalmente opuesta a la del mundo de hoy”.

⁴⁷Todo el mundo tiene alma de tango (22 de agosto de 1996). <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/todo-el-mundo-tiene-alma-de-tango-nid168352/>

educativos más bajos. El 83 por ciento de los que adhieren a las manifestaciones tangueras hicieron el primario. Ese porcentaje baja al 77 por ciento entre los que hicieron el secundario y al 75 por ciento entre los universitarios.

Esta identificación de quienes consumen tango llama la atención por distintos aspectos. Se establece, por la información estadística brindada, que los adultos mayores prefieren el tango; pero además se observa que al tango lo eligen los sectores “con niveles educativos más bajos”, y los universitarios son los que menos se sienten atraídos por él. Fueron entrevistados quinientos casos; se explica que, con respecto a la danza, hay un interés manifiesto, ya que, a quienes nunca aprendieron les gustaría hacerlo. El estudio pretende referirse, aunque de modo general, también a Montevideo. La información avala el título y el copete de la nota; reproduce una idea previa sobre que los que se interesan más por consumir tango son adultos mayores de los sectores con menos educación. Una idea que, a finales de la década de 1990, por lo menos, puede ser debatible.

Desde el oficialismo, y particularmente durante el gobierno de Carlos Saúl Menem, también se desarrollaron acciones para promover el tango a nivel tanto nacional como internacional. El menemismo en el gobierno busca instaurar una nueva tradición política asociada al peronismo, y estas acciones se corresponden con ello. Durante el gobierno de Menem, el pasado es (re)apropiado para construir un nuevo orden político y social en torno a los valores neoliberales de mercado (Fair, 2013). Como ejemplo de ello, en octubre de 1998, el entonces presidente argentino visita el Reino Unido, con la peculiaridad de que se trata de la segunda visita de un mandatario argentino en el siglo XX a ese país. En esa ocasión, en una recepción organizada por la Sociedad Angloargentina para celebrar

su 50° aniversario, se desarrolló la *Noche Argentina de Tango*, en donde se presentaron Mariano Mores⁴⁸ y su orquesta.⁴⁹

Podemos decir, que durante esos años hasta comienzos de los 2000, las referencias se repiten de manera insistente, sobre todo en algunos momentos en particular. Como hemos identificado, dichas referencias van desde donde se aprende a bailar tango, hasta la fascinación que produce el tango en el exterior o su presencia en los actos institucionales del gobierno. A partir de la crisis del 2001, esto no desaparece, sino, al contrario, sigue creciendo y se vincula a procesos de legitimación que tienen continuidad en una legislación y en acciones que, desde diferentes sectores de la sociedad, se siguen desarrollando.

La crisis del 2001 y el tango

En el contexto del fin de la legitimidad de las políticas neoliberales, la crisis que se produjo en el 2001 significó “la alteración del sentido del tiempo histórico” (Sztulwark, 2019: 14). La transformación que se va a ir dando luego de la crisis tiene que ver con “la reinscripción de las energías populares en una modalidad de inclusión por consumo” (Sztulwark, 2019: 16). En el marco de una nueva gestión política, el

⁴⁸Mariano Mores (1918-2016), músico y compositor de numerosos tangos.

⁴⁹En el marco de su visita, el presidente de la Nación argentina bailó tango y hay más de un registro de los medios gráficos y audiovisuales.

En Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=pqSj3DT7gwY&ab_channel=APArchive En 1996 también hay registros de un evento oficial, el día del periodista, el presidente canta tangos y hay referencias de ello en la prensa y un material de archivo: <https://www.lanacion.com.ar/politica/menem-defendio-la-libre-expresion-y-canto-tangos-nid175400/> En Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=ZCOMV7ta8Hs&ab_channel=archivodichiar

tango obtuvo una legitimidad cultural que abarcó a distintos grupos sociales. Al observar la información que circula en la prensa, en general, se percibe la potencialidad y el fenómeno de crecimiento en el consumo del tango. Como ejemplo, podemos tomar lo que un diario de circulación masiva como *Clarín* dice en diciembre del año 2000:

El tango es un producto cultural y en su exportación intervienen en distintos planos y en forma desordenada muchos actores. Pero al revés de lo que sucede con otros productos, en este caso *no hay que salir a buscar mercado*. Al tango lo están esperando. Y es la única marca por la que se identifica en todos lados a la Argentina. Los más entusiastas piensan que se puede repetir la historia de Inglaterra: el principal ingreso del país de la revolución industrial proviene de los discos de Los Beatles y los de los Rolling Stones.⁵⁰

Desde la prensa, con posterioridad a la crisis del 2001, se apuntó a robustecer ese vínculo con el mercado y a reapropiarse de la simbología del tango como una forma de fortalecer una identidad nacional. En julio del 2008, podemos encontrar en otro diario de circulación masiva la siguiente nota:

Tendencias. Tango S.A.

El año pasado generó 400 millones de pesos. Y es una industria que no para de crecer. Cómo y quiénes son los protagonistas de este fenómeno que sigue transformando a Buenos Aires, y convoca cada vez a más sectores para deleitar a argentinos y extranjeros.

⁵⁰Exportaciones de tango. Un producto con futuro (10 de diciembre de 2000), *Clarín*. https://www.clarin.com/economia/exportaciones-tango-producto-futuro_0_SkFnHtgAKx.html.

[...] Lombardi –ministro de cultura de la Ciudad– sueña con que en Buenos Aires explote el calendario, como sucede en febrero con el carnaval en Río de Janeiro. Por eso, el Gobierno de la Ciudad pasó el Festival Buenos Aires Tango de febrero a agosto, mes en que se desarrolla el Campeonato Mundial de Baile de Tango. “Agosto es el mes de los festivales de verano en Europa. Para atraerlos por el tango hay que darle espesor y calendarizarlo en línea con otros eventos de la ciudad y aprovechar el verano europeo, que es cuando salen de vacaciones”, argumenta. Y se extiende: “Tenemos detectadas más de 2000 academias de tango en el mundo; es un fenómeno que hay que aprovechar. Esas academias les enseñan promedio a 150 personas, todo el año, cualquier semana. Es el negocio potencial que vemos para la ciudad: aprenda a bailar tango donde quiera, pero el máster lo hace en Buenos Aires”.

[...] La última encuesta sobre turismo internacional elaborada por la Secretaría de Turismo de la Nación (Sectur) y el Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec) dice que los extranjeros que ingresaron al país en febrero a través del aeropuerto internacional de Ezeiza gastaron 23,1% más que el año pasado. Según el Ente Turismo de Buenos Aires (GCBA), casi un 17% de los turistas no argentinos consumieron tango. Sumemos a eso los cruceros: esta temporada arribaron 99 buques a la Terminal Benito Quinquela Martín y ya hay confirmados 124 para 2009. Todo conspira para que la matemática sea, en un futuro, cada vez menos exacta: 2×4 va a dar 400 millones. O más.⁵¹

⁵¹Pizarro, E. (27 de julio de 2008). Tendencias. Tango S.A. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/tango-sa-nid1032552/>

El resto del artículo se refiere al consumo de zapatos, shows y academias de danza que son parte de las distintas expresiones del tango, y que representan un impacto a nivel de mercado.

Hay muchas evidencias de que, para los sectores más jóvenes, el tango se convirtió en una expresión desde la cual se pudieron recuperar otros sentidos construidos socialmente, enraizados en el pasado, y más estrechamente relacionados con los deseos y los intereses actuales del colectivo social. Fue durante esos mismos años que se transformó en una actividad asociada a múltiples emprendimientos (milongas, clases en centros culturales, espacios creados por músicos para encontrarse y ejecutar sus obras), y se convirtió en una fuente de ingresos directos o indirectos.

Mauricio Macri, quien gobernó la Ciudad desde 2007 hasta 2015 y luego se transformó en presidente de los argentinos (2015-2019), hizo acto de presencia en el festival de tango que habitualmente realiza la ciudad (Festival y Mundial BA Tango). Del mismo modo que durante la década de 1990, y como ya lo había hecho Menem en su momento, a Macri se lo puede ver dando unos pasos de tango con algunos de los ganadores de dichos festivales en distintos materiales audiovisuales de la ciudad.⁵²

La legislación sobre el tango en la Ciudad de Buenos Aires, en el marco de la poscrisis, como antes mencionamos, sigue creciendo. A comienzos del año 2000 se funda la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce, mientras que mediante de la Ley N° 2.218 de 2006 se crea el Ballet de Tango de la Ciudad. En el año 2003, se crea el museo Casa Carlos Gardel

⁵² Solo a modo de ejemplo, en Youtube: Macri recibió a las parejas ganadoras del Mundial de Tango. https://www.youtube.com/watch?v=Or7K1-MU9fE&ab_channel=GCBA Minutos 0.25-0.28.

(Decreto Nº 705/ 03) con sede en el barrio del Abasto. Finalmente, y luego de un intento fallido a comienzos del siglo XXI, en septiembre de 2009 el tango fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco, basándose en una presentación conjunta (binacional) del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Intendencia Municipal de la Ciudad de Montevideo (Uruguay).

La presencia del tango alcanzada en la nueva legislación, tal como lo estamos relatando, le dio la posibilidad de ocupar un lugar de privilegio. Mientras se produce este “éxito” en materia legislativa, se enfrenta una realidad de “fracaso” con relación a lo que se espera en términos de compromisos reales y concretos de esas políticas culturales con los destinatarios y actores que participan cotidianamente de la denominada cultura del tango. Morel (2009, 2013) reflexiona sobre el hecho de que la codificación, normalización e interpretación que realizan las agencias estatales de este objeto cultural mediatizan y “espectacularizan” la cultura del tango y sus diferentes formas, en especial, el caso del tango-danza. A ello se le suma que este tipo de estrategia en materia legislativa convierte al objeto cultural en uno más vulnerable y ligado a las fluctuaciones del mercado internacional, cuyas características son permanentemente inestables. Este tipo de políticas impulsadas por el Estado nacional y el provincial construyen un nuevo contexto de disputas que no alcanzan a atender las demandas de los protagonistas que producen, consumen y vivencian día a día el tango en Buenos Aires.⁵³

⁵³Esto es, según relatan una y otra vez, los entrevistados a los que hemos acudido para hablar de estos temas. Son ellos: Gustavo Rember Lanfranchi, de 54 años, porteño, ingeniero, que se define con vocación de artista. Es uno de los organizadores del Festival Misterio Tango, un festival independiente de la Ciudad de Buenos Aires que se realiza

En los próximos capítulos abordaremos las características de los relatos audiovisuales en el contexto de los procesos de patrimonialización y cómo impacta el *fenómeno económico* que representa el tango en este contexto de crisis, y del que –como hemos visto– se ocupa con tanto interés la prensa. El aumento en la cantidad de filmes sobre la temática desde la década de 1990 en adelante estuvo vinculado –además de la transformación tecnológica que se produjo y que facilitó la posibilidad de filmar– al fenómeno social y político que estamos analizando aquí y sobre el que seguiremos trabajando en los siguientes capítulos. Presentaremos nuestro análisis sobre el corpus de filmes de los años 90 y los del pos-2000 para seguir profundizando aspectos que hacen a esos relatos, sus producciones y su forma de narrar el tango.

Patrimonio, legislación y tango. Conclusiones

Hemos relatado hasta aquí un proceso complejo que llevó al tango a una transformación en los últimos años del siglo XX y en el comienzo de este siglo. Partimos de las nociones de patrimonio y de patrimonio

en la primera semana de febrero desde el año 2009; Mariano Romero, 41 años, organizador de milongas, docente de música egresado de la escuela Manuel de Falla. Junto con sus socios realizan una milonga semanal, los días domingo, en un club del barrio de Paternal, y una vez por mes una milonga en otro club del barrio de Villa Pueyrredón; Ivana Fleitas, santafesina de Reconquista, bailarina profesional y dedicada especialmente al tango escenario. Menciona que su llegada a Buenos Aires fue lo que hizo despertar ese deseo de bailar tango como profesional. Alonso (2015). *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales*, vol. 2. N° 2, septiembre, <https://estudiosactivosculturales.files.wordpress.com/2015/05/boletc3adn-de-estudios-sobre-activos-culturales-nc2ba-21.pdf>. Alonso (2016). *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales*, vol. 3. N° 3, enero, <https://estudiosactivosculturales.files.wordpress.com/2015/05/boletc3adn-de-estudios-sobre-activos-culturales-nc2ba-3.pdf>

cultural como conceptos que pueden abrir la reflexión y el debate en torno a aspectos de la cultura en un contexto transformado, teniendo en cuenta que estas discusiones surgieron dentro de condiciones internacionales que implican una revisión del pasado y de la memoria a la luz de nuevos procesos sociales y políticos.

La memoria está en permanente relación con el presente y, por lo tanto, es cambiante, selectiva, diversa, incluso contradictoria y relativa (Prats, 2005); y, agregamos, está asociada a los intereses del mercado de consumo. La decisión del Estado nacional primero, y del Estado municipal después, se vincula a la puesta en marcha de un mecanismo de mercado que le permite al tango transformarse en una exótica mercancía que, identificada con lo prohibido, lo sensual y lo erótico, puede venderse al mundo. Parte de esa mixtura propia de este objeto cultural explica el movimiento global en torno al tango.

Las iniciativas legislativas a las que hemos hecho referencia suponen la presencia de agencias cuya determinación es definir un entramado de sentidos que ponen en juego disputas y versiones selectivas en torno al pasado y al presente, en este caso, del tango. Sin embargo, y siguiendo a los distintos autores que abordan el tema, podemos decir que ninguna de estas versiones está cristalizada y corresponde a una única y definitiva comprensión de ese pasado... más bien lo contrario. Se trata de una realidad dinámica que es permanentemente limitada, resistida, modificada, alterada por presiones diversas.

Los procesos de patrimonialización que se han dado durante estos años, tanto en la Argentina como en el resto del mundo, se convierten en un lenguaje en el que se expresa el pensamiento político (Prats, 2005). Las decisiones, en este sentido, buscan reducir las diferencias hacia el interior de la sociedad, imponiendo un modo de entender la

identidad y el pasado que defina una forma de ser y de concebir lo nacional. Esto entra en tensión con otras posibles formas de referenciarse social y políticamente. En particular, el tango pasó de ser aquella música y aquella danza que prácticamente habían desaparecido durante la segunda mitad del siglo XX, a transformarse en un objeto cultural vital y dinámico, atravesado por los efectos de este tiempo global. Asumir la *realidad contradictoria* que representa (Belinche, 1993) y su vínculo con los colectivos de artistas, academias e instituciones y, especialmente, con el mercado da como resultado una mixtura. El lugar de mercancía que adquiere sobre el final del siglo XX lo convierte en ese contenido de la cultura sobre el que se posan la mirada de distintos sectores, desde la política hasta el mundo empresario. La difícil tarea de no simplificar la complejidad y, a la vez, apelar a sentidos sociales que lo identifican constituye una provocación intelectual que nos interpela.

Tango y cine: la historia de un largo romance

Introducción

A lo largo de este capítulo estudiaremos la historia que vincula al cine y al tango desde los comienzos de esta industria cultural. Analizaremos el tango como un objeto cultural propio de una *modernidad primitiva* (Garramuño, 2007); trabajaremos las características que lo identifican y definen durante estos primeros años del siglo XX, por considerarlas relevantes y vinculadas al proceso de patrimonialización que se desarrolló durante los años 90.

El cine silente tuvo un desarrollo notable en la Argentina; no obstante, el avance que significó la posibilidad técnica de sumarle sonido al relato filmado fue el comienzo de un proyecto industrial. El público se amplió, la música se sumó a las historias y fue protagonista; la palabra fue moldeando un lenguaje que se reconoció como nacional. Desde el cine, y con la presencia de actores y actrices reconocidos del mundo del teatro, el circo y la radio, se crearon historias que buscaron representar a distintos sectores de la sociedad. Reflexionaremos, entre otros aspectos, sobre el “exotismo” que se le adjudicó y que fue analizado por distintos autores (Matallana, 2008, 2016; Gil Mariño, 2019; Savigliano, 1994, 2005; Pelinski, 2008), ya que fue significativo porque es parte de las características que se resaltaron en la reapropiación que hace el mercado global del tango durante la década de 1990.

La asociación entre el tango y la identidad nacional es uno de los aspectos en los que nos detendremos. Estudiaremos ese proceso por el cual, a través de la intervención de distintos actores sociales e institucionales, el tango terminó siendo un referente de la identidad nacional. La construcción paulatina –en este caso a través del relato audiovisual– de un modo de ser “*argentino*”, incluye una forma de decirlo a través de la música, la letra y ambas relacionadas con la danza, que requiere una determinada asociación entre el movimiento y los cuerpos de extrema conexión y cercanía. Estos aspectos representan una búsqueda que es necesaria para comprender con mayor claridad el impacto y su continuidad en el proceso histórico que analizaremos.

Cerraremos el capítulo respondiendo las siguientes preguntas: ¿Cómo se transformó el relato audiovisual sobre el tango durante los años que van entre 1990-2010? ¿Qué aspectos de lo que caracterizó al tango como “tradicional” siguió formando parte de este y cuánto se modificó? ¿El consumo, la producción y la distribución influyeron en la filmografía sobre tango en el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI? Sobre estos aspectos mencionados avanzaremos a lo largo de estas páginas.

Los orígenes. Tango, cine e industria

En 1920 el cine consagrará una de las combinaciones emblemáticas de la sensualidad de época cuando Rodolfo Valentino baila un tango, a su manera, en la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Más o menos para la misma época, el tango logra un asombroso triunfo en París, que habría de adquirir un carácter casi mítico para los argentinos. Como un efecto de espejos, este éxito internacional

repercute en Buenos Aires, sobre todo a partir de los viajes periódicos que los argentinos de cierto nivel social solían hacer a París. (Berardi, 2006: 286-287)

En 1939 se estrenaron en el país 51 filmes de producción nacional, y solo habían pasado seis años desde el estreno del primer filme sonoro mediante sistema óptico. Tanto Argentina Sono Film como Lumiton crearon para sus filmes el sello de “espectáculo artístico popular”. Los filmes *Tango!* (1933) y *Los tres berretines* (1933) definieron un relato que el cine argentino impuso en el gusto, las emociones y el pensamiento del público en los primeros años de su industrialización (Manetti, 2014: 21-22). Con el auge del sonido, y luego del éxito de las dos primeras producciones industriales nacionales, se crearon diferentes empresas productoras (Estudios Río de la Plata, SIDE, EFA y Pampa Films, entre otras) que lograron desarrollar una cadena de producción y distribución continua de sus productos artísticos.

Gracias a estas transformaciones, la industria cinematográfica argentina logró, en estos primeros años del cine industrial, una importante circulación en Latinoamérica. El mundo del espectáculo local se interconectaba entre sí y con el resto de la región, resolviendo los intereses de un mercado de consumo en crecimiento. El cine elaboró en aquel momento una maquinaria industrial asociada a otros sistemas de producción seriados (las revistas de cine, la radio, los discos, los espectáculos deportivos) con la intencionalidad de ofrecer al público “un universo de valores que debe aprender como propios. Se consume, pero se aprende. Sobre la base económica de la producción seriada se instalan los valores institucionalizados por los creadores de imágenes” (Manetti, 2014: 196).

En la década de 1930, Buenos Aires tenía más de dos millones de habitantes. Ese crecimiento demográfico de las urbes latinoamericanas, en general, las transformaba en un mercado atractivo (Paranaguá, 2003: 75). Estos ciudadanos, consumidores de una industria novedosa del entretenimiento, fueron construyendo un perfil muy activo en un mercado que crecía. El tango, como parte de esa industria, ponía en juego y hacía circular discursos que presentaban elementos de una identidad cultural popular que articulaba las tensiones entre la tradición y la modernidad (Gil Mariño, 2019; Garramuño, 2007; Matallana, 2016): lo “tradicional”, asociado a su contenido primitivo, representado por sus orígenes ligados a los procesos de inmigración, al suburbio, a las raíces de la sociedad rioplatense; lo “moderno”, vinculado a la legitimidad que logra el tango en los escenarios internacionales y a la importancia que por ello cobra como modelo de negocios en la creciente industria cultural.

En estos primeros años del siglo XX, las presentaciones en vivo de las *tournées*, el cine de Hollywood y la difusión que tuvo el cine nacional a nivel regional, incrementaron el consumo del tango, ampliándose a un mayor número de sectores sociales de distintas partes del mundo. La radio y los cambios que se produjeron en la industria del disco facilitaron la circulación de esta música, favoreciendo su masificación (Martínez Almudevar, 2021; Cañardo, 2017; Matallana, 2008; Pujol, 2016). La compleja coreografía de la danza promovió las bases de una “industria del baile”; fueron comunes durante esos años las producciones editoriales que enseñaban los distintos métodos del baile. Las academias de tango proliferaron como un fenómeno asociado a estos cambios (Cañardo, 2017; Matallana, 2008).

Durante esta primera mitad del siglo XX, la cinematografía argentina fue atractiva para un espectador nacional primero, y regional después, que se sentía identificado con las historias y particularmente con la música, que era la protagonista de esas historias. La acertada utilización de las opciones genéricas en materia de contenidos y relatos contribuyó a la adhesión masiva del público (Paranaguá, 2003; Manetti, 2014; Vellegia, 2011, por mencionar solo algunos). En un tiempo corto se constituyó un mercado regional, cuya industria poseía formas de distribuir, producir y consumir que no eran las mismas que las del cine de los Estados Unidos o el europeo, pero que a la vez respondían en algunos aspectos a esos modelos. Es decir, lograron una identidad híbrida tanto en el relato como en lo referente a cuestiones técnicas o de producción (Paranaguá, 2003). Lo característico de estos años de la cinematografía fue que los filmes se propusieron contar historias globales insertas en una memoria común para distintos públicos (Manetti, 2014). La combinación que realizaron los cineastas entre lo que circulaba en el mercado transnacional en términos de música y filmografía con el relato local fue creando un estilo y un tipo de consumidor que fue muy activo en el mercado (Karush, 2013: 70). La distribución de los filmes estuvo caracterizada por la fragmentación demográfica propia de América Latina. Las diferentes urbes de la región, por ser las de mayor concentración urbana, fueron elegidas para la presentación de distintos espectáculos, ya sean cinematográficos o teatrales.

La política del Panamericanismo influyó también en la industria cultural durante esos años. Estados Unidos desplegó estrategias que buscaban acercarla a América Latina; por este motivo, el tango fue bien recibido en ese contexto. En los programas de los festejos del Panamericanismo, el tango estaba incluido en todas las presentaciones (Matallana, 2016: 125).

En un contexto internacional en el que se debatían estas cuestiones, la relación entre el tango y la nación no solo era importante, sino que estaba directamente vinculada con el mercado internacional, como ya hemos planteado. Por estos motivos, la identidad y cómo definirla fueron de la mano de este proceso que hasta aquí hemos descripto.

El tango y las imágenes polifónicas de la identidad nacional

Estudiar los contextos sociales y políticos junto con las prácticas discursivas que circulan en ellos, reconsiderando los procesos del campo de la cultura, vinculados pero no determinados por estos, nos permite comprender la transformación del tango en un objeto cultural nacional. Muchos son los autores que analizan desde la perspectiva política el consumo del arte (Montaldo, 2016; Groys, 2016). Particularmente, Montaldo reflexiona sobre las acciones que, desde el Estado, en este comienzo de siglo en la Argentina, impulsaron una cultura normativizada, poniendo en marcha una forma de violencia que es resistida y transformada por las mayorías, generando nuevas formas de apropiación y producción cultural (2016). La autora estudia la circulación de ideas entre los diferentes sectores de la sociedad y su relación con el surgimiento de un mercado simbólico de bienes. La Nación es una construcción histórica, como lo es la noción de identidad, que puede transformarse con el paso del tiempo, y el tango es un buen ejemplo de eso:

El tango se convierte rápidamente en un conjunto de signos. Desde temprano, en el país inmigratorio, la elite se apropiará del tango concibiéndolo como una práctica cultural que define la identidad –“lo argentino” y “lo porteño”– [...] pero que surge de una

permanente puesta en escena de la máquina cultural para producir segunda naturaleza: son poses, conductas que se actúan a través de la vestimenta, el maquillaje y muchos accesorios. (Montaldo, 2016: 185)

Este objeto cultural, que partió del suburbio y fue capaz de cautivar al mundo, alcanzó una legitimidad cuyos pilares estuvieron en la aceptación que tuvo tanto en los escenarios internacionales como en los distintos medios que formaron parte de las industrias culturales. Esa música que bordeaba la ciudad accedía al centro de ella y pretendía ser reconocida como un sonido característico de dicha urbe y de todo el país. “Se postulará como la expresión de la ciudad moderna, su voz más elocuente y representativa” (Pujol, 2016: 109). Si la identidad nacional estaba representada en ese objeto cultural que el cine elegía para exhibir, el tango, al ser incorporado a esta industria cultural, quedaba asociado a la modernidad. El éxito que obtuvo en el mundo, en un determinado período histórico, se asoció al interés que la propia nación tenía de alcanzar ese mismo destino.

Parte de las discusiones que se daban en la industria cinematográfica y caracterizaron estos primeros años del siglo XX, a partir de los años 30 con el cine sonoro, tienen que ver con la necesidad de superar el poder de las *majors* norteamericanas instaladas en el país, oponiendo relatos que tuvieran argumentos y personajes de nuestra geografía, hallando un modelo de autorepresentación (Cuarterolo, 2009: 69). En las décadas de 1920 y 1930, las tensiones y conflictos políticos del momento tuvieron eco en las producciones y relatos filmográficos. Cine, tango y sainete afirmaron el trípode de la cultura popular que, desde los escenarios del espectáculo artístico, identificaron a amplios sectores de una Argentina atravesada por tensiones sociales (Pujol,

2016: 43). Lo que estaba en discusión era quién se arrogaba el derecho de definir la identidad nacional y, por lo tanto, quien se representaba como auténtico portador de la voz de los argentinos (Kelly Hopfenblatt y Trombetta, 2009: 265). Esto explica los conflictos que estos temas despertaron tanto en el campo intelectual como en el político (incluso dentro de las filas de un mismo partido).⁵⁴

Las decisiones sobre qué registrar y poner a circular se tomaron en Buenos Aires por parte de activos sectores empresarios locales, si bien la tecnología para filmar y proyectar estaba vinculada al poder de la industria de los Estados Unidos. El notable consumo de los sectores populares de esta música y esta danza, y el lugar que ocupó en la urbe porteña en la constitución de la nación, permitió a esos mismos sectores empresariales hacer uso de estas estrategias de circulación regional.

En este apartado revisamos aquellos aspectos que refieren a la elección del tango como representante de la Argentina y sus habitantes. La idea a la que podemos arribar es que no existe una sola explicación, sino que se conjugan una serie de factores o condiciones de posibilidad que ayudaron a posicionar al tango de este modo, desplazando a otros objetos culturales. Si bien diferentes ritmos musicales populares también tuvieron su lugar en la radio, el disco y el vivo, el tango se transformó en la música de la ciudad y se asoció a los cambios de la modernidad urbana de la época. Esta situación lo convirtió en un objeto cultural muy atractivo para las imágenes populares de una

⁵⁴Dice Pujol (2016: 49): “[...] con socialistas que aman el imaginario popular y socialistas que lo rechazan con actitud moralizante; escritores de la oligarquía que celebran el tango, escritores de la oligarquía que lo condenan”.

identidad nacional, sumado a su proyección internacional como danza y ritmo exótico en los países centrales.⁵⁵ Estas características que aquí señalamos fueron las condiciones que permitieron, en los años 90, una nueva vuelta del tango.

La ¿vuelta? del tango en la década de 1990

En uno de los diarios de mayor circulación de la Argentina, el 14 de febrero de 1999 salió publicada la siguiente nota en la sección “Enfoques”:

El tango es una gran obra de arte. La única que pudo producir el carácter argentino sintetizado en este puerto inmigratorio. [...] El tango –aparte del esporádico genio de exportación de uno u otro compatriota– es la máxima creación feliz y colectiva de los argentinos. Aun en sus versiones de caricatura o de marketing, desde escenarios remotos y con intérpretes tan eclécticos como Rodolfo Valentino, Al Pacino y Julio Iglesias, mantiene su ideología profunda. [...] En el tango somos más argentinos que en el folklore, que en la pampa, que en el fútbol y que en la política.⁵⁶

⁵⁵En el cine internacional, durante la década de 1990, se presentan y son muy exitosas dos películas comerciales, que combinan directores de prestigio y actores reconocidos en la industria. Nos referimos a *Perfume de mujer* (Martin Brest, 1992) que nos muestra a Al Pacino bailando el tango *Por una cabeza* (letra: Alfredo Lepera, música: Carlos Gardel) y *Mentiras verdaderas* (James Cameron, 1994), con Arnold Schwarzenegger y Jamie Lee Curtis bailando el mismo tango.

⁵⁶Barone, O. (14 de febrero de 1999). El Tango ya ganó el Oscar. *La Nación*, Enfoques. www.lanacion.com.ar/210050-el-tango-ya-gano-el-oscar. En este artículo, Orlando Barone (1941, escritor y periodista argentino), realiza una defensa de la participación de la película *Tango, no me dejes nunca* como representante de la Argentina en la competencia

Este editorial presenta un discurso específico sobre los orígenes del tango y su caracterización. El autor lo define como una “creación” argentina que no solo nos representa, sino que, además, nos hace “más argentinos”. Un discurso en el cual la identidad nacional está claramente definida y sin fisuras. Más allá del tiempo, sostiene en su argumentación el *statu quo* y avala valores culturales nacionales y locales que pueden anclarse en un interés universal-global. Esta contradicción que podemos observar es soslayada y, tanto desde lo argumentativo como a través de un consumo cultural, se construye un universal totalizador que genera “nuevas formas de comunidad” (Montaldo, 2016).

La política neoliberal, a la vez que significó la apertura indiscriminada de la economía y la inserción de la Argentina en el mundo, trajo como efecto paradójico la reivindicación de lo autóctono y la recuperación de la tradición. La década de 1990 fue un período durante el cual las políticas regresivas eran legitimadas por ciertos sectores de la sociedad por considerarlas necesarias para entrar en el *primer mundo*. Fue ese mismo discurso el que habilitó que el tango se transformara en un producto referente de la *argentinidad*,

[...] el nexo entre una historia, una memoria común y un presente que, a la vez, fue aceptado y legitimado desde el primer mundo. [...] Es la superación de la contradicción, es la localización de lo global, o la globalización de la localidad. (Gallego, 2007:17)

internacional del Oscar, en oposición a las posturas de otros creativos y artistas que la cuestionan por ser una coproducción internacional y estar dirigida por un español.

Mientras que en el final del siglo XIX y comienzos del siglo XX el tango representó el margen, el suburbio, lo indecente, y por eso se lo rechazaba, hacia finales del mismo siglo XX esto cambió. En un mundo uniforme y homogéneo, como parecían impulsar los procesos de la globalización, el tango vino a romper esa uniformidad desde el pasado, con una definición y una caracterización propia (Varela, 2016). En ese contexto histórico, se vació de contradicciones y se volvió representativo de “los argentinos”; fue una referencia que sirvió para construir un relato hegemónico: *los argentinos bailamos y conocemos al tango* (Gallego, 2007). Estos argumentos pueden ser una explicación de la “reaparición” del tango en este contexto histórico, pero no la única.

El boom europeo que significó el espectáculo *Tango Argentino* de Claudio Segovia y Héctor Orezza, a finales de la década de 1980, potenció un fenómeno comercial que cobró vida de maneras diversas. El show consistía en la presentación de un grupo de bailarines en escena, con edades diferentes, distintos aspectos físicos y diversos estilos de baile. Se sumaban a ellos una orquesta en vivo, interpretando un repertorio variado de tangos clásicos, una cuidadosa iluminación, escenografía y vestuario lujoso, que construyeron la fórmula que logró el éxito. La idea que promovieron sus creadores fue la de presentar al público internacional el *tango en estado puro*. Claudio Segovia se refiere, de este modo, a la determinación de llevar al escenario al tango como:

Un arte popular que existe en la vida, una creación que habían hecho los argentinos y que estaba marginada en el 83. Tango Argentino significó la forma más noble y auténtica de transportar *un arte que existe en el pueblo* a un escenario. Se pueden haber hecho muchos espectáculos de tango, pero fue la primera vez que se

completó una compañía con esos grandes artistas.⁵⁷ (El resaltado es nuestro)

Este modo de referirse a la propuesta que el propio Segovia y Orezza llevaron adelante, forma parte de un discurso que describe una estrategia, cuyo objetivo es capturar la atención de una audiencia global atraída por un cierto nivel de exotismo cultural. La mención que hace Segovia de un arte “del pueblo” que logra imponerse en los escenarios mundiales, sumada a la idea que despliega acerca de que es la “primera vez” que se logra algo semejante, se convierte en una imagen que se acepta con total naturalidad.⁵⁸ Los medios de comunicación se hacen eco de ella cuando difunden esta versión, y también lo aceptan y asumen los actores locales del tango. Todos ellos identifican la vuelta del tango como ese momento en que, después del show musical *Tango Argentino*, esta música ciudadana vuelve a los escenarios internacionales y a los nacionales.⁵⁹ Ese momento histórico al que nos referimos (el del estreno y éxito del musical) fue identificado como uno en el cual se reproduce el mito construido en las narrativas tradicionales que relacionan al tango con un objeto cultural que puede

⁵⁷Claudio Segovia: el señor del Tango (31 de agosto de 2003). *La Nación*, Espectáculos, www.lanacion.com.ar/523391-claudio-segovia-el-senor-del-tango

⁵⁸Esta es una idea que Segovia repite en las entrevistas que le hacen una y otra vez. Véase: Aniversario: Claudio Segovia y los 20 años de “Tango Argentino” (21 de noviembre de 2003), *Clarín*, www.clarin.com/espectaculos/elegi-gente-juicio-autentica_0_SyngkBJgAYe.html; Plaza G. (18 de febrero de 2011). Tango Argentino: el misterio del boom, *La Nación*, www.lanacion.com.ar/1350846-tango-argentino-el-misterio-del-boom; “Tango Argentino” once años después, (18 de febrero de 2011), *Ámbito Financiero* www.ambito.com/tango-argentino-once-anos-despues-n3669042.

⁵⁹Morel (2012).

desaparecer por algún tiempo, pero que, por diversas circunstancias y en distintos momentos vuelve a alcanzar protagonismo.⁶⁰

Hay versiones en las cuales se naturaliza la idea de que el tango requiere, para legitimarse localmente, un viaje de ida y vuelta consagratorio.⁶¹ Dicha consagración llega de la mano del éxito alcanzado en los países considerados centrales, particularmente en el mundo europeo y, especialmente, en la capital francesa. De este modo, y en esta versión, los actores locales que representan, ejecutan y bailan tango quedan invisibilizados frente a la preponderancia de los poderes globales.

Nos interesa identificar quiénes son los que participan de este momento de (re)activación del tango, cuáles son los sectores sociales que se incorporan a su práctica y lo consumen localmente. Muchas de las respuestas a estas dudas provienen de la prensa escrita que expresa y, en algunos casos, elabora hipótesis sobre lo que está aconteciendo en esta *vuelta del tango*. Esto tiene que ver con un discurso que forma parte de una estrategia comercial. En el mismo sentido, la bibliografía que analiza las transformaciones sociales que se producen en el interior de la sociedad como efecto del neoliberalismo, por un lado, y la crisis económica de 2001 por el otro, aporta para reflexionar sobre el fenómeno.

⁶⁰Pelinski (2009: 105).

⁶¹Por mencionar algunas: Carozzi (2015), Morel (2012), Salas (1995).

Los nuevos “protagonistas-consumidores” del tango

*Entre la loca alegría, volvamos a darnos cita*⁶²

Como parte de estos cambios que identificamos, entre el final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, se acercaron al tango las clases medias urbanas, los jóvenes y los sectores profesionales de mediana edad⁶³. Estos grupos sociales encontraban en él un contenido cultural que los llevaba hacia un pasado que les era familiar.

Con el sugerente título “De la escuela a la pista de tango. Milongas de pebetes” el periodista Cristian Alarcón, en el diario *Página 12*, dice:

Guillermina Wilson, de dieciocho años, siente una pasión que la condena. Está atrapada por los ritmos del arrabal como una actriz en las garras de un gigante [...]. Las Guillerminas abundan. *Se calzan los zapatos de las abuelas*, se acicalan y en frente, cortejándolas, tienen a una banda de muchachos que supieron oír el rock y ya son compadritos modernos. *Hoy -según las estimaciones extraoficiales- son más de mil los jóvenes que se han lanzado al fragor*. Las citas se suceden en centros barriales, el Centro Cultural Ricardo Rojas, facultades, en algunos restaurantes, en escuelas públicas, y en un circuito paralelo

⁶²*Cascabelito*, 1924. (Letra: Juan Andrés Caruso, música: José Bohr). Selección.

⁶³En estos años aparecen formaciones musicales nuevas, que tuvieron como protagonistas a músicos formados en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) como fue el caso de Julián Peralta. También se destacaron cantantes que, con el paso del tiempo, se sumaron a movimientos surgidos en los años de crisis de la economía y la política argentina, como Patricia Barone. De igual manera, muchos bailarines y bailarinas participaron de las milongas que se desarrollaban en lugares emblemáticos como el Parakultural. Uno de los pioneros y creador del espacio, Omar Viola, sigue organizando milongas y eventos de tango.

al de los tangueros de antaño, donde no hay día de la semana sin una clase o una milonga repleta, donde el sonido de las grandes orquestas se ensucia del arrastre de los pasos, sobre el piso enterrado de la pista [...]. Esteban Sánchez, 73 años, un señor todo canas [...] en pleno 98 se dedica a recorrer el circuito joven; su debilidad son las chicas de menos de 30 [...]. (El resaltado es nuestro)

Acto seguido hace la distinción sociológica:

*En los cuarenta a la milonga venían las sirvientas. Ahora son de la universidad, chicas de buena familia [...]. Joaquín Pérez tiene 20 [...] Debutó como aprendiz de bailarín en las aulas de la sede Drago del CBC de la UBA. Y pasó luego a las milongas organizadas en el sótano de la Facultad de Ciencias Sociales los viernes por la noche. [...] Analía Aprea, 27 años y desde los 20 fanática del tango más canyengue de la década del 30. [...] Guillermina, en un alto del ardor, trágica y joven, explica que la milonga está más allá de las edades, “sigue llena de historias”. Compara esta escena nocturna con las miradas de *El baile*, de Scola. Y dice: “Son muchas las soledades que vienen. Son soledades que se encuentran por un momento, que después, en una de esas, se aferran. Y al final, sin desgarrarse, se dejan ir”.⁶⁴ (El resaltado es nuestro)*

Más allá de la poética mirada que nos ofrece el periodista en la nota, la presencia de jóvenes en el mundo del tango tuvo que ver en estos años con la enseñanza del tango danza en muchos centros

⁶⁴Alarcón, C. (7 de junio de 1998). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-06/98-06-07/pag16.htm>

culturales barriales creados por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, universidades e incluso el Colegio Nacional Buenos Aires.⁶⁵

A su vez, los hombres y mujeres que promediaban los 40 y 60 años se encontraban con esa danza, recuperándola de un pasado que pertenecía más a sus familias de origen que a sus recuerdos de juventud, en los cuales el rock era la referencia cultural con la que se sentían más identificados. Así comienza una circulación del tango que vuelve a ocupar espacios públicos, con una presencia social que hasta hacia poco tiempo no tenía. La milonga recuperaba rituales del pasado, códigos que formaban parte de ese encuentro y que eran su marca de distinción (nos referimos, a modo de ejemplo, al denominado *cabeceo* para sacar a bailar a alguien). La milonga fue ese lugar para bailar en el que no importaban las pertenencias sociales y, a pesar de las diferencias que pudieran existir, el recuerdo familiar de una música y el gusto por esa danza promovían una forma de recomposición de los lazos sociales (Liska, 2018). El tango fue en estos años una ventana de oportunidad para recuperar parte de un pasado que todavía se distinguía como nacional, esas raíces tradicionales que llevaban a un mundo que respondía a la primera mitad del siglo XX. A su vez, y ya sobre el final del mismo siglo y comienzos del siglo XXI, los hombres y mujeres se identificaban con una danza, unas letras que referían al origen y que eran rescatadas para lograr, tal vez, entender una actualidad atravesada por la transformación.

⁶⁵Como se mencionó en el debate de la patrimonialización del tango en la legislatura de Buenos Aires, el Colegio Nacional de la Universidad de Buenos Aires comienza en estos años a desarrollar una propuesta de un taller de tango optativa para sus estudiantes.

Nuevos consumos. ¿Nuevas identidades?

Los personajes que el periodista de *Página 12* identifica como los nuevos participantes en las milongas porteñas pertenecen indudablemente a las clases medias. Son sectores educados, profesionales, universitarios. No se trata, como lo observa *el señor de canas*, de quienes en los cuarenta asistían a la milonga y él identificaba como *las sirvientas*; ahora las asistentes son identificadas por dicho señor como *universitarias, chicas de buena familia*. Es decir, que queda asociada su pertenencia social a valores que las distinguen, y posicionan en un lugar superior, de aquellas otras muchachas con las que él se cruzaba en la milonga en los años 40. Estas jóvenes forman parte de un sector definido de la población que se asume a sí mismo como el grupo social que “representa la cultura, la decencia, la civilización, la modernidad, en fin, la argentinidad misma” (Adamovsky, 2020: 379). El avance de las medidas que impulsó el neoliberalismo atentó particularmente contra ese sector de la sociedad. El desempleo creció notablemente entre los integrantes de la clase media, que se transformaron en los *nuevos pobres*; se produjo una *drástica movilidad descendente*, y la diferenciación y fragmentación que se originó al interior de la sociedad se expresó –entre otras cosas– en el consumo. La vuelta del tango tuvo que ver con este fenómeno social que describimos, sobre todo en el final del siglo XX y el comienzo del nuevo siglo. Los hombres y mujeres de mediana edad y los jóvenes que se acercaron al tango vieron la posibilidad no solo de recuperar el pasado y la tradición, como lo hemos mencionado, sino también una forma de recomponer una fractura social producto de la batería de acciones que se llevaron adelante durante estos años, y cuyos efectos irán *in crescendo*, sobre todo después de la crisis del 2001.

Hay una apropiación de parte de estos grupos sociales de una forma de sociabilidad considerada *popular* en sus orígenes, y por lo tanto *auténtica, original* y, por ello mismo, vinculada a la identidad nacional. Solo a modo de ejemplo, compartimos la noticia que se publica en el diario *La Nación* en mayo de 2001, con el título “La agonía de la clase media”, firmada por Eduardo Duhalde, que dice lo siguiente:

Desde principios del siglo pasado, los sectores medios de la sociedad fueron definiendo las características culturales, políticas, productivas, educativas y demográficas de un país que buscaba su plena integración. *Si hubo algo que durante décadas distinguió a la Argentina del resto de las naciones americanas fue la existencia de su clase media (culto, progresista, cosmopolita) y la movilidad social en sentido ascendente.* Hoy, esa clase media corre un serio peligro de extinción como consecuencia de un Estado que la fue acorralando con políticas de ajuste tras ajuste para cerrar sus cuentas. [...] Quienes hoy eligen emigrar provienen en su mayoría de la clase media “acorralada por la recesión, el desempleo y también por la falta de esperanza”. Tienen entre veinticinco y treinta y cinco años, aunque también abundan los de cuarenta y cinco con hijos adolescentes. *Piensan, simplemente, que aquí no hay futuro para ellos aunque tengan un título universitario, una profesión o una vocación aún sin estrenar.*⁶⁶ (El resaltado es nuestro)

⁶⁶Hemos identificado otros ejemplos similares: Lenta desaparición de la clase media (16 de septiembre de 1997). *Clarín* https://www.clarin.com/economia/lenta-desaparicion-clase-media_0_ryPijlWAYe.html Adiós al país de la clase media (26 de octubre del 2004). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/economia/2-42801-2004-10-26.html>. El texto de Ezequiel Adamovsky abunda en ejemplos similares que sostienen en parte el desarrollo de su trabajo y análisis.

Como efecto de esa *destrucción* que se menciona una y otra vez de este sector social tan vinculado a la historia nacional y a la identidad local, los hombres y mujeres de mediana edad, pero sobre todo los jóvenes, casi como un acto de resistencia al avance brutal del mercado, ven la necesidad de recuperar y reconstruir un gusto y una identidad que, aunque representativa fundamentalmente de la urbe porteña, reivindican como nacional. Si releemos la selección de la nota de *Página 12* escrita por Alarcón, el tango viene a reparar “las soledades” que por un momento encuentran sosiego en la milonga. La nostalgia, la melancolía, el desarraigo reaparecen en una sociedad que carga ausencias relacionadas con los hechos políticos recientes, vinculadas con el pasado atroz de la dictadura, y otras, producto de la emigración que, debido a la brutal hiperinflación, se produjo sobre el final de los años 80.

Las declaraciones de directores, compositores o creadores realizadas a los medios de comunicación sirven para reafirmar lo que aquí estamos argumentando. Luis Bravo,⁶⁷ creador de *Forever Tango*, dice sobre el tango: “Es apasionado, melancólico, tierno, violento. Más que solo un baile, el tango es música, drama, cultura, una forma de vida”.⁶⁸

⁶⁷Luis Bravo nació en Añatuya, Santiago del Estero, y estudió música desde los 4 años. El 24 de noviembre de 1990 estrenó su espectáculo *Forever Tango* en San Diego, Estados Unidos, donde vive. En 1997 ya se había estrenado en Broadway, después de haber recogido éxitos en Londres, Toronto y otras capitales del mundo. Tango de importación (2 de noviembre de 1999). *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tango-de-importacion-nid159665/>.

⁶⁸En <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/forever-tango-un-musical-que-regresa-al-teatro-nacional-casa-de-la-cultura>.

Horacio Ferrer⁶⁹ también define al tango como:

Un conjunto de artes y una manera de ser, de vivir. Ser tanguero es una forma de transitar por la existencia, aun sin tocar un instrumento, sin cantar ni bailar. Es una forma de vivir, que mezcla bohemia, trabajo, ilusiones y formas de amar, y que tiene un lugar importante para la amistad.⁷⁰

La idea de definir el tango “como una forma de vida” es una noción que se repite en distintos personajes, artistas, especialistas en el tema del tango. En el marco de un trabajo etnográfico, realizamos una entrevista a Ivana Fleitas,⁷¹ bailarina profesional de tango. Ella se expresa de este modo:

Lo que puedo decir es que el tango despierta pasiones, es un arte que a nosotros nos identifica. Nos identifica por sus letras, por sus canciones, por el abrazo en la danza, es así como somos [...] Comencé a trabajar como bailarina profesional todavía sin tener la “esencia” del tango [...] *¿Qué es la esencia? Y esencia es poder improvisar tango, sentir la “tierra”, sentir que fluye, que venga de lo social, conocer la milonga, poder improvisar un tango, conocer un poco la historia, eso*

⁶⁹Montevideo, 1933 - Buenos Aires, 2014. Nacionalizado argentino, escritor, poeta que compuso más de doscientas canciones y escribió varios libros de poesía e historia del tango. Es reconocido por obras que compuso con Astor Piazzola como *Balada para un loco* y *Chiquilín de Bachín*.

⁷⁰Zito, C. (10 de junio de 2013). Hasta los tangos feos son lindos. <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-221949-2013-06-10.html>.

⁷¹Bailarina y docente de Reconquista, Santa Fe (1981). Participó de numerosos espectáculos locales de tango; fue coreógrafa y realizó giras internacionales por Australia, Nueva Zelanda y Corea del Sur con espectáculos de tango. Fue entrevistada en 2016 por esta autora.

*es lo fundamental. No solamente hacer una coreografía y pasos, sino que tenga otro peso y otro sentido.*⁷²

El español Carlos Saura, director de *Tango, no me dejes nunca* (1998), mientras realiza el filme que desató tantas polémicas a la hora de participar en representación de la Argentina en el Oscar, declara:

Creo que el tango, más que nada, es un ritmo excepcional que mezcla elementos variados como la habanera, el candombe y la milonga. Si fuera argentino, te podría decir que el tango es una forma de vida. Pero me parece que es una exageración.⁷³

Este común denominador que se puede leer en las diversas declaraciones de los distintos personajes, en distintos momentos, con diferentes edades, nos habilita para seguir reflexionando sobre lo que representa el tango en el momento histórico que estamos estudiando.

Consideramos que desde que se producen los primeros relatos audiovisuales sobre el tema, al comienzo de los años 90, el objetivo fue, justamente, reconstruir una relación entre el tango y sus consumidores. Eso solamente ocurre cuando esos consumidores ven representados, en la pantalla, sus búsquedas, sus fracasos, sus dificultades en una ciudad que los expulsa, en una Argentina que los obliga a abandonar sus raíces. Estas temáticas aparecen y se reiteran en muchos de las historias de los filmes del pos-2001. En el final del siglo XX y el

⁷²Alonso, M. (2016). *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales*, vol. 3, núm.3, enero, p. 42. <https://estudiosactivosculturales.files.wordpress.com/2015/05/boletc3adn-de-estudios-sobre-activos-culturales-nc2ba-3.pdf>.

⁷³Carlos Saura ante el estreno local de la película que filmó en Buenos Aires: Mis musicales son más oscuros (27 de julio de 1998). *Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculo/musicales-oscuros_0_Skqxl7gJUhe.html

comienzo del siglo XXI se producen, además, una serie de cambios que son relevantes para analizar las narrativas audiovisuales del periodo: una nueva legislación para el cine (1994), la creación de escuelas de formación que impactaron en quienes fueron los directores y técnicos de las nuevas producciones, y la emergencia de tecnologías digitales que ampliaron las herramientas fílmicas y las democratizaron. Se desarrollaron formas no convencionales de producción y distribución, cambiaron también las formas del financiamiento. En toda esa actividad, fue muy relevante la actividad del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), y también la de las fundaciones internacionales. Especialmente, la puesta en marcha de la ley de cine supuso una política activa por parte del Estado nacional, que permitió recuperar un cine argentino cuya situación era crítica. Sin esa política, recuperar la producción audiovisual no hubiera sido posible. Esto transformó las formas de narrar las historias y colaboró para que se produjera un recambio generacional importante, imprimiéndole una nueva vitalidad al cine argentino.

¿En qué tiempo y espacio se desarrollan estos relatos? ¿Qué valores y emociones de estos, que identifican al tango –según lo que manifiestan las distintas declaraciones–, aparecen en las narrativas audiovisuales? Las posibles respuestas a estas preguntas nos ofrecerán un panorama que nos ayude a definir quiénes son los que crean estas historias sobre tango y por qué, e identificar, además, quiénes son los que las consumen.

Reconstruir estos aspectos nos ayuda a hallar los indicios de lo que hemos considerado un momento único y particular en la trama que relaciona a la sociedad con el tango. Indagar cómo se vincula esta

percepción sobre el tango con la lógica del mercado es lo que nos proponemos revisar en el siguiente apartado.

El tango como *commodity*

El tango fue definido como un “producto cultural de exportación”, tanto por actores institucionales con responsabilidad política como por los medios de prensa del período. Estos últimos, como lo venimos observando, fueron unos de los que se encargaron de explicitar la importancia económica que alcanzó en esta etapa como objeto de consumo en el mercado nacional y, sobre todo, global. En una economía como fue la de Argentina de esos tiempos, este hecho se volvió relevante y se destacó como una herramienta económica más para salir de la crisis. El 27 de noviembre de 1999, en *Página 12*, en una nota en la que se comparan dos espectáculos de tango que se presentaron en escenarios internacionales con notable repercusión, se expresa lo siguiente:

El tango es la mejor carne argentina, y la mejor manera de expresarlo es adecuarlo al lugar y al momento donde se lo representa. Se dice que nuestros espectáculos son híbridos, yo les contesto que todo el tango es un híbrido, porque es producto de un constante mestizaje artístico y cultural.⁷⁴ (El resaltado es nuestro)

Este podría ser un ejemplo de las muchas referencias que se dan durante estos años y que relacionan al tango con un producto exportable, capaz de dar enormes réditos a la Argentina. Seleccionamos

⁷⁴D'addario, F. (27 de noviembre de 1999). For Export, en Buenos Aires. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-10/99-10-27/pag29.htm>

otro ejemplo que tiene como protagonista a Mauricio Macri, que en ese momento ejercía el rol de jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires. En la inauguración del Festival de Tango en agosto del año 2010, se refiere al tango como *la soja de la ciudad*.⁷⁵ Producto de sus dichos, en el diario *La Nación* –vocero de los sectores más tradicionales y conservadores de la Argentina– apareció un editorial con el título “El tango es la soja de Buenos Aires” con el siguiente contenido:

Así definió Macri la potencia económica, cultural y turística de la música ciudadana. Buenos Aires está decidida a hacer del tango la soja de la capital de la Argentina. La comparación hecha por *Mauricio Macri cuando el gobierno nacional libraba su batalla contra el campo en 2008, y repetida nuevamente hace pocas semanas, está dejando hace rato de ser tan solo una linda metáfora para convertirse en una auspiciosa realidad*. Declarada patrimonio intangible de la humanidad por la Unesco el 30 de octubre del año pasado, la música ciudadana monetiza de manera creciente su prestigio tradicional en la materia y sus esfuerzos para revitalizarla. [...] Como con la soja, también ahora sopla buen “viento de cola” para el tango: hay 2300 academias registradas en el mundo que lo enseñan a bailar y ya son más de 200 los festivales en el mundo que anualmente lo evocan y lo mantienen en plena vigencia. [...] *Pero las divisas también llegan en montañas hasta aquí en busca de abreviar en la cuna del 2x4, la ciudad que vio triunfar a Gardel*. [...] Durante el primer semestre de 2010

⁷⁵La soja es uno de los principales cultivos en la economía argentina. Su expansión en el país forma parte del proceso que se denominó de “sojización” y del boom de las materias primas que tuvo lugar a comienzos de la década de 2000. Este tipo de cultivo se desarrolló y desplazó a otras producciones típicas de la Argentina por su alto nivel de rentabilidad en el mercado internacional.

se estima que el gasto de los visitantes provenientes del extranjero ascendió a mil millones de dólares y ahora, solo por efecto del festival tanguero que se está realizando entre nosotros, se calcula que en las tres semanas que dura quedarán en la ciudad otros cien millones de dólares. (El resaltado es nuestro)

El ministro de Cultura y Turismo porteño, Hernán Lombardi, se propuso, utilizando el tango como potente portaestandarte, posicionar en el mundo a Buenos Aires como marca cultural:

Desde lo cualitativo –apunta Lombardi– el tango expresa la idea de una pasión aún vigente en un mundo desangelado donde la humanidad se está quedando sin humanismo. El jefe de Gobierno porteño hizo énfasis también en el atractivo turístico del género y dijo que “la ciudad también tiene que tener un espacio en esa Argentina que quiere encontrar un lugar en el mundo.”⁷⁶

El planteo y la comparación tiene un trasfondo político asociado a un enfrentamiento que se dio en el marco de decisiones llevadas adelante por el gobierno nacional, que se había enfrentado con el campo y, particularmente, con los productores de soja de la Argentina.⁷⁷ La

⁷⁶Sirvén, P. (22 de agosto del 2010). El tango es la soja de Buenos Aires. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-tango-es-la-soja-de-buenos-aires-nid1296804/>. En otro medio recogen las palabras precisas de Mauricio Macri, jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, quien expresó: “El sector agrícola ganadero es uno de los sectores más dinámicos de la economía”, y remarcó: “La ciudad, obviamente, no puede cosechar soja, no hay lugar. Entonces, yo digo que la ciudad tiene su propia soja, su propio oro verde, que es el tango”. <https://www.fracturaexpuesta.com.ar/noticias/20100804.html> 4/08/2010

⁷⁷El conflicto se desató como consecuencia de Resolución 125/2008 del Poder Ejecutivo Nacional, que establecía retornar hacia un sistema móvil para las retenciones impositivas a las exportaciones de soja, el trigo y el maíz. El paro agropecuario, *lock out* y

política de Macri en la ciudad apuntaba a que el tango se convirtiera en la *marca* que la distinguiera y la transformara en una urbe atractiva para el turismo internacional (Carozzi, 2015: 41). Más allá de estas cuestiones particulares de política interna, lo que vemos es la decisión del gobierno municipal de estimular una forma de apropiación del tango que está vinculada con el mercado, específicamente, con el mercado internacional. Tanto los medios que representan sectores más progresistas como aquellos que expresan la voz de grupos conservadores coinciden en asignarle al tango un rol específico: el de ser un producto de exportación que nos define, nos identifica y representa tanto como la *carne argentina*⁷⁸ y del cual deben obtenerse beneficios.

El tango se transformó en la década de 1990, y con mayor fuerza después de la crisis de 2001, cuando la devaluación del peso, lo convirtió en un bien capaz de movilizar un volumen comercial significativo. Esta transformación benefició principalmente a la ciudad de Buenos Aires. El hecho de tener un valor de cambio en el mercado internacional facilitó su expansión y difusión durante los últimos años; sin embargo, esto no representó la ampliación de espacios de participación democrática y la promoción de la cultura del tango. Muchos de quienes crearon o

bloqueo de rutas fue un extenso conflicto en el que cuatro organizaciones del sector empresario de la producción agroganadera en la Argentina (Sociedad Rural Argentina, Confederaciones Rurales Argentinas, Coninagro y Federación Agraria Argentina), tomaron medidas de acción directa contra la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner. La medida patronal se extendió por 129 días, desde el 11 de marzo de 2008 hasta el 18 de julio del mismo año. Al conflicto se le sumó un paro de los empresarios transportistas con bloqueo de rutas, que agravó la situación y el abastecimiento de las ciudades.

⁷⁸La Argentina ha producido y exportado históricamente carne vacuna. Tempranamente, se insertó en el mercado internacional exportando este tipo de producto que se destaca por su calidad.

promovieron estos espacios debieron enfrentarse una y otra vez a la hostilidad de las acciones del estado municipal o a su indiferencia.⁷⁹

Cine y tango: producción, circulación y consumo

La legislación

En mayo de 1968 se sancionó la Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional.⁸⁰ En su artículo primero establece que el Instituto Nacional de Cinematografía funcione como ente autárquico, dependiendo de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación. Dicha institución tuvo a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la república, y en el exterior, en cuanto se refiere a la cinematografía nacional.

En la década de 1990, el Estado, a través de un cambio en esta legislación (particularmente, la Ley 24.377/94 y más tarde las modificaciones realizadas a la Ley 17.741 en el 2004), impulsó la producción audiovisual con la ampliación de la cuota de pantalla. La Ley 24.377, que

⁷⁹Los reclamos de acciones por parte del Estado, tanto nacional como municipal, siguen siendo parte de las quejas de quienes integran el sector. Como ejemplo, podemos mencionar las entrevistas realizadas en el marco de un trabajo etnográfico al organizador del Festival Misterio Tango (2009-2019), Gustavo Lanfranchi, y a Mariano Romero, organizador de milongas y docente de CETBA, Universidad del Tango (BA) disponibles en <https://estudiosactivosculturales.wordpress.com/2015/09/30/tango-economia-y-sociedad-gustavo-lanfranchi-y-mariano-romero-en-dialogo-con-marisa-alonso/>

⁸⁰Es importante aclarar que no fue este el primer intento; desde finales de la década de 1950 hubo intentos de poner en marcha un Instituto de Cine. Sin embargo, estas propuestas no tuvieron el impacto esperado. Conflictos de intereses entre distintos sectores de la industria demoraron la puesta en marcha de acciones que habían tenido sus orígenes en la primera mitad del siglo XX. (Véanse Maranghello, 1984; Calistro, 1984).

se sancionó en septiembre de 1994 y se promulgó al mes siguiente, le dio mayor autonomía al que, a partir de ese momento, se denominó Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), creando un Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC). En esa ocasión, se le otorgó al Instituto la autarquía financiera y atribuciones que modificaron el marco regulatorio de la actividad y de las políticas públicas para la industria. La nueva ley permitió aumentar los recursos del Fondo de Fomento Cinematográfico del INCAA, que quedaban conformados de la siguiente forma: 10% sobre las entradas de cine vendidas; otro tanto por la venta y alquiler de video pregrabado; y el 25% del impuesto de lo que percibía el Comité Federal de Radiodifusión (Comfer).⁸¹ La ley estableció mecanismos que incrementaron los recursos presupuestarios destinados a la actividad cinematográfica. El resultado de esta política fue que en la segunda mitad de los años noventa se produjo un aumento importante en la producción de largometrajes nacionales.

Sin embargo, en 1996, una Ley de Emergencia Económica suspendió la autarquía financiera del INCAA, y parte de la recaudación del fondo de fomento fue dirigida al Tesoro Nacional. Desde entonces y hasta que se recuperó de la autarquía a finales de 2002, los envíos fueron irregulares, por lo que el respeto de la planificación para créditos y subsidios se vio afectado (Perelman y Seivach, 2003: 21-22).

En esos mismos años, debido a la situación económica, se produjo el cierre de un número importante de salas cinematográficas. Esta situación modificó la distribución y exhibición de los filmes. De 900

⁸¹Esta nueva reglamentación significó que los recursos del FFC pasaran de 2 millones de dólares en 1990 a 53 millones de dólares en 1997. Las producciones nacionales aumentaron en forma considerable: de las 11 películas producidas en 1994 se pasó a 24 en 1995 y 37 al año siguiente.

salas existentes en 1984 en todo el país, para 1992, solo permanecían activas 280, lo que marco el punto más bajo en la historia reciente del sector. Si bien la reducción de las salas fue un fenómeno nacional, varió su intensidad, ya que, en algunas provincias, los cines desaparecieron o se redujeron a una o dos salas (Perelman y Seivach, 2003). El mismo fenómeno se dio en los barrios de la ciudad de Buenos Aires, que vio desaparecer la mayoría de sus salas, las cuales pasaron a tener diversos usos (templos, estacionamientos, etc.). La recuperación de esta situación recién se produjo a finales de la década con la aparición de las multipantallas en los cines de los shoppings.

La relocalización de estas nuevas salas no reprodujo la localización anterior, sino que se concentró geográficamente en los barrios más céntricos de las ciudades más grandes. En 1997, había 589 salas en funcionamiento en todo el país, 830 en 1998 y 990 en 1999 (Aguilar, 2010: 197). Las grandes cadenas internacionales presentaban sus productos en complejos multisalas. El desembarco de empresas como Hoyts, Village y Cinemark requirió de una amplia variedad de propuestas en términos de relatos (Andermann, 2015). El cine de esta etapa no respondió a un único programa estético ni compartió una ideología o una temática en común. La fragmentación caracterizó al periodo tanto en materia de audiencia como en materia de historias.

En relación con las formas de producción, y con el objetivo de recuperar un lugar en el mercado global, como había ocurrido en otro momento histórico, muchas propuestas recurrieron a la coproducción. Esto trajo como consecuencia la exigencia de tener que abastecer las expectativas de un público internacional que pudiera sentirse atraído por un relato más bien general. Muchas productoras no lograron

adaptarse a las nuevas condiciones y por ese motivo desaparecieron y, a la vez, en el mismo contexto, surgieron producciones cooperativas.

Estos cambios impactaron en la aparición de un nuevo circuito de exhibición para los filmes, que encontró en los festivales determinado tipo de público, de crítica y de recepción, convirtiéndose así en un mecanismo trampolín hacia ese mercado global. Los festivales a los que se hace mención y los consumos que estos promueven tienen que ver con una espectacularización de la cultura y una asociación entre esta y los medios de comunicación que, por lo general, convierten a estos eventos en actividades de gran impacto mediático (Devesa Fernández, 2006). Distintos autores (Cerdán Los Arcos, 2004; Gómez González, 2005) observaron que estos circuitos de circulación y distribución parten de unas representaciones muy concretas provenientes de centros específicos que tienen su propia mirada sobre lo que se puede definir como un tipo de identidad cultural. Estos mismos autores señalan que son, a priori, estos circuitos de distribución de películas los que configuran la red de usos y consumos de un determinado filme.

El financiamiento

¿Dónde hay un mango, viejo Gómez?

Nuestro corpus de películas está formado por un total de 25 filmes que hemos podido identificar. Entre los años 1990 y 2000 se producen un total de diez filmes sobre temáticas de tango, de los cuales cuatro son coproducciones: *Naked Tango* (1990, Leonard Schrader, USA-Suiza-Argentina-Japón); *Tango, no me dejes nunca* (1998, Carlos Saura, Argentina-España); *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando* (1998, Chavarri, Argentina-España); *La lección de tango* (1997, Porter,

Argentina-Francia-Alemania-Países Bajos). A partir del año 2000 hasta 2010, identificamos quince filmes sobre la misma temática. Solamente cuatro de ellos son coproducciones: *El último bandoneón* (2005, Saderman, Argentina-Venezuela); *Café de los Maestros* (2008, Kohan, Coproducción Argentina-Estados Unidos-Brasil-Reino Unido); *La cantante de tango* (2009, Martínez Vignatti, Argentina-Francia-Bélgica); *El último aplauso* (2009, Kral, Argentina-Alemania-Japón). La coproducción, tal como se la había conocido hasta la década de 1990, se fue transformando y fue reemplazada por otras formas de financiamiento. Vinculadas a los festivales internacionales, se crearon estrategias para fomentar la actividad en “territorios cinematográficos concretos” (Campos Rabadán, 2016). Dichos festivales europeos destinaban parte de su presupuesto a alentar la producción en regiones que consideraban periféricas, tales como Asia, África y América Latina. Estas fueron estrategias cuyo objetivo fue contrarrestar las tendencias de concentración y transnacionalización impuestas por los majors norteamericanos. La necesidad de generar estas herramientas no solo está relacionada con la dimensión económica del tema, sino también con la dimensión cultural del mismo. La construcción de identidades culturales e imaginarios colectivos, y de determinadas formas de percepción de un gusto cultural, también tiene que ver con este predominio (Vellegia, 2011: 292-293).

Después de la crisis económica de 2001⁸² en la Argentina, gran parte de los directores jóvenes asumieron las nuevas condiciones del

⁸²Dichos acontecimientos se convirtieron en una coyuntura única no solo por la profundidad de la crisis económica, sino por la disolución de los vínculos políticos y sociales que pusieron en jaque el poder del Estado nacional. El colapso del aparato productivo, bancario y de las finanzas públicas fue la expresión más evidente del derrumbe.

mercado y recurrieron a diversas fuentes de financiamiento. Los fondos eran siempre escasos, y la mayoría logró una *expertise* para poder alcanzar la concreción de su proyecto. Aunque ninguno de estos fondos cubría el costo total de producción, los realizadores aprendieron a construir una red de mecanismos alternativos para sostenerla. Como ejemplo, podemos referirnos al caso de la Fundación Huber Bals, que aportó para la realización de por lo menos tres de los filmes que forman parte del corpus que se produce después del año 2000: *El sur de una pasión* (Fasulino, 2005), *Garúa* (Corrado, 2007) y *La cantante de tango* (Martínez Vignatti, 2009). Esta fundación surge vinculada al Festival de Cine de Rotterdam y comienza su actividad en 1988. Se establece, en ese momento, qué territorios podían pedir ayuda al Fondo, y el programa ofrecía ayudas en metálico destinadas a diferentes fases de la producción. Hasta 2014, el Fondo de Rotterdam tenía cuatro modalidades de apoyo: para desarrollo de guion y proyecto, producción, posproducción y distribución. Actualmente, los apoyos que ofrece se han reducido a dos categorías: desarrollo de guion y posproducción (Campos Rabadán, 2016). El criterio de selección de la Fundación Huber Bals señalaba, hasta el año 2016 en el que se produjo un cambio de políticas, que los filmes que estaban en condiciones de recibir el financiamiento debían ser:

Originales, auténticos y estar arraigados en la cultura de los países solicitantes, a la vez que deben contribuir al desarrollo de la industria del cine local como de las habilidades de sus realizadores. [...] la condición para que los films reciban la ayuda financiera que solicitan reside en que sus historias e imágenes sean representativas de su cultura nacional, que permitan comprender la historia, las costumbres y las tradiciones de su país. (Soria, 2016: 12)

Minerva Campos Rabadán (2012, 2013), quien ha estudiado el tema de los festivales, observa que existe una diversidad en los filmes seleccionados por dicha fundación, y también es diversa la procedencia de estos. A la vez, es factible identificar características recurrentes en esta filmografía. Estos financiamientos configuran narrativas, formas de distribución y de consumo en el mercado (Soria, 2016; Amiot, 2018). En general, hay una combinación entre un relato más centrado en el contenido de lo local, que convive con temas que son de naturaleza “universal”. Así, por ejemplo, los temas sociales que se relatan están relacionados con historias individuales. Por su parte, las características de los personajes principales presentan una tendencia a reiterarse. Tamara Falicov (2013) formula tres características a las que debe adherir un filme para ser considerado transnacional: una narrativa universalmente comprensible (si bien lo global debe tener cierta superposición con elementos locales); una narrativa y puesta en escena que no sean *muy globales* para no resultar homogéneas; y, de manera inversa, una narrativa y una estética que no se desvíen hacia el camino de algo *muy local* o irreconocible.

Las ayudas de organismos y fundaciones se asocian con otras formas de financiamiento para lograr que el filme pueda llevarse a cabo. Un ejemplo es *El sur de una pasión* (Fasulino, 2005), que no solo recibió la ayuda de la Fundación Huber Bals, sino también el apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia en un proyecto que se conoció como Fond du Sud. Este fue un fondo especialmente creado en los años ‘80, en un clima político y cultural en Francia que promovía la diversidad y la necesidad de que una nación con una tradición cultural y cinematográfica como la francesa se posicionara en el mercado de cine de autor, considerado un tipo de cine artístico con

cierto prestigio. El objetivo era financiar a países de África, Medio Oriente, América Latina y Asia (con excepción de Japón, Corea del Sur y Taiwán) para evitar la embestida del cine de los Estados Unidos, que arrasaba con su presencia, impidiendo otras posibles participaciones en el mundo de la distribución y el consumo de cine. De un total de 75 países que recibieron este financiamiento, la Argentina obtuvo alrededor de 40 subvenciones entre los años 1985 y 2011, siendo uno de los países más beneficiados.⁸³ Si bien este fondo de ayuda fue cerrado a fines de 2011, Francia tiene un nuevo programa denominado “Aide aux cinémas du monde”, cuyo objetivo es brindar un apoyo selectivo y reservado para proyectos de largometraje de ficción, de animación o de documental de creación destinados a una primera explotación en sala de espectáculo cinematográfico. La ayuda puede ser concedida antes de la realización (ayuda a la producción), o en su caso, los proyectos no seleccionados en una primera instancia pueden ser presentados para una ayuda después de la realización (apoyo a la post-producción). Este tipo de financiamiento, asociado entre el INCAA y el FSC, nunca baja del 30% del total del financiamiento; el resto se financia con *fondos dispersos*: vendedores internacionales y distribuidores independientes que les aseguran a los productores un aporte. Esta diversidad muestra la conformación de una red de fondos a la que los productores argentinos sabían cómo acceder (Amiot, 2018). Como lo han señalado distintos autores (Campos Rabadán 2013, 2014; Falicov,

⁸³“En el lapso 1981-1997, Argentina envía solo ocho películas lo que representa aproximadamente un promedio de una película cada dos años. En este mismo periodo, el cine argentino recibe tres ayudas del FSC, lo que representa un promedio de una ayuda cada tres años y medio. No hace falta decir que, en los primeros años del FSC, la presencia argentina resulta más que discreta” (Amiot, 2018: 7).

2013 Amiot, 2018) las estéticas y los argumentos de esta filmografía -producto de las nuevas formas de financiación- tienden a asemejarse entre sí, dando lugar a un estilo con numerosos elementos en común.

Cine, tango e identidad nacional. Conclusiones

Este capítulo reunió aspectos que hemos considerado necesario revisar para poder abordar nuestro corpus de trabajo. La génesis de la relación entre el cine y el tango nos ayuda a reconstruir la importancia de ese vínculo en un determinado momento histórico y el peso de esa herencia sobre el final del siglo XX. La difusión del cine nacional en el mercado global, la revisión de los relatos y la participación de la música y la danza son contenidos sobre los cuales fue necesario detenerse. Hemos indagado sobre la vinculación entre el tango y la identidad nacional como un proceso que tiene un origen en un momento político y social determinado, asociado a la formación del gusto nacional en el cine. El desarrollo de las industrias culturales, los cambios tecnológicos y el rol de los medios de comunicación masiva impactaron en el mercado y transformaron la relación entre los consumidores y los objetos culturales. Consideramos que es necesario “establecer las condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto” (Bourdieu, 2010: 231). Las nociones del *buen gusto* asociadas al *ciudadano civilizado* son atravesadas por el tiempo y condicionadas por el espacio y su desintegración (Fajardo, 2014; Sánchez de León, 2010). Dice Aumont (2001) que el gusto contiene dos fuerzas contradictorias:

- 1) El juicio de gusto pone en juego una intuición que provoca y señala una relación con el mundo (por subjetivo y no discutible que sea, entraña su parte de efecto de conocimiento); 2) el gusto

no es tan personal ni tan subjetivo, pues está regido por regularidades de orden social que exceden al individuo (“nuestros” gustos no son solamente “nuestros”). (2001: 82)

Como en toda revisión de contenidos culturales, nos encontramos con tensiones y resistencias que quedan evidenciadas en el concepto de “modernidad primitiva” (Garramuño, 2007) con el cual hemos trabajado. En el largo plazo, esa característica del tango de reunir la tradición, las raíces, el pasado asociado a su posibilidad de agccionarse a un mundo diferente, transformándolo, facilitó lo que se denominó la “vuelta del tango”. Ese proceso no fue repentino, sino que estuvo asociado a lo que históricamente se considera un recorrido casi obligado para el tango: la aceptación en los escenarios internacionales para luego llegar y reinstalarse con fuerzas renovadas en el mercado local.

Desde el poder político se avanzó en el interés de convertir al tango en una mercancía capaz de generar valor en términos económicos. La asociación entre el tango y un producto de exportación como la soja, que crece exponencialmente a partir de la segunda mitad de los noventa y tiene sus momentos de mayor volumen de exportación en los años pos-2000, nos permite hipotetizar sobre cómo ciertos sectores del poder perciben la cultura y determinados objetos culturales en particular. Hay una asociación directa entre la cultura y el mercado, que se evidencia primero en la legislación de patrimonialización de la década del noventa y luego en las declaraciones de los funcionarios en distintas comunicaciones de la prensa escrita, además de proponerse como relato en los eventos nacionales vinculados al tango (como el caso del Festival y Mundial de Tango de la Ciudad de Buenos Aires), especialmente en los años que siguen a la crisis económica de 2001. Se instala socialmente la idea de asociar el tango con la identidad

nacional y, particularmente, con la ciudad de Buenos Aires, ofreciendo una ventana de oportunidad indiscutible en términos globales. Para ello, la referencia casi permanente a lo que definen como *datos concretos* de la economía permiten sostener la validez de la afirmación.⁸⁴

El análisis de los mecanismos de financiación de la filmografía aporta claridad sobre los distintos intereses dentro del mercado global, las formas en las que se produce y distribuye, las características de los relatos que son promovidos y aceptados, el rol de las fundaciones, y las organizaciones gubernamentales europeas que van a tener presencia en los productos fílmicos de estos años. Parte de estos cambios que se operan tienen que ver con la crítica situación económica que se da en la industria local y que es común a muchos otros países de la región y de otros continentes. Luego de haber presentado de manera general estos aspectos, nuestro objetivo es centrarnos en el análisis de las películas visionadas, y hemos seleccionado de entre el corpus total algunas de ellas para abordarlas más específicamente.

⁸⁴Véanse las notas periodísticas ya citadas en este capítulo.

| CAPÍTULO 3 |

Neoliberalismo, cine y tango. Las nuevas formas del consumo

Introducción

En este capítulo nos centraremos en el análisis de los filmes que forman parte del corpus que pertenece a la década de 1990. Durante estos años, la necesidad de instalar y promover el consumo del tango fue el punto de partida que desplegó una serie de acciones desde distintos sectores e instituciones vinculadas a la política y al mercado que trataremos de analizar para alcanzar una mejor comprensión del fenómeno que nos ocupa. La industria cinematográfica formó parte de esta trama, participando activamente en ella.

Los filmes que componen esta parte del corpus, en su mayoría, son producto de un contexto histórico que prioriza recuperar el formato, el contenido y el imaginario del tango de la primera mitad del siglo XX. Recogen la herencia, el pasado y las miradas más tradicionales sobre el mundo del tango. Son poco representativos de las historias y los problemas del contexto social de filmación, en términos formales, tienden a una “estetización” visual-sonora del fenómeno, más cercana a cierta imagen más publicitaria y global del tango.

En el presente capítulo trabajaremos sobre estos y otros aspectos que hacen a la estética, la producción y la circulación de esta filmografía para revisar en profundidad estas observaciones.

Hemos identificado un total de diez películas. Estas son:

Naked tango (Leonard Schrader, 1990), *Funes, un gran amor* (Raúl de la Torre, 1993, Argentina), *El día que Maradona conoció a Gardel. Una fábula de héroes* (Rodolfo Pagliere, 1996, Argentina), *De mi barrio con amor* (José Santiso, 1996), *Adiós, Abuelo* (Emilio Vieyra, 1996), *Al Corazón* (Mario Sábato, 1996), *Quereme así (piantao)* (Rodolfo Pagliere, 1997, Argentina), *La lección de tango* (Sally Potter, 1997), *Tango, no me dejes nunca* (Carlos Saura, 1998) y *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando* (Jaime Chavarri, 1998).

Estos filmes fueron producidos durante los años de auge en la Argentina del neoliberalismo impulsado por el gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1999) que frecuentemente recurrió al pasado para obtener, a través del relato histórico, una mayor legitimidad. En ese contexto, el tango se transformó en ese objeto cultural que pudo ser la base de una amalgama social que se estaba desintegrando. Estas ideas se desarrollan en las discusiones parlamentarias analizadas en el primer capítulo de esta tesis. Paradójicamente, mientras tanto, y por efecto de las políticas económicas impulsadas por el mismo Estado, se estaba produciendo una profunda transformación en la identidad de clase, generando una crisis y resignificación de los mitos fundantes de dicha identidad social (Wortman, 2001).

La prensa de circulación masiva y la crítica especializada serán las fuentes a la que recurriremos no solo para analizar los filmes, sino para proponer un ejercicio de reconstrucción de la circulación y recepción de estos. Nos ofrecerán la oportunidad de recrear el clima de época, identificando los conflictos y recuperando la palabra de sus actores principales, teniendo en la mira las acciones que distintos sectores desplegaron para que algunas de estas producciones alcanzaran dimensión internacional en el mercado global.

Las preguntas que guiarán nuestro análisis a la hora de revisar el corpus seleccionado son: ¿Hasta qué punto esas determinaciones políticas estuvieron asociadas a la (re)construcción de una identidad vinculada al pasado, facilitando la construcción de los lazos políticos entre el menemismo y las mayorías sociales? ¿Qué rol cumple la prensa y las instituciones del estado en este proceso? *¿En qué medida estas acciones tuvieron impacto en el consumo del tango como producto a nivel local y a nivel internacional?* Nuestro objetivo a lo largo de estas páginas es revisar estos aspectos utilizando la información relevada sobre los distintos materiales fílmicos.

En el siguiente apartado identificaremos los filmes que integran el corpus a los primeros diez años de análisis (1990-2000), presentaremos sus argumentos y, finalmente, haremos una referencia general a las críticas que recibieron, tanto en los medios de comunicación masiva como en la prensa especializada. La decisión de detenernos en dos de los filmes que componen el corpus completará la perspectiva de este estudio y nos ofrecerá la oportunidad de focalizar la mirada en el tratamiento de algunas escenas o relatos que ejemplifican las ideas principales que aquí presentaremos.

Los filmes. Características generales

Los primeros filmes que se estrenan en la década de 1990 tienen como característica común que desarrollan su trama en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX. Estos filmes son: *Naked tango* (Leonard Schrader, 1990), ambientado en la década de 1920, relata

algunas de las actividades de la mafia Zwi Migdal⁸⁵ de origen polaco. Esta mafia fue conocida por dedicarse a la trata de personas, operaba tanto en la ciudad de Buenos Aires como en otras ciudades del país y de la región. La historia del filme se desarrolla en una Buenos Aires en la cual el tango, como danza y como música, es parte de un contexto de violencia e ilegalidad que se pretende retratar. *Funes, un gran amor* (Raúl de la Torre, 1993), cuya historia se desarrolla en los años 30, en un lugar cercano a un frigorífico que se convierte en el punto de partida del relato. La acción se desarrolla casi por completo en el bar “El Olimpo”, que funciona como salón de juego, baile y prostíbulo. A ese lugar llega una mujer pianista para completar una orquesta de tango; alrededor de esa figura femenina se desatará una historia de amor prohibido y de violencia. Tanto en *Naked Tango* como en *Funes, un gran amor* existe una asociación entre el tango y lo prohibido, lo carnal y violento, lo marginal. En uno y otro filme aparecen imágenes sobre el matadero y lo que allí ocurre. En el caso de *Funes...* es el punto de partida de la historia, se pueden ver imágenes de las vacas en el matadero a punto de ser carneadas, se escuchan los gritos de los animales de fondo, creando un clima que interpela al espectador. En *Naked Tango*, en una de las escenas y como parte de ese amor cargado de violencia que envuelve a los protagonistas, bailan un tango en la fosa donde se carnean los animales, en la que hay restos de sangre como evidencias de una actividad preponderante de la Argentina de

⁸⁵La historia de la actividad de esta mafia pudo reconstruirse a través del relato de una de las mujeres que fue secuestrada y obligada a trabajar por ellos. Raquel Liberman desnudó toda la actividad del grupo y su *modus operandi*. Recientemente, el libro de José Luis Scarsi, *Tmeim: los judíos impuros. Historia de la Zwi Migdal* (2018), reabre el caso con la presentación de documentos y la reconstrucción de los hechos, apoyándose en fuentes de la época y análisis de otros historiadores sobre el tema.

esos años y especialmente del suburbio.⁸⁶ Ambos filmes refuerzan la asociación entre el tango, como música y como danza, y una sociedad *salvaje, primitiva*, cuyas emociones y deseos tienen una expresión en el límite con la barbarie (Garramuño, 2007; Montaldo, 2016).

Mientras estas historias (re)inauguran un cine que vuelve a tener como protagonista al tango, tal como lo hemos analizado en capítulos anteriores, en septiembre de 1996 se aprueba la ley de patrimonialización. Ese mismo año se estrenaron cuatro de los filmes que integran este corpus, en un intento por recuperar la relación que históricamente el cine argentino había tenido con este objeto cultural. Es el caso de *Al corazón* (Sábato, 1996), que particularmente se estrena unos meses antes de la sanción de la ley.⁸⁷ Su contenido se presenta como un homenaje al tango. Se desarrolla exhibiendo recortes de distintos cuadros de películas del cine argentino de la primera mitad del siglo, casi como en un documental. Una y otra escena se suceden, girando alrededor de algún tema, presentadas por destacados personajes de la cultura y el arte argentinos.⁸⁸ Dice sobre el filme Gustavo Castagna en la revista *El Amante Cine*:

Desde el mismo título, el film de Sábato anuncia sus intenciones: apuntar a la nostalgia tanguera con una selección de imágenes del viejo cine argentino. En ese sentido, el propósito se logra gracias a la acumulación. Fragmentos de más de sesenta películas y de

⁸⁶Nos referimos al suburbio como un espacio marginal, en el límite entre la ciudad y sus afueras.

⁸⁷Se estrenó el 6 de junio de 1996. Manrupe y Portela (2004).

⁸⁸Nos referimos al actor Sergio Renán, el escritor Ernesto Sábato y la cantante de tangos Adriana Varela.

cuarenta tangos aparecen en la hora y media que dura el film. [...] Esta cabalgata tanguera, *de explotación for export* y rigor exclusivamente televisivo, es una película que se ve sin demasiados problemas. [...] En muchos momentos, *Al corazón* es un zapping tanguero donde se cuenta la superficie del tango y donde un imaginario control remoto actúa de manera contraproducente.⁸⁹ (El resaltado es nuestro)

El filme de Sábato busca aprovechar un momento en el cual el tango comienza a vislumbrarse como una oportunidad para desarrollar negocios en el mercado nacional e internacional, como efecto de una legislación que lo ha transformado en patrimonio nacional. Apela a la historia del cine, sin un relato que relacione eso que se ve en la pantalla con lo que ocurre con el tango en la década de 1990 en la Argentina, recurriendo a un modo de interpretar esta música que provoca una sensación de desilusión como la que tiene el crítico especializado.

Del mismo estilo es *El día que Maradona conoció a Gardel* (Pagliere, 1996), que ya desde el título desnuda, por sobre todo, una estrategia comercial, reunir a dos figuras icónicas del panteón de ídolos nacionales y populares en una historia confusa. La trama se desarrolla en la madrugada previa a la muerte de Gardel, cuando este conoce a una misteriosa mujer, con la que firma un pacto de inmortalidad. Ese pacto le asegura el amor eterno de su pueblo. Un extraño relojero, el ángel del cantor, devela la historia a un joven editor de televisión, y juntos buscarán liberar el alma de Gardel y emprenderán la odisea de destruir el fatídico acuerdo. La contrafigura que puede lograr deshacer el hechizo es el mejor futbolista del mundo: Diego Armando Maradona. Con un guion de

⁸⁹Castagna, G. (1996). Más cortes que quebradas, *El Amante Cine*, año V, núm. 52, junio, p. 5.

su propio director, el filme se estrenó en octubre de 1996.⁹⁰ Es además el primer filme de Pagliere, quien proviene del mundo de la publicidad y que volverá a recurrir a estos temas asociados al tango para desplegar sus dotes como director. Al año siguiente filma *Quereme así (piantao)* (1997) que aborda la vida de Astor Piazzola en un formato documental.⁹¹ Pagliere, del mismo modo que había hecho antes Mario Sábato, recupera material original de la filmografía argentina. La misma revista especializada en cine que antes mencionábamos, resalta algunos contenidos y lo enuncia de una manera que nos interesa compartir:

El día que Maradona conoció a Gardel, efectivamente, es un quilombo publicitario de noventa minutos (no es el momento de andar con palabras rebuscadas). [...] La película es un cambalache sin Discépolo; montones de imágenes se acumulan sin sentido –Diego en la villa soñando con el Mundial, los festejos por el 60 aniversario de Gardel (con las excelsas voces de Patricia Sosa y Armando Manzanero), las viejas películas de Carlitos y una endeble historia que intenta reunir a los dos mitos–, destacándose la ausencia de un centro, de un único lugar desde donde contar algo interesante. Debido al caos sin solución que transmite el film, las imágenes de las viejas películas de Gardel [...], se transforman en los únicos momentos relevantes.⁹²

Este filme es otro de los ejemplos de un intento confuso de recuperar una historia del tango asociada a un pasado que no logra interpelar

⁹⁰Manrupe y Portela (2004).

⁹¹“Fue concebida como documental para la TV por cable y, finalmente, exhibida en salas con muy poca repercusión” (Manrupe y Portela 2004: 203).

⁹²Castagna, G. (1996). *El Amante Cine*, año V, núm. 56, octubre, p.21.

al presente. La idea de usar a Maradona para lograr ese vehículo con la actualidad naufraga. No hay ninguna construcción de relato, sino solamente una estrategia de marketing que fracasa.

Formando parte de ese grupo que se estrena en el mismo año de la patrimonialización de la ley, *De mi barrio con amor* (Santiso, 1996)⁹³ recorre la historia de un frustrado tanguero que sueña con triunfar enseñando a bailar tango. Ese personaje, cuya vida se desarrolla en el barrio de Pompeya, se enamora de una mujer también del barrio que no le corresponde. La historia recorre muchos tópicos clásicos de una historia tanguera de la primera mitad del siglo XX: el protagonista es pobre, pero decente, trabaja haciendo changas, vive en una pensión y, a pesar de ello, tiene buen humor. Cuenta con un amigo, dueño de un bar, que lo ayuda ofreciéndole un espacio para dar sus clases. El dueño de ese bar tiene un padre que está mentalmente perdido, muy anciano, de quien heredó el bar en el que se desarrollan sus días. Entre los personajes, además de un almacenero, hay una joven vecina sensual que es hija de este. También aparece un exconvicto, cuyo nombre es Alberto Arenas. Arenas es el protagonista de un tango, que relata la historia de un hombre que mató a su mujer y por eso debe cumplir una condena.⁹⁴ Salvo algunas referencias muy generales a temáticas de actualidad del contexto en el que se filma, como la falta de teléfono en las casas del barrio (solo hay uno en el almacén y todos se comunican a través de él), o la particular situación que vive el protagonista, que decide tener una cita eventual con una joven, y, al llevarla a su pieza descubre que es una

⁹³Se estrenó el 20 de junio de 1996 (Manrupe y Portela, 2004: 69).

⁹⁴Nos referimos al tango *A la luz del candil* (1922) (letra: Julio Navarrine, música: Carlos Geroni Flores).

travesti, la trama muestra más una historia del pasado que del presente conflictivo en el que se está desarrollando. Es una pintura costumbrista que incluye la presencia *mágica* de Carlos Gardel, que, tomando el lugar de una especie de genio, aparece al lustrar unos zapatos viejos y le concede *tres gauchadas* al protagonista. La propuesta logra recuperar tópicos teatrales del sainete, *aggiornándolos* con algunos pocos guiños a un mundo que ya no es aquel del pasado. Representa un intento de reeditar un argumento que se asocia a las historias de principios de siglo en una realidad notablemente distinta de aquella.⁹⁵

Adiós, abuelo (Emilio Vieyra), estrenada el 5 de septiembre de 1996⁹⁶ con muy poca repercusión en el público y la prensa, cuenta la historia de un matrimonio que debe exiliarse durante la dictadura y deja a su hijo al cuidado de un cantante de tango, quien se encarga de educarlo. Narra el tema de los hijos de los desaparecidos, con una perspectiva que defiende a los militares y a la iglesia. Algunas críticas observan que el dinero para la producción de este filme se obtuvo de manera espuria. En la revista *El Amante Cine*, Gustavo Noriega pone en cuestión, además del argumento y la perspectiva ideológica del filme, el origen del dinero con el que se realizó:

Nada podría ser peor en esta lamentable película, sea cual sea el aspecto que se analice, desde su rancia ideología (que iguala la actividad política con el abandono de las obligaciones laborales y

⁹⁵El lenguaje audiovisual posee valores, sentidos y significaciones. Una propuesta como esta, en clave costumbrista, que revaloriza el pasado y la tradición como forma de “lidiar” con el presente puede interpretarse como una forma conservadora de hallar, en ese pasado y esas tradiciones, respuestas para el presente transformado.

⁹⁶Manrupe y Portela (2004: 4).

parentales) hasta los rubros técnicos más elementales (la película pierde el foco más de dos veces), atravesando los errores de montaje, las actuaciones insólitamente no profesionales [...], la proliferación de diálogos ridículos, las situaciones extemporáneas, etc., etc. Analizarla y tomársela en serio es dar por el pito más de lo que el pito vale. Aprovecharemos este pequeño espacio para señalar otras cosas laterales a la película en sí. Una es que la comisión asesora de créditos del Instituto otorgó a esta porquería la máxima calificación –interés especial–, lo que equivale a un subsidio de 625 mil dólares por su emisión electrónica. Probablemente esta suma sea mayor al costo real de la película. Este hecho escandaloso pone en tela de juicio la labor de las comisiones, el funcionamiento mismo de la Ley de Cine y la forma en que el dinero público es utilizado por los funcionarios. No deja de ser significativo que el coguionista de *Adiós abuelo* (junto con Emilio Vieyra) sea Isaac Aisemberg, subinterventor del CERC (Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica), la escuela de cine que depende del INCAA (lo que a su vez pone en tela de juicio al CERC y al mismo INCAA).⁹⁷

Así como en los casos anteriores podíamos ver los esfuerzos de directores que, de distinta manera y con distintas formaciones buscaban aprovechar el momento político favorable para el tango, produciendo proyectos que resultaban poco atractivos para el espectador, lo que vemos en el filme de Vieyra, en particular, es el entramado corrupto que, utilizando los mecanismos institucionales y sus vínculos con los gestores de turno de estas instituciones, hacen un uso discrecional del dinero público, posicionándose frente a temas de historia reciente

⁹⁷Noriega, G. (1996), *El Amante Cine*, Año V, núm. 55, septiembre.

desde una perspectiva, por lo menos, debatible en el contexto democrático en el que se estaba presentando.

Los años que siguieron al proceso de patrimonialización estuvieron vinculados a estrenos con proyección internacional. *La lección de tango* (Potter, 1997), protagonizado por la propia directora, cuenta su pasión por esta danza y su música, y la aventura amorosa que tiene ella con quien será el encargado de enseñarle a bailar tango. *Tango, no me dejes nunca* (Saura, 1998) narra la historia de Mario Suárez, un director maduro de cine que está atravesando una crisis personal: acaba de sufrir un accidente de auto que lo dejó rengo temporalmente y fue abandonado por su mujer, Laura, una bailarina de tango. En este contexto, Mario intenta refugiarse en la película que está rodando, cuya temática es el mundo del tango, sus orígenes y su historia, todos representados en distintos cuadros de música y danza. En este mismo capítulo vamos a dedicarnos especialmente a revisar los aspectos que consideramos más importantes de ambas producciones, que hacen a su recepción y circulación en el periodo.

Otra de las coproducciones internacionales que se estrenan en esos años, con un director de reconocida trayectoria en su país y en el mercado internacional por algunas de sus creaciones,⁹⁸ es *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando* (Jaime Chavarri, 1998), ambientada en Buenos Aires en 1933. Cuenta la historia de un cantante de tangos que termina convirtiéndose en el doble de Carlos Gardel, y será quien, por circunstancias fortuitas, finalmente lo reemplace en el vuelo fatal

⁹⁸Uno de sus filmes más conocidos fue el que estrenó en el año 1989, *Las cosas del querer*, protagonizado por Angela Molina y Manuel Banderas, con repercusiones en el mercado latinoamericano.

que lo conduce a la muerte en Medellín, Colombia. La trama de este filme, guionado por Raúl Brambilla y Oscar Placencia, tiene –comparado con los otros relatos– un desarrollo con aristas más complejas. La idea del doble que va a terminar subiéndose al avión en el que muere el ídolo tanguero, que como consecuencia de ello no va a poder nunca contar que sobrevivió, es atractiva, ya que llama la atención sobre el rol de producto-mercancía que tenía Gardel: si un imitador pudo cantar y hacerse pasar por él, el mito se destruye y, con él, todo lo que conlleva en materia de industria de un nombre. Esto está planteado de este modo en el mismo filme. El resto de la historia es una pintura de un momento histórico, una forma de vida, el sueño del protagonista vinculado a lo que significa el tango en un momento en el que está en auge y se lo puede considerar una forma de ascenso social. La ilusión de triunfar cantando tangos recorre gran parte de este relato, siendo este un tópico que se repetía en las películas de comienzos del siglo.

El juego, el amor, el deseo sexual –es decir, lo prohibido– están presentes en gran parte de las historias que aquí presentamos. En unos casos, lo prohibido puede ser el amor que surge entre la protagonista de *Naked Tango* (Schrader, 1990) y su “cafisho”, o el que podemos ver en *Funes, un gran amor* (De la Torre, 1993), donde la pianista protagonista de la historia se enamora de su joven sobrino, o el del director de cine y su bailarina en *Tango, no me dejes nunca* (Saura, 1998), por mencionar algunos ejemplos. Algunos de estos filmes llegan a contener escenas de sexo que incluyen violaciones: es el caso de *Funes...* o el de *Naked Tango*, o situaciones de tensión y violencia sexual como se presenta en la película de Saura entre el protagonista masculino y su exmujer. Todas estas historias se asocian a una

danza caracterizada por su sensualidad y una música con una armonía especial como es el tango.

Los próximos apartados abordarán las estrategias desplegadas por intereses vinculados a la industria del cine para lograr instalar el tango en el mercado de consumo local e internacional, con el apoyo de la prensa de circulación masiva y los organismos públicos. Nos detendremos, en particular, en el análisis de dos filmes que hemos considerado emblemáticos en función de lo que hemos podido reconstruir acerca de su recorrido por los espacios de exhibición y premiación locales e internacionales.

La (re)construcción de un mercado global. Tango y negocios

La tentación de recuperar un lugar en el mercado global que consumía o podía consumir historias vinculadas al tango atrajo por igual a directores de fama internacional y a productoras y distribuidoras de distintos orígenes vinculados a ese mercado. La fórmula que asoció estos sectores con nombres reconocidos por su recorrido como directores en sus países de origen o en el mundo se puede encontrar en al menos cuatro de los diez filmes que componen este corpus que pertenece al periodo 1990-2000. Nos referimos a *Naked Tango* (1990), una coproducción realizada entre Argentina, Suiza y los Estados Unidos, dirigida por Leonard Schrader (1943-2006), hermano de Paul Schrader⁹⁹ (con quien escribió y codirigió filmes que obtuvieron éxitos a nivel mundial), con un elenco internacional, que incluyó actores argentinos. Fue

⁹⁹Guionista de *Taxi Driver*, entre otros filmes.

estrenada en inglés en 1990 y llevada a Japón para su exhibición al año siguiente. Leonard Schrader alcanzó cierta fama –además de por los trabajos con su hermano– al adaptar el relato de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1985, coproducción brasileño-estadounidense) para el cine. Con ese filme fue candidato, junto con Héctor Babenco como director, a nominaciones para el premio Oscar.¹⁰⁰

El segundo de estos filmes fue *La lección de tango* (1997), una coproducción franco-alemana-argentina, dirigida por Sally Potter, protagonizado por la propia directora, que cuenta su pasión por esta danza y su música y la aventura amorosa que tiene con quien será el encargado de enseñarle a bailar tango. Potter, de origen británico, dueña de una importante trayectoria cinematográfica, obtuvo numerosos éxitos al filmar su propia adaptación de la novela de Virginia Woolf, *Orlando* (1992). Aún activa como directora, su último filme fue realizado en el año 2020 y se estrenó en el Festival de Cine de Berlín.¹⁰¹

Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando (1998) repite la fórmula de reunir un director de fama asociado al interés de dos países, España y Argentina, de filmar contenidos que aborden la temática del tango representado en la figura icónica de Carlos Gardel. Fue dirigido por Jaime Chavarri,¹⁰² quien, como mencionamos, desarrolló su carrera en España, y fue director del musical *Las cosas del querer* (1989), entre otras producciones, incluso teatrales, con las que alcanzó éxito. El

¹⁰⁰Datos biográficos en https://www.newnetherlandinstitute.org/history-and-heritage/dutch_americans/leonard-schrader/

¹⁰¹Datos biográficos en <https://sallypotter.com/about>

¹⁰²Datos biográficos en <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=chavarri-jaime>

último de los filmes visionados que reúne este tipo de combinación es el de Carlos Saura,¹⁰³ cuarto director internacional que se sumó a este tipo de producciones durante la década de 1990. Dirigió *Tango, no me dejes nunca* (1998), su sexto filme musical. Con anterioridad había filmado tres películas que realizó junto a Antonio Gades para difundir el flamenco: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), a las que le siguieron *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1994). Las coproducciones, por el hecho de tener al menos una doble nacionalidad, portan la posibilidad de reunir intereses sociales, económicos y estratégicos diferentes, buscando atraer la atención de públicos diversos. Por sus características transnacionales se suman a las redes de comercialización, distribución, exhibición y consumo que existen tanto a nivel nacional como regional e internacional.

Estos filmes tienen en común que muchos de ellos fueron ganadores o candidatos a numerosos premios internacionales y nacionales,¹⁰⁴ en algunos de esos casos, despertando polémicas tanto entre la crítica especializada como en la prensa de circulación masiva. Dos de los casos emblemáticos, dentro de este primer grupo de filmes, fueron *La lección de tango* (Potter, 1997) y *Tango, no me dejes nunca* (Saura, 1998). Ambos compitieron con la filmografía argentina, obteniendo

¹⁰³ Datos biográficos en <http://tierra.free-people.net/artes/cine-carlos-saura.php>

¹⁰⁴En la Argentina, el filme de Chavarri obtuvo, por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, el Premio Cóndor de Plata (1999) a Darío Grandinetti como mejor actor, y a Oscar Plasencia y Raúl Brambilla por mejor guion original. Fueron nominados: Aitana Sánchez-Gijón, como mejor actriz; Ulises Dumont, mejor actor de reparto; Luis María Serra, mejor música; y Daniel Feijó, mejor escenografía. En el Festival Toulouse de España (1998) Chavarri fue ganador del premio Violette d'Or.

“beneficios extraordinarios” sobre esta, a la luz del relato de los observadores contemporáneos.

Al revisar el contexto y la sucesión de hechos, tenemos la certeza de que existieron, al menos, algunos sectores de la industria asociados a organismos nacionales que, con estos filmes, realizaron una apuesta al contenido vinculado al tango, utilizando estrategias espurias en más de un caso. En el siguiente apartado, hemos repasado los acontecimientos, reconstruyendo los hechos y su relación con el contexto social y político del momento.

El tango que se quedó con los premios. La trama de un éxito “cantado”

La lección de tango (1997) fue bien recibida en los ámbitos de competencia internacional y obtuvo distintas nominaciones.¹⁰⁵ En la Argentina, en particular, se llevó el premio a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (1997).

El Festival de Mar del Plata, que se inició en 1954, sufrió interrupciones asociadas a la inestabilidad política de la Argentina y volvió a organizarse en 1996; es uno de los festivales más importantes de la región. En ese contexto de recuperación reciente de este espacio para la industria cinematográfica, especialmente local, se le otorgó el premio mayor al filme de Sally Potter, una producción que era poco representativa de lo que se estaba realizando, con notables esfuerzos,

¹⁰⁵El filme fue candidato al premio BAFTA (Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión) como mejor película en idioma no inglés (1998).

en una maltratada industria nacional de cine.¹⁰⁶ Incluso, y tal vez llamativamente, la apertura de la edición 13 de dicho festival, contó con la presencia de la propia Sally Potter y de Pablo Verón, la pareja de bailarines protagonistas del filme, bailando un tango. Así lo relata el diario *Clarín* del 14 de noviembre de 1997:

Tres pasiones de los argentinos, el cine, el tango y el folclore, estuvieron presentes anoche en la inauguración del 13 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que cuenta con el auspicio del Grupo Clarín y Artear, y que comenzó oficialmente a las 20, en la sala del Teatro Auditorium, y terminó pasada la medianoche con fuegos artificiales que llenaron de colorido el cielo marplatense. [...] El único orador oficial fue el director del INCAA y autoridad máxima del festival, Julio Mahárbiz. Los puntos fuertes de la ceremonia, conducida por Nicolás Mancera, fueron la proyección de la película *La lección de tango*, la actuación de la cantante folclórica Soledad, y los pasos de baile de la pareja integrada por la directora Sally Potter y el bailarín Pablo Verón, que, para el final, recrearon uno de los números musicales tangueros del filme.¹⁰⁷

Luego de haber recibido el premio a la mejor película, y en el clima que se describe tan claramente en la selección de prensa, la crítica especializada cuestionó esa decisión y acusó cierto favoritismo por parte de

¹⁰⁶En esa misma edición del festival competía también el filme de Stagnaro y Caetano *Pizza, birra y faso*, una de las producciones más representativas de lo que luego se conoció como Nuevo Cine Argentino. <https://www.mardelplatafilmfest.com/36/es/edicion/13>

¹⁰⁷Famosas estrellas inauguraron el Festival de Cine de Mar del Plata (14 de noviembre de 1997). *Clarín*, https://www.clarin.com/sociedad/famosas-estrellas-inauguraron-festival-cine-mar-plata_0_BJj7leWAKx.html

los organizadores y del jurado. En este clima que se describe tan claramente en la selección de prensa, y luego de haber recibido el premio a la mejor película, la crítica especializada cuestionó esa decisión, acusando de cierto favoritismo por parte de organizadores y jurado. En la revista *El Amante Cine*,¹⁰⁸ uno de sus directores, Eduardo Antín, escribe:

[...] Que hayan premiado *La lección de tango*, de Sally Potter, resultó un poco patético. Sobre todo, porque este ejercicio sin importancia para el arte ni para la industria era el film de Mahárbiz.¹⁰⁹ [...]. *La lección de tango* no es un film de arte, no es un film comercial, no es nada más que el gusto personal de una directora narcisista que parece querer demostrarse a sí misma que puede entreverarse en una danza aborígen un poco machista y salir ganando. [...] Tal vez el film hubiera merecido un premio a la fotografía de Robby Müller o el Ombú a la caradurez, pero el premio máximo resultó

¹⁰⁸“El primer número de *El Amante Cine* apareció en la ciudad de Buenos Aires en diciembre de 1991, [...] en sus más de treinta años, *El Amante* innovó el modo de escribir sobre cine e intervenir en el debate del campo cinematográfico. [...] *El Amante* formó parte de un movimiento cultural más extenso, integrado por la crítica especializada, la Universidad del Cine y los festivales, especialmente el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)”. <https://ahira.com.ar/revistas/el-amante-cine/>

¹⁰⁹Julio Ernesto Mahárbiz (1935-2013), hijo de un cantante de tangos libanés, fue presentador durante 39 años del Festival de Cosquín, uno de los festivales folklóricos más importantes de la Argentina. Trabajó como director de Radio Nacional de 1989 a 1996, con una gestión que fue muy cuestionable. En junio de 1995, el presidente Carlos Saúl Menem lo nombró interventor del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). También allí fue cuestionado por sus decisiones, e incluso fue señalado por malversación de fondo. En el mismo período, el presidente Menem lo nombró interventor de la TV Pública argentina. Estos temas y su derivación judicial se analizan en Sued G. (23 de junio de 2007). Procesan al exfuncionario Mahárbiz. *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/politica/procesan-al-ex-funcionario-maharbiz-nid919807/>.

un exceso y todo sonó a fiesta de pueblo en la que la reina de belleza es un escracho, pero resulta que es la hija del comisario.¹¹⁰

Como contrapartida a la perspectiva de la crítica especializada, la prensa de circulación masiva mostraba un apoyo al filme. En *La Nación* del 23 de noviembre de 1997 se menciona: “Como había estimado *La Nación*, el filme de la directora inglesa Sally Potter recibió el máximo galardón de la muestra” (el resaltado es nuestro).

En la misma nota se hace referencia a los numerosos problemas de desorganización del festival. También se mencionan especulaciones que ponían bajo sospecha lo que pudiera suceder en él, producto de la participación de intereses vinculados al grupo Clarín-Artear de multimedios de la Argentina. Como espónsor oficial del festival, cuyo canal de aire contaba además con el privilegio de transmitir el acto de clausura, tenía probablemente acceso a conocer con anticipación quiénes serían los ganadores. Esto es lo que se denuncia en la nota en cuestión.¹¹¹

La desorganización y las maniobras confusas que rodearon a estos años del Festival de Mar del Plata (años en los que Mahárbiz se hizo

¹¹⁰ Antón, E. (1997). *El Amante Cine*, Año VI, núm. 69, noviembre.

¹¹¹ La siguiente selección da cuenta de lo que analizamos: “El presidente del Festival, Julio Mahárbiz, resolvió sorpresivamente -y sin ninguna explicación- suspender ayer la conferencia de prensa, prevista para las 11.30, en la que el jurado iba a anunciar los ganadores de los premios. Los medios locales y extranjeros se encontraron con los hechos consumados: sólo se conocerían los galardones durante la ceremonia, es decir, bastante después de las 23. El horario complicó el cierre de los matutinos. Muchos especulaban con algo: el grupo Clarín-Artear, sponsor del festival y dueño de Canal 13, única emisora autorizada para televisar el acto de clausura, también quería tener el derecho a la exclusividad de los premios”. El oro se lo llevó *La Lección de Tango* (23 de noviembre de 1997). *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-oro-se-lo-llevo-la-leccion-de-tango-nid81360/>

cargo de este) se hicieron más evidentes cuando, un tiempo después, Potter declaró no haber recibido el Ombú de Oro que le correspondía, y tampoco el dinero que era parte del premio.¹¹² A tan solo un año de estos hechos, que generaron tantas tensiones entre quienes formaban parte de estos ámbitos de la cultura y de la industria cinematográfica nacional, se produjo un conflicto en torno a la elección del filme de Saura, *Tango, no me dejes nunca*, para participar en los premios Oscar.

La determinación de la Argentina de enviar el filme para competir en los Oscar como mejor película de habla no inglesa (1998), provocó un escándalo, y la disputa alcanzó, incluso, dimensiones judiciales, por unas declaraciones polémicas de Lita Stantic.¹¹³ La productora y directora en cuestión declaró en la prensa, y acusó de *lobby* a distintos sectores vinculados a la industria cinematográfica.¹¹⁴ El diario *La Nación* publicó la interna del conflicto, y en uno de los apartados, con el título “Sospechas de película” –que adelanta cierta suspicacia por parte de dicho diario– recogió parte de las declaraciones de la directora, en las que habla de *lobby*.

Stantic señaló que algunos sectores de la industria impulsaron la decisión de que el filme *Tango...* fuera elegido para representar a la Argentina en la competencia por el Oscar. Agregó, además, en sus declaraciones, la necesidad de que el INCAA, como representante de los

¹¹² Así lo relata la propia Potter en la siguiente nota: La directora inglesa que recibió su premio tres años después (13 de marzo de 2001), *Clarín*, Sociedad. https://www.clarin.com/sociedad/directora-inglesa-recibio-premio-anos-despues_0_SJDxuuqOl0tl.html

¹¹³ Conocida directora y productora argentina, involucrada como productora en gran parte de los filmes que conforman lo que se denominó Nuevo Cine Argentino.

¹¹⁴ El tango de la polémica (29 de octubre de 1998). *La Nación*. Espectáculos. En la nota, Lita Stantic explica las razones de su determinación y su negativa a avalar esta elección.

intereses del cine nacional, no reciba presiones a la hora de tomar decisiones.¹¹⁵ La polémica continuó por la vía judicial. El director José Luis Donzelli, responsable del departamento jurídico del INCAA, inició acciones judiciales como consecuencia de estas declaraciones.¹¹⁶

No solo el diario *La Nación* se hizo eco de este tema; también *Página 12*, con el irónico título “Suenan las castañuelas: *Tango* rumbo al Oscar”, observó que, de manera *sorpresiva, y seguramente, polémica*, la coproducción española-argentina fue la seleccionada para participar en representación de la Argentina en una de las competencias internacionales más relevantes, al menos en materia comercial. En la misma nota observan que la decisión surgió de una votación en la cual se supo que, luego de las críticas dispares que había recibido el filme,

¹¹⁵El Tango de la polémica (29 de octubre de 1998). *La Nación*, Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-tango-de-la-polemica-nid115970/>

¹¹⁶El Oscar, las cartas y la polémica (3 de noviembre de 1998). *La Nación*, Espectáculos, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-oscar-las-cartas-y-la-polemica-nid116560/> El conflicto siguió, y el diario *La Nación* recogió los dichos de otros protagonistas. Ese es el caso de Luis Scalella, uno de los productores de la película y titular de Argentina Sono Film, que envió el reglamento oficial de la competencia “[...] a modo de aclaración: si bien la Academia exige que dos de los tres rubros principales (dirección, guion y producción) correspondan al país que presenta el filme, y en este caso tanto el guion como la realización estuvieron a cargo del español Carlos Saura, existe una cláusula aparte (la famosa *letra chica*) que permite que, en el caso de que una misma persona sea guionista y director, alcanza con que los productores sean del país de origen para que el filme sea aceptado. ‘Como productores aparecemos Carlos Mentasti, Juan Carlos Codazzi y yo. Por lo tanto, no queda margen para la polémica’, explicó Scalella”. Aclaración de Scalella (30 de diciembre de 1998), *La Nación*, Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/aclaracion-de-scalella-nid123107/>. Las repercusiones siguen, y quien hace declaraciones sobre el tema es el protagonista del filme.

finalmente fue elegida por mayoría de votos, y dejó en el camino a *Pizza, birra y faso* (Caetano y Stagnaro, 1998).¹¹⁷

Para *Página 12*, la película no solo no logró una buena aproximación al mundo del tango –Saura había hecho antes filmes notables sobre música española– sino que “incurre en algunos oportunismos políticos con poca relación con la historia que cuenta”.¹¹⁸ El diario *Clarín* también recogió parte del enfrentamiento, y reprodujo en una breve entrevista el pensamiento de quienes fueron los protagonistas de los hechos.¹¹⁹

Con la proximidad de la participación del filme en la competencia de Hollywood, la polémica continuó. Miguel Ángel Solá, el protagonista masculino del filme, manifestó que “la nominación hace justicia con el cine y con la música”.¹²⁰ Por su parte, Julio Bocca recibió una invitación para recrear una de las escenas bailadas en el filme, del cual era protagonista, durante la ceremonia de entrega que tuvo lugar en marzo de 1999 en el Dorothy Chandler Pavillion de Los Ángeles, una de las escenas bailadas del filme que lo tenía como protagonista. Sin embargo, la propuesta no logro concretarse debido a una superposición de agendas.¹²¹

¹¹⁷Suenan las castañuelas: “Tango” rumbo al Oscar (28 de octubre de 1998). *Página 12*, Radar. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-10/98-10-28/pag29.htm> .

¹¹⁸Entendemos que alude a las referencias a la última dictadura en la Argentina, incluidas en una escena con poca vinculación con el desarrollo general del filme.

¹¹⁹El baile de la polémica (29 de octubre de 1998). *Clarín*, https://www.clarin.com/espectaculos/baile-polemica_0_SJI7DUWJLne.html

¹²⁰“Era candidata de fierro” (10 de febrero de 1999), *La Nación*, Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/era-candidata-de-fierro-nid127488/>

¹²¹Bocca y el tango del Oscar (11 de febrero de 1999), *La Nación*, Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/bocca-y-el-tango-del-oscar-nid127604/> El

Este recorrido sobre el tema en la prensa desde octubre de 1998, cuando se decide de manera cuestionable la nominación hasta su participación en Hollywood, podríamos decir que alcanza un punto cúlmine con una nota editorial de Orlando Barone (periodista) en *La Nación*, en la cual despliega conceptos sobre el tema que son relevantes para el análisis que aquí estamos proponiendo. Con el título “El tango ya ganó el Oscar” (*La Nación*, 14 de febrero de 1999),¹²² Barone se explaya en una reivindicación sobre el tango como creación. Cuestiona a aquellos que criticaban la determinación de enviar a competir por el Oscar a una coproducción argentino-española dirigida por un español. No niega el hecho de que es posible que Saura no sepa de tango como para identificarse con esa música, pero más allá de eso observa que el tango ha triunfado porque ha logrado superar el paso del tiempo y las tendencias culturales impregnadas de contenido global. Esto es lo que dice:

El tango ya está subido al podio del Oscar. Trasciende a una más vasta ajenidad: la que traspasa el umbral de la reducción elitista o de gueto. [...] Al tango, al concluir este siglo, su fatalismo quizá lo consagre en Hollywood. Como síntesis de lo que se aspiró a ser y de lo que ya no se es; de la ilusión y el desencanto; de la credibilidad y el descreimiento, es una música perfecta. Como sociedad, y esto es

diario sigue la nominación y sus repercusiones en la prensa, publicando notas en su sección de espectáculos con mucha continuidad. A modo de ejemplo, además de las ya mencionadas, Elogios para *Tango* en los EE. UU. (13 de febrero de 1999). <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/elogios-para-tango-en-los-ee-uu-nid127835/>.

¹²²Ya hicimos referencia a esta misma nota en el capítulo 2, revisando otros aspectos de su contenido.

lo irreversiblemente melancólico, va a ser difícil superar los eternos motivos que lo inspiraron.¹²³

En este párrafo en particular -y en toda la nota- Barone no solo expone su concepción del tango, sino que lo vincula directamente con la sociedad en la que se originó. El tango es una gran obra de arte, menciona en una parte de esta nota editorial, y dice que es *la única* que produjo *el carácter argentino*. Y cuando se refiere a ese *carácter argentino* habla del fatalismo, de lo melancólico, y de una paradoja que lo caracteriza: la de la permanente ilusión y el desencanto, la credibilidad y el descreimiento que aun con toda esa tensión puede triunfar y llamar la atención del mundo. La mirada de Barone remite más a lo que el tango representaba a comienzos del siglo XX -algo de esa “modernidad primitiva” a la que se refiere Garramuño (2007)- aunque aparece en una versión más confusa y mixturada, propia de la pluma del periodista, que poco tiene que ver con el tango de finales del mismo siglo. En esa (re)construcción que hace de una visión sobre el tango, hay algo del origen que no se ha superado -porque no puede superarse-, casi como un destino fatal. No importa quién lo interprete (el Cachafaz, Virulazo o Juan Carlos Copes, los nombra a todos en su texto) ni quien sea el realizador del filme en cuestión, lo importante es el tango: como algo inmanente al paso del tiempo, como algo esencial.

La búsqueda y recuperación de los hechos a partir de la repercusión que tuvieron en la prensa nos permite reconocer la asociación entre un discurso que circulaba en los medios y los intereses de cierto

¹²³Barone, O. (14 de febrero de 1999). El tango ya ganó el Oscar, *La Nación*, Opinión. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-tango-ya-gano-el-oscar-nid210050/>. Una selección del mismo artículo ya fue mencionada en el capítulo anterior.

sector de la industria del cine en tratar de imponer una forma de difusión del tango en los años estudiados. A partir de las fuentes analizadas podemos demostrar, por un lado, la capacidad de los sectores industriales asociados a multimedios poderosos o a las instituciones del Estado para enfrentarse y disputar espacios. Por otro lado, se observa la notable importancia de festivales y premios como ámbitos vinculados directamente al consumo en el mercado. Como han estudiado distintos autores (Vallejo Vallejo, 2014; Barnes, Borello y Llahí, 2014; Campos Rabadán, 2016), tanto unos como los otros sirven para facilitar la comercialización de los filmes, y son, por lo tanto, canales de acceso para la realización de negocios y una forma de llamar la atención sobre las producciones realizadas de críticos, académicos y público en general. Como ejemplo, el caso de la 13ª edición del Festival de Mar del Plata, en la que pudimos observar cómo un grupo privado vinculado a la prensa obtiene no solo el control de la organización del evento, sino que logra prácticamente determinar el rumbo de este (nos estamos refiriendo al grupo Clarín).

Todo lo que hemos analizado hasta aquí puso en cuestión, entre otras cosas, el rol del Estado nacional. Un sector de la industria cinematográfica nacional –conformado por la crítica especializada, integrantes de las escuelas de formación cinematográfica y productores vinculados a esa filmografía considerada independiente– sostenía que los fondos públicos, los festivales y los espacios de premiación debían ponerse al servicio de los nuevos proyectos. De este modo definían a aquellos que poseen valores culturales y artísticos aunque no respondieran estrictamente a las demandas de un mercado internacional. Otros grupos –como algunos representantes de la industria, los miembros de estructuras sindicales, los multimedios, incluso algunos

sectores de la política– opinaban que las fuerzas del mercado son soberanas y que, si una propuesta no es de interés masivo para el público, el Estado no debía sostenerla, ya que eso significa una asignación ineficiente de los recursos. Desde este punto de vista, las producciones que debían fomentarse debían ser principalmente aquellas que prometían ser “taquilleras”, o por los contenidos temáticos, o por las figuras que formaban el elenco, el director o la productora que participan en el proyecto (Barnes, Borello y Llahí, 2014).

A través de un seguimiento y observación de lo ocurrido en los medios de prensa masivos, analizamos la incidencia de sectores políticos y económicos que tuvieron la capacidad de condicionar la participación en estos espacios de ciertos filmes que respondían a intereses de un mercado de consumo global. Todo ello resalta un objetivo coherente y alineado con la política legislativa estudiada en los primeros capítulos, de acuerdo con los intereses, tanto en el ámbito público como del privado, de posicionar al tango como un bien cultural del cual obtener beneficios.

En el siguiente apartado vamos a detenernos particularmente en las características de estos filmes que alcanzaron protagonismo en la prensa escrita a finales de la década de 1990, y que componen nuestro corpus para revisar sus relatos y la caracterización del tango que presentan.

La lección de tango (1997) tiene como protagonista a la propia Sally Potter, quien interpreta a una directora de cine que intenta escribir un guion sobre una película. Esta no llega a filmarse en parte porque no acepta algunas presiones de sus supuestos productores, y en parte porque se fascina con la posibilidad de filmar sobre el tango. Con Pablo Verón, el bailarín coprotagonista de la película, establece una

relación que recorrerá el camino de la atracción y el deseo tanto como el del enfrentamiento y la hostilidad.

El diario *La Nación*, a poco de su estreno, decía que *La lección de tango* “es una película sincera”. En la nota en cuestión se analiza lo autobiográfico del proyecto, y se valora la decisión de relatar en primera persona la historia de amor entre la directora y el bailarín de tango, protagonista del filme, encargado de enseñarle a la británica esta danza.¹²⁴ La nota ofrece una caracterización del tango que surge del filme y que nos interesa resaltar: la pareja protagónica se conoce en París –una ciudad cuya referencia siempre ha sido especial para la historia del tango– y luego se “concreta” en Buenos Aires. El bailarín Pablo Verón, “cuyo cuerpo es una coreografía permanente”, encarna un tango que puede asociarse al cine clásico en una escena de baile junto al Sena que remite al filme *Un americano en París*. También formar parte del antiguo cuadro bíblico de la iglesia parisina de Saint Sulpice, o bailarse en la Ideal, tradicional confitería porteña. Todo esto se une al hecho de que sea una directora británica la que elige contar una historia autobiográfica en clave de tango. El tango que ya había triunfado en París, ahora parece que también puede triunfar en otros escenarios y mercados. La decisión de Potter de filmar esta historia lo demuestra; la ciudad que lo *elige* ahora es Londres, encarnada en la cámara de una directora famosa.

Tango, no me dejes nunca (1998) narra la historia de un director de cine, Mario Suárez, quien, como en la trama que cuenta Potter, decide

¹²⁴Tango confesional. La música como forma de realización personal en el amor. *La lección de tango* (20 de noviembre de 1997), *La Nación*. Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tango-confesional-nid81161/>

comenzar a filmar una historia sobre el tango. Mario Suárez, recientemente separado de su pareja, se enamora de la bailarina protagonista del filme, Elena, cuyo amante es Ángel Larroca, un mafioso que ha invertido dinero en la producción del proyecto. Saura, quien posee una larga experiencia en producciones sobre la temática de la danza y sus versiones cinematográficas, aborda el tema del tango como lo hizo en el caso del flamenco.¹²⁵ Su objetivo es transformar un objeto cultural nacional en una mercancía que forma parte de un relato universal, más global que local. Esta “habilidad” de Saura, reconocida por la crítica de su país y la extranjera, facilita el acceso más ágil y rápido a los circuitos internacionales de distribución y consumo. Así lo presenta en el diario *La Nación* el crítico de espectáculos, Fernando López:

Más allá de la voluntad de Saura de proporcionar alguna ilación a su filme, *Tango* entrega exactamente lo que cabía esperar de él. No es un documental sobre la música ciudadana ni tampoco, estrictamente, una historia ilustrada con tangos. Es un gran show musical, un espectáculo sustentado por una solidez técnica –imágenes, banda sonora, edición– inusual en el cine argentino y por una admirable selección de piezas tangueras en la que se alternan Gardel, Pugliese, Piazzolla, Villoldo, Filiberto y Salgán y donde los títulos clásicos se mezclan con las flamantes e inspiradas composiciones de Lalo Schifrin. También por un admirable y heterogéneo grupo de bailarines –Juan Carlos Copes y Julio Bocca entre ellos–, y por una riqueza coreográfica que la cámara de Saura –muy ducha

¹²⁵Dice Gómez González (2005) sobre el cine flamenco de Saura que sería un cine “auto-
ral con estatus universal y un fuerte sabor local”, fórmula que se reproduce en el filme
que aquí analizamos.

en estos terrenos– se encarga de acentuar con su ubicuidad y sus oportunos acercamientos.¹²⁶

El filme, como lo definió este crítico de espectáculo, fue parte de una estrategia de Saura que se funcionalizaba al contexto que venimos estudiando. La imagen del europeo que posa su mirada –en este caso su cámara– para filmar sobre tango se repite (como había ocurrido con Potter). La idea de que grandes artistas del mundo elijan expresar sus historias (débiles, confusas, autobiográficas), vinculándolas al tango, impacta directamente en el beneficio, en términos de legitimidad, que recibe este objeto cultural. Este hecho, casi por propiedad transitiva, le otorga a la identidad argentina (vinculada a esa danza y a esa música) un valor en términos materiales, pero también una posibilidad de ingresar al mundo de la alta cultura asociada a ese extranjero o extranjera que posa su interés en el tango. La “identidad argentina” se propone como objeto de curiosidad y de deseo de los públicos que consumen. Es una forma más de sumarnos al “primer mundo”, como muchas veces expresaban los políticos del momento, pero apoyados en un contenido material –el tango– que posee unas raíces indentificables como populares. Sin embargo, esta idea en la sociedad local en los años 90 podía aparecer extraña o lejana porque esas raíces se hallaban en la primera mitad del siglo XX, y desde finales de la década de 1950 el tango era una música que solo escuchaban y bailaban unos pocos, generalmente adultos y mayores.

Si avanzamos en la comparación, observamos que los dos filmes comienzan con imágenes asociadas a un guion. En el caso de Saura,

¹²⁶López, F. (6 de agosto de 1998). Tangos y lujo visual. Estampas musicales con la sensibilidad de Carlos Saura. *La Nación*, Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tangos-y-lujo-visual-nid105967/>

este está en manos del supuesto director y conduce, a través de un *flashback*, a la vida personal de Mario; en el caso de la película de Potter, una hoja en blanco como punto de partida nos lleva hacia una posible escena de la posible película.

La obra de Saura construye una historia dentro de la historia, en la cual los límites entre la ficción y la realidad se desdibujan de manera permanente y, sobre todo, en el final. La presencia explícita de la cámara, circulando en *travelling* y con primeros planos o reflejada en los espejos durante los supuestos “ensayos”, construye una idea de reflexividad, propone una imagen de lo que significa producir una película. En *La lección de tango*, en principio, la división entre aquello que se va a filmar y lo que estamos viendo está dado por la paleta de luz y color. Las escenas de la película que Potter nunca terminará filmando son en colores, y la historia que efectivamente está filmando –que es la que organiza en lecciones– es en blanco y negro. Todo lo relacionado con el mundo del tango, las lecciones, los ensayos, las presentaciones, los viajes a Buenos Aires y las milongas se desarrollan en una película en blanco y negro. Con Potter, a medida que avanzamos en el relato de la historia en torno al tango, tenemos la sospecha, como espectadores, de que lo que se nos está relatando es la historia del verdadero filme que pretende realizar la creadora-directora interpretada por la misma Potter. Esto se hace evidente en varias escenas. A modo de ejemplo, en una charla telefónica que tiene la protagonista con el bailarín, después de una discusión, aparecen indicios que nos permiten deducir esto:

La escena comienza cuando Pablo, el bailarín protagonista, culpa a la protagonista femenina y directora del filme de una aparente debilidad emocional a la hora de bailar.

Sally Potter: ¿Tú crees que puedo ser débil y dirigir un film?

Pablo Verón: Yo no te vi jamás dirigiendo.

SP: No lo reconocerías ni aunque lo vieras. [...] no reconocerías lo que yo hago.

PV: yo también tengo ojos y no te he visto hacer nada.

SP: Lo único que te interesa es que todos te miren. Tú no sabes mirar por eso no puedes ver. Y es por eso que no sabes nada de cine...

PV: Y tú no sabes nada de tango.

SP: Y tú no sabes nada de mí... ¹²⁷

En esta, como en otras escenas dentro de *La Lección de tango*, en la medida en que la protagonista comienza a deslizarse por el mundo del tango, toma la determinación de convertirlo en objeto de su filme. Su mirada, que en esta charla aparece en el centro de la discusión (mirar-ver), es una mirada de artista que va –como en una cámara– seleccionando y recortando lo que apasionadamente la atrapa. Sin pasar por alto que los protagonistas de la película se “interpretan” a ellos mismos (ella es Sally, la directora y él es Pablo, el bailarín de tango).

El espectador, en ambos filmes, participa de las dificultades y tensiones del proceso creativo, ya que se relata de manera precisa lo difícil que es llevar adelante una producción,¹²⁸ no solo por lo que significa en materia de inspiración, de ideas, de marchas y contramarchas, sino también porque hay que enfrentarse al mercado. Este, representado

¹²⁷*La lección de tango*, 1.02.18 a 1.02.49

¹²⁸Esto responde a una tradición, que se inicia en el cine clásico con Wilder y en el moderno con Fellini, del “cine dentro del cine”, respondiendo a una perspectiva más “metafílmica”.

en la figura de los inversores y empresarios –que también aparecen en el filme de Saura–, impone características, condiciones e intenciones a los supuestos directores-creadores. Estos, también en ambos casos, se resisten y no negocian frente a las presiones que buscan imponer una fórmula para lograr triunfar en el mercado. En un caso, el de Potter, con ese filme que desiste de realizar; en el otro, el de Saura, imponiendo una visión sobre la historia reciente argentina que quiere incluir Mario Suárez en su filme. Sobre este guiño de Saura cuestionando la última dictadura en la Argentina, consideramos que vale la pena detenerse. Mario recuerda la dictadura militar al promediar el desarrollo del filme. La única vinculación que establece con el tango es que, según lo relata, “los torturadores ponían tangos a todo volumen para que no se escucharan los gritos”. El protagonista refiere que ha perdido numerosos amigos durante esos años y decide recrear en un cuadro, un campo de concentración.¹²⁹ Esta decisión puede tener que ver con que el mundo, fundamentalmente los países europeos, han conocido los hechos aberrantes de la última dictadura argentina, y Saura busca ese consenso construido en torno al tema. El deseo de politizar su producto está vinculado fundamentalmente al clima de

¹²⁹Elena, la coprotagonista femenina, correrá por los distintos espacios en los cuales la violencia sobre los cuerpos aparece reflejada en acciones que simulan torturas, fusilamientos, fosas comunes, cuerpos que son arrastrados por la fuerza, y otros cuerpos colgados de las paredes en clave de danza contemporánea. Todo es observado por una especie de tribunal compuesto por los productores del espectáculo (empresarios locales, varones y mujeres) que, como representantes de los intereses del mercado, le señalan al director la inconveniencia de incluir estas escenas, con frases tales como: “¿Para qué crear esta angustia?”, “A mí me impresionó”, para finalmente aconsejar al director darle al público lo que este espera: un tango puramente recreativo. A estos cuestionamientos responde Mario citando a Borges: “El pasado es indestructible. Tarde o temprano vuelve y una de las cosas que vuelve es la idea de abolir el pasado”.

época, la referencia al proceso militar se transforma en una referencia necesaria para validar el contenido social de su filme en un momento histórico en el cual es “políticamente correcto”.¹³⁰

La idea de “el mundo como representación” recorre la trama de ambas historias que aquí analizamos. En el caso de Saura, la “aparente espontaneidad” que se presenta en los ensayos de la supuesta obra es fruto de una depurada construcción. El director pone empeño en evidenciar el trabajo de creación de una obra de estas características. Como espectadores, observamos el trabajo del director artístico, las decisiones que se toman en relación con la luz y la sombra, la actividad de escenógrafos y coreógrafos, las audiciones realizadas por los bailarines, las grabaciones que hacen los músicos, las largas jornadas de “ensayos”, etc. Todo esto colabora para recrear esa situación en la que no está claro donde empiezan y terminan la realidad y la ficción. Incluso el protagonista-director decide trasladar su dormitorio al set de filmación, logrando la fusión definitiva entre su “vida real” y su producto artístico. Mostrar en la pantalla instrumentos técnicos de realización –sobre todo la cámara– y exhibir al desnudo el proceso de rodaje de una película generan una ruptura del contrato de la representación, al romper la complicidad tácita que une al filme con sus espectadores (Amado, 2009). Potter realiza en su filme la misma operación, pero de manera más sutil. Ella es la cámara que “rueda” un relato que la atraviesa visualmente, pero también afectivamente y como creadora, ya que es la protagonista. En los dos filmes se

¹³⁰En términos de la escena internacional audiovisual, esta referencia también estaba validada por el Oscar a la mejor película extranjera que había ganado una década antes, *La Historia Oficial*.

utilizaron los espejos; en el caso de Saura, ayudan a develar los mecanismos creativos (ya que a menudo se refleja la cámara en ellos), pero también sirven para proyectar y multiplicar la imagen al infinito. Sin abusar del recurso, Potter también lo utiliza para resaltar el rol que cumple el baile en su historia. En más de una escena, Pablo Verón se mira al espejo y se enfrenta a sí mismo duplicado. La decisión estética del desdoblamiento tiene que ver con la manifestación de las huellas del simulacro que construyen. En este contexto, las ideas de representación y de apariencia se vuelven equivalentes. Ambos directores perciben que una manera posible de simbolizar dicha representación es dejando en manos del espectador la tarea de develar el engaño de que la mirada fílmica es artilugio (Amado, 2009).

Y aunque no quise el regreso...¹³¹

La lección de tango nos introduce al mundo del tango del bailarín protagonista, que triunfa en París y nos deja en evidencia que no solo es un bailarín, sino que él es el mismo tango, como declara en una escena de la película. Él representa *el tango* para la protagonista, porque es la primera imagen de tango que tiene cuando lo ve bailar –como en una vieja película de los años 40 en un escenario– y se fascina con lo que transmite. Además, Verón –como el tango que Potter quiere representar– no tiene raíces definidas: vive en París: triunfa en esta ciudad, y, cuando vuelve a Buenos Aires no sabe si ese es su lugar, porque así lo manifiesta. Se lo escucha decir en la escena final: “Tengo

¹³¹La frase pertenece al tango *Volver* (letra de Alfredo Lepera y música de Carlos Gardel).

miedo, miedo de no tener raíces, no es este mi hogar ni es aquel... tengo miedo de desaparecer y no dejar huella”.¹³²

La multiculturalidad del tango no solo aparece en esa escena final en la que el protagonista dice no poder identificar con claridad sus raíces, sino también en la lengua. El uso de la lengua en la película es un recurso permanente, ya que se habla tanto en español como en francés e inglés (incluso algunos diálogos empiezan en francés y terminan en inglés o en español) para demostrar que el tango puede atravesar todos esos idiomas y terminar siendo fundamentalmente un lenguaje universal, que se manifiesta particularmente en lo corporal. No solo es danza, sino que es el cuerpo de una mujer cuya estética femenina se va transformando en contacto con el baile. En el filme, Potter aparece en las primeras escenas con el pelo recogido, ropa ancha que oculta sus formas y esto va transformándose a medida que se involucra con la danza. Vemos a la protagonista ir soltando su pelo, calzando unos tacos, cambiando sus pantalones por vestidos más ajustados. Incluso, la vamos a observar buscando unos aros que puedan acomodarse a un vestuario del cual va a ir apropiándose.

Por su parte, el tango que elige mostrarnos Saura está vinculado a historias propias de la condición humana, con referencias más generales que locales: el amor y el desamor como el que sufrió Mario Suárez, el protagonista, con Laura, su expareja; el enfrentamiento entre la felicidad y el poder que da el dinero, como el drama que se desata entre el trío que conforman el director de la película, Elena –su joven amante– y Ángel, el novio despedido, por ejemplificar algunos de los que se desarrollan en su filme. Se presentan en él algunas referencias a

¹³²La lección de tango. 1.31.23

la historia del tango y su pasado, tales como la mención de la existencia de una película llamada *Tango!* (1933), la presencia en el set de filmación de una proyección de Carlos Gardel en pantalla gigante, o la figura proyectada en una enorme pantalla de Tita Merello interpretando *Se dice de mí*, mientras una joven cantante, que es parte del elenco de la película, trata de seguirla y aprenderse su fraseo. Los otros guiños al pasado, como hemos mencionado, no tienen que ver directamente con el tango, sino con la historia reciente, y el tango resulta un elemento extraño y poco funcional a esa parte de la historia. La escena final es otro de los momentos en que hace alusión a la historia nacional, refiriéndose al proceso inmigratorio en la Argentina. Mientras que la historia nacional asociada al tango está referenciada de manera general y poco clara, sí podemos identificar un tango que se asocia a su versión hollywoodense. Se desarrolla un cuadro, ubicado en la década de 1920, en el cual las dos protagonistas femeninas bailan un tango a lo Valentino, y la escena termina con un beso entre ellas. Del mismo modo, se produce una escena de danza con Julio Bocca como protagonista en el cual bailan dos hombres, también simulando ese tango que se reproduce en el imaginario de las películas europeas o norteamericanas. Lo mismo hace Sally Potter en su filme, quien también presenta una escena en la cual dos bailarines varones bailan tango entre ellos. La fascinación por capturar aspectos de la danza atrapa tanto a Potter como a Saura, que aprovechan las nuevas tecnologías para registrar más y mejor. La *mirada* de la cámara se focaliza en los pies, sus movimientos, los zapatos, el roce de estos en el suelo y el sonido que producen, los sonidos sutiles como el de las telas que se rozan y que ahora se convierten en los protagonistas de las escenas.

Saura y Potter nos traen en sus filmes historias en torno a un producto que puede ser asimilado en el mercado global sin oponerse ni presentar resistencias a un imaginario internacional sobre lo que es el tango. Mario,

el protagonista de *Tango, no me dejes nunca*, es un hombre que presenta el drama de un artista frente a su obra, que puede ser una que muestre el tango, el fado, la sevillana o cualquier otra danza. No hay en sus dilemas una identidad que permita reconocerlo como un individuo o con raíces vinculadas a una historia nacional, salvo por la referencia a la dictadura y a cómo fue afectado por ella, casi al final del filme (cuando menciona la pérdida de sus amigos). Potter no va más allá de una historia personal en la cual la identidad está permanentemente desdibujada por un uso diverso de la lengua, o por una manifestación de sus protagonistas, particularmente, del bailarín de tango sobre su falta de “raíces”.

Estos aspectos, sumados a la asociación de intereses económicos en torno a ambos productos que hemos analizado, explican la importancia de estas producciones en el periodo que estamos estudiando.

La vuelta cinematográfica del tango en un contexto dominado por el mercado en los años 90 tuvo mucho de lo que identificamos en el arte como “kitsch”. Dice Broch, en 1933:

El Kitsch es la manera más sencilla y directa para aplacar esta nostalgia [...] cuando se huye de la realidad siempre se va en busca de un mundo de convenciones consolidadas, del mundo de los antepasados, en el que todo era justo y bueno: en una palabra, se intenta instaurar una relación inmediata con el pasado. (Broch, 1979: 11)

Y agrega que aquellos periodos históricos que son momentos de disgregación también lo son de gran florecimiento del “kitsch”. En el cine, específicamente, podemos identificar la presencia de lo “kitsch” cuando un filme incorpora motivos comerciales, o aparecen elementos artificiosos (diálogos o paisajes naturales) o “evocaciones históricas mezcladas con el mito y la fantasía” (Abadi y Lucero, 2013: 263). Lo

que estas autoras observan aparece en todas las historias que relatan los filmes de nuestro corpus.

En la filmografía visionada pudimos identificar como “kitsch” por lo desmesurado y, sobre todo, por lo falso (y solo a modo de ejemplos): la mezcla permanente de la realidad y la ficción como se presenta en *Tango, no me dejes nunca* (Saura, 1998), donde es difícil definir qué parte del relato hace referencia a la vida del protagonista y qué parte está incluido en el argumento de lo que quiere filmar; en *De mi barrio, con amor* (Santiso, 1996), cuando aparece el mismísimo Gardel para hacerle “tres gauchadas” al protagonista; o el caso del filme de Pagliere, en el que Diego Maradona puede ser quien libere de un conjuro el alma de Carlos Gardel de un pacto con el diablo. El dramatismo exagerado de quienes se sienten artistas incomprendidos, como son los casos estudiados de los filmes de Potter y Saura, que se ven “obligados” en el marco de la misma historia que relatan a defender sus obras de los “mercenarios del mercado”, es “kitsch”. Y también lo son las construcciones de personajes como estereotipos, como el ejemplo del protagonista de la película *De mi Barrio con amor*: pobre, pero extremadamente honrado, incapaz de ninguna maldad a pesar de la adversidad. Las referencias que ya desde el título del filme orientan las emociones del espectador, como es el caso de *Al Corazón* (Sábato, 1996), también lo son. En esta filmografía, el pasado es solo una distorsión que se escenifica en el presente sin establecer vínculos con él, es solo una réplica de aquello que fue el tango y ya no es.

Tango, cine y negocios. Conclusiones

En el recorrido realizado en estas páginas, analizamos la (re)aparición del tango como parte de un proyecto impulsado por la política

y asociado al mercado en el cine. Identificamos los filmes que conforman el corpus y trabajamos con fuentes primarias de prensa escrita especializada y de circulación masiva.

Para instalar nuevamente este tipo de contenidos en el cine fue necesario desplegar distintas estrategias; en principio, se recurrió al pasado para recuperar la ritualidad del tango como danza y como música. La búsqueda de tópicos en la filmografía de la primera mitad del siglo XX, la repetición de un modelo de baile, la recuperación de figuras icónicas de aquel momento –como Carlos Gardel, Tita Merello o incluso la incorporación de Alberto Arenas,¹³³ personaje de un tango estrenado en 1927 en el que relata cómo mató a su mujer por una traición– logran que el espectador se traslade a un tiempo remoto. Parte del poder que se le adjudicó al tango en estos años radicaba “en una disposición ritualizada y anacrónica” (Liska, 2013: 3) que tenía respecto de otros consumos culturales. Mientras en las sociedades actuales las formas de consumo son diversificadas y fragmentadas, lo ritual transmite y representa valores y órdenes que mantienen cohesionada a una sociedad. En un contexto como lo fue el neoliberal, la ritualidad a la que se refiere Mercedes Liska apeló a las emociones y se legitimó en la sensación de que el tiempo transcurre de un modo distinto. A través de la ritualidad, que habilita una comunión por medio de un vínculo emocional, el mundo es liberado de su contingencia y se le otorga una permanencia, una estabilidad. Recurrir a lo ritual permite organizar el tiempo, nos aleja del presente permanentemente fluido y nos traslada a un pasado que nos ordena (Han, 2020).

¹³³Uno de los personajes destacados del filme *De mi barrio con amor* (Santiso, 1996).

Lo que visionamos en estos filmes es una copia de una copia de aquello que representó el tango en los orígenes. Este *pastiche* “nos ayudará a comprender la forma en que la palabra y las imágenes de nuestros antecesores, viven en nuestros discursos, sobre todo desde el momento en que un texto se considera habitado (y, por ende, fragmentado) por múltiples voces (Sánchez Biosca, 1995: 12).

En definitiva, la vuelta del tango a los relatos audiovisuales tiene todos los condimentos de un hecho más comercial que artístico. La mayor parte de esta filmografía responde a una acción asociada al mercado, como parte de una estrategia para (re)instalar el tango en la filmografía local.

Las operaciones de prensa y la determinación de las instituciones del Estado –o del propio Estado– de promover y/o favorecer el consumo del tango son identificables en las acciones que aquí hemos descripto. Dichas acciones, empañadas por actividades espurias, buscaron favorecer a ciertos filmes por sobre otros mediante el *lobby* y el uso de mecanismos de crédito para promoverlos e imponerlos en el mercado internacional. Constituyen un síntoma más de la época neoliberal. El próximo capítulo nos abrirá la oportunidad de contraponer este análisis con la etapa poscrisis de 2001. Compararemos qué características de la filmografía se mantienen y cuales se transformaron, ya sea por efecto del contexto social y político o por la perspectiva de directores y guionistas que vuelven sobre el tango para contar historias diferentes.

| CAPÍTULO 4 |

La crisis del 2001 y las nuevas formas de (re)interpretar al tango

Introducción

El contexto sociopolítico de estos años estaba marcado por la herencia que el neoliberalismo y la globalización habían dejado. La idea que el mercado definía las posibilidades de realización de los proyectos culturales, entre otras cosas, se había instalado a través de un relato sobre la realidad, impulsado tanto desde el ámbito de lo privado como desde las agencias nacionales y los medios de comunicación.

Mientras tanto, el proceso que se conoció como el fin de la “sociedad salarial”¹³⁴ –como lo definen distintos autores (Adamovsky, 2020; Novaro, 2021; Wortman, 2019)– se profundizó y alcanzó una relevancia y unas dimensiones que produjeron –como lo hemos mencionado en capítulos

¹³⁴Los distintos autores se refieren de este modo a ese proceso de transformación que se venía observando en el mundo capitalista y que se profundizó entre el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI, asociado a los cambios en el mercado de empleo. La inserción en el mundo del trabajo no solo resolvía las necesidades básicas de los individuos, sino que ofrecía un piso simbólico común que definía horizontes de referencia identitarios (ser profesional, ser obrero, ejecutivo, etc.). Esto permitía desarrollar solidaridades y establecer posibles recorridos para alcanzar el ascenso social. La creación de nuevas formas de trabajo flexible, el aumento del desempleo y la distribución negativa del salario atentaron contra ese orden social, producto de la etapa anterior del capitalismo. Como efecto de estos cambios, una parte importante de los sectores medios se vieron empobrecidos. A partir de eso, las características de todo lo relativo a la vida cotidiana también se vieron fragmentadas. Se modificaron los modos de relación al interior de esos sectores y los consumos culturales, entre otras cosas.

anteriores– importantes cambios culturales. La crisis por la que atravesó la Argentina en ese momento histórico trastocó todos los mecanismos de orden social y provocó una situación nunca antes vivida.

La ciudadanía perdió en parte su sentido real y concreto y esto abrió para muchos una crisis del sentido de pertenencia a una comunidad nacional. ¿De qué comunidad, de qué clase o de qué movimiento podía sentirse uno parte en este contexto? (Adamovsky, 2020: 313)

Nos interesa en especial detenernos en la descripción de los hechos vinculados a la crisis del año 2001, para estudiar un momento que, por sus características explica las nuevas producciones en materia audiovisual y las nuevas temáticas que muestran una sociedad atravesada por el dramatismo de esa crisis. Nuestra hipótesis de trabajo para este periodo es que la necesidad de buscar (y hallar) una “comunidad” de pertenencia hizo que surgieran identidades que se sostenían en colectivos diferentes de los que habían existido hasta entonces. Lo local, fragmentado y particular fue lo que predominó. Los cambios que se produjeron tuvieron que ver con el caos social y político que se desató en el comienzo del siglo XXI, al que nos referiremos en el presente capítulo como parte del contexto de producción de nuestro corpus.

Los relatos audiovisuales pos-2001 que tienen al tango como protagonista de sus historias, lograron –desde nuestra perspectiva– armonizar el vínculo entre el pasado, la tradición y el contexto. En ellos, vemos a los jóvenes como quienes interpretan las historias nuevas sobre este objeto cultural tan caro a la identidad porteña; como lo observa Sofía Cecconi:

El tango también empieza a ser considerado [...]: un tesoro hundiéndose que otros jóvenes emprenden la aventura de recuperar de las

profundidades de la historia, aliándose para ello con una generación de músicos que bien podrían ser sus abuelos. [...] Todos estos jóvenes vuelcan su mirada hacia atrás, en una especie de fuga hacia el pasado, como si emprendieran la búsqueda de un sentido para el cual las voces del presente no tuvieran respuestas satisfactorias. (Cecconi, 2017: 167)

Las preguntas que nos guiarán son: ¿Cómo se (re)construye el relato audiovisual en torno a la temática del tango a partir del proceso de crisis vivido en la Argentina?, ¿Cuánto impacta en estos relatos la necesidad de recuperar parte de lo que se considera la “identidad nacional” en el contexto de la desintegración de la trama social?

Las respuestas surgirán del estudio de los filmes, así como también de la información histórico-social de la que disponemos. Consideramos que estudiar las formas que adquieren la distribución y el consumo en estos años aporta al objetivo que nos hemos propuesto. Estas no solo reciben el impacto de un mundo atravesado por el uso de las tecnologías, sino también de los cambios que se produjeron en términos materiales debido a la modificación del número de salas y a su relocalización que favoreció a los centros urbanos por sobre el resto del territorio nacional. A la vez, se profundizó un desigual acceso al cine por efecto de la crítica situación económica. Asimismo, los estudios recientes sobre la recepción indican como un factor relevante en estos cambios la creación de nuevas plataformas para la proyección de contenidos.

La gestión cultural también se transformó y buscó seguir dando batalla y resistiendo al desencanto producto de la tragedia política y económica que se estaba atravesando. La presencia de cooperativas, de proyectos grupales y de otro tipo de asociaciones viene a caracterizar

este periodo en el que se sigue apostando a las distintas producciones y en el que es necesario “inventar” nuevas formas para poder seguir activos en el mundo del arte. Los filmes que componen nuestro corpus no solo nos relatan esto en sus historias, sino que generalmente son productos, en muchos casos, de acciones autogestivas. Todos estos factores atraviesan el estudio que nos hemos propuesto y su análisis aporta información que ha sido relevante para avanzar en la mirada sobre el periodo que se ha recortado para su estudio.

Para estos años de análisis, los filmes que hemos identificado y seleccionado para el periodo que va desde el 2000 hasta el 2010, alcanzan un total de quince, un número que supera las producciones identificadas para la década anterior. En el presente capítulo haremos una presentación general de ellos, agrupándolos en función de las temáticas que abordan y de las formas en que relacionan el tango con el contexto. Luego analizaremos en particular tres filmes de este corpus para abordar sus características y revisar las hipótesis con las que venimos trabajando.

Mencionaremos la totalidad de filmes de estos primeros años: *Notas de tango* (Rafael Filippelli, 2001), *Bar El Chino* (Daniel Burak, 2003), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003), *Abrazos, tango en Buenos Aires* (Daniel Rivas, 2003), *Tango, un giro extraño* (Mercedes García Guevara, 2005), *El último bandoneón* (Alejandro Saderman, 2005), *El sur de una pasión* (Cristina Fasulino, 2005); *Si sos brujo: una historia de tango* (Caroline Neal, 2005), *Garúa* (Gustavo Corrado, 2007), *El tango de mi vida* (Hernán Belón, 2008), *Café de los maestros* (Miguel Kohan, 2008), *La cantante de tango* (Diego Martínez Vignatti, 2009), *Homero Manzi, un poeta en la tormenta* (Eduardo Spagnuolo, 2009), *El último aplauso* (Germán Kral, 2009) y *El Torcan* (Gabriel Arregui, 2009).

Los próximos apartados reunirán información sobre el contexto para luego presentar esta filmografía y desarrollar un análisis general de ella.

La crisis del 2001. ¿El fin de la política?

Luego del fin del gobierno de Carlos Saúl Menem –cuyas políticas neoliberales dejaron como consecuencia una sociedad con mayores asimetrías económicas–, asumió Fernando de la Rúa¹³⁵ (1999-2001) como representante político de la Unión Cívica Radical, partido opositor al peronismo. Este último había gobernado los últimos diez años en la Argentina. En un contexto económico muy complejo, con una economía fuertemente endeudada con el Fondo Monetario Internacional (FMI), el gobierno nacional tomó la determinación de renegociar esa deuda con un nuevo préstamo.

Las condiciones que el FMI estableció para otorgar ese préstamo fueron muy duras y profundizaron la falta de legitimidad del gobierno radical. El colapso del aparato productivo como consecuencia del deterioro de los términos de intercambio, los recortes salariales a la administración pública, y la imposibilidad del Tesoro Nacional para realizar transferencias a las provincias dejaron a estas en una situación de notable debilidad económica. La crisis bancaria y de las finanzas públicas fue una evidencia más del derrumbe. Comenzaron a circular bonos provinciales que funcionaban como monedas de validez local para pagar sueldos y para adquirir bienes. A la difícil situación económica se sumó

¹³⁵Fernando de la Rúa (1937-2019), oriundo de la provincia de Córdoba, Argentina, fue el primer jefe de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el periodo 1996-1999.

una crisis de legitimidad no solo del gobierno, sino de la totalidad del sistema político que comenzó a expresarse de diversas maneras.

Con un gobierno deslegitimado y una economía prácticamente en caos, el ministro de economía Domingo Cavallo¹³⁶, decidió establecer un “corralito” bancario. Es decir, determino que solo se podía retirar del banco una cantidad limitada de dinero, con el objetivo de proteger al sistema financiero de la fuga de depósitos de los ahorristas que se estaba produciendo. Esta medida fue una provocación para toda la ciudadanía. En diciembre del 2001 comenzaron los primeros conflictos: marchas, enfrentamientos con la policía, saqueos en distintos barrios de la provincia de Buenos Aires y otras provincias de la Argentina. El 19 de diciembre de 2001, a la noche, el presidente De la Rúa dirigió un discurso en el que anunció el estado de sitio. Los vecinos de distintos lugares de Buenos Aires comenzaron a golpear cacerolas en las puertas de sus casas, en los centros comerciales barriales, en las esquinas. Con el correr de las horas, la protesta creció y el silencio nocturno fue interrumpido por “una extraña sinfonía de protesta” (Adamovsky 2020: 321).

Una movilización espontánea, sin ninguna referencia partidaria, comenzó a congregarse frente a la Plaza de Mayo. Miles de personas protagonizaron hechos similares en Rosario, Paraná, Tucumán y otros puntos del país. El presidente, tratando de frenar la protesta social, anunció la renuncia del ministro de economía Domingo Cavallo. Sin embargo, la tensión social seguía y el gobierno ordenó reprimir a los

¹³⁶Nació en Córdoba, Argentina, en 1946. Fue presidente del Banco Central en la etapa final de la última dictadura argentina y ministro de economía de la nación en dos ocasiones: durante el gobierno de Carlos Saúl Menem (1991-1996) y, en 2001, durante el gobierno de Fernando de la Rúa.

manifestantes que habían permanecido frente a la Casa Rosada desde la noche anterior. Enfrentamientos, heridos y muertos fueron el resultado de la crisis en la Argentina. El presidente renunció y abandonó la casa de gobierno en un helicóptero, una imagen que seguirá siendo una referencia icónica de lo vivido. Como consecuencia de lo que ocurrió, un 54% de la población cayó bajo la línea de pobreza, de esa parte, un 27% bajo la línea de indigencia, con una tasa de desocupación que superó el 20% (Adamovsky, 2020: 324). Los clubes de trueque, la comercialización de los cartones y la basura, y las asambleas barriales se presentaron como opciones para sobrevivir a lo que estaba sucediendo. Huelgas, marchas, piquetes, saqueos a supermercados y movilizaciones se desarrollaron en todas partes en la Argentina. La crisis económica y social mostró su rostro más trágico y la población, en general, desplegó distintas alternativas para enfrentarla. La cultura también se hizo eco de los hechos que se vivieron y se transformó en un espacio más de la resistencia para sobrellevar la debacle.

Crisis y cultura. Las formas de la resistencia

Lo ocurrido en el año 2001 fue singular, tanto por la profundidad de la crisis económica como por el impacto en la disolución de los vínculos políticos y sociales que pusieron en jaque el poder y la legitimidad del Estado nacional. La cultura encontró nuevas formas de expresar e interpretar la tensa situación social que se estaba viviendo. Los colectivos sociales que surgieron como parte de las respuestas a la difícil situación económica se reprodujeron en el ámbito cultural y el tango también participó de ellos.

El tango y la crisis

La devaluación del peso como efecto de la crisis abrió un mercado laboral para quienes eligieron el tango como forma de expresión cultural; por un lado, se vieron favorecidos por la presencia de turismo internacional y, por el otro, por la oportunidad de viajar llevando su arte. Muchos músicos, cantantes y bailarines encontraron posibilidades laborales en este clima enrarecido que ofreció más oportunidades, generando proyectos alternativos tanto internacionales como locales. Un ejemplo de esto, fueron los festivales de tango independientes. El diario *Página 12* los definió como “contrahegemónicos si se toma en cuenta la organización cooperativa de las tareas integrales que permiten la realización del evento hasta el reparto de las ganancias que se logran de los conciertos, pasando por las discusiones ideológicas que se desarrollan en los debates organizados por el festival” (Marcos, 2012: 130-131).

La autogestión y la asociación con otras agrupaciones culturales fueron algunas de las estrategias que se utilizaron para poder seguir adelante con proyectos musicales o de danza. *La Máquina Tanguera*, creada por el pianista Julián Peralta, fue un ejemplo; se convirtió en una referencia para que músicos jóvenes se formaran y encontraran la posibilidad de experimentar con el tango. A su vez, se convirtió en el origen de muchas de las orquestas típicas que comenzaron a surgir (Marcos, 2012).

En estos años, el tango fue un protagonista más de una práctica juvenil alternativa en la noche porteña; esta reapropiación de la música y la danza ciudadana por parte de los sectores más jóvenes de la sociedad fue analizada por distintos autores (Cecconi, 2012, 2017; Liska, 2012; Marcos, 2012; Pujol, 2012). Estos autores también mencionan la importancia que tuvo, en este sentido, la creación de nuevas escuelas que incluían la música popular y, en particular al tango, en su formación; tal

fue el caso de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Pujol, 2012; Cecconi, 2017; Rocchi y Sotelo, 2004) por ejemplo. Otros hablan de una forma de resistencia al avance del neoliberalismo y la globalización; mientras se imponía el fin de las fronteras territoriales y el comienzo de una cultura global, era posible observar cómo la práctica del tango como música y como danza aparece como una forma de “resistencia cultural subterránea” a esa tendencia (Rocchi y Sotelo, 2004: 7; Marcos, 2012). Incluso se menciona la posibilidad de que se trate de una búsqueda vinculada a recuperar la “experiencia” de ese pasado que mencionábamos, al modo que lo plantea el filósofo Giorgio Agamben:

La jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia, ni la lectura del diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento; tampoco el viaje a los infiernos en los trenes del subterráneo, ni la manifestación que de improviso bloquea la calle, ni la niebla de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente entre los edificios del centro [...] El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos –divertidos, tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia. (Agamben, 2001: 8)

El tango ofrece esa “experiencia” que los individuos no tienen en una ciudad donde un “farrago de acontecimientos” desdibuja la posibilidad de involucrarse, transportarse y emocionarse con una música y una danza que relata una historia.

Porque la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato. (Agamben, 2001: 9)

En estos primeros diez años del siglo XXI, el tango se integró a otras artes y formó parte de un “contexto multicultural” sin perder aquello que quienes lo practicaban definían como una “identidad tanquera” (Pujol, 2012). Como ejemplo de lo que aquí afirmamos, encontramos en una publicación del diario *La Nación* del 4 de mayo del 2006 la siguiente información, con este llamativo título:

La selección sub-20 del tango

“En el ambiente ya nos conocen como la típica Sub-20”, anuncia Emiliano Guerrero, pinta de wing izquierdo, melena desprolija, zapatillas e insolentes 16 años recién cumplidos. El bandoneonista, que comenzó a estudiar a los 9 años, es uno de los integrantes de la Orquesta Típica Cerda Negra, que la rompió en el último Festival de Tango de Buenos Aires y cuyos músicos tienen un promedio de edad de 17 años. “Hoy puede parecer raro una orquesta con tantos chicos jóvenes a los que nos guste el tango, pero en los años 40 era normal. Todos los grosos como Troilo comenzaron a los 16 años”.

Uno de los integrantes, más adelante en la nota, declara: “El tango lo llevo de forma inconsciente, aunque tengo ese recuerdo de la radio AM de mi abuela”. Viven con sus padres y algunos de ellos todavía no terminaron la secundaria. “Pero todos están dedicados a estudiar música”. Tienen frescura, cierto candor y son idealistas: “Queremos que los pibes escuchen tango como escuchan rock. Que hablar de tango no

sea algo de viejos. Si lo hace gente con pensamiento de viejo va a sonar así, pero si hay gente innovadora, con cosas nuevas, la cosa cambia”.¹³⁷

En el siglo XXI, una práctica que parecía olvidada se impone, al menos en un sector de la sociedad, como un lenguaje posible, capaz de relatar la historia presente de un modo que, para muchos, resulta “familiar”. Es una danza que propone una relación más directa con el cuerpo, a través del abrazo, y una música que, en el imaginario global, representa a la urbe y reaparece en los instrumentos de esos jóvenes músicos. Así se convierte en esa delgada frontera que, desafiando a Cronos, separa y une a la vez el pasado con el presente.

El cine se sumó a lo que estaba ocurriendo con el tango a través de distintos registros. En el diario *La Nación* de noviembre del 2003 se refieren de este modo a este fenómeno que estaba ocurriendo también con el cine:

El cine vuelve a poner la lupa en el tango. Desde los años de oro del cine nacional, cuando el género musical y sus figuras ocupaban la pantalla grande, la temática tanguera había aparecido con cuentagotas en los últimos años, [...] *Bar El Chino*, de Daniel Burak, ambientada en el mítico reducto de Pompeya; las debutantes *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, sobre la vida mítica de la cancionista Ada Falcón; *Abrazos, tango en Buenos Aires*, registro del último Festival Buenos Aires Tango, y *Tango, un giro extraño*, sobre los nuevos intérpretes del género, que está en posproducción. *En todos esos largometrajes el tango vuelve a ser objeto de culto, a través de la ficción o el documental, como reflejo de un imaginario colectivo que ya no existe, como registro de un fenómeno actual, como forma de retratar el espíritu*

¹³⁷Plaza, G. (4 de mayo de 2006). La Selección Sub-20 del Tango. *La Nación*, Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-seleccion-sub-20-del-tango-nid802697/>

*y la pulsación de una ciudad, o como excusa para ambientar una historia de amor o reflejar a una Argentina en crisis.*¹³⁸ (El resaltado es nuestro)

El suceso se extendía a la pantalla grande y la sorpresa era que lograba retratar un tango que era representativo del pulso de una ciudad transformada. En esta, el pasado y la historia del tango podían encontrarse en las manos de músicos y en los cuerpos de bailarinas muy jóvenes que, además de ejecutar el tango de sus antepasados, creaban y encontraban formas de expresarse a través de esa danza y esa música. Las otras “apariciones” del tango en el cine de los años 90 no habían logrado capturar lo que ocurría en la urbe porteña y, por eso mismo, no podían compararse con estas producciones. En ellas el carácter local- lo identitario tantas veces mencionado por directores, bailarines y músicos- no “desaparecía” en pos de un producto creado exclusivamente para el mercado global.

Los filmes. Características generales

El rol del Estado al ampliar la cuota de pantalla garantizó la reactivación de la industria, la distribución y la exhibición. Sin embargo, después de la crisis del 2001 y mientras que la economía empezó su lenta reactivación, la concurrencia a las salas del público se mantuvo en un nivel relativamente bajo debido a la crítica situación del contexto.¹³⁹ Esto explica que la mayoría de los filmes que analizamos cir-

¹³⁸Plaza, G. (20 de noviembre de 2003). El tango se hace ver. *La Nación*, Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-tango-se-hace-ver-nid546805/>

¹³⁹Solo a modo de referencia: en el año 1998, en la ciudad de Buenos Aires hay un total de asistencia a salas de cine de 12.456.479 de personas, mientras que en el año 2001 llegó a un total de 9.274.758. <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=23735>

cularan casi exclusivamente en festivales. Sin embargo, -y de manera paradójica- una gran cantidad de ellos se produjeron durante esos años, como señalábamos en el apartado anterior.

El corpus

El número total de filmes visionados e identificados nos obliga a presentar un panorama general del contenido y sus características, para luego centrarnos y trabajar especialmente con tres de ellos. En este apartado, y con el objetivo de ordenar esta presentación, hemos reunido en tres grupos la filmografía del periodo, estableciendo relaciones entre el contenido del filme y su relato sobre el tango.

El primer grupo que identificamos da cuenta de un tango nuevo, pero que sigue teniendo sus raíces en el pasado. Nos referimos a un grupo de filmes que muestran que el tango del siglo XXI tiene una música, una danza y una poesía que le son características, pero que dialoga con el pasado de esta música y esta danza. Esto puede verse en *Notas de Tango* (Rafael Filipelli, 2001), que relata la historia de un director de cine intentando filmar una película sobre el tango. Mientras busca un actor para el rol protagónico, trabaja en la preproducción y realiza una investigación que incluye entrevistas a músicos, bailarines y críticos. *Abrazos, Tango en Buenos Aires* (Daniel Rivas, 2003) realizado sobre el Quinto Festival Buenos Aires Tango, documenta lo que está ocurriendo con el tango en este momento histórico. Esto mismo que observamos sobre estas narrativas audiovisuales lo percibe la crítica especializada, que se refiere a este filme en particular de la siguiente manera:

Me encontré con una película en la que afloran tensiones entre ese “tango” –el obelisco, el Riachuelo y el *merchandising* cazaturistas, los

bailarines empilchados de polaina y mocasín- y la música y sus intérpretes y compositores. *Abrazos...* toma partido por estos últimos desde sus discursos, y se apoya en la fluidez de una construcción desestructurada y la elección de reducir “ese” tango.¹⁴⁰

La presencia de las orquestas formadas en los finales de los años 90 y sus interpretaciones de los tangos de la denominada “guardia vieja”, así como las nuevas creaciones, tienen en muchos de estos filmes lugares protagónicos. Este es el caso de *Si sos brujo: una historia de tango* (Caroline Neal, 2005), que narra la creación del proyecto de la Orquesta Escuela de Tango. En este filme vemos cómo se convocó a músicos de renombre, que integraban esa denominada “guardia vieja” del tango, que aún estaban vivos y en su época habían dirigido las orquestas típicas, para que puedan transmitir sus conocimientos sobre esta música, enseñar arreglos y brindar la “fórmula” de aquella “magia” a los músicos de las nuevas generaciones. Carolina Neal, su directora, de origen estadounidense, ofrece una versión de lo que “ve” con su cámara, captando un tango menos estereotipado y más vinculado a la tradición local. Del mismo estilo, *Tango, un giro extraño* (Mercedes García Guevara, 2005) presenta un recorrido ficcionado por la historia de agrupaciones nuevas que hacen tango, lo escriben y lo interpretan. Dice la propia Mercedes García Guevara sobre su filme:

Yo conocía poco del género, hasta que comencé a curtir milongas y me encontré con un universo lleno de códigos nuevos. Con chicos muy

¹⁴⁰Campero, A. (2003), *El Amante Cine*, núm.140, noviembre, p. 31.

jóvenes bailando en jeans y zapatillas, provistos de actitud rockera y esencia tanguera, que le dieron una nueva orientación al género.¹⁴¹

Dentro de este mismo grupo podemos incluir al filme *Café de los maestros* (Miguel Kohan, 2008), que alcanzó una trascendencia internacional con su producción y se basa en el *backstage* de la grabación de un álbum del mismo nombre. Coprotagonizado por reconocidos músicos y cantantes, se trata de una producción que está centrada en la recuperación de las historias que unen a estos personajes. No solo se los puede ver interpretar esta música ciudadana, sino también “observar” en su modo de ser, en su mundo de relación. Ellos representan las raíces del tango comunicando en el presente del nuevo siglo su experiencia. Reconocidos artistas formaron parte de esta iniciativa; solo por mencionar alguno de ellos: Leopoldo Federico, Ernesto Baffa, Atilio Stampone, Emilio Balcarce,¹⁴² José Libertella y Virginia Luque.

Buscando rescatar del pasado y homenajear en el presente a los grandes creadores, el filme *Homero Manzi, un poeta en la tormenta* (Eduardo Spagnuolo, 2009) le ofrece al espectador una biografía de Manzi, letrista de famosos tangos, director y guionista de la época de oro del tango. Siguiendo la línea de las historias biográficas, pero abordando la de un cantante poco conocido en el circuito comercial, *El Torcan* (Gabriel Arregui, 2009) recupera la vida de Luis Cardei. Una ficción que relata la historia de un hombre con problemas de salud,

¹⁴¹Sueños de tango en un siglo XXI problemático y febril (22 de noviembre de 2005), *Página 12*, Cultura y Espectáculos. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-1087-2005-11-22.html>

¹⁴²Emilio Balcarce (1918-2011) fue el protagonista del filme *Si sos brujo: una historia de tango*, de Carolina Neal.

que posee una voz singular y que alcanza la fama luego de más de treinta años de cantar.

En esta búsqueda, desde el presente, en el pasado y la historia del tango, podemos incluir dos títulos más. El filme dirigido por la dupla Lorena Muñoz y Sergio Wolf, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), con un contenido profundamente nostálgico por aquellas historias que fueron, los personajes y el *glamour* propio de ese mundo que representaba el tango en los cuarenta, propone al espectador participar de la reconstrucción de la vida de Ada Falcón, una cancionista de tango famosa de la primera mitad del siglo XX, que en un determinado momento de su carrera abandona todo y se recluye en un pueblo de Córdoba (sobre este filme y en particular sobre algunos de estos aspectos trabajaremos con especial atención más adelante en este mismo capítulo).

Este primer grupo de filmes reúne producciones cuyo interés es, simplemente, presentar referencias que permitan identificar qué y cómo se presenta al espectador este tango, que necesariamente se había reformulado por el paso del tiempo pero que no desconocía su génesis de origen. Esto es algo que la mayor parte de las narrativas se “esfuerza” en demostrar: si bien es un tango “nuevo”, aún conserva la “esencia” de lo que fue, ya sea porque remite a él con la presencia de quienes formaron parte de esa historia o porque recupera sus figuras, sus vidas, sus amores, sus tragedias. Esta cuestión queda evidenciada con más claridad en la palabra de los directores de los filmes que analizaremos en el próximo apartado.

Un segundo conjunto de filmes fue agrupado por metaforizar la crisis, la falta de oportunidades y la marginalidad que caracterizaron estos años. Lo personal y biográfico es uno de los aspectos más característicos de estos relatos. Sus protagonistas son mayoritariamente

hombres y mujeres jóvenes que transitan innumerables dificultades para alcanzar la realización personal en una ciudad que forma parte de un país en crisis. El impacto de este hecho en la vida de los protagonistas y las imágenes de una ciudad asediada por la pobreza, aparecen e interpelan al espectador. Con estas características hemos identificado los siguientes filmes: *El sur de una pasión* (Cristina Fasulino, 2005), centrado en la historia de una joven mujer que se prostituye para mantener a su padre, con presencia de personajes tortuosos y sordidos. Lo mismo ocurre con *Garúa* (Gustavo Correa, 2007), que narra la historia de un cantante de tangos de Buenos Aires que es asesinado por Franco, un hombre vinculado a la marginalidad, que, atormentado por la culpa, inicia un camino de búsqueda que lo llevará a ocupar el lugar vacío del desaparecido artista. Menos cargada de oscuridades y dramatismos, *El último bandoneón* (Alejandro Saderman, 2005) es la historia de la bandoneonista Marina Gayoto, quien debe adquirir un nuevo bandoneón para formar parte de una orquesta de tango profesional. Para conseguirlo irá recorriendo lugares y alternativas que la ayudarán a aproximarse a su sueño; vemos a la protagonista averiguar, preguntar, fracasar, y volver a buscar ansiosamente alternativas que le permitan cumplir el deseo de tener un bandoneón para tocar en una orquesta profesional de tango.

El amor y la frustración también fueron parte de estas historias urbanas que se relatan en ritmo de tango en el siglo XXI; Diego Martínez Vignatti, director del filme *La cantante de tango* (2009), nos cuenta la historia de Helena, quien, como se nos anticipa en el título del filme, es cantante de tangos y está enamorada de un hombre que no le corresponde. Si bien su carrera profesional en la Argentina comienza a brillar, decide abandonarlo todo y huye a Francia, a un pueblo junto a

su hermano. La emigración y la obsesión por el amor perdido que no puede superar la convierten en una sombra de sí misma. El tango en su voz acompaña el lamento de lo que la protagonista vive.

Como venimos planteando, esta organización es solo una herramienta para ordenar las narrativas audiovisuales que forman parte de este corpus. Más allá del grupo de filmes que aquí mencionamos, la problemática de la crisis se repite en toda o casi toda la filmografía, de manera directa o indirecta, como veremos más adelante.

Identificamos un último grupo que tiene como tópico el bar (cafetín o boliche, como puede llamarse al mismo espacio); considerado el lugar de sociabilidad por excelencia de los habitantes de la urbe porteña, y que lo siguió siendo en este comienzo del siglo XXI. *Bar El Chino* (Daniel Burak, 2003) es uno de ellos. Narra la determinación de Jorge, un profesional de medios audiovisuales decidido a realizar un documental sobre la historia del bar ubicado en el barrio de Pompeya y la vida de su dueño. La súbita muerte del dueño del bar impacta en el protagonista del filme, quien no puede seguir con la tarea que se había propuesto. Allí conocerá el amor, y parte de esa relación deberá terminar por la grave crisis económica que se desata en la Argentina del 2001. Un poco más adelante en el tiempo, se estrena otro filme que tiene a este mismo bar, su dueño y sus relatos como núcleo de su historia, *El último aplauso* (Germán Kral, 2009). “El chino” –así apodan a su dueño – atrapa la “mirada” de ambos directores por las características especiales de su bar y por la relación que tanto él como sus *habitués* tienen con la música tanguera. Todos los viernes, vecinos y amigos se reúnan acompañados solo por una guitarra y vino, a cantar tango en su bar. Hemos elegido a ambos filmes para abordarlos en profundidad en los próximos apartados.

Otra historia tiene como tema principal lo que ocurre en un bar: *El tango de mi vida* (Hernán Belón, 2008). Su relato está centrado en un lugar llamado “La Casona de Fernando”, ubicada en el barrio de Montserrat, donde se organiza un concurso para cantantes de tango no profesionales. Las rondas que se desarrollan entre los participantes llevan distintos nombres y dividen la estructura del relato. La primera de ellas se llama “Para una persona especial”, la segunda “El tango más triste del mundo” y en la final, a la que solo llegan unos pocos participantes, deberán cantar el tango que más los ha conmovido: “El tango de mi vida”. No hay duda de que este registro en imágenes y relatos de los bares de la ciudad muestra que se trata de un espacio de contención y referencia en una ciudad que ha sido devastada. El bar es un espacio de refugio, un ámbito opuesto a la indiferencia producida por la aceleración de los tiempos y de las demandas, es el lugar en el que se encuentran los amigos, desde el que se observa la ciudad. En el bar, en general, lo que ocurre es la contraposición de lo que sucede en la sociedad poscrisis. Los lazos entre los que habitan el lugar son sólidos, mientras que el afuera, la calle, es hostil, individualista y conflictivo.

Más allá de esta organización que hemos intentado crear para la presentación de los contenidos y las características de estos filmes, en conjunto le ofrecen al espectador un tango con una narrativa que, hasta este momento, no habíamos visto en la filmografía visionada en el periodo anterior. La mayoría de ellos se filman en ambientes que son cotidianos como, por ejemplo, las casas de los protagonistas de los filmes. En *Si sos brujo: una historia de tango*, la casa de Emilio Balcarce (compositor, 1918-2011); en *Tango, un giro extraño*, en la casa de Dolores Solá (cantante, 1962); la charla entre Wolf y Aníbal Ford –cuando conversan sobre las cancionistas famosas del tango– se desarrolla en el

departamento de Ford, por mencionar solo algunas escenas. Las salas de ensayo también fueron locaciones elegidas. Es el caso de *Café de los Maestros* y de *Si sos brujo...*; los camarines de los cantantes que van a salir a escena pueden verse en *El último aplauso* o en *El tango de mi vida*, por mencionar algunas.

Si bien hemos organizado un grupo que hace referencia al bar o incluso fue la locación principal del relato, la mayoría de la filmografía de estos tiempos tiene referencias a ese espacio como uno de reconocimiento entre pares, en el que se comparten las historias. Ejemplos de lo que aquí afirmamos podría ser el título del filme que reúne a una parte de los grandes y reconocidos músicos del tango, *Café de los maestros*. En el bar se reúnen para festejar el cumpleaños del protagonista masculino de *Bar El Chino*, que es, además, un bar icónico del barrio de Pompeya.¹⁴³ En el bar, Helena, la protagonista de *La cantante de tango*, se encuentra con su expareja y el mozo le trae “lo de siempre”. En los bares de Buenos Aires –al menos en los que el espectador ve en estos filmes– el mozo siempre, o casi siempre, sabe qué va a pedir el que allí se sentó porque es *habitué*, lo conoce, sabe sus gustos. No hay duda de que eso lo vuelve un espacio único, reparador, y en el que la identidad está resguardada.

Cada uno de estos filmes visionados reconstruye historias que podrían ser las de cualquier joven o adulto, en cualquier lugar del mundo. En la mayoría de ellas, hay un clima de melancolía que envuelve el relato, vinculado al tango en tanto es una música que refiere eso. Un ejemplo emblemático de este tema, como ya lo mencionamos, es el filme *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Muñoz-Wolf, 2003), que hemos

¹⁴³Pompeya es uno de los barrios de la ciudad de Buenos Aires. Está ubicado en la zona sur de la capital, de una importante tradición tanguera.

analizado en parte por su particular manera de abordar al tango, asociado a la historia, la memoria y el pasado, así como por la gran convocatoria de público que se produjo alrededor de él. En la filmografía estudiada, la cámara no pierde la oportunidad de mostrar una metrópoli en la cual las escenas de la pobreza se “cuelan”. A veces, se detiene especialmente en sus calles, muestra los suburbios o una panorámica de una urbe que ha cambiado y que ha perdido parte de aquello que el tango tradicional supo relatar. La transformación ocurrida por el efecto de la crisis económica se evidencia en la falta de oportunidades de trabajo. Es el caso de Jimena, la protagonista de *Bar El Chino* (Burak, 2003), por ejemplo, que se ve “obligada” a emigrar; o en la necesidad de sortear las dificultades para hacer aquello que desea, como en el caso de Marina Gayoto, la bandoneonista joven que busca un instrumento para sumarse a la orquesta de tango que organizó Rodolfo Mederos¹⁴⁴ en *El último bandoneón* (Saderman, 2005). Los directores de estas producciones decidieron relatar la historia de un tango que se ejecuta, se baila y se escucha en una ciudad atravesada por la niñez pobre, los carritos de los cartoneros, el desempleo y la desocupación. El reto fue compartir historias con los espectadores, que contaran la trágica realidad que se estaba viviendo y que pudieran comercializarse en el mercado internacional (Rocha, 2008). Ese fue uno de los desafíos que recogieron quienes dirigieron estas producciones: relatar historias de tango que se escriben en una sociedad diferente y que, por sobre todo, los interpela como creadores. En la tarea de investigación sobre sus recorridos profesionales fue llamativo descubrir que muchos tienen

¹⁴⁴Rodolfo Mederos (1940) es bandoneonista, compositor, director, docente y arreglador de tango.

aspectos biográficos e intereses creativos comunes sobre los que valió la pena detenernos.

Directores e identidad(es)

La mayor parte de los directores de estos filmes tiene un relato que explica su interés por el tango, y existen aspectos de ese relato que se comparten. Si revisamos sus biografías y sus declaraciones a los medios de comunicación durante los años estudiados, encontramos asociaciones que nos permiten hipotetizar sobre sus narrativas y sus estéticas a la hora de filmar. Recuperar sus voces y los argumentos que utilizan para explicar el por qué eligieron narrar al tango nos ayuda a reflexionar sobre sus recorridos creativos en este momento histórico que pretendemos analizar.

Dentro del grupo, hay quienes vivieron afuera, volvieron a la Argentina y decidieron filmar sobre tango. Esa es la historia de Daniel Burak (*Bar El Chino*, 2003), quien vivió y se formó en el exterior (Tel Aviv, Israel), y en un viaje a Buenos Aires su productor le sugirió conocer el mítico bar *El Chino* en Pompeya y convertirlo en el punto de partida de un guion. Un relato posible sobre un tema local, pero que en definitiva es un relato, como él mismo manifiesta en un diálogo con el diario *La Nación*, “sobre el desarraigo, el valor de la amistad y el amor, tanto el filial como el sexual”.¹⁴⁵

¹⁴⁵Montesoro, J. (14 de octubre de 2003). Pasado mañana llega *Bar El Chino*. *La Nación*, Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/pasado-manana-llega-bar-el-chino-nid535455/>

Germán Kral (*El último aplauso*, 2009), quien también se fue del país siendo joven, estudió en Munich y fue discípulo de Wim Wenders. Volvió a la Argentina y eligió filmar sobre ese mismo bar de Pompeya y su dueño.¹⁴⁶ Alejandro Saderman (*El último bandoneón*, 2005) vivió en Venezuela y, en su regreso, a partir de su amistad con Rodolfo Mederos, realizó un filme que reconstruye algunas particularidades del bandoneón como instrumento y los bandoneonistas como músicos.

Pudimos identificar el caso de los que, desde el exterior, aprovecharon las conexiones y los contactos que hicieron fuera de la Argentina para filmar sobre el tango. Es el caso de Diego Martínez Vignatti¹⁴⁷ (*La cantante de tango*, 2009), que emigró de la Argentina en la década de los noventa y eligió filmar sobre el tango como una forma de reencontrarse con su país. De hecho, este fue su tercer filme, y al igual que en su ópera prima (*Nosotros*, 2002), abordó la temática del tango. Frente a la pregunta sobre lo que significaba este género musical en su vida, habla de un encuentro con esta música a muy temprana edad –a los 18 años para ser más precisos–; lo define como un sentimiento y agrega:

Tiene que ver con cómo la gente habla y camina, con el aire que se respira en estas ciudades, los adoquines... El tango está en todos

¹⁴⁶Sendros, P. (3 de diciembre de 2009). Emotivo reencuentro en el bar El Chino. *Ámbito Financiero*. <https://www.ambito.com/edicion-impresa/emotivo-reencuentro-el-bar-el-chino-n3596440>

¹⁴⁷Director de fotografía de los dos primeros filmes del director mexicano Carlos Reygadas (*Japón*, 2002 y *Batalla en el cielo*, 2005).

lados: en dos tipos comiendo una pizza a las 3 de mañana, en el canillita e incluso hasta en la protesta social.¹⁴⁸

Las declaraciones que muchos de los directores responsables de las producciones que integran el corpus realizaron a los diferentes medios, permite imaginar el momento histórico en el cual este tipo de filmografía es funcional a la reconstrucción de una identidad, que, a medida que avanza el siglo, se transforma en un “amasijo de problemas” (Bauman, 2005), asediada por efecto de una crisis profunda de la política y de la economía. Hernán Belón (*El tango de mi vida*, 2008) manifestó que vivir en San Telmo le permitió ver “el boom del turismo” y sintió la necesidad de realizar una película “sobre el verdadero tango y expresa que el tango es una síntesis de ‘cosas bastantes profundas’ que son representativas porque tienen que ver con la idiosincrasia argentina, que es un poco llorona, un poco depresiva”.¹⁴⁹

Cristina Fasulino (*El sur de una pasión*, 2003), quien produce su película desde la Argentina con apoyos locales y de fundaciones internacionales, declara sobre el tema de su película que el imaginario del tango se constituye sobre la base de *la soledad, la marginalidad, la promiscuidad, el fracaso*. Según dice, los personajes de los temas del tango son “descendientes de inmigrantes que no terminan de enraizarse. Poseen la nostalgia de la

¹⁴⁸Ranzani, O. (9 de noviembre de 2010). La pasión en dos por cuatro. *Página 12*. Cultura y Espectáculos. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19854-2010-11-09.html>

¹⁴⁹Halfon, M. (1 de febrero de 2009). El tango de mi vida rescata el tango oculto de la ciudad. Si lo sabe, cante. *Página 12*. Radar. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5091-2009-02-01.html>

tierra lejana, el deseo de “lo otro”.¹⁵⁰ Carolina Neal (*Si sos brujo...*, 2005), directora estadounidense radicada en Argentina, afirma que la complejidad musical del tango posibilita que en unos minutos en los que se desarrolla la música contenga elementos tan distintos como “el drama, la pasión, la tranquilidad, la belleza, la nostalgia, la sensualidad”, todos representados en una danza cuyo lenguaje corporal sensual lo define como “una conversación sin el obstáculo de palabras”.¹⁵¹ Gustavo Corrado (*Garúa*, 2005), luego de observar que el tema del tango que da el nombre a su filme es solo una inspiración, define a su película como una letra de tango, ya que tiene todos los elementos que la componen: “la lucha por el honor, por el amor, la lucha con cuchillo, la marginalidad, la melancolía, la soledad”.¹⁵²

Algunas de estas biografías identifican a estos directores como sujetos que atraviesan un “destierro” porque se han ido y regresan, no siempre con la intención o la posibilidad de quedarse; o porque, aun viviendo en la Argentina, desarrollan sus producciones desde ese espacio en el que están, pero pueden abandonar por cualquier circunstancia, presentando al espectador una cámara que mira más desde afuera a esta ciudad del siglo XXI arrasada por la pobreza y la informalidad. Poseen la determinación de filmar un “territorio cultural y

¹⁵⁰Martínez, A. (22 de marzo de 1997). Una ópera prima hecha con pasión. *La Nación*. Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/una-opera-prima-hecha-con-pasion-nid65663/>

¹⁵¹Arahuete, P. (28 de octubre de 2015). Entrevista a Caroline Neal: El tango es como una conversación sin el obstáculo de las palabras, una meditación sensual en movimiento. *Cine Freaks*. <https://cinefreaks.net/2015/09/28/entrevista-a-caroline-neal-el-tango-es-como-una-conversacion-sin-el-obstaculo-de-las-palabras-una-meditacion-sensual-en-movimiento/>

¹⁵²Tangos, crímenes, y bastante más (13 de junio de 2007). *La Prensa*. <http://www.laprensa.com.ar/303884-Tangos-crimenes-y-bastante-mas.note.aspx>

afectivo” (Piedras, 2014: 59) que formó parte de sus vidas y que contiene en sí lo familiar y lo extraño reunidos. El relato audiovisual que presentan relaciona, como ya hemos mencionado, el pasado con el presente del tango y ofrece una versión distinta a la que hemos analizado en la filmografía de los años noventa (Alonso, 2016, 2018 y 2019).

En este comienzo de siglo es el mercado el que manda, mientras que el Estado desguazado es incapaz de retener y hacer valer su poder de garante frente a los derechos de los ciudadanos, que a menudo deben abandonar su lugar de origen, aunque no lo deseen. El tango en estas narrativas audiovisuales es mucho más que la música y la danza, es una forma de resistir y “encontrarse” como comunidad, pero recurriendo a una identidad nacional forjada en otro momento histórico, representativa de una mixtura que tuvo su origen en la inmigración y fue adoptando un color local que, con el paso del tiempo, se fue transformando. Como la identidad, el tango es dinámico y –como se hace evidente en estos relatos– puede mantener una “esencia” pero a la vez transformarse como la urbe que fue su origen y lo vio alcanzar fama y brillo en los escenarios del mundo.

Estos aspectos a los que nos venimos refiriendo son presentados en los filmes que hemos seleccionado del corpus para estudiar en profundidad. Los fantasmas de la historia, del pasado, de la memoria y la identidad aparecen como protagonistas de estas narraciones, unidos en una trama tejida por el baile y la música tanguera.

La historia, la memoria y el pasado. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Muñoz y Wolf, 2003)

Este filme, dirigido por Lorena Muñoz y Sergio Wolf, relata la búsqueda de Ada Falcón, una estrella del canto vinculada al tango en la

primera mitad del siglo XX, que por motivos desconocidos decide abandonar su carrera y ocultarse en algún lugar de la provincia de Córdoba. El relato de su historia conduce al espectador en una reconstrucción que podría ser la de la historia del tango y de la Argentina en esos primeros años del siglo XX. Ese tiempo pasado se recupera utilizando archivos y entrevistas, logrando un suspenso narrativo poco usual para este tipo de relato.

El mismo Sergio Wolf, como director-protagonista, es quien se encarga de transitar por los caminos que conducirán a los espectadores hasta el encuentro con Ada. El tiempo transcurrido entre la desaparición de la diva y el presente se reconstruye a través de una serie de “indicios” que permiten armar el rompecabezas del relato. Cine Ojo, la productora del filme, les propone a los directores que Sergio Wolf tenga una participación en él, respondiendo a una tendencia internacional que se había instalado a partir del nuevo siglo.¹⁵³ Lorena Muñoz declara en una entrevista que eso les permitió que la mirada de ambos estuviera presente, expresando “lo que nos pasa con Ada, con el cine, con la Argentina”.¹⁵⁴ Esta decisión es una de las particularidades que se reitera en las narrativas audiovisuales de este comienzo del siglo XXI. Sin embargo, en el caso del tango, este es el único ejemplo de esta tendencia estética de estos años: la presencia del “cuerpo del cineasta que se materializa y moviliza los hilos del relato” (Piedras, 2014: 29). La representación central de una subjetividad individual a la hora de

¹⁵³En los años 2000 existe una tendencia en los documentales en primera persona de incluir la presencia fílmica del yo del cineasta; esto implica una apelación distinta al espectador (Piedras, 2014: 66).

¹⁵⁴Chaher, S. (2 de enero de 2004). Un misterio llamado Ada. *Página 12*, suplemento Las 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-948-2004-01-02.html>

narrar toma un protagonismo que forma parte de la reconfiguración estética que pone en jaque los grandes relatos propios de otros momentos históricos. El nuevo formato que se repite en otras narrativas audiovisuales de la época enuncia proposiciones “parciales, tentativas y provisionarias” que van de una memoria personal hacia lo colectivo (Piedras, 2014: 30-31).

El filme

Yo no sé qué me han hecho tus ojos presenta rasgos que nos permiten identificarlo con un policial negro. Su estrategia narrativa incluyó la organización alrededor de una intriga inicial (¿por qué Ada Falcón desapareció de la escena en la cima de su carrera?), la dosificación meticulosa de la información de la historia y la utilización de la voz en *off* para hilvanar el relato (Bustos, Schifani y Serber, 2021).¹⁵⁵

Para recrear la época, se utilizan materiales de archivo, imágenes en blanco y negro, selección musical y sonido; todas decisiones de representación que logran construir un determinado clima profundamente nostálgico. Los directores del filme transportan a los espectadores a un pasado que tiene una caracterización definida: es glamoroso, representa a una sociedad culturalmente activa; en contraposición, se muestra un presente despojado de todo eso. Le proponen al espectador el regreso a un “tiempo perdido”.

¹⁵⁵Ese uso de la voz en *off* posiblemente esté inspirado en la obra de Cozarinsky, *Boulevard del Crepúsculo* (1992), que también recurre a una voz en *off* con “funciones descriptivas y poéticas” (Piedras, 2014: 54).

Los espectadores ven un recorte y selección del pasado que lo transforma y lo mejora. Mientras el presente es cada vez más “inadecuado”, el pasado se vuelve más idealizado (Hutcheon, 1998). Como sabemos, el pasado es constitutivo del presente, pero la tarea de hallarlo (rescatarlo) puede ser casi arqueológica.

En el filme, le escuchamos decir a Wolf en su rol de periodista- investigador:

En esa historia está todo para mí –refiriéndose a la historia de Ada–, eso es lo que me obsesiona... ir al revés de lo que dice la época, la cruzada espiritual... eso es lo que me une a la historia de Ada.¹⁵⁶

Unas escenas más adelante, el mismo Wolf le cuenta al espectador que hay una historia que no lo deja, que lo obsesiona. La duda queda planteada: ¿a qué se refiere?, ¿a la historia de Ada?, ¿a la historia del tango?, ¿o a la historia como recuperación del pasado? Las imágenes de archivo son la herramienta para resolver esta tarea, en la cual se sumergen el director-protagonista, y por la que conduce a los espectadores a encontrar los indicios que la historia ofrece para comprender mejor el pasado. En esa búsqueda, Wolf –con un sobretodo emulando a algún inspector de policía famoso– expresa aquello que lo preocupa, una de las dificultades más grandes que tiene a la hora de contarnos qué ocurrió: ¿Dónde hay un testigo de ese gran naufragio que es el paso del tiempo?¹⁵⁷

Sergio Wolf se enfrenta, junto a los espectadores, a una tarea que es propia del investigador, en este caso del historiador, la tarea de reconstruir el pasado. *Yo no sé...* toma escenas de viejos filmes nacionales

¹⁵⁶*Yo no sé qué me han hecho tus ojos.* 3.31-3.39

¹⁵⁷*Yo no sé qué me han hecho tus ojos.* 5.53

como *Besos brujos*, *La fuga*, *Noches de Buenos Aires* o *Los tres berretines* para reconstruir ese pasado. Se le oye repetir, casi como un mantra: Hallar el origen, lo que nos constituye, las formas originales que muchas veces son invisibles por efecto de las capas del tiempo.

En su obsesión, manifiesta su “tentación” de hacer como esos especialistas en arte, “que raspan las capas de una pintura, para ver si debajo hay un original valioso. Remover los edificios, buscar el origen”.

El presente transforma aquello que formó parte del pasado en algo que no necesariamente es mejor: el teatro donde Ada comenzó a cantar fue reemplazado por un McDonald’s. Al seguir buscando edificios o lugares emblemáticos, teatros, radios, estudios de grabación, siempre la imagen se repite: él está de espaldas, frente a un lugar que ya no es aquel que fue. La cámara lo toma en un plano largo, general, como si fuera desde la vereda de enfrente, mostrando el panorama y a él parado, mirando, buscando algo que no está. Esa distancia de la cámara genera un efecto de soledad ante la inmensidad del espacio. Fotos, recortes de películas viejas con música de tango, charlas con coleccionistas e historiadores, mapas viejos, visitas a los archivos, el sonido intervenido por momentos como si fuera una vieja radio y su locutor que presenta una escena. Todo ello es parte de los recursos que se utilizan para que el espectador participe de otro momento, lo pueda ver, lo pueda escuchar.

El filme se estrena en un contexto de cambios: se derrumban los modelos económicos y políticos, cambia la tecnología, la globalización ha transformado profundamente los procesos socioculturales. Incluso el filme está grabado en video, es parte de esa camada de películas que abrazan estos nuevos formatos desde el final del siglo XX.

Yo no sé qué me han hecho tus ojos trae un discurso audiovisual que reflexiona sobre aspectos vinculados a la identidad que está en duda, en cuestión, jaqueada. Como le ocurre a la propia Ada, que, cuando se observa y se escucha cantar, no se reconoce. Dice Cozarinsky sobre esa escena en el suplemento Radar de *Página 12* en abril del 2003:

Y es inevitable que cuando la Falcón, descubierta en su refugio, es confrontada en la pantalla de un televisor con su propia imagen y su propia voz de antaño no se reconozca; esos retazos de su identidad pretérita ya le son ajenos.¹⁵⁸

La historia de Ada Falcón

La decisión de escrutar el microcosmos de la vida de Ada Falcón le permite al espectador –al modo que lo plantea el historiador Carlo Ginzburg (1999: 18) – “ampliar hacia abajo la noción histórica de individuo buscando desentrañar ‘los múltiples hilos’ con los que ese personaje está relacionado” con una sociedad históricamente determinada. La figura de Ada –como la de Menocchio, el molinero protagonista del libro de Ginzburg– no es la de una mujer prototípica de esos años que aborda el filme. Sin embargo, esa diferencia con el resto del género nos ayuda a reconstruir la circulación de ideas de aquel momento, tanto por lo que hizo y logró como por la decisión que finalmente signó su vida. Su biografía ayuda a reconstruir la historia del tango, pero también la historia de la sociedad argentina de ese tiempo.

¹⁵⁸Cozarinsky, E. (20 de abril de 2003). Buscando desesperadamente a Ada. *Página 12*, Radar. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-702-2003-04-20.html>.

Los momentos más dramáticos de la vida de Ada en el filme se van relatando a través de la selección musical realizada. Toda la música seleccionada habla de amores, de misterio y dolor: *Sentimiento gaucho* (1924, letra: Juan Andrés Caruso, música: Francisco Canaro y Rafael Canaro), *Dónde estás corazón* (1930, letra: Luis Martínez Serrano, música: Luis Martínez Serrano y Augusto Berto), *Te quiero* (1932, música y letra de Francisco Canaro), *Madreselva* (1931, letra: Luis César Amadori, música: Francisco Canaro), que en una parte de su poesía dice:

Así aprendí que hay que fingir
Para vivir decentemente

Que amor y fe, mentiras son
Y del dolor se ríe la gente

Los tangos elegidos pertenecen a un tiempo que pasó. Esa paradoja es el eje temático sobre el cual se posicionan desde la dirección y el guion de esta historia que nos muestra el filme. Se trata de dialogar con ese pasado a través del misterioso amor entre Ada y Francisco Canaro. Ese viaje de reconstrucción de ese amor frustrado se hace también con la intervención sobre el sonido del filme.

El sonido y la música en Yo no sé qué me han hecho tus ojos

El protagonista-investigador se encuentra con Aníbal Ford (escritor, periodista y teórico de la comunicación argentina) que lo va a introducir en el mundo del tango cantado por mujeres: las cancionistas, “estas mujeres (que) cantaban como si las cosas les hubieran

pasado a ellas”¹⁵⁹ dice Ford parafraseando al historiador inglés Eric Hobsbawn quien, según él, había dicho lo mismo de Billie Holiday. Algunos de los nombres que elige para relatar ese pasado musical tienen como protagonistas a estas “damas del tango”: Rosita Quiroga, Libertad Lamarque, Tita Merello y Ada Falcón. A partir de ese encuentro, Sergio Wolf comienza su recorrido devenido en un inspector que atraviesa la historia para reconstruirla.

El tema musical que da título al filme es un vals que Francisco Canaro compuso, posiblemente, para la protagonista de esta historia. En ese vals están presentes sus míticos ojos (los de Ada), esos que dieron tanto que hablar en sus años de juventud, y también está el amor que le profesaba, según cuentan las historias sobre ellos, Francisco Canaro. Como observan diferentes autores (Vila, 1987; Seman, 2019; Piedras y Dufays, 2018; Karush, 2019; Maia, 2020), la música posee una porosidad que la convierte en un elemento culturalmente condicionado, capaz de acarrear información acerca de épocas, acontecimientos sociológicos, historias, emociones, etc. Particularmente con la música popular, el fenómeno es todavía más interesante: remite a un mundo emocional del espectador que lo lleva directamente a su historia, a su “territorio afectivo” (Maia, 2020), esos sonidos lo trasladan directamente hacia su mundo interior, su subjetividad, su identidad. Ese tipo de música –mucho más difundida si la comparamos con la clásica– está más vinculada a la sociabilidad de las mayorías, lo cual le da un enorme poder de relación con nuestra memoria y nuestros afectos. Conecta a los sujetos con el pasado, pero no de una forma puramente nostálgica, tratando de recuperar lo que nunca fue o lo que no se sabe

¹⁵⁹Yo no sé qué me han hecho tus ojos. 1.58-2.01

cómo habrá sido, sino que atraviesa la barrera del tiempo y logra referenciarse en el presente. Cumple el rol de articular y negociar las memorias individuales y las identidades colectivas, independientemente de las edades de los espectadores (Piedras y Dufays, 2018).

El recurso del sonido y la música guían al espectador por las distintas temporalidades: el tiempo de la historia biográfica de Ada, el tiempo del relato, el tiempo presente en el que está inmerso tanto el protagonista como el espectador. La voz *over*, las palabras y el tono de voz de Wolf, que posee un dejo de profunda melancolía (propio también del *film noir*), mientras conduce al espectador en su relato; sus pasos, que se oyen firmes y le imprimen un ritmo definido a esa búsqueda que el protagonista-investigador comienza; una escena en la que sombras que se mueven y a las que se les escucha sus pies rozando el piso, danzando, Wolf (con esa voz poética y melancólica a la vez) les pregunta de manera retórica: “¿Qué veían? [...] ¿Qué escuchaban?”¹⁶⁰

Ese clima melancólico por el que transita todo el relato tiene que ver con esa observación/comparación que se realiza a lo largo de gran parte del filme sobre un presente inseguro, incierto, en el cual no pueden encontrarse las referencias al pasado. Mientras que el pasado es seguro, el presente no lo es. La raíz de la melancolía tiene que ver con ese conocimiento de que no es posible recuperar el pasado; las cosas que vuelven ya no son las mismas, sino solo una recuperación de aquello que fueron. Sin embargo, recurrir a la tradición, a las raíces, ordena y sistematiza, permite reconocerse en un origen. Todo aquello que el presente no logra ofrecerle a quienes lo habitan (Hernández Sánchez, 2000).

¹⁶⁰Yo no sé qué me han hecho tus ojos. 5.54

Todas esas temporalidades a las que hacemos referencia quedan condensadas en la figura de la protagonista cuando se produce el encuentro con el investigador. Dice Diego Lerer sobre ese momento del filme en el diario *Clarín* del 4 de diciembre del 2003:

Al final, cuando un fantasma del presente observe a un fantasma del pasado y se refiera a ella en tercera persona (“Pobre Ada”, dirá la viejecita, viendo un video por televisión, en una de las escenas más emocionantes que dio el cine en mucho tiempo), el fascinante misterio de Ada Falcón habrá dado una vuelta completa. Y el tiempo quedará, definitivamente, congelado en un eterno presente.

Un bar, dos historias

El bar de “El Chino” –como apodaban a su dueño, cuyo verdadero nombre era Jorge Garcés– era un refugio para quienes disfrutaban del tango. Este bar de Pompeya –como ya mencionamos– cada fin de semana convocaba y reunía a un grupo de cantantes y músicos de tango *amateurs* que se encargaban de llevar adelante un show interpretando tangos, valeses y milongas. El turismo, incluidas figuras ilustres nacionales e internacionales, la prensa y el público en general se acercaban a disfrutar de un espacio cuyo ambiente los trasladaba hacia lo que se consideraba el “auténtico” mundo del tango. Un lugar de Buenos Aires cuyo contenido mágico atrapó a estos dos directores que eligieron relatar lo que allí ocurría desde distintas perspectivas.

El filme de Daniel Burak, *Bar El Chino* (2003), que se presentó en festivales nacionales e internacionales de cine donde cosechó numerosos premios, es la historia de Jorge Costa: un creativo sometido a la

necesidad de realizar aquello que no quiere porque necesita sobrevivir en un país en el que se comienza a vislumbrar una profunda crisis económica. Tal vez es eso lo que lo atrapa del bar. Tanto su dueño, “El Chino” Garcés, como los parroquianos del lugar encuentran allí la posibilidad de realizar sus sueños, y así lo manifiestan cada vez que una cámara se les acerca. Cantan, se ríen, se encuentran con amigos, disfrutan de ese momento único e irreplicable cada fin de semana.

Bar El Chino también es la historia del encuentro amoroso entre Jorge y Martina. Ella llega al bar por casualidad para filmar unas escenas para un *magazine* de cable. A partir de ese momento comienza un vínculo entre ambos relacionado con el interés de recuperar ese material documental que Jorge había reunido y así terminar de filmar la historia del bar de Pompeya. La crisis económica desatada en el 2001 se irá colando en el relato, y con ella la posibilidad para Martina de irse de la Argentina. Ella intenta sin éxito convencer a Jorge de que la acompañe, pero él decide quedarse, a pesar de la situación en el país.

Las convicciones de Jorge se parecen a las del Chino (cuyo nombre también es Jorge), al que se lo oye decir en algunas de las escenas de la docuficción: “yo quiero estar acá, yo nací acá, a mí de esta manzanita que no me saquen... nací enfrente y me quedé acá”. En un contexto de crisis, con la idea casi permanente de la emigración como una forma de huida de la tensión social, estas palabras en la voz del Chino toman una fuerza y una potencia notable.

El último aplauso (2009) comienza a filmarse a finales de la década de 1990, más precisamente en diciembre de 1999. Germán Kral también se cautivó con la historia del Chino y el bar que él había abierto alguna vez en los años 40. La internación primero y la muerte del Chino en agosto del 2001 modificaron la intención del director. El documental

volverá a filmarse en el año 2003 y se convertirá en la historia de los que hicieron del bar de Pompeya un lugar especial. Cantantes y músicos fueron los protagonistas de este nuevo proyecto, y el Chino –aunque ya no estaba físicamente– fue el lazo que los siguió uniendo. El filme registra entonces la historia de estos hombres y mujeres que perdieron, junto con la desaparición física de su amigo, un espacio en el cual encontrarse y disfrutar de la felicidad de hacer lo que más les gustaba por el puro placer de hacerlo. La crisis, las ausencias y la falta de trabajo son algunos de los asuntos cotidianos que afectan a este grupo, a quienes les cuesta seguir ganándose la vida. Pero, sobre todo, les cuesta seguir sin ese momento especial que cada semana vivían en el bar. Como dice una de las cantantes-protagonistas del filme de Kral, Inés Arce –apodada La Calandria–: “Para mí, el boliche era un desahogo. Durante la semana no me importa lavar, limpiar, pero el viernes y el sábado me falta algo”.

Bar El Chino (Burak, 2003) y *El último aplauso* (Kral, 2009) relatan la historia de una urbe en la cual las historias personales están atravesadas por la crisis. Como efecto de ella, sus vidas se transformaron, vieron desaparecer las certidumbres y aquellos lugares que los habían hecho felices, y fueron arrasados por las condiciones que impuso la crítica situación. Ambos directores exploran formas de relatar esas historias para ofrecerle al espectador una reconstrucción no solo del momento histórico que se vive, sino de su impacto en las historias individuales.

***Bar El Chino* (Burak, 2003). Análisis del filme**

El filme comienza con las imágenes que pertenecen a un material documental sobre el bar que pueden verse en el programa de edición

de una pantalla de computadora, y, mientras esas imágenes corren, la cámara realiza un paneo sobre las paredes del lugar que reúnen una importante cantidad de fotografías viejas. Lo que parece ser un documental avanza y en él se puede ver a los cantantes del bar hablando sobre el lugar; uno de ellos, “el tano Walter” dice:

¿Quién hizo esto? –refiriéndose al bar– no es un arquitecto, el tiempo lo ha hecho. Esto es como la cabeza de un ser humano, que se fue elaborando, con sus cruces, con sus alegrías, con sus amarguras, con sus indignaciones...

Mientras avanzan las imágenes y el relato, se escucha de fondo la voz del Chino cantando un tango cuyo título es *Amigos que yo quiero* (letra y música: Hugo Gutiérrez).¹⁶¹

A lo largo del filme se alternan escenas ficcionales de la vida de Jorge con secuencias de un documental sobre el bar, que se transforma en un espacio-refugio en el que valores como el de la amistad se resaltan y constituyen la trama que une a cada uno de los que allí se encuentran. Mientras tanto en la ciudad y en el país la crisis empieza a hacer estragos. Eso lo podemos advertir representado en el filme en las escenas, que se repiten, en las cuales observamos a los niños que en el semáforo aprovechan y lavan los vidrios del auto por unas monedas. También podemos verlo cuando Martina, la protagonista femenina, y su camarógrafo van camino al bar a filmar algunas imágenes

¹⁶¹La letra de este tango es un himno a la amistad. Seleccionamos algunos versos que la componen:

Amigos que yo quiero/Escuchen este tango/Que lleva entre sus notas/Un apretón de manos/Fue escrito con el alma/Pensando en la amistad/Con lágrimas lo canto/Por los que ya no están/Alcemos nuestras copas/Aquí en el viejo bar/Que mientras haya amigos/Dan ganas de cantar.

para el programa de cable. Al detenerse en un semáforo, la cámara enfoca un grupo de gente revolviendo tachos de basura. Más adelante, en una escena dentro de un taxi en el cual viaja uno de los protagonistas se escucha una radio que nombra al ministro de economía y comenta sus últimas medidas económicas.

Cacerolazos, corralito, estado de sitio y una no menos importante cantidad de frases puesta en la boca de los protagonistas dan cuenta de la extrema situación social que se vive en la Argentina. Se escucha decir a uno de los amigos de Jorge, que hablando con él le comenta: “Ya lo hicieron una vez, ahora no lo pueden hacer porque está la ley de intangibilidad de los depósitos... yo igual la guita la tengo afuera”. Unas pocas escenas más adelante, el protagonista vuelve del banco y manifiesta a su empleador: “La plata que me giraste no se puede sacar, son unos delincuentes... ¡ni hoy, ni mañana, ni nunca! Nadie puede sacar su plata, ¿entendes?”.

Jorge Costa (igual que El Chino) es un personaje que hace de la amistad un culto; en cambio, Martina (su joven y reciente pareja) no tiene vínculos permanentes ni relaciones firmes. A Martina la despide del trabajo su amigo Gastón, según ella lo relata. Frente a la pregunta de Jorge sobre si él no hizo nada para defenderla, ella le dice que “vinieron con la orden de reducir a treinta personas y que, además, él no puede defenderla y exponerse... tiene que pagar la cuota de la camioneta, los colegios, etc.” Ella sabe que tanto los afectos como el empleo no son estables porque los avatares de la política o de la economía conspiran contra ellos. En cambio, Jorge, un hombre de mediana edad, menciona que ya ha vivido en el exterior (tuvo que exiliarse durante la última dictadura de la Argentina), y que prefiere, a la hora de elegir

entre las seguridades económicas o los vínculos (hijos, amigos, pareja), sostener aquello que considera lo hace más feliz.

El filme aborda esta oposición: el bar y su dueño representan eso, aquello que somos en *esencia*, más allá de lo que pueda ocurrir afuera en el mundo de las finanzas o de la política. Hay algo en el bar, en el tango, entre los cantantes, los visitantes, algo que los une y que está asociado a una *identidad esencial*; así lo expresan en distintos pasajes del filme sus protagonistas. Allí se baila un tango como antes, pero de otra manera. Allí se canta lo que alguna vez se escuchó en el pasado, las letras se saben a medias, pero la idea es que el tango cuenta lo que ocurre: las tristezas y los desarraigos que forman parte de la vida real. En el bar está el reservorio de la memoria, el tiempo mejor y el pasado próspero. Por eso el objetivo de la cámara de Jorge había sido capturar lo que ocurría allí, rescatarlo. Sin embargo, esa tarea de recuperación es imposible (o casi imposible), de modo que somos espectadores de una reelaboración nostálgica que reúne “la alegría de la recuperación y la melancolía causada por el carácter extraño, o extrañado, de lo recuperado” (Hernández Sánchez, 2000: 9).

El Chino está orgulloso de lo que ocurre en su bar, de sus elecciones y de la forma en que vive. Cuando habla de ello revaloriza lo que es y cómo ha actuado a lo largo de la vida, dice “yo siempre obré con el corazón”, y se enorgullece de que el bar sea el espacio donde se da continuidad a estos sentimientos.

El tango vuelve a ser el hilo conductor que recoge el lamento, la tristeza, la soledad, el desarraigo. El bar de El Chino puede transformarse en ese lugar de referencia al que se llega para reconstruir aquello que está en peligro; mientras todo se derrumba, las raíces están en el tango. El tiempo y el espacio se detienen en ese lugar para volver a

mostrar lo que los argentinos son *en esencia*. Pasado y presente están ahí, y el futuro deja de ser incierto porque el bar se volvió la referencia de los *verdaderos valores*. Todo esto queda plasmado en las palabras de José Sacristán, uno de los que conoció y disfrutó del Chino y su bar. Estas palabras fueron enviadas para estimular a Jorge, quien, afectado por la crisis y el abandono repentino de Martina no se decide a terminar el documental. Dice Sacristán:

La necesidad de volver hacia “esos lugares” y la importancia de que la gente entienda, más allá de las tradiciones, más allá del significado musical o no, que hubo unos seres humanos en este puto planeta que entendieron lo de la amistad, la solidaridad, la lealtad y el afecto como lo entiende la gente que habita y pasa por el boliche del Chino.

Son estas palabras, que pronuncia José Sacristán, las que nos vuelven a llevar como espectadores hacia un lugar que ya no tiene solo color local, como el mismo tango que, convertido en patrimonio inmaterial de la humanidad, refuerza esa doble capacidad de ser propio de la Argentina, pero a la vez universal.

El último aplauso (Kral, 2009)

Después de la muerte del Chino, las cosas en el bar de Pompeya cambiaron y los cantantes abandonaron de a poco el bar. La tarea que Germán Kral se propuso fue narrar la historia de un reencuentro entre los músicos, el público y el bar. El camino de regreso será de la mano de un grupo de jóvenes músicos que impulsan a sus colegas, músicos y cantantes, todos mucho más grandes que ellos, a recuperar aquellas

noches e ir en búsqueda de su último aplauso. Estos jóvenes integrantes de una orquesta se encuentran con ellos, y comienza así una nueva historia dentro de la historia, protagonizada por dos generaciones de tangueros. La experiencia y la madurez de estos músicos adultos se vuelven un capital del que hay que adueñarse para reescribir la historia del tango. No hay enfrentamientos ni tensión generacional entre ellos, hay más bien la apropiación de aquello que solo tienen los que conocieron al Chino y a su bar. Estos músicos jóvenes pretenden ser ellos mismos, pero encontrando anclajes en el pasado.

Los protagonistas de este “nuevo” documental son gente común, cuyas historias también lo son, pero que tienen como particularidad compartir un mismo amor: el tango. Son individuos que viven la dura realidad de una ciudad y un mundo que están cambiando, una Buenos Aires que funciona en un tiempo acelerado, ignorando la tragedia diaria de quienes pierden en un contexto hostil la posibilidad de seguir adelante. El filme juega permanentemente con la contraposición entre los recuerdos de las noches en lo del Chino, un espacio social que ya no está y que representaba la existencia de otros valores y otras formas de comunicarse. Con la música del tango *Volver* (1935) de Gardel y Lepera de fondo, la historia de quienes cada noche amenizaban con su emoción y sus cantos el bar de Pompeya comienza a rodar.

El Chino, en aquellas escenas que mantienen su palabra inmortalizándola, dice: “El tango no es una ópera, el tango es muy difícil, el tango tenes que sentirlo y decirlo, y hablarlo... ese el tango”.¹⁶² Pero no es el único que se expresa así; uno de los guitarristas y cantantes del bar, Horacio, dice: “No hay una sola pieza que no sea verdadera,

¹⁶²El último aplauso. 7. 33-7.38

hay que cantarlo, hay que sentir lo que el autor escribió”.¹⁶³ Dos ejemplos de los muchos que se dan a lo largo de la película cuando sus protagonistas hablan del tango.

El humor, las anécdotas personales y las historias vividas de estos cantantes-protagonistas se transforman en relatos que pueden compartirse con los espectadores, fundamentalmente a través de la recuperación de su palabra, acompañada de la representación que la cámara hace de sus vidas, sus casas, sus recuerdos, etc. En cada uno de esos relatos no faltan algunos de los tópicos de las letras de los tangos: el amor, los desencuentros, la importancia de la familia, de los padres y, sobre todo, de la figura de la madre. Esta última es rescatada en todas las historias de los entrevistados, porque está ausente y desde la ausencia guía, o porque, como en el caso de uno los cantores, Julio, solterón empedernido, mujeriego, vive con ella y es quien se ocupa de que sus necesidades estén cubiertas.¹⁶⁴ Cristina, una de las protagonistas femeninas, al presentar su casa, muestra su habitación y dice: “Les voy a mostrar lo poco o lo mucho que tengo, son mis tesoros –muestra un altar con fotos y una urna–. Mi madre está conmigo, por eso no estoy tan sola...”. En otra escena, Walter, el tano, cuando le preguntan por qué canta en italiano dice: “Porque es mi madre, no puedo decir madre ayúdame... canto en italiano porque es la única ayuda que puedo tener con la responsabilidad de cantar”. Todos, de una u otra manera, relacionan ese vínculo con las raíces, aquello que

¹⁶³El último aplauso. 18.44- 18.54

¹⁶⁴En una de las escenas se muestra a Julio arreglándose para ir a cantar. Su madre le pide que se abrigue, porque hace frío y luego, mientras la entrevistan en el documental, dice: “Él empezó a cantar a los seis años, no tuvo suerte, no porque sea mi hijo, pero canta muy bien...”

cada uno es; como el bar, la madre es el punto de partida y origen al que finalmente todos vuelven.

El show que realizan en lo del Chino los protagonistas de la película es registrado más de una vez, y siempre que la cámara se detiene en el rostro de los parroquianos, a través de acercamientos, primeros planos, planos cortos del rostro o de las manos acompañando la música que se escucha, aparece en ellos una notable empatía con el momento que se está viviendo. Sonrisas, miradas cómplices, aplausos y brindis que le ofrecen a los artistas luego de su show, y que por decisión del director y su cámara facilitan la recreación del clima. Algunos van al lugar porque son *habitués*, y otros van a buscar lo que distingue a este espacio de otros tantos en los cuales se canta o se baila tango. El filme introduce la crisis a partir de la entrevista que realiza para el documental uno de los cantantes apodado el “tano” –cuyo nombre verdadero es Walter Barberis– en la cual habla del dolor del desarraigo y de la presencia de este en las letras del tango. Dice: “Es un dolor que nunca más se va... porque no es natural el desarraigo, no es natural que la gente tenga que irse de su patria, no es natural porque no hay ninguna razón por la que tenga que ocurrir algo así, ninguna”.¹⁶⁵ En el contexto social de crisis, estas palabras apuntan directamente al núcleo del problema que atraviesa la sociedad local: la inmigración y el desarraigo como dolores que atraviesan el tiempo. En este sentido agrega: “El tango tiene ausencia, fue escrito por nietos o bisnietos de inmigrantes, sin embargo, hay desarraigo en las letras”. En definitiva, el tango recoge ese desarraigo y lo vuelve poesía.

¹⁶⁵El último aplauso. 14.09

La escena final de la película remite a esto, y se hace explícita en la palabra de cada uno de los que se transformaron en protagonistas del documental de Germán Kral. De regreso al bar, mientras los recibe el afecto de amigos y público, Cristina de las Nieves, una de las cantantes-protagonistas, dice: “¿Sabes qué pasa? Uno a veces aprende tarde a saborear las pequeñas cosas que son, en definitiva, las que vas a buscar al final. ¿Qué buscas? El cariño de tus amigos, el calor de tu casa, el olor de tus cosas... Y la vida es eso, la vida no es encandilarse...” Y comienza a cantar el tango *Volver*.

Un recorrido por el tiempo

El bar El Chino –en el marco de la crisis que desató la implementación del modelo neoliberal– es la representación de lo utópico y de lo que hay que rescatar: la solidaridad, la complicidad y el acuerdo en torno a valores que son universales. Es un espacio que tiene algo para contar; sus paredes son el registro de un pasado que interpela al presente y cada fin de semana, cuando se produce el encuentro con la música y los amigos, se actualiza. La identidad –que, como un hilo, sostiene a los protagonistas de las obras de Burak y Kral– posee un anclaje en lo local, asociado a lo que el tango ha sido en la historia de cada uno de sus protagonistas,¹⁶⁶ y, a la vez, está basada en valores universales como la amistad y el amor filial, entre otros.

¹⁶⁶Como ejemplo de lo que aquí decimos, podemos tomar una escena de *El último aplauso* en la cual Cristina de las Nieves, una de las protagonistas, dice en una de sus charlas con los jóvenes miembros de la orquesta: “Todo cambia, hasta uno cambia... yo he cambiado de fisonomía, pero mi ser, mi raíz, mis convicciones, no las cambio”. Como este, hay muchos otros ejemplos también en la película de Burak.

Hemos presentado y analizado dos filmes que relatan en sus historias la posibilidad de que el pasado, que llega a través del relato de sus protagonistas, de las imágenes, de los lugares y la música seleccionada, nos envuelva “como un cuadro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades que ya no se encuentran en el presente” (Sarlo, 2005).

El tango en el siglo XXI. La(s) identidad(es) en la crisis. Conclusiones

En este capítulo partimos de la descripción y el análisis de lo ocurrido en la Argentina durante los primeros años del siglo XXI. Estudiamos la tragedia de una crisis económica que significó la caída en picada de los salarios, la destrucción del empleo, la apropiación de los ahorros de los sectores medios por parte de las entidades financieras y la volatilidad de la moneda, entre otros factores que afectaron a todos los sectores sociales, sobre todo a los más vulnerables. La política y los políticos también pagaron las consecuencias de esta crisis que deslegitimó y puso en cuestión los mecanismos tradicionales de participación (Adamovsky, 2020). Con un panorama económico y social tan complejo, y como consecuencia de la falta de oportunidades, la posibilidad de emigrar apareció en el horizonte. Como durante los años 70 en el contexto de la última dictadura en la Argentina, o a finales de los 80 por causa de los procesos hiperinflacionarios, el comienzo del siglo XXI presentaba el dilema de abandonarlo todo y marchar para encontrar nuevas posibilidades o permanecer esperando hallar una respuesta que el Estado no estaba ofreciendo. Esa situación volvió a mostrar el rostro de una nación que expulsaba a sus ciudadanos, empujándolos hacia destinos desconocidos.

La cultura recogió el desafío de expresar lo que ocurría y lo hizo a través de distintos formatos. El arte fue una alternativa más de la resistencia mientras todo se derrumbaba, y el tango, que había reaparecido en la escena cultural desde los años 90, fue parte de lo que pasaba. Músicos, bailarines y directores de cine encontraron en ese objeto cultural un refugio para poder expresar parte de lo que los interpelaba como artistas y creativos. Trataban de hallar, en esa danza y esa música, el ámbito donde cobijarse en esta tierra arrasada que era la Argentina.

El tango representa ese tiempo vinculado a la historia y a la memoria; se trata de una música en la cual predomina, justamente, la nostalgia, como lo define el tano Walter en *El último aplauso*: “El tango tiene ausencia, fue escrito por nietos o bisnietos de inmigrantes, [...] hay desarraigo en las letras”.

Por eso mismo, representa a estos directores jóvenes, ya que en su mayoría tienen historias de desarraigo. En ellos, hay una sensación de incertidumbre que solo se detiene cuando parte de aquello vinculado con la música y la danza adquiere presencia fílmica y se “mira” con ese ojo que es la cámara. Los realizadores audiovisuales entienden que es posible y fructífero hablar de ese mundo y ese otro arte desde el arte audiovisual, poniéndolos en diálogo.

La filmografía que forma parte de nuestro corpus en este periodo está atravesada por ese contexto. Sus protagonistas, de una u otra manera, están “dañados” por la situación que ha provocado la crisis. El tiempo y el espacio, alterados, solo pueden “recomponerse” cuando el pasado vuelve para mostrarnos aquello que somos (o que creemos ser). Mientras el presente es hostil, son aquellos lazos con el pasado los que orientan y ayudan a resistir. No hay duda de que, desde el presente incierto que ofrece la crisis del 2001 a los argentinos, se mira

hacia el pasado con nostalgia. La melancolía por aquello que ya no es, y no regresará nunca más, impregna parte de los climas de estos filmes. La búsqueda es la del rescate del pasado que ofrece un orden y certidumbres. Sin embargo, lo que se halla son solo retazos de ese pasado, de los cuales los distintos actores sociales –que buscan resistir el embate del mercado y la transformación– tratan de apropiarse y lo hacen de modo diverso. No hay una única manera de entender al tango, de sentirse representado por él. Hay tantas como quienes deciden buscarlo como una forma de expresión de aquello que los atraviesa.

La formación y el recorrido profesional y personal de los directores de estos filmes también ayudan a comprender cómo definen el relato audiovisual que hacen sobre el tango, en este momento histórico que hemos delimitado. Podemos afirmar que las narrativas audiovisuales pos-2001 recuperan el tango desde una perspectiva original. No se trata únicamente de relatar un tango *for export*, sino de hurgar en el tiempo –a la manera casi detectivesca en que lo hace Sergio Wolf, como protagonista del filme que hemos analizado– para encontrar una nueva forma de hacer y decir el tango. Directores jóvenes, o no tanto, buscan en esa música y en su danza –propia de la urbe porteña– una nueva metáfora audiovisual capaz de representar a una sociedad del siglo XXI, en un contexto de predominio del mercado, desintegración del Estado y reformulación de los vínculos intersubjetivos. Hay algo reparador en esta música y esta danza de la ciudad de Buenos Aires, y es por eso que la eligen y la transforman en la protagonista de sus filmes. La búsqueda es con la ansiedad de reconstruir la trama, el lazo, una forma de entender la cotidianidad. El corpus de filmes del pos-2001 presenta al tango como una música y una danza que dejó de ser esa que representaba a los mayores –quienes lo habían bailado en

su juventud- y empezó a ser una referencia cultural e identitaria en la cual los jóvenes también están incluidos.

La asociación entre el tango, como música y como danza, con aquellas cosas cotidianas se convierte en imágenes que, compartidas socialmente, contribuyen a (re)componer una pertenencia. Así lo identifica Martínez Vignatti cuando dice que el tango está en cómo se habla en Buenos Aires, en cómo se caminan las calles de la ciudad, en la pizza a las tres de la mañana o, incluso, en la protesta social.¹⁶⁷ A estas imágenes recurren quienes filman durante estos años del pos-2001 para otorgar una estabilidad que, como efecto de los tiempos que corren, se ha perdido. El bar es parte de ese abanico de referencias que se vincula a una forma de ser del porteño. En él se desarrollan algunos de los filmes, donde es protagonista, mientras que en otros siempre está como referencia de ese espacio en el cual la amistad, la cotidianidad, la charla o la rutina constituyen comunidad (Han, 2020). La repetición de ese tópico ofrece información acerca de una sociabilidad que hace a un mundo vincular asociado a la urbe porteña. Junto con esa imagen, la presencia de una música que sonaba en la primera mitad del siglo XX y convocaba a distintos sectores de la sociedad y los seducía, es solo una alternativa más para colmar un vacío que parece haber dejado la tormenta de la crisis.

¹⁶⁷Ranzani, O. (9 de noviembre de 2010). La pasión en dos por cuatro. *Página 12*. Cultura y Espectáculos <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19854-2010-11-09.html>

| CAPÍTULO 5 |

Conclusiones

La relación que existió entre el cine y el tango en la primera mitad del siglo XX ha sido estudiada y analizada, como lo demostramos a partir de la recuperación de numerosos materiales bibliográficos que abordaron el tema. Especialistas en cine, literatura e historia aportaron distintos análisis sobre este vínculo. Muchas veces, se sumó al estudio de esa relación el análisis del mundo del espectáculo y el crecimiento de las industrias culturales en la Argentina y su conexión con el mercado latinoamericano, de los Estados Unidos y de Europa.

En nuestro recorrido a lo largo de los capítulos precedentes, consideramos particularmente las narrativas audiovisuales del tango en el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Iniciamos la tarea partiendo desde una perspectiva histórica y abordando el contexto internacional de los años noventa, como un periodo caracterizado por las políticas de patrimonialización, que fueron impulsadas, en su mayoría, por agencias nacionales y municipales. Dichos organismos promovieron estas acciones como parte de las gestiones que el poder político impuso para recuperar una agenda de memoria vinculada al pasado. En ese momento histórico al que nos referimos, la legislación sobre patrimonialización formó parte de una serie de acciones cuyo objetivo era reconocer y recuperar bienes materiales e inmateriales. Estos se transformaron, como efecto de dichas políticas, en territorios posibles de una disputa cultural. En un contexto de globalización y

neoliberalismo, la determinación, de definir patrimonios culturales asociados a las naciones y lo nacional puso en evidencia las paradojas y contradicciones de un momento político que levantaba las banderas de la libertad, el fin del Estado, las fronteras territoriales y el predominio del mercado.

La búsqueda en el pasado lejano de una parte de la identidad definida como “nacional” –que se diluía por efecto de las comunicaciones y las tecnologías, las cuales causaban la aceleración de los intercambios– explica, al menos en parte, la promoción de una legislación que pretende señalar y proteger el patrimonio de las distintas sociedades a nivel global. Si bien es posible ubicar antecedentes de este tipo de legislación en otras etapas históricas –ya que el interés en patrimonializar no era totalmente nuevo–, es cierto que en la década del noventa toma fuerza y vitalidad. En el caso argentino, parte de estas tensiones que hemos registrado para el periodo histórico-político puede identificarse en los debates parlamentarios en torno a la nueva legislación.

La revisión y el análisis de dichos debates como fuentes integrantes de nuestro corpus de trabajo, tanto en el Congreso Nacional como en la Legislatura porteña, presentan narrativas confusas. En estos discursos se asocia de manera extemporánea al extranjero con el enemigo que busca apropiarse de aquello que es nuestro.¹⁶⁸ En la

¹⁶⁸“La difusión universal del tango se comprueba al haber sido incorporado a otras culturas en sinfonías, óperas, obras de cámara, artes plásticas, teatro y cine. Por eso se lo investiga, se lo estudia y se lo cultiva en ambientes académicos y universitarios, lo que ha derivado en que gran parte de nuestro patrimonio tanguero –instrumentos, libros, colecciones, artes gráficas– sea continuamente sacado de nuestro país por compradores extranjeros. Este es, precisamente, uno de los problemas que tratamos de resolver a través del proyecto de ley que hoy estamos tratando” Senador Menem, Cámara de Senadores, Reunión 55, p. 5839.

misma operación argumentativa, mientras observan y señalan de manera crítica, ese interés de “usurpación” con el que identifican a los “extranjeros”, revisan las acciones de patrimonialización que se realizan en el mundo para legitimar las decisiones locales y las toman como ejemplo de lo que debe hacerse también en la Argentina. Se refieren, por ejemplo, a los Estados Unidos y su decisión de declarar al jazz como “un excepcional tesoro nacional” unos años antes.¹⁶⁹ En ese mismo recinto, se discuten y se aprueban leyes de apertura a las inversiones extranjeras en temas claves como la energía, el petróleo y el agua.¹⁷⁰ Mientras tanto, se fundamenta la necesidad de definirse en materia nacional en torno a un objeto cultural que forzosamente pretenden convertir en el representante de toda la Argentina, cuando en realidad es representativo de una parte de los porteños.

Se llama a defender lo que se enuncia como *la esencia misma de la nación*, que *nos identifica como argentinos*,¹⁷¹ desde una perspectiva que no deja lugar a ser cuestionada y revisada, aunque a la vez se reconoce que son pocos los que conocen las letras del tango o incluso saben bailarlo. Llamativamente, muchos de estos hombres y mujeres, que probablemente durante su juventud estuvieron más cerca del mundo

¹⁶⁹Y esto mismo se ha hecho en otros países más desarrollados económicamente que el nuestro, también con la misma necesidad de proteger y afirmar las expresiones típicas de la identidad nacional. Basta recordar al respecto que el 4 de diciembre de 1987, el Congreso de los Estados Unidos proclamó oficialmente a la música de jazz como un tesoro nacional de excepcional valor”. Senador Menem, Cámara de Senadores, Reunión 55, p. 5838.

¹⁷⁰Recordemos que gran parte de las privatizaciones de los que consideramos servicios esenciales básicos se producen durante los años de gobierno de Carlos Saúl Menem.

¹⁷¹Senador Menem, Cámara de Senadores, Reunión 55, p. 5838. Esta frase se repite más de una vez a lo largo del debate en la Cámara.

del rock que del tango, explican el aprecio por el tango a partir de una serie de razones que resultan, por lo menos, extrañas en esos mismos espacios institucionales en los que se arengaban las libertades económicas. Existe un “consenso” en sectores representantes del oficialismo político, como en sectores de la oposición, que predominan sobre todo en la legislatura porteña, en el cual todos coinciden en la “necesidad” de impulsar un proyecto de patrimonialización, y los argumentos para hacerlo son, como lo estudiamos en la comparación realizada, casi los mismos.

Esa mirada desde el presente hacia el pasado, para (re)tomar una forma musical que proviene de la primera mitad del siglo XX, acude al tango como si el tiempo no hubiera transcurrido, y las transformaciones sociales y políticas que sufrió el país pudieran no afectarlo. Quienes proyectan esta “vuelta del tango” lo hacen pensando que los consumidores en el mercado local pueden reconocerse en ese objeto cultural, como lo habían hecho en otra etapa histórica. Y consideran, además, que el mercado global está tan dispuesto como antes a consumirlo. La legislación que convierte al tango en patrimonio nacional responde, por lo menos, a dos objetivos. El primero busca fortalecer la identificación de una nacionalidad al estilo de principios del siglo XX, asumiendo de manera única y cristalizada un ser nacional cuyas raíces se pueden hallar en esa forma de comprender al tango como parte de esa “modernidad primitiva”, como lo estudió en su análisis Florencia Garramuño. El segundo objetivo es abrir un mercado de consumo que revitalice el lugar que había ocupado el tango y lo ponga a disposición de las nuevas corrientes económicas de la globalización. Este hecho deja al descubierto una idea que luego veremos crecer y desarrollarse en la ciudad de Buenos Aires, gobernada por los sectores

políticos afines al gobierno de Mauricio Macri: la cultura puede ser una oportunidad de realizar negocios, y la tarea del Estado nacional o provincial es propiciar los hechos y acciones culturales para lograrlo.

Esta “vuelta del tango” se organiza como un dispositivo, desplegado en una serie de pasos que se fueron dando de manera escalonada. Nos referimos a la creación de la Academia Nacional del Tango, como punto de partida; una legislación de patrimonialización –primero nacional y luego municipal–; y, finalmente, la creación de una radio FM tango y el Festival y Mundial de Tango en la ciudad de Buenos Aires. Estas acciones contaron con el beneplácito de los medios de comunicación, que ayudaron a crear un clima favorable a este nuevo desembarco del tango. No tenemos dudas de que este proceso fue un hecho político, por el contexto en el que se dio, cuyos rasgos característicos tuvieron que ver con desdibujar las referencias de lo nacional, con el afán de insertarse en el denominado por los intereses políticos de turno “primer mundo”, que pretende homogeneizar y homologar los contenidos culturales y los deseos de los sujetos con el objetivo de crear vínculos de una pertenencia más amplia que las sociedades nacionales y que logre realizarse en el mercado.

La tendencia a la recuperación de los pasados nacionales se repite y convive prácticamente sin contradicciones en muchos países, y también en la Argentina, casi como una alternativa de compensación para mantener un cierto equilibrio social. Las formas en las que se expresaron estos cambios en las narrativas audiovisuales, y su relación con el contexto político y cultural, así como las diferencias y características de los filmes que hablaron sobre el tango en este final del siglo XX y comienzos del siglo XXI, fueron abordadas a lo largo del tercer y cuarto capítulo de esta tesis, y serán retomadas en el siguiente apartado.

Los filmes sobre tango. Sobre gustos e identidades

Como venimos observando en estos párrafos, y a lo largo de los distintos capítulos, la cuestión de la identidad nacional estuvo en el centro de todas las argumentaciones que se dieron en torno al tango, no solo en el momento de fundamentar la legislación que se impulsó, sino también a la hora de producir narrativas audiovisuales. Eso ocurre tanto los años 90 como en los pos-2000. La necesidad de identificar y vincular el hilo que relaciona al tango con lo identitario se expresó de distintas formas una y otra vez: en la palabra de los críticos, en las argumentaciones de la prensa de circulación masiva y en lo que dicen los realizadores cuando se refieren a sus obras. Hemos presentado innumerables ejemplos de ello a lo largo de todo este trabajo. Se habla de lo argentino, de un ser nacional, de recuperar parte de lo que somos y que nos hace únicos y originales. Se relaciona al tango con la urbe, con el bar y las costumbres de la porteñidad. Esa música quedó vinculada e impregnada de las distintas formas de habitar la urbe (la pizza, el canillita, el barrio y la familia, entre otras). Estos argumentos fueron los que nos llevaron a revisar qué ocurrió con la recuperación del interés de la sociedad por el tango y lo tanguero.

Durante los años que recortamos para el estudio, el tango pierde su carácter orillero y marginal, y se convierte en un híbrido capaz de representar tanto los intereses del mercado global como los rasgos más íntimos de una nacionalidad que tiene como principal protagonista a la ciudad de Buenos Aires. De forma paulatina, la sociedad fue espectadora de un lento proceso de recuperación de un bien cultural que, si bien no alcanzó la masividad de otros momentos históricos, logró representar el gusto de una parte de la ciudadanía, identificada y caracterizada en la prensa de esos años. Se los identificó como

jóvenes, profesionales en muchos casos, integrantes de una parte de la clase media relativamente acomodada que encontró en la danza o en la música una forma de resistir al embate neoliberal, partiendo del pasado y proyectándose hacia el futuro.

Una de las preguntas que surgieron a medida que avanzábamos en la investigación fue cómo influyeron el contexto histórico y los discursos que se pusieron en circulación para instalar un interés renovado por el tango. Como imaginábamos, no fue una respuesta unívoca la que pudimos esbozar. Al igual que otros autores consideramos como punto de partida de este proceso el suceso que tuvo el musical *Tango Argentino*, sobre el final de los años 80, en Europa primero y en los Estados Unidos después. El avance de argumentos que promovían la desintegración de las fronteras fue favorable a este tipo de reacciones sociales. Los clubes barriales, las escuelas secundarias, los espacios culturales comenzaron a enseñar a bailar tango. Las orquestas jóvenes que empezaban a formarse buscaban el contacto con los referentes del tango en la primera mitad del siglo XX –muchos de ellos aún vivos– para recuperar una forma particular de tocar el tango cuyos orígenes podían rastrearse en la primera mitad del siglo pasado. Este movimiento, que comenzó tímidamente, fue creciendo y hacia finales del siglo XX adoptó múltiples expresiones: orquestas juveniles, talleres de danza en las escuelas nacionales, agrupaciones que gestionarán sus propios lugares de milonga. Luego de la crisis del 2001, muchos de estos colectivos tangueros fueron parte activa de las agrupaciones que buscaban resistir la crisis a través de formas cooperativas de inserción en el mercado.

El poder político había reivindicado esta música y esta danza como una mercancía con posibilidades dentro del mercado local e internacional. Sobre todo, luego de la crisis económica de la Argentina

a principios del siglo XXI, se consideró como una forma de ingresar dólares a una economía empobrecida y hambrienta de nuevos negocios. La filmografía con el tango como eje de los argumentos fue una posibilidad concreta para obtener esos beneficios, y eso explica los proyectos que surgieron a partir de los años 90.

Caracterización del corpus de filmes

Las narrativas audiovisuales que hemos identificado pueden agruparse y caracterizarse según el periodo histórico que hemos recortado para el análisis, estableciendo sus diferencias. En principio, se producen en un momento de la historia del cine en el que confluyen varios aspectos específicos por los que atraviesa la industria cinematográfica en la Argentina, y sobre los que ya hemos trabajado previamente: las salas tradicionales de todo el país comienzan a desaparecer, llega el desembarco de las multipantallas; el aumento de las entradas y la competencia con el video hogareño convierten a las salas que sobreviven en lugares poco concurridos. Mientras esto ocurre, la ley de cine de 1994 ofrece una ventana de oportunidad para acompañar proyectos a través de un financiamiento por parte del Estado nacional. Sin embargo, muchos de esos créditos que se podían obtener van a ser utilizados discrecionalmente por quien estuvo a cargo, durante estos años, de la dirección del INCAA: Julio Mahárbiz. Esta combinación de hechos explica en parte la especificidad de los años estudiados.

Durante la década de 1990 se filmó muy poco. Sin embargo, muchas de las realizaciones, llamativamente, tuvieron que ver con el mundo del tango. Varias de ellas adoptaron el formato de coproducción, modalidad que, en los primeros años de la década, implicaba la asociación

con algún capital internacional. Junto con la convocatoria a capitales de bandera, algunos de los filmes sumaron a directores internacionales, que buscaron en el pasado del tango historias para contar en este presente. Las coproducciones cinematográficas del período explican la presencia de historias que contienen miradas híbridas, deslocalizadas y alejadas de cualquier posicionamiento claro, tanto en términos de identidad audiovisual como de identidad cultural. Se registraron producciones que se encargaron de recuperar material de archivo y reunirlo para presentarlo a una sociedad a la que se le quería hacer “recordar” lo que había sido el tango hacia poco menos de cuarenta años atrás. También hubo filmes que pretendían presentar al espectador una fórmula comercial exitosa, lo que en alguna ocasión también significó convocar un director de fama internacional. La referencia a personajes icónicos del tango canción y una fórmula que incluía estereotipos de la danza y del relato, abrumaron al espectador que no encontró nada nuevo en esas historias que (re)aparecían en la pantalla. Un mundo de rufianes que ya no existía, una danza de vestidos apretados y tajos sugerentes, el mito de Gardel y su propia figura, que se reproduce en muchos de los filmes, se vuelven “extraños” para un público que no se reconocía en ellos. Esa mezcla artificiosa está disociada de la Argentina y del Buenos Aires que pretendían representar, y por eso mismo, pasa desapercibida. El intento de recuperar el pasado buscando reproducir la magia y la fascinación que se había dado en la primera mitad del siglo XX no logró su cometido.

La prensa de circulación masiva, así como la prensa especializada, dieron cuenta del fenómeno al que nos referimos. Mientras la primera fue benevolente y en más de una ocasión acompañó a esas producciones con una mirada positiva, la crítica especializada –representada

en las revistas de cine que circulaban en aquellos años- cuestionaba mucho la calidad de los filmes y, en algunos casos, especialmente el acceso de estos a las fuentes de financiamiento. La observación del uso discrecional del dinero del Estado nacional, los favoritismos en la entrega de los subsidios y las dudas sobre la gestión Mahárbiz no solo fueron señalados, sino también duramente criticados por estas revistas, particularmente, en momentos claves tales como la decisión de enviar a la competencia internacional por el Oscar a *Tango, no me dejes nunca* de Carlos Saura, o de premiar en el recientemente recuperado Festival de Mar del Plata la obra de Sally Potter, *La lección de tango*, de una dudosa calidad artística. En esos momentos, las críticas se endurecieron y mostraron el costado más espurio de los vínculos entre el poder político corrupto y los empresarios y productores locales.

Los filmes de los años 90 representan el objetivo que la década se propuso para el tango: transformarlo en una moneda de intercambio en el mercado internacional. En muchos casos, con presupuestos obtenidos a través de dudosas maniobras y con escaso éxito de público, esta filmografía representó poco del tango que comenzaba a circular en la sociedad porteña- a escucharse y a bailarse en Buenos Aires- desde mediados de esos años. A pesar de los esfuerzos de parte de una prensa que pretendió apoyar y promover estos contenidos, hubo pocos logros en términos de impacto en el gran público. La operación retorno fue un relativo fracaso.

Como resultado de la crisis económica del 2001, se produjeron algunos cambios en el mundo de la cultura, que se convirtió en un espacio de encuentro y de resistencia para una sociedad que había perdido todas o casi todas las certezas.

En el mundo de la producción audiovisual, además de los grandes cambios en la tecnología, se modificaron las formas de producción y distribución de los filmes. Las narrativas audiovisuales sobre el tango también sufrieron cambios y se volvieron representativas de muchos de los dilemas y preocupaciones de los nuevos consumidores del tango porteño. Muchas de las historias filmadas reflejan las dudas de los protagonistas -jóvenes en su mayoría-, sobre cómo lograr vivir y realizarse en una urbe atravesada por la crisis, así como su búsqueda en el pasado y la tradición de nuevas formas de (re)apropiación de la historia. En esas narrativas, repensar el pasado fue una operación de memoria más activa, lejos de una impronta más estandarizada y exótica que utilizaba la filmografía de la década del 90. Esto se tradujo en unos contenidos más representativos de un movimiento renovador del tango, integrado por músicos, bailarines y directores que lograban expresar sus formas de entender el siglo XXI a través del tango.

Estos filmes recurrieron al financiamiento que ofrecían las fundaciones internacionales y, de ese modo, se sumaron a las nuevas formas que adoptó la coproducción. La participación en festivales, tanto nacionales como internacionales, fue habitual y se convirtió en la alternativa para llamar la atención de la industria. El mercado internacional siguió siendo atractivo para estas producciones y se volvió un horizonte posible de alcanzar, pero esta vez -a diferencia de los años 90- imprimiéndole a las historias una impronta local: la historia de la ciudad latinoamericana, marcada por la pobreza y la marginalidad, por la sensación casi permanente de sus protagonistas de vivir en un país que no termina de incluirlos y los deja desprotegidos, en constante incertidumbre. Es el tango que con su sonoridad los acerca a lo familiar, a la historia de aquello que fue y vive en los relatos de

los adultos de esta sociedad. La recuperación de esa sociabilidad que existió en la primera mitad del siglo XX en torno al tango sirvió para reparar una trama vincular dañada por la crisis económica del 2001. No hay duda de que el encuentro en la milonga, el abrazo de la danza y la orquesta sonando refieren a una memoria social (re)conocida, que cobija a los hombres y mujeres que se encuentran al repetir una letra o tararear una música que, muchas veces, no recuerdan de manera completa, pero de la cual tienen referencias.

Consideramos que este trabajo es un aporte al análisis de la relación entre el cine y el tango en el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI. En esa búsqueda, hemos indagado en la evolución de la producción audiovisual nacional en estos años recortados para el estudio, y hemos aportado algunas cuestiones con respecto al contexto sociopolítico y su relación con el mercado. Pudimos observar algunos aspectos que hacen a la producción y distribución, identificar los festivales y revisar su importancia como espacios de comunicación y como vidriera para mostrar las nuevas creaciones. Nos hemos referido de manera general a la recepción –a través de un estudio de la prensa de circulación masiva durante los años estudiados– y también a la crítica especializada que circulaba en las revistas que surgieron y fueron relevantes en los años 90 en particular. Estudiar todas estas cuestiones fue una contribución a los debates y discusiones en torno al concepto de identidad, una noción que atraviesa muchas de las argumentaciones de la historiografía nacional. Sabemos que, al igual que otras categorías, está atravesada por el tiempo y el espacio; es por eso que retomar el tema en tiempos de neoliberalismo y globalización, vinculado con el tango, nos pareció una propuesta atractiva.

El Río de la Plata, más específicamente la ciudad de Buenos Aires, fue considerada la urbe donde el tango tuvo sus orígenes. A pesar del paso del tiempo, y después de sus muchos viajes por el mundo, esa música y esa danza quedarán asociadas indefinidamente a esta ciudad. Este hecho, en el largo plazo, legitimó el predominio de la ciudad sobre el resto del territorio y reforzó la idea de que el tango es *nuestra identidad*, desdibujando las parcialidades y diferencias con interior del país. Esta operación tuvo como objetivo lograr homologar los deseos y los intereses de una sociedad cada vez más desigual. Si revisamos la historia estudiando los procesos sociopolíticos y las crisis económicas, veremos que las diferencias no están solamente en las posibilidades que tienen en los distintos lugares de acceder a la salud o a la educación, sino también en las tradiciones y las referencias musicales y patrimoniales de cada una de estas regiones. Eso hace que no se pueda hablar del tango como un objeto cultural vinculado a lo argentino y la argentinidad de un modo esencialista, sin llegar a aclarar con precisión a qué, o a quienes, se refiere.

Entre las cosas llamativas que hemos encontrado a lo largo de nuestra investigación, vimos que, desde sectores políticos opositores, los más jóvenes o los más grandes, los artistas y los creativos sostienen en sus discursos, entrevistas y declaraciones que hacen, que el tango forma parte de la identidad argentina. Sin lugar a duda, están convencidos de lo que afirman. Este hecho nos permite hipotetizar acerca de la necesidad que tienen estas sociedades de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI de ir hacia el pasado, de una manera nostálgica, a buscar explicaciones de un presente en el que se ha desmoronado el futuro.

Revisar la identidad nos condujo a reflexionar también sobre la memoria y su vinculación con el pasado y la historia. Hurgar en los procesos de patrimonialización tiene que ver con comenzar a estudiar las disputas que se producen en el marco de estas determinaciones y sus vinculaciones, por un lado, con las tendencias internacionales y, por el otro, el mercado global.

Tango, cine, identidad, mercado, pasado e historia se conjugan en una mixtura confusa cuyas fronteras, o bordes, no son sencillos delimitar. Queda mucho por andar en estas áreas disciplinares y mucho para pensar en torno a las narrativas audiovisuales sobre tango, no solo como patrimonio vinculado a la identidad, sino también –y especialmente– en relación con las demás identidades que habitan la Argentina y se identifican con otras músicas y otras danzas, así como también el lugar que tuvo el tango como *commodity* (re)apropiado en los discursos políticos de este final del siglo XX y comienzo del siglo XXI.

| BIBLIOGRAFÍA |

Arte y estética

- Abadi, F. y Lucero, G. (2013). Dialécticas del Kitsch: el deseo en la cultura de masas. Favio, Santoro y los usos de la estética peronista. En Oliveras, E. (ed.). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.
- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada Colección Aniversario 1938-2008.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (6ta. edición). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Broch, H. (1979). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Colección Marginales. Barcelona: Tusquets.
- Fajardo, C. (2014). El gusto estético en la globalización. *Calle 14*, 9(13), pp. 52-69.
- Ginzburg, C. (1999). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Atajos 12.
- Han, B. (2020). *La desaparición de los rituales*. Colección Pensamiento. Buenos Aires: Herder.
- Hernández Sánchez, D. (2000). Memoria y melancolía: Benjamín, de Chirico, Warhol. *Revista de Filosofía*, 35, pp. 7-21.
- Hutcheon, L. (1998). *Irony, nostalgia and the Postmodern*. University of Toronto English Library.
- Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mardulce.

- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosler, M. (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sánchez de León, M. (2010). La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVI. *Res publica*, 23, pp. 37-55.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo de una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wortman, A. (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En Mato, D., *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Caracas: Clacso.
- Wortman, A. y Radakovicht, R. (2019). *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI. Tecnologías, espacios experiencias*. Buenos Aires: Teseo.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Cine

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Alonso, M. (2016). Representaciones y miradas. El cine y el tango en la historia reciente (1990-2010). *Actas VII Jornadas Nacionales y IV Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Recuperado de: <https://dhtarte.files.wordpress.com/2015/03/actas-jhap-2016.pdf>
- Alonso, M. (2018). Cine y tango (1990-2010). Representaciones y memoria. *X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. Facultad de

Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/82030>

- Alonso, M. (2019). Cinema and Tango (1990-2010). Representations, Market and Politics. En Gil Mariño, C. y Miranda, L. (eds.), *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond. Culture, Music and Transnational Discourses*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue- Imagen.
- Amiot, J. (2018). El Fonds Sud Cinéma y el Nuevo cine argentino. Estudio de caso y problemáticas generales de la coproducción Europa/América Latina. Traducción de Lucía Belloro, *Cinémas d'amerique latine*, 26, pp. 80-91. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cinelatino/4176>
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine.
- Barnes, C., Borello, J. y Llahí, A. (2014). La producción cinematográfica en la Argentina: Datos, formas de organización y tipos de empresas. *H-industri@*, 8(14), primer semestre.
- Bartalini, C. (2018). Tradiciones y rupturas entre 2001. Una reflexión en torno a las tensiones del testimonio como performatividad estético-política en *Los rubios*, de Albertina Carri. En Schuttenberg, M. y Delgado, J. (comps.). *Construir sobre los escombros. Política y cultura en la Argentina post-crisis del 2001*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Berardi, M. (2006). *La vida imaginada: vida cotidiana y cine argentino (1933-1970)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Bustos, A., Schifani, M. y Serber, M. (2021). Apropiaciones del policial negro en el documental en primera persona. El diálogo entre “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” y “Viviré con tu recuerdo”. *Revista En la otra isla*. Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA.
- Calistro, M. (1984). Aspectos del nuevo cine. En Couselo, J. et al., *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Campos Rabadán, M. (2012). El circuito de financiación de los cines latinoamericanos. *Cinémas d'amerique latine*, 20. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cinelatino/667>
- Campos Rabadán, M. (2013). La América Latina de 'Cine en Construcción'. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. *Archivos de la Filmoteca*, 71, pp. 13-26.
- Campos Rabadán, M. (2016). Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10016/23801>
- Cerdán Los Arcos, J. (2004). Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 66-67, pp.151-164.
- Couselo, J. (1969). *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland.
- Couselo, J., Calistro, M., España, C., Insaurrealde, A., Landini, C., Maranghello, C., Rosado, M. (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cuarterolo, A. (2009). Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional. En Lusnich, L. y Piedras, P. (comps.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. pp. 67-78. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Di Nubila, D. (1959). *Historia del cine argentino*, vol. 1. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Devesa Fernández, M. (2006). *El impacto económico de los festivales culturales. El caso de la semana internacional de cine de Valladolid*. Madrid: Fundación Autor.
- España, C. (1984). El cine sonoro y su expansión. En Couselo, J. et al., *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Falicov, T. (2013). 'Cine en Construcción'/'Films in Progress': cómo los cineastas españoles y latinoamericanos negocian la construcción de

una estética de cine de autor globalizada. *Transnational Cinemas*, 4(2), pp. 253-271.

- García Canclini, N. (2007). El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. *Estudios Visuales. Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, 4, pp. 38-39.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus. Recuperado de: <https:// analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2015/04/cine-argentino-entre-lo-possible-y-lo-deseable-octavio-getino.pdf>
- Gil Mariño, C. (2019). *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Unidad de Publicaciones del Departamento de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Quilmes.
- Gómez González, A. (2005). *Consumo, representaciones e identidad española: Un análisis del modelo de distribución del cine musical de Carlos Saura*. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: http://www.ocec.eu/pdf/2005/custodio_angel.pdf
- Kelly Hopfenblatt, A. y Trombetta, J. (2009). Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas de la identidad nacional. En Lusnich, L. y Piedras, P. (comps.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Maia, G. (2020). Memórias, identidades e um falso problema. En Aguilera, Y. (ed.), *Mordaças no cinema da América Latina*. São Paulo: República do Livro.
- Manetti, R. (2014). Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar. En Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. (comps.), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Manrupe, R. y Portela, A. (2004). *Un diccionario de films argentinos II*. Buenos Aires: Corregidor.

- Manrupe, R. y Portela, A. (2009). *Un diccionario de films argentinos III*. Buenos Aires: Corregidor.
- Maranghello, C. (1984). La pantalla y el Estado. En Couselo, J. et al., *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Martínez Almudevar, P. (2021). De la radio al cine y del cine a la radio. Conexiones y circulaciones en el mercado de entretenimientos argentinos de la década de 1930. *Imago Fagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 23.
- Paladino, D. (2002). El cine en dos por cuatro (en la primera mitad del siglo XX). *Archivos de la Filmoteca*, 31, pp. 60-75.
- Paranaguá, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Perelman, P. y Seivach, P. (2003). *La industria cinematográfica en la Argentina. Entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: CEDEM (Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano), Secretaría de Desarrollo Económico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Pujol, S. (2016). *Valentino en Buenos Aires: los años 20 y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Rocha, C. (2008). Cine despolitizado de principios de siglo: *Bar El Chino y El abrazo Partido*. *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV(3).
- Sánchez Biosca, V. (1995). *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia (Conselleria de Cultura): Colección Textos, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Soria, C. (2016). Cine (trans)nacional: festivales de cine y marcas de identidad. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69765>

- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. Universidad del País Vasco (UPV/EHU). *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 39, primer semestre.
- Vellegia, S. (2011). La integración cinematográfica iberoamericana. Avances y Perspectivas. En Amor, E. y Quiroga, W. (coords.), *Imágenes compartidas. Cine argentino, Cine español*. Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Zavala, L. (2018). *Para analizar cine y literatura*. México DF: El Barco Ebrío.

Música

- Cañardo, M. (2017). *Fábrica de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919- 1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Carozzi, M. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Cecconi, S. (2009). Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13. Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente>
- Cecconi, S. (2012). Oigo tu voz. Un recorrido por las voces del tango joven en Buenos Aires. En Liska, M. y Venegas, S. (comps.), *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Desde la Gente, ediciones del IMFC.
- Cecconi, S. (2017). La crisis del 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 35(103), pp. 151-177.
- Conrich, I. y Tincknell, E. (2006). *Film's Musician Moments*. Edimburgo: University Press.
- Karush, M. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolla*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

- Liska, M. (2009). Música y cuerpos mudos. El tango y la supresión de lo popular como superación artística. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Asociación Latinoamericana de Sociología. Buenos Aires.
- Liska, M. (2012). Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las estéticas musicales. En Liska, M. y Venegas, S. (comps.). *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Desde la Gente, ediciones del IMFC.
- Liska, M. (2013). La revitalización del baile social del tango en Buenos Aires. Neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990. *Ethnomusicology Review*, 18.
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile y cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Marcos, G. (2012). El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas. En Liska, M. y Venegas, S. (comps.). *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Desde la Gente, ediciones del IMFC.
- Ortega, M. (2018). Los paisajes afectivos de la canción en el cine en español del siglo XXI. En Piedras, P. y Dufays, S. (eds.), *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: La Librería.
- Piedras, P. y Dufays, S. (eds.) (2018). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: La Librería.
- Pujol, S. (2012). Tango y universo juvenil: breve historia de una reconciliación. *ArtCultura*, Universidade Federal de Uberlândia, 14(24), pp. 9-18, enero-junio.
- Seman, P. (2019). La canción nunca es la misma. En Gilbert, A. y Liut, M., *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Vila, P. (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Musiques populaires et identités en Amérique latine*, 48, pp. 81-93.

Tango

- Alonso, M. (2015). Tango, economía y sociedad: una mirada posible. Algo más que un lindo balurdo. *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales*, 2(2), pp. 13-21, septiembre. Recuperado de: <https://estudiosactivosculturales.files.wordpress.com/2015/05/boletc3adn-de-estudios-sobre-activos-culturales-nc2ba-21.pdf>
- Alonso, M. (2016). Tango, economía y sociedad: una mirada posible. Algo más que un lindo balurdo. Segunda Parte. *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales*, 3(3), pp. 39-44, enero. Recuperado de: <https://estudiosactivosculturales.files.wordpress.com/2015/05/boletc3adn-de-estudios-sobre-activos-culturales-nc2ba-3.pdf>
- Barsky, J. (2018). *Tango y Educación*. Buenos Aires: Teseo, UAI editorial. Colección UAI Investigación.
- Belinche, D. (1993). El tango como metáfora de la ilusión perdida. *Boletín de Arte*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, 15(10), pp. 114-117, septiembre.
- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Couselo, J. (1977). El tango en el cine. *La historia del tango. El tango en el espectáculo (1). Los bailes del internado-El teatro-El cine*. Buenos Aires: Corregidor.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Mariño, C. (2015). *El Mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los 30*. Buenos Aires: Teseo.
- López Gallucci, M. (2010). Documental argentino contemporáneo: la identidad cultural a través de las imágenes de tango. Sessao de Comunicações Coordenadas 05. IX Simposio Internacional de Cultura e Comunicação Na America Latina. *Revista Extraprensa, Edição especial*, pp. 1001-1014.
- Matallana, A. (2008). *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo libros.

- Matallana, A. (2016). *El tango entre dos américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: Eudeba.
- Morel, C. (2012). Vuelve el tango: “Tango argentino” y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 5(1), pp. 77-88.
- Munaro, A. (2007-2008). Entrevista a Sergio Wolf: Yo no sé qué me han hecho tus ojos, documental sobre la enigmática Ada Falcón. *El Ángel Exterminador*, 2(8 y 9), noviembre 2007 - febrero 2008.
- Gallego, M. (2007). Identidad y hegemonía: el tango y la cumbia como “constructores” de la nación. *Papeles del CEIC*, 2007/2, septiembre 2007.
- Pelinski, R. (2009). Tango nómada. Una metáfora de la globalización. En Lencina, T., García Brunelli, O. y Saltón, R. (comps.), *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, pp. 65-128, Buenos Aires: Centro Feca.
- Rocchi, R. y Sotelo, A. (2004). Los jóvenes y el tango ¿En busca de la identidad perdida? *Cuadernos de trabajo* N°47. Departamento de La Ciudad del Tango, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
- Salas, H. (1995). *El Tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Savigliano, M. (1994). Malevos, llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, tomo 19, 1993-1994, pp. 79-104. Buenos Aires.
- Savigliano, M. (2005). Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico. *Cadernos Pagu* (25), julio-diciembre, pp. 327-356.
- Varela, G. (2016). *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel- Historia.

Patrimonio

- Bermúdez, A.; Arbeloa, J. y Giralt, A. (2004). *Intervención en el patrimonio cultural. Creación y gestión de proyectos*. Madrid: Editorial Síntesis.

- Cecconi, S. (2014). Dilemas y tensiones en el proceso de patrimonialización del tango. En Margulis, M. et al., *Intervenir en la Cultura. Más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Buenos Aires: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En Aguilar Criado, E. (coord.), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Serie Cuadernos.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, A. (2015). *Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Jelin, E. (2009). ¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de la memoria. En Vinyes, R. (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Madrid: RBA Libros.
- Jordi Font, A. (2009). Contra la nostalgia (y a favor). El rescate de la memoria democrática como identidad civil. En Vinyes, R. (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Madrid: RBA Libros.
- Morel, H. (2009). El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social* 30, pp. 155-172.
- Morel, H. (2013). Buenos Aires, la Meca del Tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local. *Publicar*, XI(XV), diciembre. Recuperado de: https://www.waunet.org/downloads/wcaa/dejalu/feb_2015/morel.pdf
- Muriel, D. (2015). El modelo patrimonial: el patrimonio cultural como emergencia tardomoderna. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 14(1), pp. 181-192. Universidad de La Laguna.

- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social* (21), pp. 17-35.
- Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, 21(42), julio-diciembre, pp. 131-148. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Distrito Federal, México.
- Sarlo, B. (2009). Vocación de memoria. Ciudad y museo. En Vinyes, R. (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Madrid: RBA Libros.

Historia y política

- Adamovsky, E. (2020). *Historia de la Argentina. Biografía de un país. Desde la conquista española hasta nuestros días*. Buenos Aires: Crítica.
- Fair, H. (2013). Hegemonía e impacto interpelativo. Análisis de las discursividades público mediáticas en torno al menemismo y las reformas neoliberales en los actores políticos clave de tradición peronista (1993). *Revista Conflicto Social*, 6(10), julio-diciembre.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Novaro, M. (2021). *Historia de la Argentina 1955-2020*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Reinoso, G. (2019). El caudillismo como forma de ejercicio de poder político: la estrategia de construcción política de Carlos Menem, 1973-1986. *PolHis*. 12(24), pp. 64-93, julio-diciembre.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bibliografía consultada

- Andermann, J. y Fernández Bravo, A. (comps.) (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Colección A oscuras. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. y otros (2005, agosto). Once Apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina [ponencia]. *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (VI Congreso IASPM-AL)*. Buenos Aires, Argentina.
- Arfuch, L. (comp.) (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Binimelis Adell, M. (2011). *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de clase A (1997-2007)*. [Tesis de doctorado]. Universitat Rovira i Virgili.
- Didi Huberman, G. (2008). La imagen quema. *La Puerta FBA*, 3, pp. 57-74. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39830>
- Domenech, X. (2009). El asalto al olvido. Entre el poder y la sociedad. En Vinyes, R. (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Madrid: RBA Libros.
- Espinal Pérez, E. (2008). La(s) Cultura(s) Popular(es). Los términos de un debate histórico-conceptual. *Universitas Humanística*, 67, enero-junio, pp. 223-243. Bogotá.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) (2009). *El Pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Fraile Prieto, T. (2014). Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. *Quaderns de Cine*, 9, pp. 107-114.
- Iniesta, M. (2009). Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas. En Vinyes, R. (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Madrid: RBA Libros.

- Jauregui, J. (2016). Imágenes y sonidos del tango en movimiento. Las orquestas en el cine documental. En Liska, M. y Venegas, S. (comps.). *Tango. Ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Desde la Gente, ediciones del IMFC.
- Margulis, M. (comp.) (1994). *La cultura de la noche. Vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Martín-Barbero, J. (2008). Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético. *La Puerta FBA*, 3.
- Mecacci, A. (2018). Kitsch y Neokitsch. *Boletín de Estética*, 44, pp. 7-32.
- Melamed, A. (2011). La cuestión del Kitsch en la dialéctica subjetividad-identidad. *VIII Jornadas de Investigación en Filosofía*, 27-29 de abril, La Plata. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1303/ev.1303.pdf
- Morán, J. (1990). Criterios sobre el Kitsch como categoría y manifestación artística. *XII Congreso Interamericano de Filosofía*. La Plata: UNLP. FAHCE. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.303/pm.303.pdf>
- Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Pardo, S. (2016). Los estudios sobre el cine argentino del período clásico industrial: un panorama histórico. *Question/Cuestión*, 1(49), enero-marzo.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Peña, F. (2014). *60 imágenes, 60 años*. Buenos Aires: INCAA.
- Pinto Veas, I. (2017). Ismail Xavier. *La Fuga*, 19. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/ismail-xavier/822>.
- Pujol, S. (2004). Jazz en el país del tango. *Revista Pugliese*, Dirección de Música GCBA, Buenos Aires, segunda época, mayo.
- Quintar, A. y Borello, J. (2014). Consumos culturales en Argentina: El caso del cine en la población de estudiantes universitarios. *ImagoFagia, Revista*

de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 9. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/159305373.pdf>

- Russo, E. (2021). Entrevista a Ismail Xavier. “Hay que refinar la discusión sobre la fuerza del factor tecnológico en la producción de estilos y significados”. *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), pp. 183-193. Recuperado de: <http://doi.org.10.18861/ic.2021.16.1.3102>
- Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Vellegia, S. (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, Quipus.
- Wolf, S. (2004). Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino. En Yoel, G. (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.
- Wortman, A. y otros (2015). *Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos*. Documento de Trabajo N° 73. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20151015072933/dt73.pdf>
- Zavala, L. (2019). Análisis de la forma fílmica. Notas de Curso. Agosto a diciembre.

Legislación

- Ley N° 23980. Instituto Nacional del Tango - Su creación. 14 de agosto de 1991. InfoLEG Información Legislativa. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anejos/15000-19999/17074/norma.htm>

- Ley Nº 24684. Ley Nacional del Tango. 14 de agosto de 1996. InfoLEG Información Legislativa. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/185000-189999/187292/norma.htm>
- Decreto ley Nº 627/98. Sobre la observancia de la Ley Nacional del Tango. 10 de junio de 1998. InfoLEG Información Legislativa. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/50000-54999/51225/norma.htm>
- Ley Nº 130. Ley de Tango. 14 de diciembre de 1998. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ley Nº 228. La radio de frecuencia modulada de la ciudad tendrá una programación destinada a la emisión de música de tango y popular argentina. 19 de agosto de 1999. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Recuperado de: http://www.ciudadyderechos.org.ar/participacion/derechosbasicos_1.php?id=15&id2=402&id3=743
- Ley Nº 2218. Crea el programa ballet de tango de la Ciudad de Buenos Aires. 7 de diciembre de 2006. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Corpus documental

Prensa

Ámbito Financiero

- “Tango argentino” once años después (18 de febrero de 2011). www.ambito.com/tango-argentino-once-anos-despues-n3669042. (Consulta 1/2/2019).

Nota de autor

- Sendros, P. (3 de diciembre de 2009). Emotivo reencuentro en el bar El Chino. <https://www.ambito.com/edicion-impresia/emotivo-reencuentro-el-bar-el-chino-n3596440>. (Consulta 1/2/2019)

Clarín

- Lenta desaparición de la clase media (16 de septiembre de 1997). Sección Economía. https://www.clarin.com/economia/lenta-desaparicion-clase-media_0_ryPijlWAYe.html (Consulta 16/01/2022)
- Famosas estrellas inauguraron el Festival de Mar del Plata (14 de noviembre de 1997). https://www.clarin.com/sociedad/famosas-estrellas-inauguraron-festival-cine-mar-plata_0_BJj7leWAKx.html (Consulta 19/1/2020)
- El día que Menem se puso en marcha desde La Rioja (8 de junio de 1998). https://www.clarin.com/politica/dia-menem-puso-marcha-rioja_ (Consulta 7/5/2023).
- Mis musicales son más oscuros (27 de julio de 1998). Sección Espectáculos. https://www.clarin.com/espectaculos/musicales-oscuros_0_Skqx17gJUhe.html (Consulta 10/10/2021)
- El baile de la polémica (29 de septiembre de 1998). Sección Espectáculos. https://www.clarin.com/espectaculos/baile-polemica_0_SJl7DUWJLne.html. (Consulta 24/1/2022)
- Exportaciones de tango. Un producto con futuro (10 de diciembre del 2000). Sección Economía. https://www.clarin.com/economia/exportaciones-tango-producto-futuro_0_SkFnHtgAKx.html. (Consulta 2/11/2020).
- La directora inglesa que recibió su premio tres años después (13 de marzo del 2001). Sección Sociedad. https://www.clarin.com/sociedad/directora-inglesa-recibio-premio-anos-despues_0_SJDxuoQl0tl.html. (Consulta 21/1/2022).
- Aniversario: Claudio Segovia y los 20 años de “Tango Argentino” (21 de noviembre de 2003). www.clarin.com/espectaculos/elegi-gente-juicio-autentica_0_SyngkBJgAYe.html. (Consulta 1/02/2019).

Nota de autor

- Lerer, D. (4 de diciembre de 2003) ¡Qué recuerdos! Sección Espectáculos. https://www.clarin.com/espectaculos/recuerdos_0_BkqgjgycKKe.html (Consulta 21/7/2022)

La Nación

- Menem defendió la libre expresión y cantó tangos (8 de junio de 1996). Sección Política. <https://www.lanacion.com.ar/politica/menem-defendio-la-libre-expresion-y-canto-tangos-nid175400/> (Consulta 6/5/2023)
- Todo el mundo tiene alma de Tango (22 de agosto de 1996). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/todo-el-mundo-tiene-alma-de-tango-nid168352> (Consulta 26/09/2020)
- El tango con todas las de la ley (29 de septiembre de 1996). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-tango-con-todas-las-de-la-ley-nid173210> (Consulta 26/09/2020)
- Tango confesional. La música como forma de realización personal en el amor. “La lección de tango” (20 de noviembre de 1997). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tango-confesional-nid81161>. (Consulta 7/5/2023)
- El oro se lo llevó *La Lección de Tango* (23 de noviembre de 1997). Sección Sociedad. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-oro-se-lo-llevo-la-leccion-de-tango-nid81360/> (Consulta 19/1/2022)
- El Tango de la polémica (29 de octubre de 1998). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-tango-de-la-polemica-nid115970/> (Consulta 24/1/2022)
- El Oscar, las cartas y la polémica (3 de noviembre de 1998). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-oscar-las-cartas-y-la-polemica-nid116560/> (Consulta 24/1/2022)

- Aclaración de Scalella (30 de diciembre de 1998). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/aclaracion-de-scalella-nid123107/> (Consulta 24/1/2022).
- “Era candidata de fierro” (10 de febrero de 1999). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/era-candidata-de-fierro-nid127488> (Consulta 24/1/2022)
- Bocca y el tango del Oscar (11 de febrero de 1999). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/bocca-y-el-tango-del-oscar-nid127604> (Consulta 24/1/2022)
- Elogios para “Tango” en los EE. UU. (13 de febrero de 1999). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/elogios-para-tango-en-los-ee-uu-nid127835> (Consulta 24/1/2022)
- Tango de importación (2 de noviembre de 1999). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tango-de-importacion-nid159665/>. (Consulta 10/10/2021)
- Claudio Segovia: el señor del Tango (31 de agosto de 2003). Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/claudio-segovia-el-senor-del-tango-nid523391/> (Consulta 26/3/2023)

Notas de autor

- Barone, O. (14 de febrero de 1999). El Tango ya ganó el Oscar. Sección Opinión, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-tango-ya-gano-el-oscar-nid210050/>. (Consulta 1/2/2019)
- López, F. (6 de agosto de 1998). Tangos y lujo visual. Estampas musicales con la sensibilidad de Carlos Saura. Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tangos-y-lujo-visual-nid105967>. (Consulta 9/2/2022)

- Martínez, A. (22 de marzo de 1997). Una ópera prima hecha con pasión. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/una-opera-prima-hecha-con-pasion-nid65663/> (Consulta 10/10/2020)
- Montesoro, J. (14 de octubre de 2003). Pasado mañana llega *Bar El Chino*. Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/pasado-manana-llega-bar-el-chino-nid535455/> (Consulta 15/9/2020)
- Pizarro, E. (27 de julio de 2008). Tendencias. Tango S.A. Suplemento Cultura. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/tango-sa-nid1032552/> (Consulta 7/5/2023)
- Plaza, G. (20 de noviembre de 2003). El tango se hace ver. Sección Espectáculos. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-tango-se-hace-ver-nid546805/> (Consulta 10/9/2020)
- Plaza, G. (4 de mayo de 2006). La Selección Sub-20 del Tango. Sección Espectáculos. Música <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-seleccion-sub-20-del-tango-nid802697/> (Consulta 10/9/2020)
- Plaza G. (18 de febrero de 2011). Tango Argentino: el misterio del boom. Sección Espectáculos. Música. www.lanacion.com.ar/1350846-tango-argentino-el-misterio-del-boom (Consulta 1/2/2019)
- Sirvén, P. (22 de agosto del 2010). El tango es la soja de Buenos Aires. Sección Espectáculos. Música. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-tango-es-la-soja-de-buenos-aires-nid1296804/> (Consulta 19/1/2022)
- Sued, G. (23 de junio 2007). Procesan al exfuncionario Mahárbiz. Sección Política. <https://www.lanacion.com.ar/politica/procesan-al-ex-funcionario-maharbiz-nid919807/> (Consulta 19/01/2022)

La Prensa

- Tangos, crímenes, y bastante más (13 de junio de 2007). Espectáculos. <http://www.laprensa.com.ar/303884-Tangos-crimenes-y-bastante-mas.note.aspx> (Consulta 19/01/2022)

Página 12

- La hora de la austeridad ha llegado, al fin (28 de octubre de 1998). Radar. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-10/98-10-28/pag29.htm> (Consulta 7/5/2023)
- Suenan las castañuelas: “Tango” rumbo al Oscar (28 de octubre de 1998). Radar. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-10/98-10-28/pag29.htm>. (Consulta 7/5/2023)
- Adiós al país de la clase media (26 de octubre del 2004). Sección Economía. <https://www.pagina12.com.ar/diario/economia/2-42801-2004-10-26.html>. (Consulta 16/3/2022)
- Sueños de tango en un siglo XXI problemático y febril (22 de noviembre del 2005). Espectáculos <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-1087-2005-11-22.html> (Consulta 15/9/2020)

Notas de autor

- Alarcón, C. (12 de julio de 1998). De la escuela a la pista de tango. Milongas de pebetes. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-06/98-06-07/pag16.htm>. (Consulta 7/5/2023)
- D’addario, F. (27 de noviembre de 1999). Llegan los shows “Tango Argentino” y “Forever Tango”. For Export, en Buenos Aires. <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-10/99-10-27/pag29.htm>. (Consulta 10/10/2021)
- Chaheer, S. (2 de enero del 2004). Un misterio llamado Ada. Suplemento Las 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-948-2004-01-02.html>. (Consulta 7/5/2023)
- Cozarinsky, E. (20 de abril del 2003). Buscando desesperadamente a Ada. Radar. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-702-2003-04-20.html>. (Consulta 31/03/2021)

- Febbro, E. (20 de diciembre de 1998). París descubre en el tango cómo acortar la distancia. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-20/pag26.htm>. (Consulta 7/5/2023)
- Halfon, M. (1 de febrero de 2009). El tango de mi vida rescata el tango oculto de la ciudad. Si lo sabe, cante. Radar. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5091-2009-02-01.html>. (Consulta 31/03/2021)
- Ranzani, O. (9 de noviembre de 2010). La pasión en dos por cuatro. Cultura y Espectáculos. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19854-2010-11-09.html> (Consulta 30/3/2021)
- Zito, C. (10 de junio del 2013). “Hasta los tangos feos son lindos”. Horacio Ferrer, el cumpleaños del mayor poeta vivo del tango. <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-221949-2013-06-10.html>. (Consulta 18/8/2021)

Podcast

- Wolf, S. (noviembre de 2018). *Cinefelia Ninja*. Temporada 1. Cap.1. Spotify.

Revistas especializadas

- *El Amante. Cine*, Año V, N° 52, junio de 1996
- *El Amante. Cine*, Año V, N° 55, septiembre de 1996
- *El Amante. Cine*, Año V, N° 56, octubre 1996
- *El Amante. Cine*, Año VI, N° 69, noviembre 1997
- *El Amante. Cine*, Año VII, N° 78, septiembre 1998
- *El Amante. Cine*, Año 13, N° 140, diciembre 2003
- *El Amante. Cine*, Año 13, N° 142, febrero 2004

YouTube

- https://www.youtube.com/watch?v=pqSj3DT7gwY&ab_channel=APArchive. Argentine President Carlos Menem put on his

dancing shoes on Friday night for an after dinner tango in front of an admiring audience in London.

- https://www.youtube.com/watch?v=ZCOMV7ta8Hs&ab_channel=archivodichiara. El presidente Carlos Saúl Menem saluda a los periodistas acreditados en la Casa de Gobierno por celebrarse un nuevo aniversario del día del periodista. También se observa a Menem cantando un tango junto a un cantante. Fecha: 7/6/1996
- https://www.youtube.com/watch?v=z-U_EP-gkhU&ab_channel=GCBA. Mauricio Macri bailó junto a ex ganadores del Campeonato Mundial de Tango.

Filmes

1990-2000

- Chavarri, J. (director) (1998). *Sus Ojos se cerraron y el mundo sigue andando*. Aleph Cine SA, Antena 3 Televisión, Buena Vista Pictures, Canal+ España, Patagonik, Rocabruno, Telefé, INCAA. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hM5IPqAtdhQ&t=6s>.
- De la Torre, R. (director) (1993). *Funes, un gran amor*. Raúl de la Torre Producciones. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qea1sNaQOTA>
- Pagliere, R. (director) (1996). *El día que Maradona conoció a Gardel. Una fábula de héroes*. Radiodifusora Del Carmen, Multimedia América. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sHp1sQ5yuJQ>
- Pagliere, R. (director) (1997). *Quereme así (piantao)*. Álvarez y Asociados Comunicaciones SRL.
- Porter, S. (directora) (1997). *La Lección de Tango*. Adventure Pictures, The Arts Council, Eurimages, Imagica, OKCK Films, Pandora Film. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kXyp0no_7Cc

- Sábato, M. (director) (1996). *Al corazón*. Estudios San Miguel. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=h7QxgC6OUQI&list=RDh7QxgC6OUQI&start_radio=1
- Santiso, J. (director) (1996). *De mi barrio con amor*. S. y M. Producciones. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EFnq8c4j4eE>
- Saura, C. (director) (1998). *Tango, no me dejes nunca*. Alma Ata, Astrolabio Producciones, Argentina Sono Film. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=y2M4IW4b5qw&list=RDy2M4IW4b5qw&start_radio=1
- Schrader, L. (director) (1990). *Naked tango*. Coproducción USA-Suiza-Argentina-Japón. Gotan, Grupo Baires. Jade M, Praesens-Film. Sugarloaf Films Inc., Towa.
- Vieyra, E. (director) (1996). *Adiós, abuelo*. EJV Producciones. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

2000-2010

- Arregui, G. (director) (2009). *El Torcan*. Uno Films. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Belón, H. (director) (2008). *El tango de mi vida*. Bastiana Films.
- Burak, D. (director) (2003). *Bar El Chino*. Adart Producciones. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=stA43xjRw5g>
- Corrado, G. (director) (2007). *Garúa*. El Grito Producciones, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ViUPnab3dOw>
- Fasulino, C. (director) (2005). *El sur de una pasión*. Magnética SRL.
- Filippelli, R. (director) (2001). *Notas de tango*. Productor: Pablo Wisznia.
- García Guevara, M. (directora) (2005). *Tango, un giro extraño*. Max Films. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iVVf5LvglI&t=824s>

- Kohan, M. (director) (2008). *Café de los maestros*. Lita Stantic Producciones, Pathé, VideoFilmes.
- Kral, G. (director) (2009). *El último aplauso*. Estudio Massa, Germán Kral, Happinet Corporation, Indiecito, Monogatari, Sogecine.
- Martínez Vignatti, D. (director) (2009). *La cantante de tango*. Minds Meet, Radio-Télévision Française (RTF), Tarantula, Trivial Media, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Muñoz, L. y Wolf, S. (directores) (2003). *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. Cine Ojo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=umBH-UvwhJM>
- Neal, C. (directora) (2005). *Si sos brujo: una historia de tango*. Tango Vía Buenos Aires. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pLxajGD-u4Y&t=21s>
- Rivas, D. (director) (2003). *Abrazos, tango en Buenos Aires*. Abasto Plaza Hotel, Bordesio Producciones, Film Suez, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Solo Tango.
- Saderman, A. (director) (2005). *El último bandoneón*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xh2ud5n1t9k>
- Spagnuolo, E. (director) (2009). *Homero Manzi, un poeta en la tormenta*. Thematic Media. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=za7h6MqUqqg>

Páginas web

- <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/9746>
- <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/forever-tango-un-musical-que-regresa-al-teatro-nacional-casa-de-la-cultura>.
- <https://www.fracturaexpuesta.com.ar/noticias/20100804.html>

- <https://www.newnetherlandinstitute.org/history-and-heritage/dutch-americans/leonard-schrader>
- <https://sallypotter.com/about>
- <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=chavarri-jaime>
- <http://tierra.free-people.net/artes/cine-carlos-saura.php>
- <https://www.mardelplatafilmfest.com/36/es/edicion/13>
- <https://ahira.com.ar/revistas/el-amante-cine/>
- <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=23735>
- <https://cinefreaks.net/2015/09/28/entrevista-a-caroline-neal-el-tango-es-como-una-conversacion-sin-el-obstaculo-de-las-palabras-una-mediacion-sensual-en-movimiento/>

Debates parlamentarios

- Cámara de Senadores de la Nación, 55 Reunión, 35 sesión ordinaria, 30/11/1995, pp. 5837-5847. *Diario de sesiones*, Boletín 1743.
- Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, *Acta de la 34° Sesión Ordinaria* (continuación), 14 de diciembre de 1998. Versión taquigráfica, pp. 33-57.

Narrativas audiovisuales del tango

Política, estética y producción en Argentina en el período 1990-2010

Narrativas audiovisuales del tango. Política, estética y producción en Argentina en el período 1990-2010 es una investigación que indaga sobre el tango como una expresión que reúne a la música y la danza, y su impacto en las narrativas audiovisuales. Se abordan en este trabajo las nociones de identidad y de cultura, relacionando ambas a un contexto socio político definido, en el marco del sistema capitalista con un contexto de profundización de la globalización y políticas neoliberales que repercuten en la materialidad cultural, el pasado y la memoria. La autora reúne distintas miradas que van desde los teóricos hasta los especialistas en arte y estética, en temáticas vinculadas al patrimonio y a la cultura en general, el cine, la historia del tango y estudiosos sobre historia y política que fueron fundamentales para abordar los temas del contexto analizado. Tango, cine, identidad, mercado, pasado e historia se conjugan aún hoy en una mixtura confusa cuyas fronteras o bordes no es sencillo delimitar.