



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Suppicich, Fernanda

Tango y crisis. Colectivos artísticos alrededor del 2001 en Buenos Aires



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Suppicich, F. (2025). *Tango y crisis. Colectivos artísticos alrededor del 2001 en Buenos Aires. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes*
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/5358>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Tango y crisis. Colectivos artísticos alrededor del 2001 en Buenos Aires

TESIS DE MAESTRÍA

Fernanda Suppicich

fernandasuppicich@gmail.com

Resumen

El presente trabajo constituye un estudio de dos agrupaciones de tango surgidas en Buenos Aires alrededor de la crisis de 2001 Argentina: Autoconvocados por el tango y Tango protesta. En el mismo, propongo un análisis desde las redes de acción social que se conformaron a partir de la coyuntura, sus mecanismos de coordinación y su repertorio, en particular aquellas obras artísticas que dialogan con cuestiones sociales, históricas y políticas. Advierto que estas producciones se vieron interpeladas por los movimientos de derechos humanos y feministas. Sugiero, además, que los colectivos aportaron, con una postura que fue al mismo tiempo artística y política, al desarrollo de nuevas subjetividades desde un terreno que apela a la emoción como vehículo de transformación. Del mismo modo, identifiqué en las prácticas artísticas los símbolos que contribuyen a desarrollar una memoria colectiva activa y que intervienen en la creación de identidades sociales. El análisis de la acción colectiva a partir de expresiones artísticas y su inserción en los movimientos sociales alrededor de 2001 representa un área de vacancia en los estudios socioculturales del tango, y esto contribuye a entender los cambios de la sociedad en dicho período.

Palabras clave: Tango - crisis - política

Director: Dr. Martín Liut

Agradecimientos

Al Dr. Martín Liut, por dirigir esta tesis, su acompañamiento y guía en estos años.

A Javier González, Patricia Barone, Marcela Bublik, Paula Ferrio, Claudia Sánchez Lobo, Pablo Bernaba, Natalia Balbazoni, Martín Targa y Guillermo Alio, enormes artistas que estuvieron siempre dispuestos a brindarme entrevistas, compartir material, responder mis inquietudes y facilitarme el camino de investigación.

A Walter Alegre que generosamente me recibió en el CCC, me compartió bibliografía y me brindó sus experiencias, memorias e ideas.

A mis compañeros y compañeras del grupo TEMAC -Territorios de la Música Argentina Contemporánea- de la Universidad Nacional de Quilmes, con quienes compartimos bibliografía, ideas, problemas y jornadas de debates que repercutieron enormemente en el desarrollo de mi trabajo.

Al grupo Mygla (Música y Género, grupo de estudios Latinoamericanos), por cada encuentro, jornada, simposio que hemos transitado y que aportaron de manera significativa a mi tesis.

Al grupo Cuerpos, Danza y Nación de la Universidad Nacional de Quilmes, por sus consejos y miradas certeras.

A la Escuela Universitaria de Artes y a la Secretaría de Posgrado de la Universidad Nacional de Quilmes, por fomentar el estudio de la cultura popular.

A mis amigas Silvia Lobato y Mariana Signorelli, con las que tuve y tengo el honor de transitar este camino de estudios académicos.

A mi abuela Lula que me enseñó que es posible cantar tangos siempre y sin importar que su nieta intente estudiar Bach.

A mi papá que silba desde que nací, tangos que reconozco de adulta. A mi mamá que con su ejemplo me motivó a seguir estudiando.

A mi hermana Marcela, poeta y guionista, por nuestras charlas sobre poéticas. A mi hermana Cristina y mi hermano Guillermo.

A mi familia, mi compañero Damián y mis hijas Camila y Florencia Luz, que me acompañan y apoyan día a día.

A la Universidad Pública, gratuita y de calidad, especialmente a la Universidad Nacional de Quilmes, que me recibió y me dio un hogar para crecer profesionalmente.

Índice

1.	<u>Introducción</u>	
1.1	<u>Fundamentación y objetivos</u>	4
1.2	<u>Estado de la cuestión</u>	5
1.3	<u>Enfoque conceptual</u>	6
1.4	<u>Organización del trabajo</u>	12
1.5	<u>Metodología</u>	12
2.	<u>Agrupaciones tangueras alrededor del 2001</u>	14
2.1	<u>Tango protesta</u>	17
2.1.1	<u>Características principales</u>	17
2.1.2	<u>Activismo artístico en Tango Protesta</u>	21
2.2	<u>Autoconvocados por el tango</u>	22
2.2.1	<u>Actores</u>	24
2.2.1.1	<u>Compositores y compositoras</u>	24
2.2.1.2	<u>La joven guardia. Los nacidos en la década de los '70</u>	31
2.2.1.3	<u>Bailarines/as y artistas plásticos</u>	35
2.2.1.4	<u>Periodistas y lugares con agencia</u>	36
2.2.2	<u>Materialidades, símbolos y mediaciones</u>	39
2.3	<u>Acción social y Movimientos sociales</u>	41
3.	<u>Las producciones artísticas</u>	43
3.1	<u>Crisis</u>	47
3.1.1	<u>Violencias</u>	48
3.1.2	<u>Ciudad</u>	59
3.1.2.1	<u>Nuevas fisionomias</u>	60
3.1.2.2	<u>Bares, billares y milongas: la noche en Buenos Aires</u>	63
3.1.2.3	<u>Te quiero Buenos Aires</u>	71
3.1.3	<u>La lucha en la calle y la esperanza</u>	76
3.2	<u>Identidad: memoria y feminismos</u>	84
3.2.1	<u>Memoria: Nunca más</u>	85
3.2.2	<u>Identidades de género y feminismos</u>	96
4.	<u>Afectos y emociones en la coyuntura entre tango y crisis</u>	111
4.1	<u>Historias sobre el dolor y la memoria</u>	113
4.2	<u>Sentidos de pertenencia</u>	115
4.3	<u>Figuras identitarias</u>	116
4.4	<u>Comunidades afectivas</u>	118
5.	<u>Conclusiones</u>	121
	<u>Referencias bibliográficas</u>	127

1. Introducción: Tango y crisis. Colectivos artísticos alrededor del 2001 en Buenos Aires

1.1 Fundamentación y objetivos

La crisis que ocurrió en Argentina a fines de siglo XX se estableció como una oportunidad política, en términos de Tarrow (1997), para la conformación de agrupaciones militantes y de protesta que accionaron en el espacio público para generar cambios sociales. En el ámbito del tango se formaron colectivos de artistas que pusieron en escena la problemática de una crisis doble –tanto institucional como propia del tango– accionando a través de la danza, la música, la poesía y la puesta en escena con obras que hacen foco en cuestiones políticas y sociales. Estos colectivos artísticos, además, tenían como objetivo devolverle la popularidad al tango¹ y reclamar por políticas culturales que les permitieran desarrollarse y llevar adelante sus iniciativas artísticas. Las intervenciones se realizaron no solo en espacios convencionales, como festivales, y centros culturales, sino también en cortes de ruta, actos conmemorativos, fábricas recuperadas, plazas, y proponen un diálogo diferente y renovado con el público en el cual se pueden construir emociones y afectos colectivos.

En la tesis me concentré en los colectivos artísticos Tango Protesta y Autoconvocados por el Tango. Me interesó estudiar los sujetos intervinientes en cada uno, la producción artística, los espacios de intervención, el entramado que se estableció con otras agrupaciones sociales y artísticas, la generación de emociones colectivas y la red que tejieron estas acciones con movimientos sociales como el feminista y el movimiento por los derechos humanos.

El estudio de los colectivos Autoconvocados por el tango y Tango protesta aporta una perspectiva no trabajada respecto al tango como género musical durante el cambio de siglo, incluyendo la resignificación de la música y la danza que contribuye a los debates sobre nuevas jerarquías entre géneros y diversidades sexuales.

Para el estudio formulé las siguientes preguntas de investigación: ¿Se resignifica el tango a partir de la crisis del 2001? ¿de qué forma y en qué medida los colectivos de tango estudiados intervienen en dicha resignificación?

El objetivo general de mi trabajo estuvo orientado a indagar en el vínculo que se establece entre el tango y la política en el período de crisis a partir del accionar de agrupaciones artísticas de tango surgidas en el año 2000 en Buenos Aires y los nuevos significantes que producen en el género musical. .

1 Esta frase fue expresada en reiteradas oportunidades por los/as artistas en videos documentales, en las entrevistas realizadas y en los programas de sus presentaciones y volantes publicitarios. Cito cada una de estas manifestaciones en el desarrollo del trabajo.

En un sentido particular me propuse estudiar las redes de acción y la coordinación con otras agrupaciones artísticas, políticas y sociales y su posterior desarrollo, analizar los repertorios de acción (discos y coreografías) que vincula a las agrupaciones con movimientos políticos y estudiar la conformación de nuevas subjetividades a partir de la producción artística.

El recorte temporal del trabajo abarcó desde 1999 a 2006. El punto de inicio coincide con la edición del disco *Pompeya no olvida*, el primero con doce composiciones propias del dúo Barone-González, fundadores de Autoconvocados por el tango en el año 2000. Se toma al año 2006 como límite dado que en ese año se edita *Gallo de fuego*, el segundo disco de Marcela Bublik y último editado antes de la disolución de la agrupación. En el caso de Tango Protesta, su existencia y producción artística está contenida dentro del mismo período temporal.

1.2 Estado de la cuestión

Los colectivos de tango estudiados surgen como consecuencia de un proceso multidimensional, en el cual el resurgimiento del tango en la década de los noventa y la crisis económica, política y social del 2001 son las principales piezas de un mismo rompecabezas. Este proceso no ha sido específicamente estudiado en cuanto a los colectivos de artistas de tango y su acción en espacios de protesta. En cambio, ha sido abordado desde diversas perspectivas, más generales, entre las cuales son de importancia para mi trabajo principalmente las que observan el fenómeno desde una mirada político-cultural. En un sentido amplio, considero la compilación de Schuttenberg y Delgado (2018) y el trabajo de Svampa (2005) quienes exponen la complejidad política y cultural de la época y manifiestan la multidimensionalidad del proceso. Sumo a estos los trabajos de Giunta (2009) y el dossier del *Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina* (2021), los cuales aportan una mirada desde las artes plásticas y las artes escénicas en el período de la crisis. En el ámbito de la música y la política contemplo la compilación de Liut (2021), quien aborda las músicas que anticiparon, participaron y asimilaron la crisis desde una mirada política en Argentina. En particular el capítulo sobre el tango "La violencia" (Suppich, 2021), supuso un primer acercamiento al diálogo entre las acciones militantes de los artistas fundadores de Autoconvocados por el tango y su producción musical. También, dentro de los estudios de música y política es de interés la compilación de Friedman (2013) en cuanto a la historia social de las protestas en la música popular. Teniendo en cuenta los estudios sobre tango y política, los textos de Varela (2010, 2016) sientan un importante precedente para el análisis del género musical como un emergente político, social e histórico.

También, los trabajos de Cecconi (2017, 2018) y Juárez (2014), analizan el tango juvenil alrededor de la crisis del 2001 observando diferentes emergentes estéticos que configuran un circuito alternativo en el tango, a partir del cual se conforman las organizaciones de artistas. Los trabajos de Morel (2013) y Martín y Rotman (2005) aportan a la comprensión de los complejos procesos de patrimonialización del tango implementados desde la década de los noventa. Sumado a esto, los estudios de García Brunelli (2015) en relación al tango del Siglo XXI problematizan acerca de "lo popular" en el género musical, y esto dialoga con el surgimiento de los colectivos de tango a partir de una problemática social.

Como investigaciones específicas sobre tango del siglo XXI menciono como antecedentes para mi tesis los estudios de Liska (2012, 2013, 2014, 2015 y 2018), Savigliano (2002), López Cano (2008) y Saikin (2004) dado que los mismos indagan en las nuevas significaciones que surgen en el tango a partir de las prácticas de baile, presentes también en los repertorios de acción de "Tango protesta". Los artículos de Martín (2019, 2021) proponen un análisis sobre lo expresivo, la significación y la representación urbana a partir de la música de tango de algunos grupos surgidos alrededor del cambio de siglo. Sumado a esto, el libro de Mauricio (2022) expone la poética tanguera luego de la crisis del 2001. Por último, Pérez Pávez (2020) estudia la relación entre tango y feminismo mediante el colectivo MFT (Movimiento Feminista de Tango) surgido en el año 2018. Este trabajo, si bien aborda un colectivo formado diecisiete años después de la crisis del 2001, es importante porque propone una mirada sobre las organizaciones feministas de tango que pueden ser consecuencia de los colectivos de tango que me propongo investigar. En esta misma línea, recupero las investigaciones de Bilbao (2020) con respecto a la configuración de la mujer militante luego del 2001 para indagar en los modos de inscripción de los colectivos de tango en el movimiento feminista.

1.3 Enfoque conceptual

Los colectivos Autoconvocados de tango y Tango protesta son producto de un país en crisis. La emergencia estuvo dada por un complejo de problemáticas económicas, sociales, políticas y culturales agravadas por los efectos de las políticas neoliberales aplicadas en Argentina desde la dictadura de 1976. El surgimiento y devenir de los colectivos elegidos fue abordado desde tres enfoques: la teoría del actor - red y su aplicación en el campo del arte y de la música; el concepto de acción colectiva; y la construcción de nuevas subjetividades a partir de la teoría afectiva.

La teoría del actor red formulada desde el campo de las ciencias sociales por Latour (2008), y con un desarrollo específico para la música estudiado por Piekut (2014), Born (2010) y Born y Barry (2018) entre otros, permite tener una visión exhaustiva de los actores (humanos y no humanos) que participan del entramado de relaciones en la acción colectiva. Los análisis de este tipo favorecen la visibilización de la red de relaciones existentes tanto entre actores de cada colectivo como sus interconexiones con los demás. El enfoque de los autores mencionados permitió dar cuenta de la complejidad de la red y, al mismo tiempo, centrar la atención en las mediaciones. Según Georgina Born (2010), el análisis de las relaciones sociales que median el objeto cultural -y forman parte de la experiencia estética- contribuye a una hermenéutica sociológica. Estas trayectorias de convenciones estéticas y formales pueden no ser determinantes, pero proporcionan las condiciones de la práctica creativa. Por su parte, Piekut (2014) explica los conceptos de agencia, acción, ontología y performance para distinguir dentro del estudio cómo intervienen la influencia musical, la formación del género y el contexto en cuestiones musicales-artísticas específicas. El autor afirma que las relaciones de influencia requieren de muchos factores para desarrollarse. La mediatización de las ideas, la estética y las sensibilidades ocurren a través de materialidades y acontecimientos concretos. Según Pablo Semán (2019), las canciones tienen sentido en un plano singular que remite “a una determinada estructura de atribución de sentidos que se produce en una cadena compleja y heterogénea de acciones y efectos que involucran sujetos y cosas, sociedad y física (y química), saberes e instrumentos que operan en la producción, circulación y realización de la música en tanto valor de uso y de cambio social” (p.22). Es decir, el entramado involucra tanto a los artistas de tango como a las entidades culturales, educativas, políticas, materiales, semióticas y tecnológicas. En este sentido, se estudian a los colectivos de tango como parte de una trama de relaciones humanas y no humanas en la cual los actores se presentan como agentes de cambio.

En cuanto a la mirada desde el estudio de la acción colectiva considero relevante relacionar la trama social, económica y política de 2001 con la oportunidad política de las organizaciones tangueras a partir de lo expuesto por Tarrow (1997) acerca de las dimensiones del entorno político que fomentan o desincentivan la acción colectiva en un grupo social. Una oportunidad política expresa un conjunto de condiciones del entorno político que posibilita la acción colectiva entre un grupo de personas (p. 307). El autor afirma que

Los efectos de los ciclos de movimiento social son indirectos y en gran medida impredecibles. Actúan a través de procesos capilares bajo la superficie de la política, conectando los sueños utópicos, la solidaridad exaltante y la retórica entusiasta del clímax

del ciclo al ritmo glacial, culturalmente constreñido y enfrentado a resistencias sociales del cambio social. Poca gente osa romper la corteza de la convención. Cuando lo hace, crea oportunidades y ofrece modelos de pensamiento y acción para que quienes los usen busquen objetivos más convencionales de un modo más institucionalizado. Lo que queda tras el entusiasmo del ciclo es un residuo de reforma (Tarrow, 1997, p.311)

Así mismo, se contemplan los repertorios de acción a partir de los estudios de Tilly (2001), Tarrow (1997) y Fillieule y Tartakowsky (2015). Desde esta perspectiva, se integran en el estudio tanto las propuestas de los artistas como lo aportado por el entorno, en línea con la teoría del actor red, para acercarnos a la complejidad que caracteriza la emergencia de los colectivos y la interacción social que producen. Sumado a esto, el estudio de Diani (1998), sugiere un enfoque sobre los colectivos de tango en cuanto al entorno cultural y político y al entramado de relaciones que los vincula con los movimientos sociales de derechos humanos y feministas. Pleyers y Álvarez Benavidez (2017) argumentan que los movimientos sociales producen la sociedad. En su análisis, proponen sobrepasar dos sesgos epistemológicos que redujeron las posibilidades de estudio. El primero, es pensar que los movimientos sociales tienen como único interés lograr un impacto en la política institucional. De esta forma, lo autores plantean que los movimientos sociales serían *challengers*, en la arena política, con la intención de influir en los *policy makers* para producir cambios a nivel legislativo. Sin embargo, visto desde esta perspectiva, no se están teniendo en cuenta a los movimientos sociales como espacios de experiencia que proponen formas múltiples de participación y generan transformaciones más profundas. El segundo sesgo es que los movimientos sociales se centran en los episodios de protesta y confrontación como "lo único verdaderamente importante" (Pleyers y Álvarez Benavidez, 2017, p.144). No obstante, los autores aportan que los movimientos sociales son espacios de experimentación en donde se busca reducir los esquemas de dominación y que se encuentran fuera de la ideología mercantil-capitalista. Sumado a esto, aducen que en las interacciones se pretende construir relaciones interpersonales de calidad, con fines creativos y propositivos, no solamente reivindicativos. En este sentido, se infiere que los movimientos sociales apuntan a "cambiar la vida" ya que son productores de significados y conocimientos.

Teniendo en cuenta este enfoque, estudio el vínculo entre danza y política desde la perspectiva de Mark Franko (2019) quien expone la potencia transformadora de los cuerpos y su impacto en la generación de nuevas subjetividades. Así mismo, refiero a los trabajos de García (2021) y Jelin (2017) para abordar los símbolos como vehículos de significados en los movimientos

sociales y en la construcción de una memoria colectiva activa. Menciono también al escrito de Green (2001) en el estudio de música y feminismo dado que tanto los derechos humanos como el feminismo constituyen una parte sustancial en la obra artística y en el desarrollo profesional de los miembros de los colectivos tangueros. Por último, el trabajo de Groys (2016) aborda las críticas a la espectacularización y a la estetización de la acción colectiva desde el campo político. Sugiere que el concepto de estetización total representa una forma de potenciar la acción política desde el arte. Para explicar este concepto es necesario retomar las ideas desarrolladas por el autor acerca de la intervención artística en la política y viceversa: Groys plantea dos problemáticas en torno a esta vinculación. En primer lugar, afirma que el componente estético presente en los actos políticos es visto frecuentemente como el principal motivo por el que el activismo no cumple con sus expectativas de una forma inmediata y en segundo lugar, expone que la idea de arte ha sido habitualmente vista como algo inútil y políticamente problemático (p.57). Para argumentar a su favor, el autor plantea que el problema radica en que no se ha definido correctamente la palabra “estetización” y diferencia este concepto entre “estetización de diseño” y “estetización artística”. El primero corresponde al proceso que hace que una herramienta técnica sea más atractiva para su uso, en este sentido, se le aporta funcionalidad y una mejor aplicación directa al objeto. En cambio, el segundo, anula su sentido práctico y su eficiencia, se busca desfuncionalizar a la herramienta (p.59), que deje de ser un objeto práctico para convertirse en algo que solo existe para ser contemplado. Esta diferenciación comenzó a visibilizarse a partir de la Revolución francesa, cuando el gobierno revolucionario tomó los objetos profanos y religiosos del antiguo régimen y los estetizó, los desfuncionalizó a partir de una estetización artística, proceso que no existía antes de la revolución. En este sentido, Groys sostiene que “la estetización [artística] es una forma mucho más radical de muerte que la tradicional iconoclasia” (p.61).

Siguiendo esta línea, el autor propone que el activismo artístico contemporáneo contiene estas dos formas de estetización contradictorias, dado que por un lado “politiza el arte” otorgándole una funcionalidad y un diseño para mejorar las luchas sociales y por otro lado estetiza la política de una forma revolucionaria: aceptando el propio fracaso. En sus palabras,

La estetización total no bloquea sino que refuerza la acción política. La estetización total implica ver el *statu quo* como algo ya muerto, ya abolido. Y esto significa también que cada acción que se dirige hacia la estabilización del *statu quo* se revelará, a fin de cuentas, como ineficaz, y que cada acción dirigida hacia la destrucción del *statu quo*, al final, triunfará. Así, la estetización total no solo no forecluye la acción política, sino que crea un horizonte último

para el éxito de la acción política, siempre y cuando esta tenga una perspectiva revolucionaria” (p.74).

En este sentido, indago en qué medida los colectivos de tango accionan desde una estetización que contribuye a la eficacia de la acción de protesta según la mirada de los autores mencionados.

En cuanto a la perspectiva desde la teoría afectiva se parte de los preceptos enunciados por Díaz y Montes (2020) en relación a la generación de emociones y afectaciones en la música. Según su propuesta, los afectos forman parte de los procesos cognitivos, con lo cual el estudio desde un ángulo sociodiscursivo permite contar con herramientas para comprender la dimensión afectiva y emocional en las músicas populares y la capacidad que éstas poseen de interpelar a los públicos y construir identidades (p.38). Sumado a esto, los estudios de Corduneanu (2019) y Ahmed (2015) contribuyen a pensar a las emociones como construcciones sociales, "como parte de las relaciones de poder y status que las produce" (Corduneanu, 2019, p.73). Las emociones son elementos articuladores entre estructura y agenciamiento y el arte interviene de manera situada en la producción de las emociones modificando o acentuando las relaciones establecidas en un espacio determinado. Sara Ahmed (2015, p.27) propone tomar como punto de partida la relación que se produce entre el sujeto y el objeto para explicar las subjetividades. Y visibiliza tres instancias referidas a: 1) el contacto con el objeto, 2) la impresión que produce el objeto en el cuerpo y, 3) la circulación social del objeto. En este trabajo de investigación, las performances y los discos son objetos estéticos cargados de sentidos y con "capacidad evocadora" (Montes y Díaz, 2020, p. 42) que contienen enunciados concretos y configuran producciones discursivas con complejidad semiótica en relación con las condiciones sociales de producción y recepción (Montes y Díaz, 2020, p. 43). Estos objetos expresan identidades y contribuyen a producirlas, a través del uso de diferentes recursos como figuras retóricas e identitarias que quedan "pegadas" (Ahmed, 2015, p.39) al objeto.

En este sentido, Ahmed expresa, en primer lugar, que el sentimiento se produce en contacto con el objeto. Es decir, el sentimiento no está depositado en el sujeto o en el objeto sino que surge de la interrelación de ambos. En el caso de los objetos artísticos, estos poseen una carga emotiva impresa en la obra según las condiciones de creación, tanto en la letra, como en la música y las imágenes, reforzando y amplificando la forma en que afecta. En segundo lugar, la autora afirma que el contacto con el objeto estético genera una impresión en el cuerpo. A través de los sonidos, las imágenes y las palabras, los estímulos percibidos afectan las

experiencias generando una intensificación y una impresión de la superficie corporal (Ahmed, 2015, p.34) que impacta en forma personal y biográfica (Corduneanu, 2019). Los afectos están íntimamente relacionados con la trama sociohistórica y cultural. A partir de experiencias previas al contacto con el objeto estético, los sujetos pueden verse interpelados y manifestar sentimientos de comunión que actualizan los vínculos afectivos fortaleciendo la unión en el grupo. En tercer lugar, la autora propone atender a la etimología de la palabra emoción. Este término proviene del latín *emovere*, y refiere al movimiento o a "lo que nos mueve". En este sentido, el movimiento conecta los cuerpos y genera vínculos. De este modo, se puede pensar en la socialidad de la emoción y en la existencia de culturas o comunidades afectivas, a partir de la circulación del objeto.

Según Corduneanu (2019), las comunidades o culturas afectivas mantienen sus vínculos a través de las emociones, las representaciones y los discursos sociales. Las culturas afectivas son parte de las identidades sociales y configuran narrativas y articulaciones dentro de sí mismas y en relación a otras que incluyen emociones compartidas. La emoción refuerza el sentido de pertenencia, así como la lealtad y la necesidad de intervención en la acción colectiva. Así, la emoción no solo moviliza sino que también "llama a la acción". Según Lorena Verzero (2020), el concepto de "capitalismo emocional" enunciado por Illouz (2007) y la afirmación de que las emociones pueden ser motivadoras de acciones, según Ahmed (2007), pueden confluir en prácticas "artivistas" que generan emociones colectivas y poseen una potencia transformadora. Verzero sostiene que en esta confluencia radica la posibilidad de generar un modo de producción de conocimiento y saberes colectivos que son no racionales. Corduneanu (2019) afirma que toda acción implica una emoción (p.74). En tanto, Jasper (2013) diferencia entre "emociones recíprocas" tales como la amistad o el amor y "emociones compartidas", aquellas experimentadas por un mismo grupo en un momento definido (p.55). Estas últimas aportan a la construcción de la cultura del movimiento social y pueden aparecer en forma de "baterías morales" (p.52), distinguidas por el autor como la presentación conjunta de una emoción positiva y una negativa, tales como el orgullo y la vergüenza, la pena y la alegría, la esperanza por el cambio futuro y el miedo o la ansiedad en el presente.

Este marco teórico es relevante para analizar cuáles son los significantes que se producen en la intersección del espacio, los afectos y las emociones de las propuestas artísticas de los colectivos de tango y cómo intervienen en la producción de conocimiento.

1.4 Organización del trabajo

El escrito se estructura en una introducción (1), tres capítulos (2, 3 y 4) y una conclusión final (5). La introducción se numera con el objetivo de realizar las referencias necesarias de forma precisa a lo largo del trabajo. En el desarrollo de la investigación, el capítulo 2 expone la red de actores humanos y no humanos que participaron de las agrupaciones estudiadas, sus relaciones dentro y fuera de la agrupación con otros grupos de artistas, sindicales, organismos de derechos humanos y feministas. Se plantea, en una primera parte, el estudio específico de los artistas que participaron de Tango Protesta y su red de relaciones en cuanto a la música, y la danza, espacios de difusión, becas y viajes al exterior; en una segunda parte, se presenta la agrupación Autoconvocados por el tango, a fin de reconstruir el mapa que rastrea sus vínculos con el tango, con la militancia y con los espacios de acción.

El siguiente capítulo (3) propone analizar las músicas y las performances de los artistas, su relación con el período de crisis y cómo estas intervenciones van permeando en discursos que producen nuevas significaciones e identificaciones sociales. Este análisis está basado en los registros sonoros y audiovisuales de los/as artistas. En el caso de Autoconvocados por el tango, se tienen en cuenta los siguientes discos editados entre 1999 y 2006: *Pompeya no olvida* (1999) del dúo Barone-González; *Hemisferios* (2000) del Cuarteto Almagro; *Puñales de plata* (2003) de Marcela Bublik; *Gestación* (2004), del dúo Barone-González, *Reina noche* (2004) del Tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina y *Gallo de fuego* (2006) de Marcela Bublik. En cuanto a Tango Protesta, se toma de referencia el show *Postales Callejeras* presentado el día 30 de abril de 2003 en el Torcuato Tasso, ubicado en la calle Defensa 1575, San Telmo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Para abordar el análisis de la producción artística se identificaron temáticas comunes entre las distintas propuestas en relación a: la **crisis** - violencias, ciudad y la lucha en la calle y la esperanza - y a la formación de **identidades** en relación a la última dictadura militar, a la búsqueda de identidad en el tango y a las nuevas subjetividades surgidas desde los feminismos y disidencias sexuales.

El siguiente capítulo (4) presenta un estudio sobre la generación de afectos y emociones a partir de estas intervenciones artísticas y su impacto en el tango como expresión social.

El trabajo finaliza con las conclusiones (5) derivadas del estudio realizado.

1.5 Metodología

En cuanto a la metodología del trabajo fue necesario diseñar dos instancias. En primer lugar, elaboré un mapa de los colectivos de tango y otros artistas y grupos sindicales. El mapa

visibiliza la red de relaciones existentes entre actores de los grupos artísticos como sus interconexiones con los demás. Las actividades dentro de esta primera instancia fueron las siguientes: en principio, se realizó un planteamiento del esquema general de relaciones y lugares de interacción mediante el relevamiento de participación en asambleas, marchas, piquetes, conciertos, festivales y discografía. Luego, se recopilaron artículos y críticas periodísticas, según fuentes gráficas que dan cuenta de su actividad profesional, para observar los discursos que se desarrollan en torno a las intervenciones de los grupos y como los mismos intervienen en la formación de subjetividades populares. Por último, se realizaron entrevistas no dirigidas, cualitativas y semi-estructuradas, con la intención de reunir mediante la exploración distintas directrices que proporcionan datos objetivos y subjetivos (Mayntz, Holm, Hübner, 1993) acerca de su trayectoria artística, militancia política, experiencia y emociones en los espacios de acción artística, vínculos identitarios con referentes de movimientos sociales, entre otros.

Como segunda instancia indagué en sus repertorios de acción y los relacioné con el contexto económico, social, político y cultural, siendo, en algunos casos, las expresiones artísticas que presentan en los espacios públicos y pueden significar actos de protesta. Las actividades realizadas fueron, en un comienzo, seleccionar dentro del repertorio aquellas canciones y números de shows que tienen una mirada sobre la política y el contexto sociocultural que emerge de la crisis del 2001. A continuación, analicé estas actuaciones desde las representaciones sociales teniendo en cuenta cada factor interviniente en la performance: el formato, el lugar, los actores y las producciones audiovisuales, observando la simbología que los vincula con movimientos sociales. En este aspecto, realicé transcripciones de las canciones (incluidas en el anexo). A partir de estas partituras pude visualizar cuestiones melódicas, rítmicas y armónicas que me permitieron establecer relaciones con las poéticas y con otras canciones. Para finalizar, analicé las obras seleccionadas desde la teoría de los afectos y las emociones y observé las nuevas subjetividades que surgen a partir de la producción y circulación de las mismas.

Con este estudio espero demostrar que los colectivos de tango surgidos alrededor de la crisis del 2001 en Buenos Aires intervienen en la resignificación del género musical a través del diálogo que proponen con lo urbano, la militancia política y los movimientos sociales por los derechos humanos y feministas.

[*volver al índice*](#)

2. Agrupaciones tangueras alrededor de la crisis de 2001

La crisis de 2001 se inscribe en un proceso de larga data que tuvo sus inicios, según Maristella Svampa (2005), con la irrupción del régimen impuesto por la última dictadura cívico-militar en 1976 y encontró su profundización a partir de 1995 durante el gobierno de Carlos Menem. En ese período de fuertes políticas neoliberales se reconfiguraron las bases de la sociedad produciéndose un avance en la descolectivización y una pérdida de integración social. En este sentido, la trama socio-económica de crisis de fin de siglo favorece el desarrollo de espacios de acción vinculados al cuestionamiento del régimen capitalista y neoliberal y el regreso de acciones políticas a los espacios públicos en manos de organizaciones autónomas emergentes. La investigadora Sofía Cecconi sostiene que durante los años noventa:

La sociedad argentina atraviesa una serie de cambios estructurales que transforman muchos de sus aspectos económicos, sociales y culturales. Esos cambios provienen de la relación que se establece entre una sociedad en proceso de apertura, el desarrollo del capitalismo a nivel mundial y regional y el despliegue de la mundialización de las industrias culturales, la comunicación y las redes informativas, encuentro crítico en el que se redefinen las relaciones entre lo nacional y lo extranjero, lo local y lo global, la ciudad y la nación. (Cecconi, 2017, p.160)

Dentro de este escenario de cambios y en línea con los nuevos estudios sobre patrimonio cultural que a partir de la década de los ochenta generaron un incremento de estudios en el debate global, en Argentina se comenzó a revalorizar al tango como parte del patrimonio. La nueva perspectiva a nivel mundial sobre el patrimonio cultural modificó su concepción y tratamiento entendiéndolo ya no sólo como una "herencia cultural" sino más bien como una "construcción social" que puede ampliarse a expresiones diversas y variadas dentro de la cultura (Martín y Rotman 2005, p.9). En esta construcción se observan cualidades y capacidades que pueden articular procesos de homogeneización y diferenciación. De esta forma, la recuperación de valores locales y la importancia de lo singular y diferente se comienza a considerar como un recurso con valor añadido, tanto público como privado, y es factible de mercantilización. Cuando este recurso tiene alcance internacional se puede caracterizar como "patrimonio localizado" y puede ser atractivo para el consumo turístico (Morel, 2013, p.58). Al mismo tiempo, esta nueva concepción del patrimonio como construcción deriva en problemáticas según la carga histórica propia del objeto de patrimonio

que contiene "condiciones desiguales de su constitución histórica y de su utilización actual" (Martín y Rotman 2005, p.9).

En este sentido, el proceso de patrimonialización se presentó como un espacio de disputas y negociaciones en el cual los distintos actores involucrados comprometían sus propias versiones identitarias y la legitimidad de lo que debía ser conservado y difundido (Morel, 2013, p. 59).

El tango como un género musical en constante construcción² y que en los años noventa tenía un poco más de un siglo de vida se configuró como un terreno complejo para su recuperación ¿Cuál era el tango que se quería recuperar? ¿Quiénes querían recuperarlo y con qué objetivos? A esta problemática se le sumó que a partir de la década de los ochenta fueron surgiendo en forma creciente iniciativas privadas en Argentina y otras ciudades del mundo que promocionaban y difundían el tango.³

En estos términos, la organización de un megaevento⁴ con sede en Buenos Aires por parte de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires a cargo por ese entonces de Darío Lopérffido puede pensarse como una "reacción" estatal frente a las crecientes propuestas de iniciativas privadas, vista también como una oportunidad para centralizar y atraer turismo a Buenos Aires.

En consecuencia, la recuperación del tango conllevó un espacio de disputa entre el gobierno que pretendía posicionar a Buenos Aires en el mundo globalizado, poniendo el foco en el ingreso de divisas al país y legitimando el lucro empresarial, y otros sectores de artistas independientes para los cuales la importancia radicaba en revalorizar un género musical capaz de generar identidad, de unir a la sociedad mediante un sentimiento en común: "el amor por el tango" (Cecconi, 2017, p.160).

Las políticas de patrimonialización implementadas en la década de los noventa incluyeron la creación de la Academia Nacional del Tango en 1990 (Decreto 1235/1990), el Instituto Nacional del Tango en 1991 (Ley 23.980), el canal de cable Solo Tango en 1995 creado por la Ciudad de Buenos Aires, la Ley Nacional del Tango en 1996 (Ley 24.684, en la cual se declara al tango como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación), la Ley del Tango de la Ciudad en 1998, Ley 130/98, y la creación de la FM tango en 2000.

2 Se toma como punto de partida los aportes de Eric Drott (2013) en relación a considerar a los géneros musicales como el producto de una construcción continua. Para eso, en vez de pensarlo en términos de grupos, propone usar el gerundio "grouping", para dar cuenta de esta actividad sostenida en el tiempo.

3 A modo de ejemplo se puede mencionar el Festival Internacional de Tango de Granada, organizado desde 1988, en España.

4 Para ampliar sobre este festival ver: <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-06/pag31.htm>

El 11 de diciembre de 1998 se realizó como una "prueba piloto" el primer Festival Internacional Buenos Aires Tango.⁵ Como se mencionó anteriormente, el festival se constituyó como una estrategia gubernamental que hacía frente a la diversidad de propuestas privadas (congresos, cumbres y festivales) que se estaban realizando en otras partes del mundo. La intención estaba fuertemente puesta en posicionar a Buenos Aires global y regionalmente como la "Meca del tango" (Morel, 2013, p.62). Sin embargo, la fiesta también era una oportunidad para acercar el tango a los barrios y darle un nuevo impulso popular.

Morel (2013) explica que fueron tres factores los que se modificaron desde el primer año de su realización: el cambio de nombre, de calendario y de la centralidad del evento fueron alejando a la fiesta del barrio y configurándola cada vez más como un producto atractivo para el turismo.⁶

Paralelamente a la patrimonialización, y como una corriente alternativa, emergieron nuevas prácticas artísticas entre los jóvenes de la clase media universitaria más cercana a la bohemia porteña en donde convivían "la cultura *under*, el teatro independiente, los *happenings*, las muestras de diseño y, en ciertos reductos, el tango" (Cecconi, 2017, p.160). La diversidad de propuestas, entre las cuales se incluían agrupaciones con sonoridades tradicionales pero también otras con nuevas búsquedas más cercanas al rock, a la música contemporánea, a la música electrónica o al jazz, coincidían en desprenderse de los antiguos *clichés* cristalizados que constituían al tango *for export* para adentrarse en códigos que representen a la propia generación (Juárez, 2014, p.172).

En resumen, la coyuntura se constituyó como una oportunidad política para la formación de agrupaciones que se organizaban en torno a la problemática, tanto social y económica como propias del género musical. Es decir, en el ámbito artístico del tango se formaron distintos colectivos que se organizaban para participar de movilizaciones, tomar la calle en actos piqueteros, crear espectáculos que dramatizaban la situación de crisis, estar en contacto directo con distintas organizaciones sociales, participar artísticamente en fábricas recuperadas, entre otras. Si bien existieron diversos colectivos,⁷ en este trabajo se estudian las agrupaciones

5 Enmarcada en una época de organización de megaeventos por parte del gobierno, y previo a la sanción de la mencionada Ley 130/98.

6 La fiesta pasó de realizarse el Día Nacional del Tango, 11 de diciembre, a la semana de Carnaval en febrero y luego a las vacaciones del hemisferio norte, en agosto. También cambió su nombre de: Fiesta popular del Tango a Festival Internacional Buenos Aires Tango, produciendo otras significaciones semánticas. Por último, en sus comienzos el evento ofrecía clases y espectáculos en plazas, centros culturales, clubes y milongas, para acercar el festival al barrio. Con el tiempo pasó a centralizarse cada vez más en formatos artísticos que fueran favorables al consumo turístico.

7 Entre ellos, "La máquina tanguera" fue una agrupación de orquestas típicas de tango cooperativas y autogestionadas que retoman el modelo pugliesiano el cual se correspondía con un fuerte compromiso social y político. Para un análisis detallado ver: Juárez, Camila (2014) La generación joven de tango... p170.

"Tango Protesta" (2001) y "Autoconvocados por el tango" (2000). Dos agrupaciones diferentes en cuanto a su conformación, objetivos y modos de acción pero con producciones artísticas que pueden abordarse desde un mismo enfoque. En virtud de ello, serán presentadas por separado en cuanto a sus características y descripciones en este capítulo y de manera conjunta en el siguiente.

[volver al índice](#)

2.1 Tango Protesta

2.1.1 Características principales

Tango Protesta es un colectivo artístico formado por dos actrices y bailarinas: Marina Svartzman y Claudia Sánchez; cuatro bailarines: José Garófalo, Paula Ferrio, Pedro Benavente y Verónica Litvak; una diseñadora y realizadora de vestuario: Mona Estecho; un realizador de escenografía: Sebastián González, un iluminador, Gonzalo Berdes; un sonidista, Gustavo Dvoskin y tres asistentes generales: Javier Navarro, Marina Velásquez y May Zanone. Todos ellos, si bien cuentan con trayectorias diversas, confluyen en el gusto por el tango. El colectivo fue fundado por Paula Ferrio, bailarina y pedagoga de danza y José Garófalo, bailarín y artista multimedia, en el año 2001 con el objetivo de conectar al tango con acciones solidarias y protestas sociales y, así, devolverle al género musical "su sentido popular y barrial", como se indica en sus programas y volantes publicitarios (ver anexo-Figuras y Gráficos).

Los colaboradores (sonidista, iluminador, vestuarista, escenógrafo y asistentes) participaron activamente del armado del show, con lo cual la performance se confecciona desde el diálogo entre las capacidades individuales y colectivas aportando al tango como eje central.

Según puede observarse en las biografías de los bailarines y bailarinas publicadas en el sitio web de Alternativa teatral,⁸ frecuentemente realizaban giras a Estados Unidos y diferentes países de Europa como Italia, España, Alemania y Suiza, no sólo a ofrecer espectáculos de tango-danza sino también a dar charlas, talleres y clases. Paula Ferrio expresó que previo a la conformación de "Tango Protesta" se encontraba de gira por Estados Unidos. Situación similar a la manifestada por José Garófalo quien en 2001 volvía a la Argentina luego de una temporada de trabajo en norteamérica (Ferrio y Garófalo en comunicación con la autora II-2024).

Las trayectorias internacionales de los bailarines y bailarinas dialogan con la intención del colectivo acerca sobre "lo popular" al ser partícipes "desde adentro" tanto de lo que ocurre

8 <https://www.alternivateatral.com/obra2552-postales-callejeras>

con el tango y la danza en el exterior como en la ciudad de Buenos Aires y, como se expone en el capítulo 3.2, esto interviene directamente en la forma en la que se representa el tango en el show mediante la puesta en debate de diferentes situaciones en las milongas, técnicas corporales, posiciones, pasos, entre otras.

Tango protesta incluye en sus presentaciones un show titulado *Postales callejeras*, en el que se representan distintas situaciones urbanas que dan cuenta del presente vivido en Buenos Aires alrededor de la crisis de 2001.⁹

En las presentaciones del 31 de abril y 1ro de mayo del 2003 en el Torcuato Tasso, los números de estas "postales" se titulan: "Latidos", "Mi Buenos Aires Querido", "Tanguedia I", "Caos", "Tango Piquete", "Lluvia", "La florista", "Graffiti", "La musa", "Bailarina", "Parque Lezama", "Un ensayo", "Bar billares", "La revuelta", "Noche oscura", "El sombra", "Estallido", "Ni olvido, ni perdón", "Fashion tango", "Juguetes de ocasión", "El ring" y "Tanguedia II" (ver anexo: Figuras y gráficos).

Según pude corroborar, estos números no son fijos para todas las presentaciones, se van adaptando según el espacio, y las características propias de cada show.

Como se analiza en el tercer capítulo, en el show se presentan temáticas que dan cuenta de la crisis desde la performance. Es decir, la corporalidad puesta en escena, la proyección de imágenes, el teatro de sombras, el vestuario y los elementos que intervienen en las danzas y dramatizaciones, la sonoridad, la cuidadosa elección de la banda sonora que incluye zamba, tango, milonga, candombe, grabaciones de sonido ambiente de bares de Buenos Aires y música en vivo con composiciones originales, son elementos del repertorio de acción que la agrupación elige para crear un espectáculo artístico capaz de generar un “espacio de apelación” (Neveu, 2000 citado por Fillieule y Tartakowsky, 2015, p.129) al público, con elementos que integran tango y sociedad. El fuerte contenido social de las presentaciones lleva a que el espectador pueda identificarse con el hecho artístico y sea partícipe de la protesta. En algunos de sus números también se incluyen segmentos con toques de humor y parodias a las exhibiciones de tango *for export* y las situaciones que se desencadenan cuando las parejas regresan triunfantes de su gira europea.¹⁰

En términos de Tilly (2001) y Tarrow (2007) podemos pensar en que los repertorios de acción del grupo, reúnen elementos artísticos que involucran al tango como un símbolo nacional a través de su historia y de su presente. Según Tilly, "las interacciones históricamente situadas

9 El show puede verse en: https://drive.google.com/drive/folders/1GdAS9asnc8RYKsQaqID-dXMtUDR1ssQC?usp=drive_link

10 Para ampliar ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32250-2004-03-05.html>

crean acuerdos, memorias, historias, antecedentes, prácticas y relaciones sociales" (Tilly, 2001, p.14).

Tango protesta se presentó en diversos espacios, entre ellos, en la milonga Porteño y bailarín, en La Peña del Indio (San Telmo), en el Salón Verdi (La Boca), en la Universidad Popular de las Madres de Plaza de Mayo, en la Asamblea barrial de plaza Dorrego, en la carpa de obreros de la fábrica Zanón, en la fábrica Grissinópolis, en el Centro Cultural Julián Centeya, en el Festival Cambalache, en la presentación de la Revista "Diciembre 20", en La Fábrica, Ciudad Cultural (IMPA), en la Asamblea popular de San Telmo, en la milonga La Catedral, en Teatro por la Identidad, en Ciudad Cultural Konex junto a La Bomba de Tiempo, en "Veladas Tangueras" en El Social, en la Semana del Medio Ambiente y el Festival Popular de la Música y Danza en Posadas, Misiones.

Entre los años 2003 y 2005 el espectáculo *Postales Callejeras* fue presentado con el subsidio de la Beca Prodanza, otorgada por el gobierno para el fomento de artistas independientes, en los siguientes espacios: Torquato Tasso, Centro Cultural Recoleta, Ambientango, Festival Cambalache. En gira por Italia en el Festival de Tango "Amarcord" de Rímini, en la Milonga Tanguera (Roma) y en el Centro Cultural de Aldobaraldo (Torino).¹¹

En el espectáculo se pueden identificar la resignificación de la danza y puesta en disputa de elementos de la "danza tradicional", la diversidad de músicas nacionales (no solo distribuida en el tiempo sino también incorporando al show otros géneros musicales), la elección de lugares vulnerables para la realización de la acción colectiva, la diversidad de artes que intervienen y los escenarios que se recrean actuales y problemáticos. Es decir, la performance de Tango Protesta se adapta a las "condiciones locales", surge de las "conexiones diarias" entre los artistas e implica un "conocimiento local de las personalidades, los símbolos y los lugares" (Tilly, 2001, p.16). También, se pueden mencionar como parte del repertorio de acción, elementos -reales e imaginarios- que forman parte de las actuaciones, tales como pañuelos, zapatos de taco, borcegos o zapatos de trabajo, máquinas de escribir, la bandera argentina, bolsas de consorcio (simulando basura), flores, paraguas, sombras, ropa de trabajo, entre otros.

La banda de sonido incluye las siguientes obras:

- "Tanguedia"(1986) y "Biyuya" (1979) de y por Ástor Piazzolla,
- "Milonga en La" (2011) de y por Jurgen Schwenkglenks,
- "El Sol sueño" (1996) de y por Gidon Kremer,

¹¹ Datos expuestos en <https://www.josegarofalo.com/about-me>

- “Bailarina” (2003) de Sonia Possetti por Sonia Possetti, Damián Bolotin y Hubert Reyes,
- “El buscador” (2016) de Edgardo Cantón por el Tata Cedrón,
- “Zamba de Lozano” (1963) de Castilla y Leguizamón por Los Brujos y La Curandera,
- “Saludos” (1944) de Miguel Calo,
- “Bahía Blanca” (1959) de Carlos Di Sarli por Florindo Sassone,
- “La Yumba” (1946) de y por Osvaldo Pugliese,
- “La Cumparsita” (1917) de Matos Rodríguez, Enrique Maroni y Pascual Contursi por Mariano Mores (1957),
- “Mi Buenos Aires Querido” de Le Pera y Gardel (1934) en versión de Carlos Libedinsky (2003),
- “Un Paso Más Allá” y “Otra Luna” presentes en el disco Narcotango (2003) de Carlos Libedinsky.¹²

La banda sonora también forma parte del repertorio de acción presente en la acción colectiva. Su carácter diverso genera conexiones múltiples tanto con el pasado como con artistas contemporáneos. Así es como se puede observar una trama de relaciones que enlaza a los diferentes grupos tangueros entre sí, y no solamente entre ellos sino también con otras organizaciones de músicos, políticas y de derechos humanos, aportando a un sistema que puede ser concebido como un canal de cambio cultural entre los artistas y los espectadores y esto crea "modelos culturales y prácticas de estilos de vida alternativos" (Melucci, 1984a y 1989 citado por Diani, 1998, p.244).

Con una metodología de trabajo basada en la experimentación, el trabajo colectivo y en una relación horizontal, el rol del director es rotativo dependiendo de las necesidades de cada puesta en escena. Así "los participantes aprenden, innovan y construyen historias en el propio curso de la acción colectiva" (Tilly, 2001, p.14), generando *performances* dinámicas, flexibles, y esto permite la continuidad en el tiempo de la acción colectiva. En este sentido, en sus programas expresan: "El trabajo está orientado a investigar sobre el baile, las características dramáticas y la estética en general del tango recobrando su sentido popular y el desarrollo del mismo desde un lugar experimental que lo aleje del show tecnicista y acrobático".¹³

Ver anexo - Figuras y gráficos: [Mapa 1: Tango Protesta](#)

12 Datos expuestos en: <http://www.alternivateatral.com/obra2552-postales-callejeras>

13 Cita sin nombre expuesta en: <http://www.alternivateatral.com/obra2552-postales-callejeras>

2.1.2 Activismo artístico en Tango Protesta

Luego de una somera descripción sobre el show *Postales callejeras*, se puede inferir que las formas de movimiento y la política cobran materialidad en esta circunstancia coyuntural, y se hacen tangibles mediante la puesta en escena y acción (Franko, 2019, p.204) de actores (humanos y no humanos) que se integran a la esfera política de tres modos paralelos y simultáneos. El primero está relacionado con la interpretación y los discursos que pueden elaborarse a partir de las performances. En este sentido, el show integra recursos históricos, temáticas ciudadanas y problemáticas actuales que se traducen en coreografías con "fuerza retórica, persuasiva y deconstructiva" capaces de ejercer poder ideológico y alterar el espacio público (Franko, 2019, p. 208). El segundo se refiere a la política interna, en cuanto a la relación coreógrafo-bailarín/a. Como se mencionó anteriormente, la agrupación realizaba sus coreografías tomando decisiones sobre las mismas en forma horizontal, con roles rotativos y trabajo distribuido, desarticulando las relaciones de poder y proponiendo formas creativas de llevar adelante la acción colectiva. El tercer modo remite a la cultura y al concepto de arte público. En este punto, la agrupación comenzó siendo autogestiva, participando en espacios públicos y lugares vulnerados por la crisis. Recién dos años después de su formación lograron un subsidio estatal (ver 2.1.1) que les permitió en primera instancia llevar su show a centros culturales y en segunda instancia realizar una gira por Italia.

Los artistas que participan toman decisiones con conciencia nacional y hacen referencia a iconografías y simbologías que apelan a las sensibilidades identitarias. Como se aborda en el capítulo 3, esto puede verse, entre otras cosas, en la inclusión de la bandera Argentina en diferentes números del show y la exposición de videos documentales sobre la ciudad y los hechos históricos ocurridos durante el estallido de la crisis.

En el espectáculo, el cuerpo se presenta como un espacio ideológico de autoreflexión y protesta dentro del cual también se encuentra la resistencia contenida en el movimiento y la representación (Franko, 2019, p.207). Es decir, el cuerpo, los cuerpos y las danzas pueden captar los efectos del poder político y resistirlos. Franko afirma que “Esto es lo que hace de la danza una potente forma de expresión política ya que puede decodificar tanto las normas de desviación a través de estructuras como la parodia, la ironía y el pastiche que aparecen y desaparecen rápidamente, a menudo sin dejar rastro” (Franko, 2019, p.207) (ver cap. 3.2.1).

Como se analiza en el cuarto capítulo de la tesis, estas estructuras son utilizadas por la coreografía como una forma de interpelar a los espectadores sobre los modelos identitarios

impuestos. Por consiguiente, la coreografía y los cuerpos en movimiento pueden captar al campo social expectante de manera potente a través de la mente y los sentidos poniendo en juego a la ideología como forma de apelación persuasiva. Y, en este sentido se proponen nuevos modelos de subjetividad que pueden tener impactos positivos o negativos (Franko, 2019, p.209) pero que de una u otra forma intervienen en la construcción de modelos de pensamiento.

Si abordamos el show como una forma de activismo artístico estamos frente a lo que Boris Groys denomina como una “estetización total” de la política (ver cap. 1.3).

Viéndolo de esta forma, la agrupación Tango Protesta acciona con una estetización total en tanto, por un lado, politiza el arte, es decir, le otorga un sentido político al show moldeando su diseño en relación a la crisis y acercando significados que pueden ser llevados a las luchas sociales y políticas. En otras palabras, el show ofrece un mejor diseño para la protesta. Sin embargo, también estetiza la política al cuestionar los símbolos políticos e identitarios del pasado y resignificarlos desde una deconstrucción. Esta controversia junto a la desviación creativa de las normas refuerza la acción política.

2.2 Autoconvocados por el tango

La formación de Autoconvocados por el tango está entrelazada con la trama social, política y cultural de fines de siglo XX. Retomando lo enunciado al inicio del capítulo 2 de este trabajo, en la década de los noventa el tango se comenzó a recuperar en Buenos Aires a partir de iniciativas privadas y estatales, pero también de la mano de artistas independientes que, en la música proponían nuevas búsquedas poéticas y sonoras relacionadas con el presente y, en la danza revisaban y reflexionaban acerca de las posturas, pasos y coreografías estandarizadas en el tango. Un antecedente de Autoconvocados por el tango surgido en esa década fue la agrupación “La movida del tango”, en la que participaban artistas tales como Patricia Barone y Javier González, el Tape Rubín, Marcelo Saraceni, el dúo “Ama tango”, el grupo “Trío y punto”, el poeta Hugo Salerno, entre otros. Patricia Barone recuerda de aquella experiencia:

No duró mucho como agrupación pero éramos artistas independientes haciendo espectáculos de nuevo tango. Éramos vistos como algo extemporáneo y exótico, a pesar de que fuimos la continuidad de grandes creadores de tango, los de la resistencia de los años ‘70 y ‘80.¹⁴ Nosotros éramos los herederos de ellos pero nuestra música generaba un

14 La cantante hace referencia a Eladia Blázquez, Héctor Negro, Carmen Guzmán, Chico Novarro, Osvaldo Avena, entre otros. Entrevista virtual con la autora (19-V-2021).

rechazo, era visto como algo excéntrico y no tenía llegada a la gente. (Barone, en entrevista con la autora 19-V-2021)

Uno de los pocos medios de difusión para la música de estos artistas independientes era el programa radial “Café, bar, billares”, emitido por la Radio FM de la Ciudad 92.7, de lunes a viernes de 13 a 15 hs. y conducido por Ricardo Horvath. Este programa fue ganador del Martín Fierro en 1998 en el rubro “mejor programa de música ciudadana”. En el año 2000, la dirección general de la radio de la Ciudad (AM 1110 y FM 92.7) pasó a estar a cargo de Juan Alberto Badía y la FM cambió su nombre a FM 2x4. Badía propuso una nueva programación en la FM compuesta únicamente por música del género tango, sin programas periodísticos. En una nota realizada por el diario La Nación, el nuevo director manifestó:

La FM será sólo de tango, con total garantía de tango, las 24 horas. Temática, hermosa... Pero no quiero contar detalles, para que no me roben. Con gran participación del vecino, de los artistas, de la historia de Buenos Aires, de las entidades relacionadas con el tango, tanguerías, milongas... Pero no habrá programas. Sé que antes algunos programas eran contratados; otros, coproducciones; otros, con gente que había pagado espacios. Pero de aquí en más la radio será toda un solo programa. (sin nombre de autor, diario La Nación 21-IX-2000)

Esta decisión afectó la continuidad de “Café, bar, billares” y otros ciclos radiales. Ante esta situación, Horvath comenzó a conducir sus últimos programas encadenado al micrófono, como expresión de protesta. Los oyentes y músicos que difundía en su programa empezaron a enviar mensajes de solidaridad y a partir de esta situación se fue “conformando un grupo de personas que lo querían y lo seguían, y surgió físicamente el grupo de Autoconvocados por el tango” (Alegre en entrevista con la autora, 3-III-2023).

La agrupación tenía como objetivo tomar una postura crítica frente a las políticas culturales que implementaba el gobierno y desfavorecían a los músicos independientes. El colectivo estaba compuesto por un conjunto de artistas relacionados con el tango –cantantes, letristas, compositores, instrumentistas, bailarines, periodistas y artistas plásticos– que debatían su posición en el mercado cultural y proponían acciones conjuntas para ser considerados trabajadores de la cultura, es decir, buscaban igualdad de oportunidades en la programación de ciclos de tango oficiales y retribución monetaria digna y a término. También manifestaban su disconformidad respecto al formato y la orientación política que fue tomando el Festival de tango.

El grupo era heterogéneo, abierto y por lo tanto no fue posible identificar a todos los que alguna vez pasaron por Autoconvocados. Entre sus integrantes podemos nombrar a Patricia Barone y Javier González, Walter Alegre, Marcela Bublik, Martín Targa, Natalia Balbazoni, Alfredo “Tape” Rubin, Pablo Bernaba, Ana Demarchi, Margarita Aibar, Alberto Ortiz, Ernesto Pierro, Guillermo Alio, Pedro “el indio” Benavente, el grupo Decote saxos, entre otros. Las acciones de los artistas tuvieron una fuerte impronta política al ser partícipes de movilizaciones, tomar la calle en actos piqueteros, crear espectáculos que dramatizaban la situación de crisis y estar en contacto directo con distintas organizaciones sociales. Como parte de un espíritu de época de tipo asambleario y democrático, los roles eran rotativos y protestaban frente a la Legislatura junto a otras agrupaciones y al sindicato de músicos.

Algunos de estos artistas realizaban sus presentaciones en espacios populares vulnerados por la crisis, tales como asambleas barriales, plazas, asentamientos de emergencia, cortes de ruta, comedores populares, centros de atención al menor, espacios pertenecientes a Madres de Plaza de Mayo y diferentes fábricas recuperadas como Brukman, Grissinópolis y Zanón. También hacían sus presentaciones en centros culturales y teatros.

A continuación, se presentan las historias de vida y trayectorias artísticas de los/as integrantes de Autoconvocados por el tango entrevistados a fin de encontrar los actores humanos y no humanos dentro de la red y sus respectivas intermediaciones. El relato de las biografías pretende identificar en las mismas materialidades tangibles y no tangibles, prácticas, conocimientos, influencias, procesos y formas de organización para visualizar la trama y focalizar en las mediaciones. Se abordan en primer lugar los relatos sobre compositores y compositoras, Javier González, Patricia Barone, Marcela Bublik y Alfredo Rubin, dado que son los autores de los discos editados y para el año 2000 tenían más de diez años de actividad profesional. En segundo lugar se presentan artistas que en el año 2000 estaban comenzando sus carreras artísticas y aún no contaban con producción discográfica, sin embargo, participaban de las asambleas y festivales, es el caso de Pablo Bernaba, Martín Targa y Natalia Balbazoni. En tercer lugar, se incluyen los bailarines y artistas plásticos, Guillermo Alio y Pedro Benavente, quien también formó parte del colectivo Tango Protesta. Por último, se presentan los periodistas Walter Alegre, Ricardo Horvath, el programa radial Café, bar, billares y el Centro Cultural de la Cooperación.

2.2.1 Actores

2.2.1.1 Compositores y compositoras

Javier González es guitarrista, compositor y arreglador, nacido el día 12 de diciembre de 1960. Sus estudios en música se desarrollaron en forma particular, con maestros de diferentes disciplinas. Estudió composición y arreglos con Juan Carlos Cirigliano, Juan "Pollo" Raffo y Rick Anna; guitarra con Carlos Campos, Luis Borda, Francisco Rivero, Daniel Homer y Osvaldo Burucúa; y dirección de orquesta con Marcelo Rodríguez Scilla. También amplió sus conocimientos en audio, midi y grabación con Sergio Blostein y Ernesto Dmitruk.

Acerca de su formación, Javier expresa:

Hubo parte de mi formación cuando era pibe que, como no había escuela de música popular, yo iba a estudiar con maestros. Rick Anna, era un tipo que había venido de estudiar de Londres con el guitarrista Robert Fripp, que era de King Crimson. O sea, yo estudié con un discípulo de este tipo.

Él se fue a estudiar diez años a Londres, volvió, y en los años ochenta me dio clases a mí (...) él me llevó a conocer Fundación San Telmo.¹⁵ Yo tenía veinte años y me decía, mirá esto. Me hizo escuchar Varese, Stravinsky, Bela Bartok. Y los compositores de acá, Carmelo Saitta, Kröpfl. Yo iba a charlas de esos tipos, yo era como de otro palo, pero iba de invitado. Entonces, yo mamaba parte de esa locura que tenían ellos (...) era muy explosivo todo eso, muy explosiva esa época. Y yo iba, qué sé yo, me encantaba, era muy Spinetteano, pero era fanático de Astor también y de Mederos. Y me dio un concepto de rock, uno de tango, pero era toda una explosión de una nueva música. Yo soy del sesenta, soy hijo de una generación de revoluciones, en el sentido de que nací un año después de la revolución cubana. En el sentido político, pero también en el sentido cultural. Mayo francés pasó cuando yo tenía ocho años, siete años. Lo que era la bossanova, todo lo que era la trova brasileira, todo eso me atravesó la cabeza. (González, en entrevista con la autora 19-II-2021)

En 1985 se graduó en Psicología en la Universidad de Belgrano. En esa década formó diversos grupos de fusión, jazz, rock y tango y en el año 1989 conoció a Patricia Barone, su pareja y dúo artístico desde entonces.

Patricia Barone nació en Gerli, Provincia de Buenos Aires, en 1962. Su ambiente familiar estaba impregnado de artistas y música. Ella cantó desde muy chica, tango y folklore. Estudió con Carmen Guzmán entre otros y otras grandes maestras y en 1984 se presentó en el festival de Cosquín. Allí encontró su verdadera vocación.

Javier González y Patricia Barone comenzaron su proyecto artístico en 1989 y juntos editaron sus primeros tres discos: *Si el mundo fue... ya no será una porquería* (1990), *Amasando otra historia* (1993) y *Despertango* (1998), estos corresponden a una primera

15 La Fundación San Telmo fue un espacio de difusión y fomento de la cultura Argentina creada por iniciativa de Jorge Helft, en 1980 en el barrio de San Telmo. Para ampliar ver: <https://fundacionsantelmo.org/genesis.html>

etapa junto al trío La Yapa en la cual se incluyen versiones de tangos tradicionales, pero también tangos propios que van abriendo camino para lo que sería una nueva mirada sobre el tango.

Las nuevas composiciones tangueras cuentan con letras de diversos poetas contemporáneos al dúo: Alejandro Szwarzman, Héctor Negro, Adriana Turchetti, Sergio Rodríguez, Graciela Gómez, entre otros. Este vínculo con poetas les permitió dar cuenta de las nuevas realidades y problemáticas sociales, expresados con un lenguaje musical actualizado.

Según Barone, *desacartonar* al tango era enfrentarse a lo impuesto por los medios masivos de comunicación quienes construyeron una “burbuja de tango oficial” (Barone en entrevista con la autora, 19-V-2021), un tango estático y estancado en la década de 1940, ajeno a las problemáticas y necesidades de la juventud. Patricia Barone tenía una convicción: “Yo quería encontrar un repertorio que se ajustara a los preceptos de mi generación. Si el tango tiene que llorar, que llore por la actualidad” (Barone en entrevista con la autora, 19-V-2021).

Javier González y Patricia Barone construyeron subjetividades a partir de la relación que proponían entre arte y política para su producción artística. La obra expone conceptos referidos a desigualdades sociales, abusos de poder, violencias, injusticias y trabaja sobre narrativas que asumen la responsabilidad del arte como forma transformadora.

Javier González comenzó a militar en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) al final de la dictadura militar en la década de 1980 y luego de un paso breve por el Partido Intransigente se conectó con el Partido Obrero. Patricia Barone declara que en sus inicios era más "centrista" pero luego comenzó a hacer cursos y a militar en el Partido Obrero en La Matanza, enlazando la intervención artística con la militancia. El primer frente de Artistas lo formaron en el año 1989. Patricia expresa que

Cuando [el entonces presidente Ricardo] Alfonsín mete en cana a la dirección del PO, hicimos campaña para sacarlos con artistas, recorriamos teatros para recolectar firmas. Ese camino militante en el partido lo iniciamos junto a Javier, con Hernán Cabra, Alberto Arias, ‘El Tata’ Avila e Iván Moschner, entre otros. Es una bisagra en la historia del partido, con organizaciones de las que hemos sido parte y fundadores como Lucharte, Autoconvocados por el Tango o el Frente de Artistas en Lucha (Barone, en Goldín, 2020)

En el año 2000, fundaron el colectivo Autoconvocados por el tango y en el año 2001, el movimiento Lucharte, una agrupación de artistas ligados al Polo Obrero, integrante del movimiento piquetero de desocupados. Patricia Barone afirma que "cuando uno se sube al tren de la movilización popular y late ahí adentro y sabe qué es lo que se cocina ahí, empieza a consubstanciarse con eso porque se siente parte, no es que lo mira por la televisión, como te

lo cuenta el noticiero" (Barone, en entrevista con la autora, 19-V-2021). En la sección de Correos del diario Prensa Obrera del día 9 de noviembre de 2000, Javier González expresa un reclamo, en nombre de Autoconvocados por el tango:

Dada una serie de acontecimientos culturales de gran importancia (cierre de la programación de la FM de la Ciudad y cesantías de los conductores,¹⁶ discriminación de artistas en las programaciones de los espacios oficiales CDM, BAM¹⁷ y Secretaria de Industrias Culturales, suspensión del tercer Festival Buenos Aires Tango y apoyo y subsidio a algunas milongas, pubs y sellos discográficos en detrimento de todos los demás que existen en la ciudad).¹⁸

En este reclamo, Javier denuncia al Gobierno por subsidiar con fondos estatales a emprendimientos privados para "impulsar producciones de tipo cultural" y expone el caso del sello privado Epsa, el cual "impulsa a sus artistas en escenarios del Gobierno de la Ciudad sin poner un mango"¹⁹ y los bares Notorius, Babilonia, Tobago, y la milonga Torcuato Tasso que cuentan con programaciones que están financiadas por el Estado.²⁰ El compositor expresó en la solicitada que esto generaba una competencia desleal entre los artistas y expuso en el correo la solicitud de Autoconvocados por el tango, en la cual se incluye el pedido de aumento presupuestario, restitución de conductores y programación en la radio FM de la Ciudad, iniciación del convenio de trabajo entre el Gobierno y organizadores de milongas y músicos de tango, realización del tercer festival de tango en diciembre y pagos respetando convenios sindicales y democratización en los espacios oficiales -Buenos Aires Música y Centro de Divulgación Musical - con participación de los artistas a través de sus representantes.

En su trayectoria artística, el dúo ha sido parte de diversos actos, festivales y aniversarios por la lucha de los derechos humanos,²¹ reclamando una mejor distribución de los fondos estatales

16 Como se mencionó anteriormente, fue cancelado, entre otros, el programa de Ricardo Horvath y Norberto Folino, Cafe, bar, billares programa en el cual se difundió y popularizó Pompeya no olvida.

17 Las siglas corresponden a Buenos Aires Música y Centro de Divulgación Musical respectivamente. Los mismos eran instancias gestionadas por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para la programación de música.

18 González, Javier. Correo de Prensa Obrera. Diario Prensa Obrera (9-XI-2000)

19 Ibidem.

20 Luego de la contracción del mercado discográfico hacia 1998 generada por la profunda recesión económica que había en Argentina, comenzaron a surgir en los últimos años de la década, pequeños y medianos sellos independientes que articularon la oferta y demanda de música local. Para un estudio detallado ver: Vecino, D. (2010)

21 Entre estas participaciones destaco: En el año 1996, el Festival solidario en defensa del Hospital Público (CICOP -Parque Rivadavia. En el año 1997, el Festival 60° Aniversario de la Liga argentina por los derechos del hombre. En el año 2001 y 2002, Jornada Cultural de la Federación Universitaria Argentina (FUA) Bloque Piquetero Nacional (Ruta 3 -2001; Plaza de Mayo 2002). En el año 2003 y 2012 respectivamente el 1° y 10° Aniversario del asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán (Estación Avellaneda 2003 y Puente Pueyrredón 2012). En 2003 se integran al "Frente de Artistas en Lucha", cuya principal victoria es la suspensión de la aplicación del "decreto 601" de antecedentes penales (como requisito para que los artistas pudieran trabajar en el Estado Nacional). Entre 2002 /05 organizan actividades artísticas del "Festival BA Tango" en las Fábricas recuperadas (Grissinópolis y Bruckman).

en las políticas culturales, más inclusión en los programas oficiales y mayor cantidad de espacios para actividades culturales en fábricas recuperadas y centros culturales barriales.

En 1999 editaron su cuarto disco conformado íntegramente por composiciones inéditas: *Pompeya no olvida* (Bs. As. Records, 1999). Este álbum puede verse como un punto de inflexión en su carrera, ya que es el primero que propone una totalidad de temas nuevos. El último tema que se incorpora al disco es el reconocido y premiado "Pompeya no olvida", el cual, finalmente, le da nombre al álbum. Este tango, difundido ampliamente por Ricardo Horvath en su programa radial *Café, bar, billares*, fue escrito por Alejandro Szwarcman en octubre de 1998, especialmente para presentar en el concurso de tangos inéditos de SADAIC. La canción fue premiada con el tercer puesto en el concurso y además se convirtió en tema estandarte de la lucha por los derechos humanos (ver cap. 3.2.1). El disco se completa con: "Tiem-posmodernos" (Szwarcman-González), "Entre rejas" (Szwarcman-González), "Declaraciones de amor y guerra" (Szwarcman-González), "Insomnio" (Juan Carlos Muñiz), "La violencia" (María del Mar Estrella-González), "He vuelto" (Morcillo-González), "El amor no es culpable" (María del Mar Estrella-González), "Carta a la tristeza" (Juan Carlos Muñiz), "Solo tango" (Szwarcman-González), "Canción de cuna" (Szwarcman-González) y "Para mañana mismo" (Szwarcman-González).

En el año 2004 publicaron su quinto disco, *Gestación* (El hornero, 2004). El mismo está compuesto casi en su totalidad por composiciones inéditas, en su mayoría, las canciones manifiestan una relación con la ciudad, sucesos, sentimientos, emociones y esperanzas luego de la crisis del 2001. Los temas que integran el álbum son: "Gestación" (María del Mar Estrella-González), "Balvanera sin cielo" (Szwarcman-González), "Casorio al huevo" (Ortiz-González), "Pompeya para Diego era París" (Szwarcman-González), "Porvenir" (González), "Potpurri Troileanas" (Troilo/González), "Ciudad" (Tango) (Rodríguez-González), "Ciudad" (candombe) (Rodríguez-González), "Café abierto" (Negro-González), "Exilio" (González), "Circo Romano" (Abonizio-González), "Vientos del futuro" (Morcillo-González), "Fuimos" (Manzi-Dames) y "Ser mina flor de Cardo" (Turchetti-González).

Marcela Bublik nació en la ciudad de Buenos Aires en el año 1957 y desde muy chica se inició en el aprendizaje de la música en forma integral asistiendo al Collegium Musicum de Buenos Aires. Su padre era melómano y la inició en la escucha de música diversa, su madre, Nora Malamud, era musicóloga y conducía un programa de música por Radio Clásica llamado: Pequeño diccionario musical. A los 17 años comenzó a tomar clases de guitarra con el cantautor Roque Narvaja y en esa época empezó a escribir sus primeras canciones. Sus

maestras de canto fueron Flora Yunguerman, Marga Grajer y Leticia Caramelli. Cantaba en peñas y espacios reconocidos de rock. Su primer participación en un teatro fue en el Auditorio Kraft como corista del grupo de rock "Pupila", en diciembre de 1975. Luego de vivir unos años en Israel y del nacimiento de su hija Gabriela y su hijo Pablo, cuando apenas pasaba los veinte años retomó las clases de canto, y en la década de los noventa volvió a escribir. Marcela cuenta:

Siempre estaba cantando, como laburo, cantaba en recitales, conciertos, y más o menos a los 36 (años) empecé a cantar tango y en realidad fue porque una vez fui a grabar un demo para cantar en fiestas y me quede con el técnico de grabación, él atendió el teléfono y dijo: -te dejo porque estoy con una cantante de tango-. Eso me definió. Empecé a participar en algunas movidas de tango, que no había tantos lazos en esa época como es ahora (Bublik en entrevista con la autora, 5-XI-2022).

En el año 1998 presentó el tango *Puñales de plata*, con letra de ella y música de Adrián Harbi, en el Festival Sadaic y la canción obtuvo el segundo lugar, compartiendo podio con Palermo viejo, en primer lugar, de María Elisa "Bibi" Albert y Carlos Alberto "Pocho" Lapouble y Pompeya no olvida, en el tercer lugar, de Alejandro Szwarcman y Javier González. Fue en este certamen cuando conoció a Patricia Barone y a Javier González, quienes en el año 2000 la invitaron a ser parte de Autoconvocados por el tango.

En el año 1999 fue finalista en el Concurso de Tangos Inéditos E. Santos Discépolo de la Provincia de Buenos Aires presentando "Tatuaje", con letra y música de su autoría.

Bublik cuenta que se unió a Autoconvocados por el tango no por un interés personal sino por una necesidad de defender en general a los artistas de tango. La cantante expresa que con la agrupación fueron llevando la propuesta a todos los lugares posibles, conseguían entrevistas, por ejemplo, con la gente que coordinaba el festival de tango en ese momento y obtenían espacios para armar fechas con distintas propuestas.

En la agrupación se vinculó con otros letristas, entre ellos Ernesto Pierro, quien la invitó a formar una nueva agrupación solo de letristas. Así surgió Letrango, que estaba compuesto por Ernesto Pierro -presidente-, Raimundo Rosales, Bibi Albert, Nélida Puig, Marcela Bublik, Pichin Bustince, Hugo Salerno, entre otros, la mayoría integrantes además de Autoconvocados por el tango. Desde esta agrupación también se traccionaba a favor de los nuevos tangos, solicitando espacios propios y mayor difusión en festivales.

En el año 2003 editó su primer disco, *Puñales de plata – Tangos y otras historias ciudadanas* (Pai, 2002). El mismo presenta un total de 12 canciones, de los cuales seis son nuevas

versiones de tangos clásicos, “Tinta Roja” (Castillo-Piana), “Nunca tuvo novio” (Cadícamo-Bardi), “La canchera” (Rivero), “Bastidores” (Buarque), “Siga el corso” (García Gimenez-Aieta) y “Nada” (Sanguinetti-Dames). De las otras seis canciones, dos tienen letra de Marcela Bublik: “Puñales de plata”, música de Adrián Harbi y “Alma desakatada”, música de Raúl Peña, y cuatro tienen letra y música compuesta por Bublik: “Bisagra”, “Sin cáscaras”, “Maldito rimmel” y “Tatuaje”.

También en esos años el Festival de Tango de la Ciudad de Buenos Aires publicó un libro con “dos o tres” letras de cada uno de los integrantes de Letrango. Bublik recuerda que en esos años el gobierno de Anibal Ibarra y la gestión en cultura de Gustavo López era favorable a las nuevas creaciones artísticas (Bublik en entrevista con la autora, 5-XI-2022).

En el año 2004, la cantante se presentó en el Certamen de letras de Tango por la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo y obtuvo el primer premio por el tango “Soy” con letra propia y música de Raúl Garelo.²² En ese tiempo, Marcela estaba grabando su segundo disco, *Gallo de Fuego*, y Garelo participó en la grabación de “Soy” que se editó en el disco.

Fue en ese certamen en el que las Abuelas de Plaza de Mayo conocieron a Marcela y el vínculo entre ellas se fortaleció a partir del concurso. Marcela cuenta que asiste a cantar en los cumpleaños de las abuelas, y que tiene una relación especial con Rosa Roisinblit, quien vivió en el mismo pueblo que el padre de la letrista, Moisesville en la provincia de Santa Fe. A raíz del fuerte lazo que formó con Rosa Roisinblit, Bublik escribió en el año 2013 el libro: “ABUELA. La historia de Rosa Roisinblit, una Abuela de Plaza de Mayo”, declarado de interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por parte de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.²³

El disco *Gallo de fuego*, nuevo tango trova porteña (Fonocal, 2005) está compuesto por un total de 13 canciones: “Milonga del gallo e’ fuego” (Bublik - Saraceni/Bublik), “Los ojos de Antonia” (Salerno - Saraceni), “Sólo el hollín”, (Bublik - Lapouble), “Milonga para una tarde de domingo” (Bublik - Olano), “De prestado” (Bublik - Olano), “Buenos Aires, buenos vientos” (Bublik - Olano), “Nuestra casa” (Albert - Dengis), “Fueye milagrero” (Bublik - Lerman), “Graffiti” (Bublik - Olano), “No te rindas, Malena” (R. Narvaja), “Generación partida” (Rosales - Saraceni), “Lágrima y milagro” (Bublik - Olano) y “Soy” (Bublik - Garelo). Las letras de Marcela Bublik integran diversos libros, antologías y textos

22 Para ampliar, ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-44311-2004-12-01.html>

23 Resolución 35/2013, con fecha 11/04/2013, proyecto presentado por la Diputada Gabriela Alegre.

escolares,²⁴ dado que también se desempeñó como docente de sexto y séptimo en escuelas de la Ciudad de Buenos Aires.

Alfredo Hugo Rubinschik, más conocido como Alfredo "Tape" Rubín es compositor, guitarrista, cantante y bajista. Nació el 28 de diciembre de 1961, en Buenos Aires. En su infancia, creció escuchando a los cantores Julio Sosa y Angel Vargas. En su adolescencia sus escuchas estuvieron más relacionadas con el rock, siguiendo a grupos como Deep Purple y The who. Comenzó sus estudios formales de armonía con Pedro Aguilar y de escritura con Hugo Correa Luna (Bolasell 2011 y Gasió 2011, citados por Martín, 2018, p.68). También estudió guitarra clásica, técnica vocal, arreglos y orquestación. A los veintiún años recorrió el país como mochilero y conoció desde adentro las culturas y las músicas folklóricas de Argentina.

En el período de crisis del 2001, formaba parte del Cuarteto Almagro en su rol de arreglador, bajista y cantor -formado en el año 1997-, con quienes en el año 2000 editó el disco *Hemisferios* (Acqua Records, 2000). Este álbum contiene tangos clásicos y composiciones nuevas. El Cuarteto Almagro se completaba con Leo Weiss en violín, Juanjo Mosalini (hijo) en bandoneón y Fabrizio Pieroni en piano. El disco incluye un total de 14 tracks, entre los que podemos encontrar un mayor número de composiciones propias que de versiones nuevas de tangos tradicionales. Así, la lista está compuesta por "Zum" (Piazzolla – Arr. Rubin), "Cosmotango" (R. Strauss – Arr. Pieroni/Rubín), "Analía" (Pieroni/Rubín), "BATB" (Buenos Aires Tango Basel) (Pieroni/Rubín), "Ella se fue" (Rubín), "Fracanapa" (Piazzolla – Arr. Rubin), "La siciliana" (J. Mosalini), "Lysou" (A. Goldberg), "Libertango" (Piazzolla – Arr. Pieroni/Rubín), "La cualunque" (J. Mosalini), "Bluses de Boedo" (Pieroni/Rubín) , "El

24 Publicaciones en las que participa: antología "Deux cents ans après, le Bicentenaire de l'Argentine à travers le patrimoine littéraire du tango" ("Doscientos años después, el Bicentenario de la Argentina a través del patrimonio literario del tango"), Denise Anne Clavilier, Tarabuste Editions, París, 2011 (con apoyo del Consejo Nacional del Libro Francés. En la antología "Poesía y tango", Arturo Dornier Linne, Ed. El Tránsito, Montevideo, Uruguay, 2009. En "Esos malditos tangos. Apuntes para otra historia", Ricardo Horvath, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2006. Cuadernillo con letras y reseña de M. Bublik, "El tango: poesía de la ciudad", del Programa de Lectura (Ministerio de Educación de la C.A.B.A., 2006), a partir de cuya publicación y distribución en escuelas secundarias de la ciudad, fue invitada a participar en mesas redondas y charlas con alumnos y profesores. Intérprete cantante en el CD que acompaña "Bulebú con soda. Tango para ofrecer a los chicos", Graciela Pesce y Daniel Yarmolinsky, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2005. En la antología "+ de cien tangos nuevos", Eco Ediciones con Fondo de Cultura BA, Buenos Aires, 2005. En "El tango que viene", antología de nuevos autores, edición conjunta del Centro Cultural de la Cooperación y el Festival de Tango de Buenos Aires, 2004. Integrante de antologías y mencionada en diferentes publicaciones de poesía y música (ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, B. A. Tango y lo demás, de la Academia Nacional del Tango de la República Argentina – "Tout tango", Toulouse, France – El Tangauta, y otras de Argentina, Uruguay y Francia). En textos escolares: Autora de "El puente de la ortografía 4", Ed. Santillana, Buenos Aires, 1990; "El tío y la gitana" (cuento) en "Leo y el Magilibro" de la colección "La Escalera Mágica", Ed. Santillana, Buenos Aires, 1990; "La rebelión de los semáforos" y "Por amor al arte" (cuentos) en "Barrita de chocolate 3", Ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1999; "El corazón del águila sangrienta" (cuento) y coplas y rimas en "Libros del Molino 4", Ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1999.

gancho” (Pieroni/Rubín), “La Marilyn” (Rubín), “La menor (idea)” (Rubín, Weiss, Pieroni, Mosalini).

A fines del año 2002, comienzos de 2003, Rubín convocó a los guitarristas del conjunto "Puente Alsina": Mariano Heler y Adrián Lacruz y formaron el grupo “Tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina”. Junto a ellos editó el disco *Reina Noche* (Acqua records, 2004). Este disco incluye “Aire sin final” (Rubín), “Regin” (Rubín), “La Marilyn” (Rubín/Sachetti), “Bluses de Boedo” (Rubín), “Embrujado” (A. Goldberg/Rubín), “Analía” (Rubín/Pieroni), “Ella se fue” (Rubín), “Viento solo” (Rubín), “La otra orilla” (Heler), “Por entre los caseríos” (Rubín), “Viejo rey” (V. Diment/ Rubín/Pieroni), “Lysou” (Rubín), “A Bartolomé Palermo” (A. Lacruz), y “Reina noche” (Rubín).

Según Paloma Martín, “La música del “Tape” se ha construido en sincronía con el discurso literario, desde la actualidad de la fisionomía comunicativa en los contenidos temáticos y poéticos de las letras, no dejando ninguna sílaba o acorde al azar” (Martín, 2018).

Las composiciones del Tape son las más reversionadas por músicos actuales, y es referente para las nuevas generaciones.

2.2.1.2 La joven guardia. Los nacidos en la década de los ‘70

El bandoneonista, compositor y cantante **Pablo Bernaba** se unió a Autoconvocados por el tango en el año 2005, como representante de la Orquesta Típica Imperial. Participó del espacio hasta el año 2006 aproximadamente.

Nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en el año 1975. Su familia era militante de izquierda, y padeció los abusos y horrores cometidos por la dictadura militar de 1976. Creció escuchando tango y folklore, y se inició en el estudio del piano, la guitarra y el canto en su adolescencia.

Más tarde comenzó a estudiar bandoneón con Domingo Federico, y luego ingresó en la Universidad de Rosario en donde amplió sus conocimientos musicales estudiando lenguaje musical. Paralelamente tuvo sus primeras bandas de rock, en las que siempre remitía de alguna manera al tango (Pablo Bernaba en entrevista con la autora 8-XII-2022). En Rosario también tomó clases con el bandoneonista Omar Torres y luego comenzó a viajar a Buenos Aires para estudiar con Rodolfo Mederos y Néstor Marconi. En esos tiempos daba clases de música en escuelas y de manera particular. También trabajaba como sereno. En el año 2004, por recomendación de Mederos se instaló en Buenos Aires e ingresó a la Orquesta Escuela de Avellaneda.

En el año 2005 ingresó a la Orquesta Típica Imperial. Bernaba cuenta que esta era una orquesta con inquietudes políticas y sociales. Los domingos tocaban en la calle Defensa, en el barrio de San Telmo, en el espacio peatonal junto a la Orquesta Típica Fernández Fierro. “Surgió la posibilidad y yo empecé a participar como representante de la orquesta, en esas reuniones de Autoconvocados..., por esta cuestión de afinidad ideológica y por estar comprometido además de con la música con cierta militancia vinculada al tango en este caso” (Bernaba en entrevista con la autora 8-XII-2022)

También con la Orquesta Típica Imperial militaban en la Unión de Orquestas Típicas (UOT), una cooperativa en la cual gestionaban espacios para tocar y se armaban “orquestódromos” en los que participaban 10 orquestas Típicas.

Con Autoconvocados por el tango la OT Imperial participó en actos frente al Congreso, frente a la sede de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, frente a la Biblioteca Nacional y lograron tener espacios en los Festivales de Tango de Buenos Aires. Pablo recuerda de esa época al cantor Martín Targa, quién tuvo una importante participación en la lucha de Autoconvocados y al bailarín y pintor Guillermo Alio, refiriéndose a él como un artista que expresa en sus performances un fuerte compromiso con lo social.

Luego de esa etapa Bernaba formó el Quinteto Negro La Boca, una agrupación de tango con composiciones originales de su autoría. Muchas de ellas con contenido político y social.²⁵

El cantor y compositor **Martín Targa** nació en el centro de la Ciudad de Buenos Aires y de muy chico se mudó con su familia al barrio de Pompeya. Si bien se crió en un ambiente con mucha música, su relación con el tango tomó fuerza al conocer el bar “El chino”²⁶ y “haber estado dentro de su mística” (Targa, en entrevista con la autora 9-XII-2022). Martín cuenta que antes de conocer el mítico bar le había generado mucha tristeza las muertes de los cantantes Rossana “Chany” Falasca y Roberto Goyeneche.

25 Es interesante mencionar el nombre de los discos editados por el QNLB. Estos son: Tango Contaminado (2012), Tangos Libertarios (2014), Cruces urbanos (2018), Cruces urbanos Vol.2 (2020), Oda a las huelgas patagónicas (sencillo) (2023).

26 El bar “El chino”, actualmente cerrado, está ubicado en la calle Beazley 3566, en el barrio porteño de Pompeya. Nació en el año 1944 de la mano de Jorge “El chino” Garcés. El local, que funcionaba como almacén y bar era cuna de cantantes de tango. De a poco la fama “mística” del lugar, en la que se servía el vino con pingüino y se escuchaba la radio con una spika comenzó a extenderse y llegaban allí diversas figuras de la farándula, políticos, extranjeros, jubilados y turistas. El impulso estuvo dado por el actor José Sacristán quien llegó al local con su pareja Leonor Benedetto y quedó entusiasmado con la estética y la “sensación de estar en el patio de su casa”. “Lo que ocurre ahí no me ha ocurrido en otro sitio” expresa Sacristán en una nota del Diario Popular (31-III-2017). La relación de amistad que se gestó entre el Chino y Sacristán llevó a que el bar fuera frecuentado por artistas como Soledad Silveyra, Pablo Rago, Carolina Papaleo y políticos como Federico Storani. El Chino Garcés falleció el 21 de agosto de 2001.

En su adolescencia estudió canto con Patricia Barone, y en el año 1999 ganó el premio Revelación de la joven guardia del tango en la Biblioteca Nacional.

Ingresó a Autoconvocados por el tango por invitación de Patricia Barone y Javier González, y para defender el espacio y la difusión de los nuevos artistas de tango. Targa recuerda que se unían con otros grupos como Letrango y el Movimiento Unidos por el Rock (MUR), se realizaban acciones conjuntas para ser un “gran movimiento de lucha cultural” (Targa, en entrevista con la autora 9-XII-2022). El cantor se ocupaba de informar y negociar con los funcionarios del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires las propuestas de trabajo que surgían de las asambleas. En sus palabras:

Participábamos activamente en las mesas debate de la ley de la música por ejemplo, en eso hemos participado muy activamente, interviniendo artísticamente en todas ellas, me refiero a que interveníamos artísticamente en cada manifestación, en cada protesta, en cada demostración de desagrado, nosotros estábamos ahí con nuestra bandera y con nuestro arte, hemos cortado media Avenida de Mayo para expresarnos frente a la municipalidad y ahí ha tocado la Orquesta Imperial y hemos pasado diversos artistas también como forma de protesta creativa (Targa, en entrevista con la autora 9-XII-2022)

Finalmente, agrega

Nosotros queríamos tango en los barrios. A partir de esta movida nuestra empieza a haber festivales en todos los barrios. Muchos de nosotros somos difusores desde nuestro lugar, de nuevas formas de hacer el tango o de representar un compromiso social y somos personas comprometidas con lo popular y empáticos con lo que le sucede al otro. (Targa, en entrevista con la autora 9-XII-2022)

Martín Targa actuó en diversos escenarios de la Ciudad de Buenos Aires como Bar el Chino, Café Tortoni, Confitería Ideal, Plaza de los dos Congresos en festival al aire libre, Teatro de Morón Gregorio de Laferrere, 36 Billares, en radio y televisión. También trabajó como cantante en Caminito, en algunas Tanguerías de Buenos Aires y ciclos de cultura del Gobierno de La Ciudad y Nación.

Natalia Balbazoni es cantante, oriunda de la ciudad de Rosario, Santa Fe. Se unió a Autoconvocados en el año 2004 por invitación del poeta Raimundo Rosales.

La cantante nació en el año 1972 en una familia de músicos. Su abuelo paterno tocaba el violín, el piano y el bandoneón. Su casa era un conservatorio, Natalia recuerda que siempre

había muchos profesores y estaba lleno de instrumentos. Su madre es profesora de Piano, aunque no ejerció como docente “siempre tocaba obras de Chopin y Beethoven” (Balbazoni, en entrevista con la autora 10-XII-2022) . A los trece años, se mudó con parte de su familia a Buenos Aires y su adolescencia transcurrió entre Rosario y Buenos Aires. En ese período, Balbazoni estudió guitarra, piano y canto en escuelas de música de Rosario. Fue madre joven de dos hijas, a los diecinueve años, y luego de dos años comenzó los estudios formales de canto y piano en el Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla a mediados de los años noventa. Estudió durante ocho años y le empezó a interesar el tango. En ese momento no existía la carrera de música popular en el conservatorio y Balbazoni dejó el canto lírico para estudiar Etnomusicología en la misma institución y dedicarse a cantar tango.

Luego de un tiempo, una compañera de la carrera, Mercedes Liska, la puso en contacto con el letrista Raimundo Rosales para participar de un concurso de tangos inéditos.

En palabras de Natalia:

Llamé a una compañera de la carrera de etnomusicología, Mercedes Liska, le pregunté si conocía a algún poeta de tango actual y me puso en contacto con Raimundo Rosales, entonces nos reunimos en un bar y él me trajo una carpeta de temas inéditos. Me apropié de algunos tangos nuevos, me voló la cabeza la posibilidad de estar en contacto con gente que estaba haciendo cosas y buscando quien interprete estas obras inéditas. (Balbazoni, en entrevista con la autora 10-XII-2022)

La cantante participó en Autoconvocados motivada por las ganas de producir nuevos tangos y generar espacios para difundir sus músicas. Natalia explica las dificultades con las que se enfrentaba para poder cantar

Había que ir tarde a una tanguería y esperar horas a que te escuchen, había que vender entradas, uno tenía la doble responsabilidad de actuar gratis y además llenarle el boliche al dueño, era muy explotador el sistema en ese momento, no había redes, era muy difícil la promoción. (Balbazoni, en entrevista con la autora 10-XII-2022)

También recuerda que en la agrupación había gente consagrada, con mucha experiencia, y que se podía debatir más allá de las diferentes ideologías políticas para generar cambios en las posibilidades de los artistas, para ser trabajadores de la cultura y poder vivir de su arte, dado que desde la Secretaría de Cultura se favorecía la participación en festivales de gente que ya tenía una “estructura comercial afianzada” (Balbazoni, en entrevista con la autora 10-XII-2022).

Natalia expresa que se reunían en Sadaic, en el bar “La Perla”, en el Centro Cultural de la Cooperación. También menciona que militó un tiempo corto en Lucharte y que compartían marchas y manifestaciones con el MUR. En sus palabras:

Yo creo que el accionar colectivo siempre sirve, no se si muchas veces para que el conjunto de la sociedad despierte, no se si sirve, pero sí para petitionar a las autoridades que hagan lo que tienen que hacer, en ese sentido la lucha siempre sirve, es necesaria y no solamente para defensa del tango, para la defensa de la vida. (Balbazoni, en entrevista con la autora 10-XII-2022)

2.2.1.3 Bailarines y artistas plásticos

Guillermo Alio es bailarín y pintor. Nació en 1950 y trabaja desde 1983 en Caminito, en la puerta del bar El Aleph. Allí tiene su galería de arte, pinta y expone sus trabajos relacionados con el tango. En 1990 se empezó a interesar por la danza del tango y aprendió a bailar con Copes y otros grandes maestros y maestras. Al estar en contacto directo y constante con el turismo que visitaba Caminito, lo empezaron a llamar de diferentes lugares de Estados Unidos y Europa para hablar de tango, y así comenzó a viajar y a exponer su performance. “Iba al exterior hacia una exposición de mis pinturas, daba clases de tango y terminaba dando un show. Una vez se me ocurrió pintar con los pies cuando bailo, como dejar las huellas del tango”. Alio trabaja con el concepto de tango múltiple y manifiesta que “el tango te posibilita recrearte a vos mismo”.

El artista vivía a la vuelta de radio Municipal (luego radio de la Ciudad), en la intersección de las calles Paraná y Sarmiento y escuchaba el programa “Café, bar billares”. Cuando se enteró del cambio de programación y que “para no pagar sueldos iban a pasar tango todo el día” (Alio en entrevista con la autora 23-VI-2023) fue a ver a Horvath, quien se había encadenado en la calle Corrientes.

Allí se solidarizó con el conductor y empezó a participar de Autoconvocados. Él cuenta que estuvo en varios festivales, entre ellos en “en una fábrica de galletitas” (Grissinopoli) y en cortes de calle como en Av. De Mayo, frente al congreso.

Su objetivo era que el tango vaya a los barrios y que no sea solo turístico. Que la gente de Buenos Aires tenga su espectáculo de tango gratis. Y poder darle un lugar a los que tienen talento. Desde 2015 es Académico de la Academia Nacional del Tango y es el encargado de la galería de Arte.

Pedro Benavente, más conocido como “el indio” es bailarín, nacido en 1968. Desde joven baila folklore y tango. Ganó concursos y viajó por Estados Unidos, Europa y Rusia.

Desde el año 1983 baila en Caminito y desde los años ‘90 su milonga es un clásico de los domingos en la plaza Dorrego, en San Telmo. Se unió a Autoconvocados por el tango por invitación de Ricardo Horvath. En el año 2001 integró también el colectivo “Tango Protesta”.

2.2.1.4 Periodistas y lugares con agencia: Walter Alegre, Ricardo Horvath, Café, Bar, Billares y el Centro Cultural de la Cooperación

Walter Alegre es periodista y editor, nacido en la década de 1960. En la actualidad, se desempeña como Coordinador del Departamento de Tango del CCC y conduce un programa radial llamado “Todo es tango” junto a Marina Arias y Ianina Trigo, el cual se emite por FM la Patriada y FM Oyeven (Venezuela) los domingos de 12 a 14 hs. Fue fundador de Autoconvocados por el tango junto a Patricia Barone y Javier Gonzalez y militó hasta el 2003 aproximadamente.

En su niñez, su familia solía escuchar mucho tango. Sin embargo él creció de la mano del rock nacional. Redescubrió al tango cuando en la década de 1990 un grupo de jóvenes “busco sentirse identificado con el género musical como respuesta a la globalización” (Alegre en entrevista con la autora, 3-III-2023). Alegre hace especial referencia las orquestas típicas que se formaron en esa época.

Su formación como periodista tuvo su centro en el TEA (Taller Escuela Agencia de Periodismo), sin embargo, recuerda que fue muy significativo para él un taller de radio llamado Protagonistas – al igual que el programa del cual surgió- al cual asistió a tomar clases en la década de los noventa. El programa y el taller estaban conducidos por Eduardo Aliverti, Ariel Delgado y Ricardo Horvath.²⁷ Luego de ese curso quedó contratado en el programa para hacer un especial de diez minutos por día durante un año. Al finalizar el año se desvinculó del programa y siguió trabajando en diversos lugares relacionados con el periodismo y manejando un taxi como medio de subsistencia. En el año 2000 se encontró con Horvath mientras estaba conduciendo su taxi y se ofreció a llevarlo. En ese encuentro fortuito conversaron para que Alegre realice una columna literaria en el programa "Café, bar, billares".

27 Ricardo Horvath nació en 1936 y falleció en 2015. Ejerció el periodismo desde los 18 años, comenzando su carrera junto a Paloma Blacky. Ligado a las ideas revolucionarias de Cuba colaboró en “Radio rebelde” de Casa de las Américas e integró el equipo de amigos por cuba, realizando en varias oportunidades viajes a la isla para dar charlas, con compromiso político. Publicó libros sobre medios de comunicación y sobre tango. Escribió en TV Guia, El porteño, La Voz y realizó algunas colaboraciones en Pagina 12. Recuperado de: https://www.ivoox.com/semblanza-ricardo-horvat-audios-mp3_rf_55624213_1.html

El programa Café, bar, billares nació en el año 1984 en la radio Belgrano y resurgió en la FM Municipal a mediados de 1997. En una nota publicada en el suplemento Espectáculos del diario La Nación el 27 de Noviembre de 1997, Ricardo Horvath cuenta que:

El programa nació cuando era subgerente periodístico de Radio Belgrano. Eramos cuatro locos que nos tomamos en serio a la radio y a la democracia. Daniel Divinsky -el director- me propuso hacer un programa de tangos, y me presentó a Norberto Folino. El espacio se transformó en una mesa de café, donde el tango era el eje y la excusa para hablar de todo. Como en todo café, en éste surge la crítica y el análisis (Horvath, s/d de autor, 1997)²⁸

En la misma nota, el periodista expresa que fue la repetición de las viejas fórmulas tangueras lo que llevó a la debacle del género. Y propone insistir en generar espacios innovadores, que le “abran la cabeza a los tangueros” (Horvath, s/d de autor, 1997).

Café, Bar, Billares, consecuentemente, fue un programa en el que se difundían las nuevas producciones en el tango.²⁹

Retomando lo mencionado al comienzo del capítulo el 18 de septiembre del año 2000, en la Radio de la Ciudad de Buenos Aires (AM y FM) se produjo un cambio de gestión y asumió Juan Alberto Badía como director.³⁰

En una nota publicada en el diario Página 12, el 26 de septiembre de 2000, el periodista Mariano Blejman le pregunta qué iba a pasar con la programación actual, frente a lo que Badía manifiesta:

Antes de concretarse mi asunción, y con mucho pudor, empecé a pensar una programación “por las dudas”. Empecé a hacerle preguntas a Fontana, a Horvath, a Godoy, a Rolón, a Graciela Mancuso, a Nora Perlé y todos me decían que no tenían pensado irse. Que cuando

28 Para ampliar, ver: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/aires-tangueros-nid81687/>

29 En la nota también se mencionan otros programas dedicados al tango como: En la FM de la Ciudad: "A través del tango", de Oscar del Priore, lunes a viernes, de 16 a 18; "En tiempo y tango", de Gabriel Oliverio, lunes a viernes, de 18 a 19; "Charlando tangos", de Yuyo Gauna, miércoles, de 21 a 22; "La Tanguería", de Faruk, sábados, de 12 a 13; "El club de Aníbal Troilo", de Armando Rolón, sábados, de 16 a 19; "Amelítangos", de Amelita Baltar, sábados, de 20 a 21; "Una cita con el tango", de Osvaldo Martín, domingos, de 11 a 13. En Splendid Talk Radio: "Trasnotango", de Horacio Galloso, sábados y domingos, de 0 hora a 5. En radio El mundo: "Rapidísimo", de Héctor Larrea, lunes a viernes, de 9 a 13. En radio Continental: "La venganza será terrible", de Alejandro Dolina, lunes a viernes, de 0 hora a 2. En radio Nacional: "Según pasan los tangos", de Nora Perlé, lunes a viernes, de 20.30 a 21; "La noche con amigos", de Lionel Godoy, lunes a domingos, de 21 a 1; "Tango y noticias", de Felipe Yofre, domingos, de 6 a 8. En radio Mitre: "Estrictamente para bailarines", de Juan Carlos Pascual, sábados, de 23 a 0 hora y domingos, de 23 a 2. En radio Del Plata: "Guerrero de noche", de Hugo Guerrero Martinheitz. En FM Palermo: "Tiempo tango", de Ricardo Bellini, sábados, de 13 a 14; "Historias con tango", de Héctor Spinelli, sábados, de 14 a 15. En FM Latinoamericana: "Sentires del 2 x 4", de Carlos López, lunes, de 20 a 21; "Barrio de tango", de Cacho Mutri, sábados, de 17 a 19; "Buenos tangos", de Alberto Tajano, martes, de 22 a 23; "Perfume de tango en flor", de Miriam Cardoso y Pamela Vasalo, domingos, de 9 a 12; "De tanguitos y algunas cosas más", de Héctor Avancés, miércoles, de 19 a 20. En FM La Tribu: "Las mirellas", de Susana Nobile y Nancy Culler, domingos, de 11 a 13 hs.

30 Para ampliar ver: <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-26/pag25.htm>

llegase, íbamos a charlar. Inmediatamente me di cuenta de que no iba a poder armar la programación con gente que yo soñaba sino con los que ya estaban en la radio.

El reconocido locutor también expresa en la misma nota que la radio tiene una superpoblación de empleados: “demasiado para una o dos radios” (Badía, en Blejman, 2000).

En otra entrevista publicada en el diario La Nación el 21 de septiembre de 2000,³¹ Badía menciona que los contratos de muchos empleados finalizan el 31 de diciembre de ese año, y que serán mínimas las nuevas incorporaciones. En relación a la programación, agrega: “Cuando me eligieron, me dijeron que tenía que conformar la artística de dos radios sin programación. Al comprobar la realidad resolví citar a muchos de ellos porque conozco sus nombres, trayectorias, prestigio”.

En conclusión, la radio FM tango creada como parte de las políticas culturales que promovían la patrimonialización, fue una forma de organización que ejerció agencia en dos aspectos: el primero es que dejó de ser un espacio que convocaba a los músicos de tango independientes que producían composiciones nuevas y, el segundo es que la problemática suscitada en el cambio de gestión se posicionó como oportunidad política para la formación de la agrupación. Ricardo Horvath también se desempeñaba en el Centro Cultural de la Cooperación (CCC) como Coordinador del Departamento Ciudad de Tango y en el 2000 le propuso a Alegre ser su asistente.

El CCC fue creado en el año 1998 por el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (IMFC) y fundado por Floreal Gorini, presidente del IMFC. Funcionaba en un edificio en la calle Maipú 73 y el 22 de noviembre de 2002 se inauguró el edificio propio, un “megaemprendimiento” ubicado en la calle Corrientes 1543. Su objetivo principal era fomentar la investigación, experimentación y difusión de las artes, las ciencias y las letras. Según Floreal Gorini:

Adherimos a la doctrina de los fundadores de la cooperación: los que fueron llamados socialistas utópicos. La cooperación es un instrumento de transformación de la sociedad. Queremos otra sociedad, que sea solidaria, principio fundamental del cooperativismo, democrática y participativa. Otro principio que sostenemos es la fraternidad, resolver todo mediante el debate, buscando el consenso. (Gorini en Ranzani, 2002)

El CCC fue uno de los lugares de reunión de los Autoconvocados. En este sentido, la agencia que ejerce la institución se construye a partir de la pertenencia laboral pero también desde lo ideológico, en cuanto a lo colectivo, la participación, el debate y el consenso.

31 Para ampliar ver: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/badia-ya-dirige-la-radio-nid33844/>

2.2.2 Materialidades, símbolos y mediaciones

La trama en la formación y desarrollo de Autoconvocados por el tango incluye una multiplicidad de agentes que generan mediaciones y dan sentido a la red. Desde la descripción de cada uno de los acontecimientos históricos se pretende dar cuenta de la complejidad en la cual se ponen de relieve las “controversias, pruebas y contingencias de la verdad” (Latour, 1990; Piekut, 2014). En estos relatos sobre los integrantes de Autoconvocados se observan diferentes actores, humanos y no humanos, que funcionan dentro de un mismo nivel jerárquico para la configuración de la red. Es decir, tanto las personas como las instituciones, las obras artísticas, los lugares de encuentro, las partituras y los demos, los medios de transporte, los medios de comunicación, los discos, los partidos políticos y las ideologías, intervienen para crear un espacio de intermediaciones. De este modo, encontramos que la agencia que ejerce Sadaic o el Centro Cultural de la Cooperación para las conexiones en la agrupación es tan significativa como la que tiene Javier González o Martín Targa. Incluso el Taxi, como medio de subsistencia en la crisis, tiene agencia al ser el medio que permite el reencuentro entre Horvath y Alegre. Y, en esta línea, la radio se posiciona en el mismo nivel jerárquico para el análisis, dado que su mediación determina un cambio. Las producciones artísticas, incluidas dentro de esta red tienen “una ontología distribuida” en todo aquello que hace posible que la música ocurra (Born, 2010). Estos procesos creativos atravesados por intermediarios temporales³² y específicos reviven el debate crítico para generar efectos políticos, sociales y culturales. Autoconvocados por el tango puede entenderse, en términos de Born (2010), como una institución sintomática, en la cual se condensa la problemática.

Según Piekut (2014), en el caso de los artistas de Autoconvocados, la influencia que se observa en sus producciones está formada por múltiples acontecimientos y materialidades. Tanto las escuchas familiares en su infancia, la cercanía de su entorno primario con el arte como los discos y medios de reproducción, la radio y la televisión, los primeros maestros, las instituciones educativas, las búsquedas en la adolescencia y las relaciones de amistad, modifican las propias subjetividades y en consecuencia las expresiones artísticas. Conforme a lo anterior, la propagación de la influencia en términos de circulación trae aparejado la propagación de algo más, que puede ser material o simbólico, cercano o lejano, pero que habilita que el género tango en la década de los noventa sea un “conjunto inestable de

32 En este sentido, también es relevante pensar en cómo interviene la temporalidad dado que en cuanto a la ontología del objeto, Born propone cuatro órdenes de análisis: 1) el tiempo narrativo o diegético, 2) la retención o protención que traza el corpus artístico en el género como un objeto distribuido, 3) las temporalidades variables en cuanto a la repetición y la diferencia que llevan a la reproducción y a la invención y 4) las ontologías temporales o construcciones filosóficas del tiempo histórico-cultural que dan como resultado nociones tales como modernismo, clasicismo, vanguardia, entre otros.

entidades relacionadas” (Piekut, 2014 - la traducción es propia). En este sentido, el género se presenta como contingente y “sin garantías” (Drott, 2013), con una variedad de recursos materiales, institucionales, simbólicos y discursivos que refuerzan y dan unidad dentro de una agrupación fluída -que se hace y rehace en sus muchas iteraciones-, en parte, dada la naturaleza de las influencias. En este sentido, “entendiendo la agencia como una relación azarosa entre actores de todo tipo, concibiendo la ontología como contingente y plural, y observando la acción como una serie de mediaciones que hacen circular referencias y describir el mundo con un nivel adecuado de complejidad” (Piekut, 2014, p.205 - la traducción es propia) se pueden restablecer cuestiones de estética y de forma atravesadas por las intermediaciones. Por último, centrar la atención en las conexiones de la red, sin diferencias jerárquicas entre ellas, implica repensar el término “contexto”, dado que esto define y limita la red por dentro y por fuera. Born afirma que uno de los objetivos es lograr reorientar el campo de la crítica que ubica a los objetos en “contexto” o los define como innovación, hacia un campo crítico que este centrado en lo “social y material, lo temporal y lo ontológico, ya que estos median e impregnan la estética (Born, 2010, p.22). En relación a esto, Piekut argumenta:

Cuando hablamos de que la música reproduce y afecta a la política, en realidad estamos intentando llegar a un acuerdo con una red de asociaciones -ni estrictamente musicales ni políticas- que se entremezclan y mezclan los supuestos disciplinarios sobre lo que cuenta como contexto (Piekut, 2014, p.205 -la traducción es propia).

Así, la centralidad de la trama, fuera de entenderse en términos duales, o con actores en intermediación "dentro" y "fuera" de la red, admite una comprensión totalizadora sobre la formación del colectivo a partir del conocimiento de las intermediaciones entre cada uno de los actores.

Ver anexo - Mapas: [Autoconvocados por el tango](#)

2.3 Acción social y movimientos sociales

Tango protesta y Autoconvocados por el tango se han presentado en varias oportunidades junto a otros colectivos tangueros en festivales, plazas y asambleas generando acciones coordinadas y campañas comunes que no solo buscan imponer temas en la agenda política y difundir sus interpretaciones sobre el conflicto sino que también van generando una identidad colectiva, entendiendo al proceso no como el intercambio de materiales o información que

requiere la acción sino como oportunidad para la transmisión de símbolos y significados que construyen representaciones compartidas (Diani, 1998, p.249). Esta atribución de sentido a partir de la red organizativa desarrolla sentimientos de pertenencia y solidaridad entre los actores. En su compromiso se expresa una valoración sobre las perspectivas comunes, orientaciones y estilos de acción que crean vínculos efectivos de cooperación y de intercambio y sostienen las realidades asociativas (Diani, 1998, pp.249-250).

Mario Diani argumenta que

La identidad presupone, en efecto, la continuidad de la identificación con una causa y con una cierta comunidad o grupo social definido sea de la manera que sea. Se trata, por tanto, de un sentimiento de pertenencia que va más allá de la participación en acontecimientos específicos de protesta. Mientras que esta última puede estar determinada exclusivamente por intereses y oportunidades contingentes, la primera presupone, por el contrario, compartir tanto una perspectiva cultural y política más amplia como sentimientos específicos de solidaridad. (Diani, 1998, p.250)

Siguiendo los estudios de Pleyers y Álvarez Benavídez (2017) explicados en la Introducción de este trabajo se puede observar que las agrupaciones, más allá de buscar objetivos políticos y económicos, se configuraron como espacios de interacción creativa, en el que se intentaba reducir los esquemas de dominación y construir relaciones interpersonales que modifiquen aspectos significativos en las vidas. Las producciones artísticas aportan, en consecuencia, nuevos significados y conocimientos que construyen nuevas subjetividades.

A partir de las expresiones artísticas pueden movilizarse emociones, sentimientos, pertenencias e identidades (ver cap. 4). El tango configura en sí mismo un vehículo de transmisión de valores. Para las agrupaciones estudiadas, "rescatar" al tango implicaba llevar los símbolos a una nueva realidad, adaptarlos, y con ello reinventarlos creativamente en un contexto de crisis. En este sentido, las producciones de Tango Protesta y Autoconvocados por el tango están inmersas en su presente y en muchos casos movilizan aquello que tiene como consigna el no olvido.

El movimiento de derechos humanos, hasta mediados de los años ochenta, centró sus acciones en la demanda de verdad y justicia. Desde ese momento, el no olvido y la reivindicación de la memoria colectiva forjaron la lucha que abrió el camino a nuevas demandas en defensa de los derechos humanos al mismo tiempo que se generaban nuevas interrelaciones en la sociedad (Jelin, 2017, p.89). Elizabeth Jelin explica:

La historia de estas décadas muestra al movimiento de derechos humanos debatiéndose entre su rol institucional y político, puesto de manifiesto en las demandas de justicia y su rol en el cuidado de la memoria cuando exige y promueve de manera activa el "no olvido" y desarrolla de distintas maneras y en distintos ámbitos los símbolos y acontecimientos que mantendrán viva la memoria de la experiencia dictatorial. (Jelin, 2017, p.89)

Los procesos subjetivos e íntimos vividos por las víctimas, familiares, militantes, testigos y por la sociedad en general tuvieron desde el comienzo de la dictadura una dimensión de acción colectiva en el espacio público, basada en la reconstrucción de identidades y en los procesos de transmisión generacional. Las prácticas de estas acciones reforzaban los símbolos del pasado y enfatizaban sus demandas hacia el Estado: "Las formas de conmemorar, los intentos de marcar espacios, el reclamo de memoriales, la preocupación por los archivos" (Jelin, 2017, p.151). El tango forma parte de este proceso activo de reinterpretación, incorporando recuerdos y memorias en una nueva resignificación que favorece la "construcción de una nueva cultura y una nueva identidad colectiva" (Jelin, 2017, pp.140-141).

La transformación simbólica de la tragedia crea nuevos sujetos y significados a través de mediaciones ficcionales y mecanismos de recuerdo (Jelin, 2017, p.139) establecidos en el repertorio de acción colectiva. En este sentido, el arte posibilita resignificar símbolos y construir una memoria desde el presente. La construcción de sentido a través de los símbolos como vehículos de expresión, entrelaza las luchas colectivas y se propone fundamental en la transmisión de esquemas semióticos y de argumentos (García, 2021, p.120). Mailén García (2021) cita a Juliette Rennes (2016) para enfatizar la necesidad de vincular los análisis de los repertorios de acción con los de repertorios de argumentos enlazando discursividades atemporales pero que permiten vincular las luchas a través de los signos (García, 2021, p.121).

La búsqueda identitaria en el tango, en la música y la danza, pero también en los símbolos que marcan la crisis económica y la violencia de fin de siglo, son parte de una herencia colectiva de lo popular que se instaura en las nuevas generaciones como una forma de reivindicar lo histórico a partir del presente.

Tango Protesta y Autoconvocados por el tango junto a otros colectivos tangueros, son expresión de una época de crisis. No es posible tratar de entender a los colectivos como un hecho artístico aislado, que ofrecen espectáculos para ser apreciados como un show en sí mismo. Las interrelaciones entre los artistas y con la sociedad, la problemática presente en el

sentimiento colectivo, las dificultades económicas y culturales de los artistas, la inestabilidad política, la necesidad de recuperar al tango como símbolo nacional y popular, dan paso a la creación de testimonios que producen modificaciones profundas en las subjetividades de la sociedad. Las producciones artísticas reúnen símbolos, memorias y herencias que se resignifican desde un presente de lucha común. En este sentido, tampoco es posible pensar a las agrupaciones como entidades aisladas. El fuerte nexo con organizaciones populares y barriales los ubica en un lugar de transformación social, que, además de insistir en cuestiones legislativas, crea sensaciones y sentimientos comunes que construyen identificaciones y sentidos de pertenencia. Las historias, la vestimenta, la puesta en escena, los sonidos, la música, las representaciones, las danzas, los conflictos, los elementos que entran en juego, los espectadores con sus banderas y pancartas y los lugares vulnerables elegidos para sus presentaciones convocan a pensar la acción colectiva como un acto complejo y profundo. El hecho artístico constituye un espacio de posible contención para los diferentes grupos sociales afectados por la crisis y se inscribe en una trama de relaciones que incluye al Movimiento de Derechos humanos, poniendo énfasis no en la repetición sistemática sino en una transformación simbólica capaz de generar sujetos y significados desde un presente situado.

[*volver al índice*](#)

3. Las producciones artísticas

En este capítulo se analizan las músicas y performances de los/as artistas mencionados en el apartado anterior. En el caso de Autoconvocados por el tango, solo algunos artistas han grabado álbumes alrededor del período de crisis. Es por esto que, como se anunció en la introducción, se tomarán para el análisis los siguientes discos:

- 1) *Pompeya no olvida* (1999) Dúo Barone González
- 2) *Hemisferios* (2000) Cuarteto Almagro
- 3) *Puñales de plata* (2003) Marcela Bublik
- 4) *Gestación* (2004) Dúo Barone González
- 5) *Reina Noche* (2004) Tape Rubin y las guitarras de Puente Alsina
- 6) *Gallo de fuego* (2006) Marcela Bublik

Sin bien pueden observarse diferencias en cuanto a la conformación y objetivos de Autoconvocados por el tango y Tango Protesta, desde el plano analítico, gran parte de su producción artística muestra puntos de contacto más allá de que cada una se exprese en

formatos diferentes. Por esta razón, la producción discográfica y el show *Postales callejeras* se observarán en forma conjunta, según guíe la línea analítica. La selección de temáticas y las miradas puestas en cada una de las representaciones pueden ser múltiples y dependen de la perspectiva con la que se observe. Incluso una performance o música que esté contenida dentro de una temática puede tener relación con otro apartado, o ser entendida desde otra mirada. **Mi subjetividad puesta en juego en el trabajo interviene para que de forma personal la misma sea un punto de vista sobre las expresiones artísticas, con la intención de aportar al debate y a la reflexión.** En este sentido, se identifican por una parte canciones y números de show que abordan cuestiones desde lo urbano y la crisis específicamente, describiendo situaciones o escenarios alrededor del 2001 o expresando sensaciones, reflexiones y/o emociones por lo vivido y por el futuro. Por otra parte, y en relación íntima con la anterior, se puede definir un corpus de canciones y números de show relacionados con la identidad, la memoria, los derechos humanos y el feminismo.

Además, en los discos podemos encontrar canciones que abordan historias sobre el amor y la soledad, nuevas versiones de tangos tradicionales y de canciones de otros géneros con ritmo de tango, canciones homenaje a Diego Maradona y a Ernesto "Che" Guevara³³ y nuevas versiones de sus propias composiciones. Completan el corpus obras instrumentales, algunas de ellas pueden sugerir en su título una relación con las temáticas presentadas anteriormente. Este corpus de canciones no será abordado en esta investigación, dado que el foco está puesto en las expresiones que se asocian con el período de crisis. En consecuencia, en los siguientes capítulos se estudiarán las composiciones inéditas y números de shows que hagan referencia a las problemáticas específicas de cambio de siglo, es decir, solo se incluirán las pertenecientes al campo: "Crisis" y las que integran significaciones con respecto a la "Identidad".

En el siguiente cuadro se mencionan las canciones correspondientes a los ejes que se analizan en el presente trabajo:

	Crisis	Identidad	
		Memoria	Feminismos y disidencias
1	Tiem-posmodernos (Barone)	Pompeya no olvida (Barone)	Ser mina flor de cardo (Barone)
2	La violencia (Barone)	Canción de cuna (Barone)	Bisagra (Bublik)
3	Casorio al huevo (Barone)	Puñales de plata (Bublik)	Maldito rimmel (Bublik)
4	Circo Romano (Barone)	Milonga del gallo de fuego	Tatuaje (Bublik)

33 Si bien ambos homenajes pueden analizarse desde una mirada política, su estudio merece un análisis profundo y complejo que excede este trabajo.

		(Bublik)	
5	Entre rejas (Barone)	Solo tango (Barone)	El amor no es culpable (Barone)
6	Balvanera sin cielo (Barone)	De prestado (Bublik)	La Marilyn (Rubín)
7	Bluses de Boedo (Rubín)	Soy (Bublik)	Fueye milagrero (Bublik)
8	Regín (Rubín)		Lágrima y milagro (Bublik)
9	Viejo Rey (Rubín)		
10	Insomnio (Barone)		
11	Reina noche (Rubín)		
12	Ciudad (tango) (Barone)		
13	Ciudad (candombe) (Barone)		
14	Sin cáscaras (Bublik)		
15	Buenos Aires, buenos vientos (Bublik)		
16	Alma desakatada (Bublik)		
17	Vientos del futuro (Barone)		
18	Para mañana mismo (Barone)		
19	Gestación (Barone)		
20	Café abierto (Barone)		

[Gráfico 1](#) (ver anexo: Figuras y gráficos)

A continuación se presentan los números del show abordados desde los ejes propuestos:

	Crisis	Identidad: memoria	Identidad: Feminismos
1	Latidos	Tango piquete	La musa
2	Mi Buenos Aires Querido	Un ensayo	Bailarina
3	Tanguedia I	Ni olvido ni perdón	Juguetes de ocasión
4	Caos	Fashion tango	
5	Estallido	El ring	
6	La revuelta		
7	Noche oscura		
8	Bar billares		
9	Parque Lezama		
10	La lluvia		
11	La florista		
12	Tanguedia II		

[Gráfico 2](#) (ver anexo: Figuras y gráficos)

3.1 Crisis

Las expresiones artísticas surgidas alrededor de la crisis del 2001 pueden ser entendidas desde diversas perspectivas, dado que la crisis encierra en sí misma una multiplicidad de situaciones y vivencias así como sentimientos también diversos. La variedad de temáticas expresadas en las canciones y performances en este caso permite dar cuenta de la ciudad, sus cambios y fisionomías, de los escenarios violentos propios del estallido, de las manifestaciones y piquetes, de algunos personajes de la política, de los argentinos que emigraron a otros países y de las esperanzas para construir un futuro diferente. Dada esta diversidad, se contemplan como perspectivas posibles dentro de “crisis” tres aspectos: violencias, ciudad y esperanzas.

	Violencias	Ciudad	Esperanzas
1	Tiem-posmodernos (Barone)	Entre rejas (Barone)	Buenos Aires, buenos vientos (Bublik)
2	Tanguedia I y II (Postales Callejeras)	Balvanera sin cielo (Barone)	Alma desakatada (Bublik)
3	Latidos (Postales Callejeras)	Bluses de Boedo (Rubin)	Vientos del futuro (Barone)
4	Mi Buenos Aires Querido (Postales Callejeras)	Regin (Rubín)	Para mañana mismo (Barone)
5	La violencia (Barone)	Viejo rey (Rubín)	Gestación (Barone)
6	Caos (Postales Callejeras)	Insomnio (Barone)	Café abierto (Barone)
7	La revuelta (Postales Callejeras)	Reina noche (Rubín)	
8	Noche oscura (Postales Callejeras)	Ciudad (Barone)	
9	Estallido (Postales Callejeras)	Ciudad (Barone)	
10	Circo Romano (Barone)	Sin cáscaras (Bublik)	
11	Casorio al huevo (Barone)	La lluvia (Postales Callejeras)	
12		La florista (Postales Callejeras)	
13		Parque Lezama (Postales Callejeras)	

[Gráfico 3](#) (ver anexo)

3.1.1 Violencias

La crisis del 2001 devino en un estallido popular los días 19 y 20 de diciembre. En estos días, la cruel represión que culminó con 39 manifestantes muertos y 500 heridos³⁴ en todo el país fue la muestra explícita de la agresividad y abuso de poder que el gobierno llevó adelante mediante las fuerzas de seguridad. Esta violencia no fue solo física, sino simbólica. Pensada de este modo más amplio, no estuvo concentrada en la represión de aquellas dos jornadas sino extendida en un período de tiempo mucho mayor.

La representación de la violencia puede entenderse como la “puesta en presencia de una realidad inteligible por la mediación formal de una realidad sensible” (Nancy, 2006, p.30), es decir, lo sensible se hace presente mediante lo que puede ser entendido a través de los sentidos y es, en esta mediación formal, que se intensifica la percepción de crisis. La representación de la violencia le da valor en sí mismo a lo ausente de la violencia, lo oculto, lo invisibilizado por la modernidad que esconde su verdadero sentido.

Los siguientes ejemplos dan cuenta del modo en que estos artistas representaron estas violencias verbales, económicas, sociales y finalmente físicas de la crisis de 2001.

“Tiem-posmodernos” relata en clave de tango y en diálogo con la película de Charles Chaplin de 1936, las paradojas de la modernidad –posmodernidad–, el progreso y la decadencia. La canción, primer corte del álbum *Pompeya no olvida*, con letra de Alejandro Szwarcman y música de Javier González, combina con un lenguaje actual y un poco de lunfardo el escenario citadino de fin de siglo. Realidad que se mezcla con ficción, trabajos rutinarios que no son bien remunerados, desempleo, hambre, nuevas tecnologías: televisores en serie dispuestos en el subte, el auge de internet, el microondas, la realidad virtual, la “estratósfera espacial”,³⁵ los comerciales insólitos y la sexualidad mediatizada son mencionadas en la letra con palabras actuales, algunas que surgieron en esos años y se continúan usando, como stress, diet y clip, y otras que son propias de la época, como colaless y cospel. El lunfardo refuerza el género tango y el discurso marginal en palabras como laburo, cacho, pianta, arrabal, pide pista y morfa.

34 <https://www.argentina.gob.ar/noticias/20-anos-de-la-masacre-del-19-y-20-de-diciembre-de-2001>

35 Carlos Saúl Menem aseguró en 1996 que: "Dentro de poco tiempo se va a licitar un sistema de vuelos espaciales mediante el cual desde una plataforma, que quizá se instale en Córdoba, esas naves van a salir de la atmósfera, se van a remontar a la estratósfera, y desde ahí elegirán el lugar donde quieran ir, de tal forma que en una hora y media podremos estar en Japón, Corea o en cualquier parte del mundo y por supuesto, más adelante en otro planeta si se detecta vida". Para ampliar ver: https://www.clarin.com/politica/viaje-estratosfera-carlos-menem-hablan-primera-vez-maestras-escuela-hizo-anuncio-ahora-convirtio-ficcion_0_CZ3Ofzg4NP.html

La voz de Patricia Barone acompaña con su entonación y gestualidad las palabras y frases de la poesía. De esta forma va pasando por distintas sonoridades: declamativa, sensual, reflexiva e irónica agregando en ocasiones expresiones breves de risas en frases como: “un pastor que grita mas que lucifer”, “vas a ver la humanidad en colaless”, y “como saltan de alegría en el nuevo comercial de un yogur diet”.

La intérprete hace uso del fraseo en el canto, variando la rítmica en cada verso y adecuándola según el discurso. En la frase “y a lo largo de la hilera interminable de simétricas pantallas de TV” específicamente en la palabra “simétricas” la figuración rítmica del fraseo es isócrona generando una relación entre el texto y la música.

La instrumentación incluye voz, piano y bandoneón. La forma del tango es: Intro A A' B C puente A A' B C Coda. La coda repite la última frase del estribillo (C) aportándole más intensidad con el uso de clusters en el registro grave del piano.

En cuanto a la armonía, la tonalidad es Fa Mayor, y desarrolla regiones de la relativa menor, Re menor y el II grado Sol menor. Las melodías hacen uso de cromatismos y en algunos momentos se despliegan por acordes disminuidos: B°.³⁶

La canción expresa al mismo tiempo a través de su música y su letra, las contradicciones del mundo posmoderno, y expone al subte como uno de los medios de transporte principal de la clase media trabajadora.

Este “viaje en subte”, o en un medio de transporte público, también es representado por Tango Protesta en los números titulados “Tanguedia I” y “Tanguedia II”. En ambos números – uno ubicado tercero y otro último en el show –, que toman su nombre de la música de igual título de Astor Piazzolla, los bailarines y actores vestidos con sobretodo, parecen “habitar” este espacio de desplazamiento. Los seis artistas ingresan a escena con sonido de voces de fondo, caminan apurados y coordinados miran todos juntos el reloj – imaginario de sus muñecas – luego comienza la música. [Tanguedia](#), la música, es una composición que presenta motivos repetidos en patrones de a cuatro y luego su variación, también repetida en la mayor parte de los casos. En el número “Tanguedia I” solamente se presentan las dos primeras cláusulas dobles: A A' B B' y al comienzo la música está editada cortando la frase en el tiempo fuerte luego de la anacrusa inicial y repitiendo el mismo proceso con las siguientes anacrusas.

Esta configuración melódica repetitiva y constante aporta a lo rutinario y a la decisión coreográfica de alternar entre lo individual y lo colectivo, es decir, en cada sección musical del tango se realizan movimientos independientes o de a dos bailarines y movimientos

36 El análisis armónico en las canciones se indica con cifrado americano solamente para expresar acordes (Do=C, Re=D, Mi=E, Fa=F, Sol=G, La=A, Si=B)

Previo a este acto, el show *Postales Callejeras* inicia con el número titulado “**Latidos**”. Percusión sola, interpretada por Laura Robles en vivo en un cajón peruano que comienza con una improvisación libre, sin pulso definido y sigue con un ritmo en forma repetida:

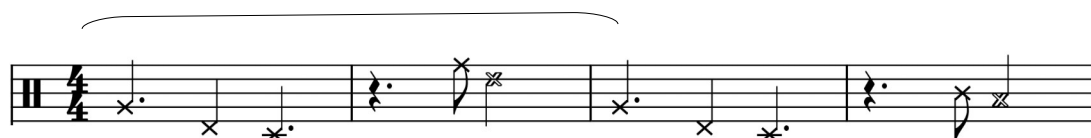
Se encienden las luces del escenario y una pareja ingresa bailando tango, siguiendo el ritmo de los “latidos” propuestos por la percusión. Si bien este número no conlleva violencias funciona como preludeo: "el tango se baila al compás de los latidos del corazón". Sobre el final del show estos latidos van a escucharse nuevamente pero variados con respecto a la apertura del show, acercándose más al ritmo de los latidos del corazón y anticipando el último número mencionado recientemente, Tanguedia II.

"Latidos" se conecta directamente con el siguiente número "[Mi Buenos Aires Querido](#)" en el que se proyecta un video³⁷ con imágenes del estallido del 19 y 20 de diciembre y se escucha una versión instrumental del tango de Le Pera y Gardel en clave de candombe y electrónica, realizada por Carlos Libedinsky y su agrupación Narcotango. La elección de esta música posiciona políticamente al espectador, por un lado, desde el nombre del número y la letra de la canción – que no se escucha pero está presente en la memoria de muchas personas– genera sentimientos de pertenencia y afecto a la ciudad (ver cap. 4.2). Y, por otro lado, el ritmo de

candombe y la versión “actualizada” como tango electrónico ablanda el impacto de las imágenes e interviene para que el público reciba el video de una manera menos cruda. El candombe también conecta con la expresión popular en las calles. Estas imágenes muestran la violencia, la represión, el hambre, pequeños videos caseros cámara en mano que dejan ver los pañuelos pintados en la ronda de plaza de Mayo, los policías armados, y graffitis que expresan frases tales como “Clarín desinforma”, “Nos mean y la prensa dice que llueve” y “Cuando el pueblo pelea, los medios desinforman”. Luego, pueden verse imágenes del cacerolazo y la velocidad de cambio de planos se acelera. Mientras se proyecta el video una pareja baila tango en el escenario y luego una bailarina mueve y agita una gran bandera Argentina. El video concluye con una calle desierta luego de la manifestación y una moto que pasa y se pierde en la calle.

Toda esta **violencia** física, económica, social y política se pone de manifiesto en la canción [“La violencia”](#), incluida en el disco *Pompeya no olvida* (1999) con letra de María del Mar Estrella y música de Javier González.

Este tango, el más corto del disco y ubicado justo en la mitad del orden de doce temas, expresa una crítica a la violencia institucionalizada. “La Violencia” puede ser en sí misma un objeto de denuncia a los modelos culturales hegemónicos capitalistas. Y esto lo logra desde la obra artística en su totalidad. Lo sonoro, la poesía, la organización temporal y la forma se conjugan en 1’ 40” en el cual el concepto toma una posición fundamentalmente política (Supplich, 2021). Desde la estructura general de la canción puede observarse un contraste entre dos secciones: en la primera, se presenta una progresión con sonoridad exploratoria, y en la segunda ingresa el piano y aporta a la organización de alturas y a una mayor densidad en registro. Al comienzo del tema se expone un motivo percusivo con tonicidad y direccionalidad descendente en el registro agudo que, según el ritmo y la exploración sonora, lo podemos enlazar a una música con lenguaje contemporáneo. Este motivo percusivo se repite en forma de *loop* durante la primer sección y contiene un desplazamiento de la acentuación en relación al pulso dentro de dos compases de 4/4.



La repetición rítmica de la percusión junto con la voz en tono irónico de Barone genera un clima que puede percibirse como ensimismado e irracional.

A lo largo de la poesía puede identificarse la denuncia y el sarcasmo dirigido a los diferentes sectores políticos y económicos exponiendo una posición contraria al régimen impuesto: “[La violencia está] en la agenda del ministro de recóndito registro”. También denuncia a la economía como un actor ineludible: “La violencia es un mercado de divisas, al contado. Da jugosos intereses que controlan los reveses de los subdesarrollados”. Presente en cualquier ámbito, naturalizada, y, en consecuencia, invisibilizada: “La violencia viaja en subte a la oficina y en las gradas del domingo, te asesina. Va de prisa por la calle, escondida en cualquier talle: en la manga del jurista, en la silla del dentista, en retóricas y besos, en malandras y procesos, bajo lluvias y demencias”.

En el inicio, la voz de Barone recita de modo explicativo dónde sucede el aprendizaje de la violencia naturalizándola en lugares comunes: “en el vientre y en la cuna”. Este comienzo refiere al sujeto, lo individual, lo irregular e inarmónico. La textura contiene una progresión creciente en altura, intensidad y densidad cronométrica. Así, observo un fugaz paso de una "monodía" a una polifonía en esta primera parte exploratoria que puede entenderse como una representación de los crecientes conflictos en la sociedad en la cual los disparos y las voces se mezclan en el paisaje sonoro. Con respecto a estos sonidos, Javier explica: "esa obra la escribí en MIDI. (...) Después le íbamos sacando la parte artificial (...) y lo único que dejamos son los tiros, los gritos, eran parte de una secuencia de un teclado, de un sintetizador que yo tenía con ruidos, gritos y todo eso y lo deje como parte de la obra" (González en entrevista con la autora 19-II-2021).

El piano irrumpe en esta textura con un marcato en 4 en el registro grave. La estabilidad en el pulso y la sonoridad del piano funcionan como contraste e inicio de la segunda sección.



La línea cromática en el registro agudo del piano, en esta segunda parte, está escrita, según Javier González, "a imagen y semejanza de una cosa que me encanto de Gandini cuando tocaba con Astor por los '90" (González en entrevista con la autora 19-II-2021). Desde mi interpretación puede pensarse como un desarrollo del material inicial agudo que se imbrica con la fuerza del registro grave del piano. También, se observa con claridad en el consecuente el desplazamiento de la acentuación con respecto al pulso, esta vez en clave de 3+3+2.

3+3+2



A este descenso cromático se le suman intervenciones de acordes por cuartas que acentúan desplazando el pulso y generan polimetrías con el marcato del registro grave.

El final ocurre con un descenso diatónico de la escala en el registro grave confirmando una estabilidad contraria a la línea cromática aguda y por último una explosión -disparo- constatando un registro colapsado.

La voz interviene en la canción en forma de recitativo, estableciendo una relación con el discurso sonoro. En este “decir” la voz comienza con un tono tranquilo, explicativo, didáctico e irónico y de a poco va modulando hasta expresarse en forma de denuncia, con mayor ironía y fuerza. Esta fuerza en crecimiento llega a su punto máximo en la dicción de la última palabra de la canción: “violencia”. En la frase “va deprisa por las calles” acelera el ritmo estableciendo una relación entre el texto y su sonoridad. La composición del personaje que expresa la violencia no es estático. Esta representación dinámica, versátil, multiexpresiva, se corresponde también con la velocidad de cambio y la inmediatez del mundo en su propia actualidad. Así mismo, la voz también expresa la coexistencia de sentimientos y sensaciones en los sujetos que transitan por la crisis alrededor del 2001.

La violencia también está representada en los números “Caos”, “La revuelta”, “Noche Oscura” y “Estallido”, del show *Postales callejeras*. Estos cuatro números, al igual que la canción presentada anteriormente, son de muy corta duración y funcionan como enlaces entre los actos. La primera de estas intervenciones es “Caos”, la misma incluye sonidos electrónicos, ruido, sirenas, golpes, sonido ambiente y notas largas que crean tonos inarmónicos. El escenario está oscuro y los bailarines ingresan con linternas, desplazándose con velocidad y moviendo las luces como buscando algo. Finalmente una bailarina se recuesta en el piso y se tapa con una tela blanca o celeste claro.³⁸ Una luz de linterna la ilumina moviéndose desde su cabeza hasta sus pies varias veces. Esta imagen de una mujer cubierta por una bandera Argentina o un pañuelo celeste que se combina con el vestuario blanco puede remitir a la figura de Isadora Duncan, bailarina Estadounidense, precursora de la danza moderna, quien en los festejos del centenario del 9 de Julio bailó el Himno Nacional Argentino envuelta en la bandera nacional.³⁹ En “Caos” la mujer se encuentra inmóvil, abriendo el juego a la interpretación de una Nación Argentina devastada.

38 Paula Ferrio expresó en una de las entrevistas que en sus primeros shows usaban una bandera Argentina para tapar a la bailarina. Luego, por recomendación de la vestuarista cambiaron la bandera por una tela blanca o celeste, que se combinaba con el vestido blanco de la bailarina. En el video que analizamos, tanto el vestido como la tela tienen una coloración clara.

39 Su acción provocó gran entusiasmo entre los estudiantes universitarios que la observaban y un boicot social en sus funciones del Teatro Coliseo, tras acusarla de “ofender los símbolos patrios”.

En “**La revuelta**” los bailarines se arrojan bolsas de residuos mientras una pareja baila tango. La música original incluye sonidos percusivos agudos con ritmo libre y sin pulsación – eventualmente pueden asociarse con sonidos de cacerolas– y sirenas varias, luego continua “**Noche oscura**”, de duración más corta aún. Tres mujeres quedan tiradas en el piso y un hombre camina alrededor de ellas. En este breve acto no hay sonido ni música reproducida. Al igual que en “Caos” los cuerpos que caen son femeninos. Por último en “**Estallido**” se observa a un hombre empujando al piso a una mujer reiteradas veces y luego la cubren con un pañuelo blanco o celeste claro. Mientras tanto una pareja baila tango por detrás. El hombre sigue empujando y simulando patear a la mujer tapada con el pañuelo. Se puede escuchar tango electrónico, Gotan Project con [Santa María \(del Buen Ayre\)](#). Ella queda tirada en el piso. Nuevamente la figura femenina puede verse como una representación de la nación argentina, y esta es maltratada por figuras masculinas. Desde la perspectiva de género, la asignación de cualidades como poder y fuerza a las masculinidades parten de construcciones sociales que moldean las representaciones sexo-genéricas (Tortajada Quiroz, 2011, p.75). En el show, la dominación se observa ejercida por los hombres hacia la nación argentina representada en las mujeres. En este sentido, la relación de poder que se establece es doble: hacia la mujer y hacia la patria. Retomo este tema en el capítulo 3.2.1 sobre identidad y memoria con el número de show “Tango piquete”.

El escenario de una ciudad arrasada por la crisis es retratado en el tango “[Circo Romano](#)”, con letra de Adrián Abonizio y música de Javier González, incluido en el disco *Gestación* (2004). El mismo tiene una poesía con una estructura formal de cuatro estrofas, escritas en décimas. La composición musical organiza el discurso en dos grandes partes, con una introducción y un puente instrumental. Según el fraseo de la cantante, Patricia Barone, los versos se pueden percibir en ocasiones de a pares o asimétricos. La letra plantea una metáfora de la sociedad post 2001, o una sociedad desolada, en la cual los signos de amor, alegría y prosperidad quedaron en el olvido. En la primera estrofa, de carácter descriptivo, se esbozan determinados elementos estáticos como “afiches” en los que la sonrisa parece no pertenecer a esa realidad, una “pila de trastos olvidados” entre los que se encuentra el amor, “camiones” como símbolo de producción y circulación al costado del camino, al margen. Los tigres parecen ser los olvidados de antes, que ahora están sueltos, visibles, y tienen hambre. En la segunda estrofa se hace presente la acción del narrador y su inclusión en este escenario. La frase “es noche y llueve tanto” puede verse como un elemento intertextual con el tango “Por la vuelta” de Tinelli/Cadícamo (1937), una referencia directa del poeta al género tango. En la segunda sección la tercera estrofa profundiza en los sentimientos y sus ambigüedades, el amor, la

locura, la nostalgia, la confusión. En la cuarta estrofa aparece la palabra tango y, como detalle no menor, es en esta estrofa en la que comienza a apreciarse el uso del lunfardo.

Una de las posibles interpretaciones podría ser que la poesía expresa una reflexión sobre el lugar en el que se encuentra en esta nueva realidad la clase media, y su relación con los marginados. “Rajar [irse o bajar rápido] del palomar” como alegoría del descenso social, la disputa o contradicciones propias que enfrentan a la resignación con la supervivencia.

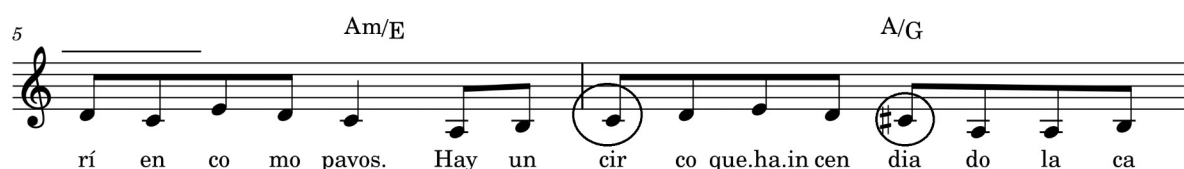
En cuanto a la música, encuentro en la introducción elementos sonoros que hacen alusión al mundo circense y otras referencias sonoras que sitúan al oyente en una trama socio-técnica específica, con la inclusión del sonido de una casetera. El nombre del tango puede pensarse como un elemento intertextual con el rock contemporáneo, en relación a la canción “El circo romano” de La Renga, que fue editada en el disco *A donde me lleva la vida* en el año 1993.

El arreglo musical propone un clima sombrío, dado por determinados elementos constitutivos tanto de la melodía como de la armonía y el ritmo. La tonalidad de la canción es La menor y conduce en el puente a Sol menor, en la segunda sección repite la misma cadencia armónica. Solo hay una “sugerencia” de modo mayor en la introducción. En esta breve sección puede oírse una música característica de feria o circo en Re Mayor, que es reproducida por una casetera. Esta música se suma a un inicio con sonidos de agua, gotas de agua que caen con un ritmo y alturas libres. La melodía parece repetirse, como una canción que quedó sonando, descontextualizada. En este sentido el modo mayor, y su natural asociación con “lo alegre”, también es algo que puede referir al tiempo pasado. La primera sección presenta una textura de melodía acompañada en la primera estrofa, solo voz y guitarra y en la segunda estrofa se suma el piano. La armonía es similar en ambas secciones y como ya se mencionó, conduce de La menor a Sol menor a través de progresiones y dominantes secundarias. Esta modulación del Im al VIIIm no es muy común de encontrar en otros tangos y desde mi interpretación analítica, la obra explora el IV y V grado en modo menor de aquel Re Mayor presente en la música de cassette al inicio de la canción. La sonoridad que se logra es parte de un lugar incierto, dentro de aquel mundo feliz y olvidado, pero perdido, deambulando entre las tensiones residuales. A este clima aporta también el desarrollo del tema con una melodía descendente.

El interludio o puente en Sol m presenta un solo de guitarra eléctrica con distorsión, constituyendo, al igual que el título, una referencia al rock. El violoncello ingresa en esta sección realizando contracantos.

Luego del puente instrumental, la textura se complejiza y se advierte un cambio de tempo. No solo es más lento el pulso, sino que se hace pesante, denso. El fraseo de Barone disuelve el pulso en la melodía y retrasa los acentos. El ostinato en los graves del piano y doblado por un bajo fretless que hace su aparición en el arreglo, compuesto por una entrada típica en el tango (ascenso cromático de tres semichorcheas), favorece el clima oscuro que relaciona la música con el texto. La incorporación del bajo en esta estrofa aporta a una mayor densidad armónica en el registro grave. También se aprecian el cello y el bandoneón que ya habían sido incorporados en el interludio. Otro elemento textural de esta estrofa son los sonidos percusivos que simulan campanas, o gotas de lluvia los cuales ya habían hecho su presentación en la introducción. Al igual que en “La violencia” se pueden escuchar sonidos percusivos con ritmo libre. La voz también propone un fraseo con un ritmo libre y casi recitado en algunas frases y el timbre parece oscurecerse o dotarse de más fuerza. El crescendo en esta estrofa llega a su clímax sobre el final, solapado con el comienzo de la siguiente estrofa, cuando expresa “llevo en el lomo las letras de los tangos más fuleros”.

Me parece importante destacar una diferenciación en la melodía de esta segunda sección con respecto a la primera. En el sexto verso (coincide con 6to compás) la armonía propone una dominante secundaria sobre el I grado (Am a A7) y en la melodía de la primera sección la cantante respeta lo escrito ascendiendo la tercera sobre la palabra “incendiado”:



En cambio en la segunda sección, la cantante anticipa la dominante secundaria un compás, ascendiendo la tercera mayor en la palabra “asomando”. Esta decisión puede ser consciente o no, pero favorece a la relación texto música y a dar brillantez a la frase “asomando su costado que alguna vez fue tan libre”.



Para finalizar, observo que, si bien hay una conducción de los bajos que desciende desde la nota la hasta el sol de la octava inferior, es decir, un descenso en un ámbito interválico de

novena que culmina en un acorde de Gm, la tonalidad se concreta con la intervención melódica de la guitarra en el puente. Cuando sobre el final de la música ocurre la misma conducción, la melodía queda suspendida en la séptima nota: sol, de la escala de La menor. El carácter suspensivo se ve reforzado por un piano súbito sobre esta nota.

También en el disco *Gestación* (2004) está incluida la milonga “[Casorio al huevo](#)”, escrita por Alberto Ortiz, con música de Javier González. La misma retrata con ironía y sarcasmo los sucesos ocurridos el 14 de septiembre de 2001, durante el casamiento de la hija del ministro de economía del gobierno de De la Rúa, Domingo Cavallo. En ese episodio,⁴⁰ trabajadores y trabajadoras de la empresa Aerolíneas Argentinas, que había sido recientemente privatizada, y otros manifestantes realizaron un escrache en la iglesia Del Pilar, en Recoleta, a donde llegó Sonia Cavallo para contraer matrimonio con un economista estadounidense. A la boda, y posterior festejo en el Hotel Alvear, asistieron diversos ministros y asesores del gobierno, entre los que también estaba el Presidente Fernando De la Rúa. Los manifestantes arrojaron huevos y pegaron calcomanías de Aerolíneas Argentinas, entre otras, en el Alfa Romeo que llevó a la novia y fueron reprimidos brutalmente por la policía y por policía de civil que se encontraba en la manifestación.

Esta canción puede pensarse en relación a la anterior dado que el casamiento, dentro de la trama socio económica y política, fue interpretado por la sociedad como una burla o una provocación y en este sentido, el “Casorio” puede ser un número más del Circo Romano en el que la violencia se manifiesta tanto en forma física como económica e ideológica. Pensando en ambas canciones, lo primero que puedo observar es un marcado contraste entre un tango con elementos constructivos, tanto en la letra, como en la música y en la interpretación que le dan profundidad y apelan a lo emotivo sobre los sentimientos en relación al 2001 y por otro lado una milonga que relata un hecho específico con ironía y gracia, tomando con mayor liviandad (o también resignación) el suceso en su construcción música, texto e interpretación.

La poesía de la milonga está estructurada en cuatro estrofas construidas por décimas. Si bien la canción cuenta una historia, se destaca la polisemia en la palabra “huevo” cuyos significados pueden analizarse desde un punto de vista semántico. De esta se desprenden diferentes significados según su uso en las oraciones. Así, “huevo” es usado para significar: 1) propiamente huevo: “blanco al huevo”, “negro al huevo”, “la madrina al huevo igual”, “al huevo tanto invitado”, “los que al huevo se morfaron”; 2) forma: ojos de huevo; 3) proyectil: “a huevazos pudo entrar”; 4) dinero: “tortilla nacional”; 5) al divino botón: “al

40 Para ampliar ver: <https://www.youtube.com/watch?v=t52Sg2SPQ1s>

huevo se hizo presente”; 6) el más torpe: “huevón mandamás”; 7) coraje: “que a los huevos tiene ausente”; 8) cansancio: “seca los huevos a la gente”; 9) pavadas: “batiendo tanta huevada”; 10) mezcla de ministros torpes: “el ministro y la ensalada de huevones prepotentes”; 11) haciendo fuerza, en referencia a la lucha: “poniendo huevos”.

También encuentro muy presente el uso del lunfardo, en palabras como mingo, gringo, morfaron, bacana, mandamás, batiendo e ispa. La ironía en la letra propone un juego entre denuncia y chiste o picardía que se ve resaltada por las características del arreglo musical. Como elementos en este aspecto resalto las intervenciones de la flauta y el piano en registro agudo con pequeños contracantos o enlaces de escalas cromáticas entre estrofas. Las líneas melódicas también son en gran parte cromáticas y desde la interpretación la cantante hace uso del recitado. Entre ambas cuestiones (cromatismos y recitados) se aporta color a la armonía. Esta última, con elementos propios del jazz incluye acordes por cuartas, acordes disminuidos y uso de novenas, oncenas y treceñas.

Como ejemplo, en la introducción la melodía cromática se encuentra a distancia de 4tas (aumentadas y justas) entre la flauta transversa, la guitarra y el piano:

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Piano, and Guitarra (Guitar). The score is in 2/4 time and features a chromatic melody in the introduction. The Flauta part is in the treble clef, the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs), and the Guitarra part is in the treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is characterized by chromatic intervals and is played in a rhythmic pattern that suggests a milonga rhythm.

En el arreglo musical, el acompañamiento o ritmo básico de la milonga —compuesta por corchea con punto, semicorchea y dos corcheas para completar el compás— omite las dos corcheas finales en varias ocasiones.

Conclusiones del apartado. Representaciones Tangueras de la violencia

Luego de analizar las canciones y números de show, se pueden extraer algunos resultados sobre cómo es el mundo sonoro de estas propuestas artísticas cuando se refiere a violencias. Uno de los rasgos distintivos es la corta duración de las performances para representar

específicamente a la violencia. Los números de *Postales callejeras* que integran este apartado y que expresan violencia en sí mismas son breves: es el caso de “Caos”, “Noche oscura”, “Estallido” y “La revuelta”. En el caso de las canciones, “La violencia” es la única breve. Tanto “Tanguedia I y II” como “Mi Buenos Aires querido”, “Tiem-posmodernos”, “Circo romano” y “Casorio al huevo” son más extensas dado que muestran situaciones que implican violencias desde una mirada externa, es decir, no implican violencia en sí mismas. Otra característica de ellas es el uso de sonoridades percusivas, inarmónicas y con ritmo libre. También pueden escucharse otros sonidos – sampleados o grabados – que remiten a violencias como sirenas, gritos y disparos. Sumado a esto, también pueden apreciarse sonoridades electrónicas y disonancias o armonías complejas en las canciones con mayor presencia de cromatismos. En el caso de *Postales callejeras* las músicas que intervienen en los números cortos son composiciones electrónicas realizadas específicamente para esas actuaciones y las que se presentan en los números extensos son versiones de agrupaciones de tango electrónico –Narcotango y Gotan Project– y música de Astor Piazzolla con patrones repetidos. Tanto “Circo romano” como “Casorio al huevo” presentan una estructura formal estrófica, en este sentido, la única canción con una estructura formal más cercana a los tangos tradicionales es “Tiem-posmodernos”. Esta última, junto con “Casorio al huevo” y “La violencia” incluyen mayor uso de ironía y sarcasmo.

3.1.2 Ciudad

Las canciones y performances que se agrupan en esta sección cuentan cómo es la ciudad de Buenos Aires en el cambio de siglo. Las mismas están atravesadas por la crisis y por otros factores de cambio demográfico y social propios de la época. Así, dan cuenta del escenario urbano a través de un lenguaje poético y generan identificaciones, pertenencias y afectos (ver cap. 4). Dentro de este cuadro citadino hay monumentos, plazas, barrios, milongas, bares, billares y calles. La noche ocupa un lugar central en esta ciudad tanguera y es presentada como un “espacio”, un lugar con códigos y reglas propias más que como una temporalidad.

Con este enfoque se ordenan tres ideas principales para su abordaje:

- 1) Nuevas fisionomías
- 2) Bares, billares y milongas: la noche en Buenos Aires
- 3) Te quiero Buenos Aires

3.1.2.1 Nuevas fisionomías

*Aunque me dé la espalda de cemento,
me mire transcurrir indiferente,
es ésta mi ciudad, ésta es mi gente...
y es el lugar donde a morir, me siento.*

*¡Buenos Aires!...
Para el alma mía no habrá geografía
mejor que el paisaje...
...de tus calles,
donde día a día me gasto los miedos,
las suelas y el traje...*

Eladia Blázquez (1968)

Los tangos “Entre rejas”, del disco *Pompeya no olvida* (1999) y “Balvanera sin cielo” del disco *Gestación* (2004) ponen de manifiesto cambios en la fisionomía de los monumentos y barrios de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien la temática de ambos, que se abordará a continuación, es más profunda e implica complejos cuestionamientos sociales y económicos, referirse a sitios específicos y sus modificaciones aporta, en este caso desde el tango, una reflexión sobre los modos de representación de la imagen de la ciudad y la formación de sentidos de comunidad.

El tango “[Entre rejas](#)”, con letra de Alejandro Szwarzman y música de Javier González objeta las rejas colocadas alrededor del obelisco en 1987 como medida de protección para evitar pintadas que arruinen el monumento. Al comienzo y al final de la canción la letra dice: “Obelisco engayola’o quién te puso los grilletes, justo a vos que estás al cuete, de dorapa como un gil”. La poesía plantea que es “ridículo” verlo “encadenado” porque “hay más de un piola que se queda con el vuelto, que pasea y anda suelto festejando con champagne”. También narra los cambios en la ciudad definida en idioma extranjero e ironizando sobre cómo no debe “verse”: “Buenos Aires es la city escrachada con graffitis que se pintan por doquier” y alerta en un tono sarcástico sobre el peligro de que encierren también al buzón (actualmente en desuso) y al puesto de diarios. Una interpretación más profunda de la letra habilita a reflexionar sobre el sistema judicial y las relaciones de poder entre las fuerzas de seguridad y los “giles”. En la década de 1990 se continuó con la colocación de rejas a monumentos históricos y se comenzaron a enrejar algunas plazas y espacios verdes, modificando la fisionomía de la ciudad.

El tango "[Balvanera sin cielo](#)", escrito en letra y música por Szwarcman y González, expone la pérdida de espacios verdes en la ciudad y la creciente construcción edilicia. La letra, expresada desde un narrador protagonista manifiesta sentimientos de melancolía por la ciudad: “Yo no podría soportar que a mi pasión de ventanal me la tapara un arrebató de hormigón” y le otorga sensaciones y vida al “aire” del barrio “yo presiento que al aire le han quitado el aliento, que se ahoga entre sombras, Balvanera sin cielo”. También aparece el arrabal, ubicado en el cielo de Balvanera, y allí el overol, como símbolo de obrero o trabajador imprescindible desde la mirada del letrista para lograr un futuro: “a remontar en una nube de arrabal, un barrilete de overol y ser futuro al caminar”.

Ambas canciones difieren en cuanto al uso de palabras en lunfardo. En “Entre rejas”, Szwarcman incorpora 24 palabras en lunfardo, entre las que podemos nombrar: engayola’o, cuete, dorapa, gil, campaneando, ajoba, broncan, joroban, buyón, juna’o, ispa, cafúa, perejil, pianola (para registrar las huellas digitales) pito catalán, piola, encane, musa, atenti, queruza, merca, tovén, piyo, trocen. En cambio, el lenguaje que Szwarcman emplea en “Balvanera sin cielo” carece por completo de lunfardo. En este sentido, una interpretación puede ser que el uso del lunfardo se emplea con mayor frecuencia en canciones que incluyen recursos humorísticos y de sarcasmo, tal como ocurre en "Casorio al huevo".

En cuanto a la organización formal, ambos tangos tienen dos secciones diferenciadas conformando estrofas y un estribillo, sin embargo la construcción interna de las estrofas es diferente en cada una. En el caso de "Entre rejas", la configuración es regular y simétrica siendo siempre los primeros tres versos octosílabos y el cuarto heptasílabo para lograr un final conclusivo. En "Balvanera sin cielo" la composición interna de las estrofas es regular, en las mismas todos los versos son heptasílabos, en cambio en el estribillo es irregular, observando versos de 8, 9, 12 y 13 sílabas. También las estrofas presentan regularidad en cuanto a la cantidad de versos, 8 en cada una, pero en el estribillo la cantidad de versos es asimétrica e irregular en sus dos apariciones:

Entre rejas
Introducción

A a b

A' a c

enlace

B a a'

A a b

A' a c

Balvanera sin cielo
Introducción

A a b

A' a b

B a b c

Puente

A a b

A' a b

enlace

B a a'

coda: B (a) con letra de A

B a b

B' a b'

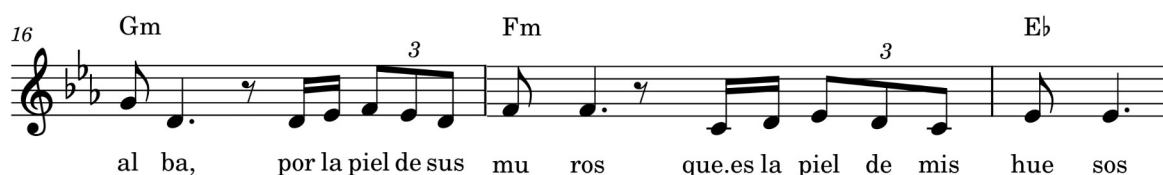
En cuanto a la instrumentación, el arreglo de “Entre rejas” incluye solamente voz y guitarra y el de “Balvanera sin cielo” voz, piano, bandoneón, flauta traversa, violín, bajo y guitarra.

La construcción melódica es elaborada en ambos casos con comienzos acéfalos, descendente por grado conjunto en "Entre rejas" y ascendente por grado conjunto en "Balvanera sin cielo". El fraseo que le imprime Patricia Barone agrega variaciones a las reiteraciones en ambos casos, sin embargo, el tono de voz es más liviano e irónico en "Entre rejas" y más profundo y comprometido en "Balvanera...". La tonalidad de "Entre rejas" es La menor y cambia de modo en el estribillo a La mayor. En "Balvanera sin cielo" la tonalidad es Do menor y se mantiene durante toda la obra. La cadencia final de esta última queda suspendida sobre re, 9na de Cm.

Teniendo en cuenta la relación texto música, en "Entre rejas" la frase “va pa' la cafúa solamente el perejil” tiene un diseño melódico descendente por semitono y la articulación del canto se aprecia marcando la regularidad rítmica.



La nostalgia en "Balvanera sin cielo" puede observarse en los recursos retóricos y en la forma de articularlos con materiales sonoros y armónicos. La tonalidad menor apoya las sensaciones y sentimientos del narrador que mimetiza los cambios de la ciudad con su propio cuerpo estableciendo una relación entre aire-ahogo y entre piel-muros. La intervención breve de la dominante secundaria sobre el II7 se realiza sobre una palabra que expresa libertad: "gorrión". Otra relación entre el texto y la música la observo cuando la poesía indica una comparación entre “la piel de sus muros” y “la piel de mis huesos” y en la melodía puede observarse una secuencia en la que se repite el diseño melódico.



Para finalizar y a modo de reflexión, ambas canciones escritas por el mismo dúo compositivo e interpretadas en la voz de Patricia Barone, con una distancia temporal de edición de sus respectivos discos de cinco años (1999-2004), pueden ser enfocadas desde la misma temática y sin embargo ser ampliamente diferentes en su sonoridad y elementos internos, entre los cuales el uso de lunfardo, la estructura de versos y estrofas, el fraseo, el timbre de voz y de los instrumentos y la armonía acercan a cada una a estilos diferentes de tango.

3.1.2.2 Bares, billares y milongas. La noche en Buenos Aires

*“De la noche te puedo hablar mucho
tiempo pero del día no... no me gusta.*

*A mi me llaman el sol... jaja
yo soy amigo de la luna”*

Polaco Goyeneche

Desde siempre el tango estuvo conectado con la noche, ya sea por su relación con el suburbio en sus comienzos o por el espacio temporal que ocupó y ocupa en relación a la organización de milongas. Si nos detenemos a pensar en el primer tango considerado canción: "Mi noche triste" publicado por Gardel en el año 1917, ya desde su título lo establece como uno de los tópicos que perduran en el género.

Algunos de los tangos que forman parte de los discos estudiados hablan de la noche como un espacio físico, con materialidad. En este lugar que es la noche tienen su espacio vital los billares y las milongas como parte de un escenario más amplio en el cual la calle, lo oscuro y lo hundido cobran presencia.

“Bluses de Boedo”, incluida en los discos *Hemisferios* (2000) y *Reina noche* (2004) del Tape Rubín, habla de este lugar que mencionamos. Desde un narrador protagonista, la poesía penetra las calles oscuras de Boedo y da a conocer “otro Buenos aires prendido en esa esquina”, un suburbio al cual se accede “calle abajo” o “bajando la escalera”. Un lugar en donde “la luna gira en falso” y “la partida terminó”. En la poesía aparecen lugares como un billar coreano con luces de bambú y personajes como el “buey jipón”, que dan cuenta del cambio demográfico en Boedo desde la llegada de la comunidad coreana en 1965. La canción

también menciona los medios de comunicación, una radio que “escupe y chilla su marketing de baba” y un diario que no muestra la realidad. En este ambiente oscuro y reo, el narrador expresa sus emociones y pone su corazón en el barrio de Boedo.

Rubín emplea palabras en lunfardo y otras como rocatecto, marketing, chamuyo y botón.

La cantante y compositora de tango Cintia Trigo propone que en los años ‘90 “los blues no llegan a la milonga con mocasines ni con pelo engominado, sino en zapatillas de lona, un poco “fisura” y con aspecto desalineado”.⁴¹ Así, en "Bluses de Boedo" puede observarse una hibridación entre elementos propios del blues, presente en los giros melódicos y armonías y un acompañamiento con elementos rítmicos y toques propios del tango: arrastres, paradas o cortes, contratiempos, entre otros.⁴²

En cuanto a los elementos del blues se observa el uso de la escala pentatónica en la tonalidad de Em y con el agregado de la blue note sobre si – sib (escrita como la #). También emplea la cadencia I - IV en la sección B



En cuanto a los elementos propios del tango podemos mencionar el acompañamiento en corcheas, la acentuación en 4, la intervención de la acentuación rítmica 3+3+2, en la versión del disco *Hemisferios* el uso del bandoneón como timbre característico del género y en la versión de *Reina noche* los toques en guitarra característicos del género.

También se puede trazar una intertextualidad con el tango "Boedo" (1927), de Julio De Caro, escrito por Dante Linyera, tanto por incluir el nombre del barrio en el título como por tomar de aquel el motivo de la introducción para desarrollarlo en el interludio:



41 Comentario expuesto en: <https://revistaelsordo.com/la-favorita-por-cintia-trigo/>

42 Para un análisis detallado de los recursos guitarrísticos que se emplean en el tango ver: Polemann (2024)

En el disco *Hemisferios* la forma de la canción inicia con una introducción que incluye la melodía de A, siguiendo la forma de tangos tradicionales en los que se presentan las frases de las secciones de forma instrumental en la introducción;

Intro (Intro AB) A (a a) enlace (Intro + variación) A (a a) B (a a') puente (cita a De caro) A (a a') A (a a') coda (=intro variada).

En la versión del disco *Reina Noche* la canción incluye sobre la introducción en guitarras un recitado en una voz masculina con un efecto de radio. La voz (en off) ubica temporalmente (o espacialmente) la escena: “Nohecita” y relata el recorrido del protagonista, “va pateando las tres cuadras que lo juntan con la esquina”. La voz interviene también en el enlace “y pateo las dos cuadras que lo llevan a la esquina” y en el interludio “en el aire se respira que la banda, entregados y quemados de arrastrarse por la línea se abrazaron a la gorra...”.

La noche y el escenario planteado en "Bluses de Boedo" puede relacionarse con el número “Bar billares” de *Postales callejeras*. En esta postal una mujer fuma sentada sola en una banqueta alta de bar y se escuchan sonidos "tomados de diferentes billares y bares de la ciudad de Buenos Aires", según cuenta Paula Ferrio en entrevista con la autora (III-2021). La escena muestra una ambiente oscuro y denso, con humo en el aire. Al mismo tiempo, en teatro de sombras atrás de la mujer, una pareja baila tango acompañada en música por una interpretación en percusión.

Mercedes Liska estudia la revitalización del baile social del tango durante los años noventa, década en la que según los estudios culturales (Wortman, 2003) el poder hegemónico generó un gran desinterés político en la sociedad y una parte de la misma enfocó sus intereses en actividades estéticas, colaborando en la reactivación de espacios de ocio. Este factor, sumado al aumento de clases de baile ofrecidas en las milongas y el interés cada vez mayor de un sector de la población en el tango (jóvenes entre 15 y 25 años), conformó una oportunidad para la “interacción social mediada por saberes históricos y experiencias corporales contemporáneas” (Liska, 2013, p.1).

En esta trama en la que también entran en juego cuestiones económicas, territoriales e identitarias propias de los años noventa, las milongas como Regin, Cuartito azul, Club almagro, Parakultural, entre otras, oficiaron de lugares que favorecieron el encuentro y la reactivación del género. En estas milongas el Tape Rubín cultivó su pasión por el tango. En una entrevista brindada el 27 de marzo de 2005 al diario Página 12 expresa: “¿Viste los boliches que después son top? ¿Viste el momento mágico en que empiezan? Ahí aparecí y me

volví loco: se daba una cosa muy emocionante. La pista era un poema. Yo vi abrazos de 10 minutos con la alegría de ser tanguero” (Casak, 2005).

La experiencia de Rubín en estos *boliches* se ve expresada en sus canciones a partir de la elaboración de un "triángulo amoroso y doloroso" entre la milonga, el bailarín y la noche.

El tango "Regín", con letra y música del Tape Rubín, incluido en el álbum *Reina noche* (2004) retrata y recuerda con nostalgia el espacio milonguero que lleva su nombre.

La canción comienza con un recitado en el que el autor/narrador bailarín pone en primer plano su propia relación con la milonga Regín y la situación económica que se vivía en esa década:

“Yo te conocí en el Buenos Aires de la fiesta ciega en los ‘90 cuando el cansancio y la miseria comenzaban a deambular por las calles hoy derrumbadas y a veces pienso si no habrás sido un espejismo para mi locura para mi corazón, sediento de fiebre de bailar que siempre encontró abierta tu mugre de tango tu brillo milonguero en celo, macho cadenero, viejo Regin”.

Luego del recitado, la primera estrofa inicia con la frase "La noche ya pegó su salto de arlequín". Rubín comenta que este comienzo surgió de la canción "La parabellum del buen psicópata" del disco *Bang bang estás liquidado* (1989) de los Redondos de Ricota que comienza diciendo: "La noche tira un salto mortal".

En la letra, el protagonista establece una relación de amor/ enamoramiento con la milonga: ella es la “reina”: el bailarín que la recuerda siente dolor por su pérdida y se impone deudas con ella “debí quererte bien, debí tomar mejor, debí gozarte mucho para odiar este dolor”. También refiere halagos como “cueva de esplendor” y “copa loca entre bombitas de color guapeando a la muerte” y se despide aceptando que las “cosas tienen un fin” y diciendo “sentí mi adiós, Regin”.

El compositor advierte⁴³ que el texto se mueve de forma circular a partir de la utilización de dos recursos. El primero es la recurrencia de la palabra "Regin" que sugiere un nuevo paso por la milonga cada vez que se la nombra y el segundo el uso de tiempos, modos y personas diferentes en los verbos que refiere tanto al pasado como al presente y futuro, y genera inestabilidad temporal. En este sentido, el tiempo es dinámico aunque esté ubicado en el punto en el que se separa la noche del día definido en la primera estrofa "La noche ya pegó su salto de arlequín, escapa de la luz la estampa gris de un bailarín, y en la pirueta de la mañana (...)".

43 El compositor y cantautor realizó en el año 2020 microprogramas con comentarios y análisis de canciones populares en un ciclo producido por Radio CAFF. En el que comparto, el #3: Cifra y Regin, expone sus ideas sobre el tango mencionado: <https://www.youtube.com/watch?v=fsR8nqxVsis>

El elemento musical que se relaciona con el texto circular - o en espiral - es la escala por terceras. Rubín la incluye en el tercer verso de cada estrofa cuando hace referencia al tiempo que vuelve o gira: "niebla de fantasmas empujando pa' *volver*", "*rueda* la milonga y se devora lo que fue", "*ya se fue tu rumbo* noche adentro en la ciudad" y "corazones juntos que han *girado* sin después".



Se observa que la estructura de la canción presenta asimetrías en su construcción en cuanto a las frases y los motivos que las conforman. La irregularidad puede verse en la duración de cada frase medida en cantidad de compases:

Estructura formal:

Intro: recitado - recitado + guitarras

A: 1ra semifrase: a (1c) a (1c) b (2c)

2da semifrase: c (1c) c(1c) d (4c)

A' 1ra semifrase a (1c) a (1c) b (2c)

2da semifrase d (4c)

B a (2c) b (2c) a (2c) b' (2)

C a (2c) a' (2c) a'' (4c)

Puente (8c)

A: 1ra semifrase: a (1c) a (1c) b (2c)

2da semifrase: c (1c) c (1c) d (4c)

A' : 1ra semifrase a (1c) a (1c) b (2c)

2da semifrase d (4c)

Uno de los personajes frecuentes en la noche y las milongas es el milonguero. La representación del milonguero puede apreciarse en el tango "[Viejo rey](#)", del disco *Reina noche* (2004), con letra de Javier Diment y música de Alfredo Rubín y Fabrizio Pieroni. Diment cuenta que escribió la letra a partir de una propuesta que le hizo el "Tape".⁴⁴ La idea era escribir sobre una joven que fue abandonada por un viejo bailarín. Este personaje estaba inspirado en un legendario bailarín de las milongas porteñas "Teté Rusconi".⁴⁵ Diment estaba

⁴⁴ Diment, en comunicación por e-mail con la autora (13-III-2024)

⁴⁵ Teté Rusconi fue un bailarín habitué de las milongas porteñas que dado su estilo "elegante y con un dejo barrial" fue convocado por Pina Baush para enseñar a su compañía los "secretos de su pisada". Para ampliar

interesado en escribir desde la perspectiva de la mujer en primera persona, y comenta: "Queríamos trabajar con imágenes potentes, y algo muy de carne, de cuerpo encendido, que ese extrañar sea muy físico". En este sentido, la representación del bailarín legendario no se realiza en forma directa sino a través de la mirada de su compañera en las pistas, que, a su vez, está mediada por la creencia del autor sobre los pensamientos y sentimientos de la mujer abandonada. En esta representación, el bailarín es un "sol gastado", una "luz que se fue", un "viejo rey" y este abandono provoca en la mujer perder su propio yo "nada de mi quedó en mi ser", "ojos enfermos", oscuridad, desprecio y vicios. La letra también puede analizarse con perspectiva de género, dado que en este siglo, al igual que ocurre con otros tangos mencionados en el trabajo (ver 3.2.2), los letristas varones pueden correrse del lugar de observadores con respecto a la figura femenina e intentar nuevas miradas, en este caso desde el punto de vista de los sentimientos y emociones de la mujer, buscando empatizar con su experiencia de abandono. El letrista expresó que "vista a la distancia, es una canción que retrata más que a la mujer, una fantasía masculina respecto de los sentimientos (que él imagina o desea) de una mujer al ser abandonada" (Diment en comunicación con la autora 13-III-2024).

La música está organizada en dos secciones A y B con una breve introducción instrumental:

Intro A A' B A A' B

La tonalidad en la parte A es Do# menor y en B, Fa menor realizando el pasaje por nota común (si# = do) a una tonalidad lejana (pasa de 4# a 4b).

13 G#7 2. C#m B Fm C7 Fm

quien Soy so lo dad hu ye tam bién. Mi vie jo rey misolgas ta do,

Cuando regresa a la parte A lo hace a través de un acorde enarmónico: Ab = G# (V de C#m).

28 C#m F#7 B7 C#m7 E Eb7 Ab = G# - V de C#m

lor vi cio so de lle var tus bra zos en mi sed, ham bre de tu sed

sobre su vida ver: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/tete-el-bailarin-que-volaba-en-las-pistas-nid1219880/>

El tango "Reina Noche", último en el orden de canciones del disco que lleva el mismo nombre, publicado por el Tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina en el año 2004, personifica a la noche, en tanto le otorga descripciones corporales y emocionales. Retomando el triángulo de amor/dolor, tanto la milonga como la noche son nombradas por el bailarín como "reinas". La noche, que es "reina" y "madre oscura" tiene brazos, ojeras, sangre y una "sonrisa desdentada" que brilla. La poesía también la describe como "honda", "fugaz" y con "aguas imposibles". El lazo del bailarín/cantor con la noche es expresado de la manera más sentida y firme en la frase: "hembra turbia, reina vieja, yegua loca, perra negra, compañera". Las cualidades de la noche se ven reforzadas según la relación texto-música por la repetición melódica en cada una de las enumeraciones como se observa en la figura:

2

30

Em Em(maj7) Em7 Em6

jor se rá.en tus pal cos pe rra ne gra, hem bra tur bia, ye gua

32

C B7 Em A7 A7/G

lo ca, rei na vie ja, com pa ñe ra. Pa' so por tar me jor el ta ras

La forma del tango, si bien está estructurada en dos secciones (A y B) se aleja considerablemente de la estructura de los tangos tradicionales. La canción comienza con una breve introducción cantada (algo muy poco habitual) y continúa con una sección A que presenta una introducción y dos partes a y a'. A esto se le suma una sección B con un orden de frases: a a' b c d c. Luego retoma A' (intro - a - a') y culmina con la introducción. En resumen la estructura formal es la siguiente:

Intro - A (intro a a') - B (a a' b c d c) - A' (intro a a') - Intro.

A pesar de presentar a la noche en su sentido espacial y explorando en su personificación, la canción está pensada en forma circular dado que comienza y termina con la misma frase (en letra y música), y esto le aporta una idea de temporalidad cíclica.

La armonía está relacionada con la letra y la forma analizada: en la sección A y A' la poesía habla sobre "el milonga" y su sufrimiento por el comienzo del día. La tonalidad de esta sección es Do menor. En cambio, en la sección B, la letra está dedicada a la noche "mejor será en tus brazos reina noche" y la tonalidad es Si menor. La armonía refuerza la diferencia entre

día y noche y la entrada a un "mundo paralelo" tomando para cada sección tonalidades lejanas. El cambio de tonalidad cuando comienza B es más evidente dado que no hay cadencia que conduzca una modulación de una tonalidad a otra. La unidad sonora, o el enlace se da por la repetición de la nota sol y pasa de un V7 de Cm tomando a sol como apoyatura de fa# en Bm. El compositor asienta rápidamente la tonalidad nueva realizando una cadencia auténtica: I - V - I. Según mi propia interpretación este efecto refuerza la idea de la noche como submundo o dimensión paralela.

25

G7

B Bm F#7 Bm

día s Me jor se rá.en tus bra zos Rei na no che a bra za dos a tu

Este efecto no ocurre cuando se "sale de la noche". En el pasaje de B a A' la conducción armónica propone una modulación de Si menor a Do menor.

40

G F#7 Bm A7 D

hu mo res pi ra mos de tu luz. Ay! por qué se rás tan hon da y

44

Ab7/Eb Dm7(b5) G7 Cm B°

tan fu gaz tu so lo res plan dor Por los sur cos que.han a bier to las le

47

Cm/Bb Am7(b5) Fm/Ab G7 Cm

yen das de.o tras no ches bri lla.y rí e des den ta da tu can ción

La idea de "submundo" también puede estar relacionada con lo onírico y el mundo de los sueños que se enlaza con la noche. Esta representación de "mundo onírico" se puede apreciar en ["Insomnio"](#), del disco *Pompeya no olvida* (1999) con letra y música de Juan Carlos Muñoz. A diferencia del relato en "Insomnio" (Alonso y Trelles-Chiriff) interpretado por Carlos Gardel en 1927, en esta canción el mundo es de ensueño. Allí, es posible ir con Gardel "a ese

país donde no hay gris ni soledad donde no hay más penas ni olvido". Así, la noche es representada como una "profecía que nadie entiende" y el sol como "un embaucador con su ilusión de vida nueva". El protagonista elige quedarse ahí, en la noche, "sobre el confín de la verdad y la quimera". La música tiene ritmo de candombe y la estructura de la canción son dos secciones A y B establecidas en forma simétrica: Intro A A' B puente A A' B coda. El ritmo y la dinámica de la canción favorecen al clima alegre que se relaciona con ese espacio de noche y sueños elegido por el protagonista. La tonalidad es Sib mayor y si bien hay inflexiones armónicas y cromáticas no presenta modulaciones a otras tonalidades.

A modo de cierre y reflexión sobre estas canciones que hablan de la noche de Buenos Aires, se observa que en general el ambiente que predomina es oscuro y de dolor, al mismo tiempo que se manifiesta un sentimiento de afecto y pertenencia. La única canción que contrasta con esta idea es en la que la noche cobra presencia en el mundo onírico. El contraste también es evidente en cuanto al ritmo de tango para los que manifiestan espacios reales en contraposición al candombe para la noche dentro del sueño. En cuanto a los recursos compositivos, los tangos presentan búsquedas formales asimétricas y recursos armónicos complejos, con modulaciones a tonalidades lejanas.

3.1.2.3 Te quiero Buenos Aires

*Porque hay amor en tus baldosas
y es el dolor la misma cosa,
porque te amo y me embriago con tu aire
al nombrarte, Buenos Aires, en mi canción.
Eladia Blázquez (1975)*

Algunas de las canciones presentes en los discos y números de shows de "Autoconvocados por el tango" y "Tango protesta" expresan sentimientos de afecto por la ciudad. Estas obras describen no solo personas, objetos, lugares e imágenes sino también sensaciones y sentimientos enfocados en el cambio de siglo.

Al igual que en "Regín", en la cual se observó que la poesía establece un vínculo de pertenencia muy fuerte entre el bailarín y la milonga – una milonga específica de la década de los noventa– en las canciones “Ciudad” (tango) y "Ciudad" (candombe) incluidas en *Gestación* (2004), en "Sin cáscaras", del disco *Puñales de plata* (2003) y en los números de *Postales callejeras*: "Parque Lezama" y "La florista", el vínculo que puede observarse en las letras, músicas e intervenciones corporales o danzas da lugar a la generación de sentidos de

pertenencia y desarrollo de sentimientos que fortalecen identificaciones. En este sentido, los “lugares” referidos en las performances son sitios con agencia que intervienen activamente en el entramado de la cultura. Esto se contrapone a los no-lugares enunciados por Marc Augé y tomados en su estudio por Sofía Cecconi (2018). La socióloga alude a las casas de tango o tanguerías surgidas luego de la crisis del 2001, dado que las mismas están emplazadas en zonas meramente turísticas, sin referencias históricas territoriales y se “ofrecen como espacios para visitantes en tránsito, que consumen al paso un poco de cultura local cuidadosamente envasada, reciclada y procesada al gusto de la cocina *gourmet* internacional” (Cecconi, 2018, p.640). Este producto comercial, preparado especialmente para el consumo turístico difiere de lo que proponen las obras en este apartado.

“Ciudad” es un tango y un candombe. Dos canciones dispuestas una a continuación de la otra en el álbum, casi sin cortes. Con letra de Sergio Rodríguez y música de Javier González y Sergio Rodríguez, la canción tiene una primera versión que fue incluida en el disco *Amasando otra historia* (1993).

La letra del tango le habla en primera persona a la ciudad y se refiere a ella como “mi amor”. En distintos "cuadros" se van expresando símbolos que refuerzan sentimientos de pertenencia:

- El fútbol y la murga en la tribuna popular llevan "a desatar de golpe el corazón".
- La lluvia en la avenida "emborracha la poesía" de Homero y Macedonio y trae a la memoria a Gardel y Troilo.
- Las mujeres, la magia y Quinquela Martín.
- La calle, el "laburo", la venta de "un retrato y una flor, una quena, un almanaque, un alfajor", Cambalache y Discepolín.

Según la letra, los diferentes escenarios expresados son parte de la ciudad y la hacen ser como es.

La última frase "comparsa de la música orillera" funciona como llamada al candombe “Ciudad”. La letra del candombe habla de la comunión orillera de argentinos y uruguayos expresada en la frase: "une el canto en la guitarra de este pueblo sin fronteras". También se hace alusión a la sangre arrabalera y a personajes como linyeras, patoteros, la pebeta y el gavión. En el candombe la letra dice “ciudad que quiero” y “por vos se me enamoran los quebrantos”.

En el candombe pueden verse elementos intertextuales con diferentes tangos canónicos:

La frase "uno yuga en la malaria y busca lleno de esperanzas" es un elemento intertextual con el tango "Uno" (1943) de Discépolo y Mores y al mismo tiempo vuelve a referir al cuadro de calle, *laburo* y venta de recuerdos de la canción "Ciudad" (tango). Otras citas son a los tangos

"Yira yira" (1929) de Enrique Santos Discépolo y "Tinta roja" (1941) de Cátulo Castillo y Sebastián Piana.

En cuanto a la música, si bien una tiene ritmo de tango y la otra de candombe, conservan algunas similitudes que permiten pensarlas como parte de una misma idea. En primer lugar, la forma que estructura a las canciones es semajante:

Ciudad (Tango)	Ciudad (Candombe)
Introducción (Bandoneón + guit.) (8c)	Introducción con percusión de murga (continúa)
A a (8c) b (4c) A' a (8c) b (4c)	A a (4c) b (4c) b' (4c)
	enlace: flauta
B a (3c) a' (3c) a'' (3c)	B a (3c) a' (3c) a'' (3c) a''' (3c)
puente	
A a (8c) b (4c) A' a (8c) b (4c)	A a (4c) b (4c) b' (4c)
B a (3c) a' (3c) a'' (3c)	B a (3c) a' (3c) a'' (3c) a''' (3c)
fin y comienzo: percusión de murga	puente Gt + percu y coros "ciudad"
	B a (3c) a' (3c) a'' (3c) a''' (3c)

En segundo lugar, la sección B de ambas canciones mantiene la misma melodía con algunas variaciones rítmicas que la ajustan a cada ritmo.

Tango:

24 **B** Em F#7 Bm

Can ta! la.e ter na ju ven tud de tu qui me ra

Candombe:

13 **B** Em F#7 Bm

Ciu dad, por vos la luz del al ba su da.y can to

Por último, la armonía también mantiene la misma tonalidad, en Si menor y las mismas cadencias armónicas.

Solamente Ciudad (tango) concluye en el V grado y Ciudad (candombe) termina en una cadencia auténtica V- I. Esto también favorece a entender a ambas canciones como una misma con dos partes.

La última canción que forma parte de esta sección es “Sin cáscaras” con letra y música de Marcela Bublik, incluida en el disco *Puñales de plata* (2003). La misma expresa el vínculo social con la ciudad desde un lugar diferente a las presentadas anteriormente. En este caso, la letra propone ver a la ciudad a través de su gente, libre de “máscaras” o “cáscaras” como la muestra los medios de comunicación. La poesía se expresa desde un yo lírico o protagonista que observa detrás de la ventana de un café⁴⁶ a la ciudad “loca, infiel y deseada” haciendo foco en la gente que la habita: “Psicólogos, cirujas y tacheros, un jubilado, algún yiro, algún doctor”. La letra pone de manifiesto que Buenos Aires está en los que “nunca salen en televisión”, “los que laburan, los que luchan, los que sufren, los que alimentan la alegría y el dolor”, y afirma que “somos nosotros, sin disfraz ni maquillaje y miles de ausentes cantando en nuestra voz”. En este sentido, una posible interpretación de la letra es que la ciudad de Buenos Aires se conoce realmente por su gente y no por productos cristalizados, elaborados y pensados para el consumo. La frase "miles de ausentes cantando en nuestra voz" puede ser una referencia a los desaparecidos en la dictadura militar dado que la letrista mantiene "desde siempre" (Bublik, en entrevista con la autora 5-XI-2022) un fuerte lazo con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (ver 2.2.1). Sobre el final de la canción la frase "y si de a ratos se nos cansa el corazón, siempre renace en una calle o en las plazas, dale que vamos, cada historia es un montón" es una referencia a lo colectivo, a ocupar la calle y las plazas para alzar la voz.

La música propone una estructura formal con Introducción, sección A, B y C Puente, A' B' C y coda, en donde A y B son parte de una primera sección de estrofas y C el estribillo. La tonalidad es Re menor y en el estribillo cambia de modo al mayor. La canción termina en una cadencia suspensiva sobre la dominante de D. La instrumentación incluye voz, bandoneón y guitarra.

Las imágenes que aparecen en la letra como la lluvia, las plaza y las flores nos permite relacionarla con los números de show de *Postales callejeras*: "La lluvia", "La florista" y "Parque Lezama".

46 Marcela Bublik cuenta en la entrevista que cuando escribió la letra de la canción ella realmente se encontraba en un café de Buenos Aires en un día de lluvia.

Estos “cuadros” que podrían verse desde la ventana de un café están representados en la performance a través del baile de tango.

En primer lugar, "La lluvia", un número muy breve, de apertura, muestra una mujer con un paraguas, con piloto y botas de lluvia. Ella gira su paraguas y luego sale muy lentamente mientras se escucha el sonido de la lluvia. La escena se solapa con la entrada de “La florista”, las mujeres se cruzan y ella le ofrece el ramo de flores, pero no es aceptado. La florista continúa buscando a quien entregárselo, pero cansada se duerme en el suelo. En sus sueños un hombre la convoca a bailar y ella baila apasionadamente con él – el efecto onírico lo logran con el teatro de sombras–. La música que acompaña el número es “[El sol sueño](#)” presente en el disco *Hommage a Astor Piazzolla* (1996), con composición de Jerzy Peterburshsky e interpretación en violín de Gidon Kremer.

La estructura de la canción presenta tres secciones dispuestas de la siguiente forma: A A' B B C B B' B' C B A. Los momentos de la danza siguen la estructura musical, así, en A A' B y B la florista busca a quien vender las flores. En los siguientes C y B se duerme y sueña que baila con el bailarín a distancia. A continuación, en B' C y B baila con el hombre y por último en A se despierta y se va.

La danza y los movimientos que realizan son exagerados, pasionales. Pueden observarse giros y saltos complejos, que acercan las figuras a un tango de espectáculo.

Más allá de ser una postal de la ciudad y de retratar la pasión porteña, este número pone de manifiesto un trabajo informal, más habitual en épocas de crisis.

A diferencia de “La florista”, en “Parque Lezama” no se observa una historia. Sólo se hace referencia a la lluvia, dado que la bailarina lleva un paraguas. La danza se desarrolla en el parque, y es un baile que incluye pasos típicos de milonga de salón. La música es “[Otra luna](#)” de Carlos Libedinsky. En este número se relaciona un espacio público de Buenos Aires -una plaza tradicional del barrio de San Telmo- con una sonoridad que para el año 2001 generaba controversias en cuanto al tango tradicional y moderno y su inserción en las pistas de baile. Liska (2019) señala que en el ambiente tanguero había cierto malestar dado que esta música daba valor al tango desde un circuito que no era el habitual y los artistas no contaban con una tradición en el género. Sin embargo, la autora retoma a Buch (2011, p.7) para argumentar que el tango electrónico complementó la exploración corporal y las nuevas búsquedas de posturas (ver cap. 3.2.1: Tango piquete). Liska explica que para ciertos bailarines y bailarinas parte de ese repertorio les era "útil para la ejercitación de algunas figuras, como los giros por ejemplo, y algunos lo asociaban específicamente a la práctica de las innovaciones técnico-corporales, como el cambio de roles en movimiento" (Liska, 2019, p.101). Siguiendo los estudios de

Buch, Liska afirma que la sonoridad de grupos como Gotan Project -contemporáneo a Narcotango- fueron diseñadas para insertarse en las pistas de baile electrónico y luego, se adaptaron, acortando su duración, a las milongas parisinas como "repertorio infaltable" en el 2001 (2019, p.100). Teniendo en cuenta la trayectoria internacional de los/as bailarines/as de Tango Protesta (ver cap. 2.1), resulta interesante reflexionar sobre las influencias y apropiaciones que llevan a cabo en el show y la forma en que le dan sentido al tango electrónico en este número, teniendo en cuenta que "Otra luna" presenta algunos elementos sonoros como tonalidad menor, semicadencias y melodía circular, que contribuyen a una interpretación nostálgica y melancólica del discurso performático.

A modo de cierre, las canciones y números de show coinciden en los personajes y escenarios que representan, incluyendo plazas, calles, fútbol, lluvia, floristas, laburantes y linyeras, entre muchos otros personajes típicos. También se encuentran personalidades del tango que "siguen presentes" en la ciudad, como Gardel, Manzi, Discépolo, Troilo, Mores y sus tangos también presentes en la memoria, tales como "Uno", "Tinta Roja" y "Yira, yira". Los géneros y variantes de las músicas incluyen tango, candombe, tango ruso y tango electrónico. En el caso de los números del show de *Postales callejeras*, el uso de tango electrónico y de composiciones extranjeras para sus coreografías puede estar relacionado con su actividad internacional (ver cap. 2.1).

3.1.3 La lucha en la calle y la esperanza

Canción maleva, canción de Buenos Aires
Hay algo en tus entrañas que vive y que perdura
Canción maleva, lamento de amargura
Sonrisa de esperanza, sollozo de pasión
(Romero/Maizani)

Otra perspectiva que ofrecen las obras aquí estudiadas y que abordan la crisis, se conforma a partir de la expresión de sentimientos de esperanza y lucha colectiva.

Las canciones que forman parte de esta sección son: "Buenos Aires, buenos vientos" y "Alma desakatada" de Marcela Bublik, y "Vientos del futuro", "Para mañana mismo", "Gestación" y "Café abierto" del dúo Barone González.

El candombe "[Buenos Aires, buenos vientos](#)", con letra de Marcela Bublik y música de Carlos Olano, incluido en el disco *Gallo de fuego* (2005) manifiesta el deseo colectivo de salir

adelante frente a la pobreza y el hambre. Escrito “a la memoria de Nacho”⁴⁷ pone el acento en la ayuda comunitaria cuando dice: "y cada olla cocina un sueño que ningún dueño puede callar", "cabezas duras, empecinados, por las esquinas amasan pan" y "ya no queremos migajas secas somos nosotros el propio abrigo". La esperanza se observa en gran parte de la canción, en especial en las frases: "Si la baraja se da de vuelta, y es primavera justo en abril", "Como una terca gota de savia se aferra el alma a un amanecer, curando espantos, penas y olvido, de la basura vuelve a nacer" y "somos nosotros (...) que desafiamos el desaliento y alentamos el desafío".

La estructura formal del candombe esta organizada en Introducción, A A' B Puente A A' B B'. La tonalidad es Sol# menor y permanece en la misma durante toda la canción. Solo en el último B transporta un semitono ascendente y la tonalidad pasa a ser La menor.

La instrumentación incluye percusión, voz, guitarra y bandoneón. La estructura rítmica y el diseño melódico de las frases es el mismo dentro de cada sección. La armonía alterna entre G#m7 y C#m7 (I-IV).

"[Alma desakatada](#)", con letra y música de Marcela Bublik, incluida en el disco *Puñales de Plata* (2003), tiene ritmo de candombe y una frase melódica repetida y variada levemente a lo largo de la canción manteniendo siempre el diseño. La diferencia entre estos leves cambios no define la organización en dos secciones sino que la repetición de la letra y la música en cada aparición de A' permite interpretar esa estrofa como un estribillo. En este sentido, la estructura formal es A A A' puente A A A' puente A' coda (en donde A es estrofa y A' es estribillo) y la tonalidad es Re menor en A y Fa mayor en A'. En la instrumentación se puede distinguir percusión, guitarra, bajo y dos voces femeninas, Marcela y su hija Gabriela.⁴⁸ La letra transmite la esperanza de dejar atrás las dificultades “La lluvia borra el barro inaugurando frescas brisas”. También resalta la salida colectiva cuando dice “Si las manos se estrechan, duele menos lo que duele” y plantea su necesidad de acción inmediata “Lo que es ahora, urgente, se levanta en cada esquina”. Así, la esquina, la vereda, la calle, los colectivos, los potreros, las plazas y los patios son los lugares para “desakatar el corazón”. Los ecos de estas voces suenan en las “murgas, las milongas y las peñas”.

Ambos candombes ponen en relieve la unión de las personas en las calles y el derecho a reclamar. Esta experiencia colectiva de marchar en defensa de los derechos es algo habitual en la vida de la letrista y compositora. Marcela recuerda que participó cantando sus canciones en

47 Marcela Bublik le dedicó este candombe a su medio hermano Ignacio Lewkowicz, historiador y filósofo argentino que falleció en un accidente de lancha el 4 de abril de 2004.

48 Gabriela Waciarz actualmente es cantante e instructora en canto funcional.

muchos actos militantes y revive su más sentida participación en el festival "Gracias abuelas" realizado en el año 2006 en el que compartió escenario con grupos como Miranda y Kevin Johansen, en donde interpretó "Soy" su reciente canción ganadora de Tango por la identidad (ver cap. 2.2.1 y cap. 3.2.1). En esa oportunidad, Rosa Roisinblit subió al escenario en gesto de agradecimiento.

También Javier González y Patricia Barone estuvieron presentes con su militancia y su música en las manifestaciones populares. Específicamente, en la manifestación sucedida el día 19 de diciembre de 2001, según el relato de Javier González, se dirigían en auto junto a Patricia Barone a una asamblea de Autoconvocados por el tango dado que al día siguiente tenían agendada una reunión con legisladores. En la radio del auto podían escucharse noticias sobre los saqueos en el conurbano y el "gran quilombo que había" (González en comunicación telefónica con la autora, 23-II-2022). Ya en la asamblea, a raíz de los rumores de un estado de sitio, prepararon una declaración desconociendo el estado de sitio y luego se dirigieron a Radio Nacional en la calle Maipú 555 para participar, junto a otros músicos invitados de folklore y tango, del programa "Raíces" conducido por Blanca Rébori. En esa oportunidad, Javier no llevó su guitarra dados los saqueos y disturbios que se estaban sucediendo (González en entrevista con la autora 17-II-2021). En el transcurso del programa, la Cadena Nacional interrumpió la transmisión. El descontento fue general entre los músicos y el programa se suspendió. Al bajar las escaleras se encontraron con el periodista Diego Bonadeo quien les dijo: "Se pudrió todo, están saliendo todos a la calle". Javier Gonzalez expresa en la entrevista:

Cuando se abrió la puerta era un griterío enorme, la gente yendo a la manifestación. Gritos, palmas, cacerolas. Se escuchaba que el sonido llegaba de algunos edificios también. Cuando llegaron a la plaza se estaba organizando la caballería, había entre 200 y 300 personas. Podían escucharse algunas frases como "que se vayan todos", "el pueblo unido jamás será vencido" y también: "al fin dejamos de ser rebaño, esto es un sueño". Pronto se fue llenando la plaza, venía una marea humana por todos lados y recibimos las primeras balas de goma y gases lacrimógenos. Se escuchaban grandes estruendos, muchas puteadas, estampidas. (González en comunicación telefónica con la autora, 23-II-2022).

Junto a otros compañeros de Autoconvocados por el tango⁴⁹ decidieron ir a la Radio de la Ciudad. Ya en el recinto, el silencio contrastaba con lo ensordecedor de la calle.

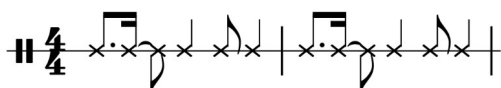
Como una resonancia de esta experiencia la canción "[Vientos del futuro](#)" con letra de Enrique Morcillo y música de Javier González, incluida en el disco *Gestación* recuerda a las cacerolas

49 Entre ellos podemos nombrar a Patricia Barone, Walter Alegre y Martín Targa

desde un rol protagónico. A partir del título puede leerse el mensaje de esperanza que se le imprime, como si fuese el accionar de las cacerolas lo que posibilita la libertad y el futuro. El sonido de las mismas "una mezcla de registros en la marcha y grabaciones de cacerolas en el estudio" (González en comunicación telefónica con la autora, 23-II-2022) puede escucharse solo al inicio de la canción, durante los primeros 40 segundos. Estos sonidos toman en el comienzo uno de los ritmos característicos de las manifestaciones:



Este motivo rítmico se extiende por 20 segundos, luego se "desarma" y por 6 segundos no se escucha una pulsación fija, sino que la percusión es a destiempo representando la sonoridad propia de la marcha. A continuación se vuelven a aglutinar los golpes en clave de candombe y esto se mantiene durante la introducción instrumental y en todas las estrofas.



Al ingresar el bandoneón en la introducción, la sonoridad a lata de las cacerolas cambia por un sonido más apagado ejecutado en el borde del tambor.

Hay, en este uso del sonido de las cacerolas, una intencionalidad o una mirada por parte del compositor en cuanto a exponer un ritmo unificado de candombe para esta canción. Como se menciona anteriormente, la sincronización en un pulso común no fue una característica del cacerolazo del 2001, en parte por razones acústicas, y en parte por el individualismo en los manifestantes que fue preponderante en la marcha y que se reflejó en los sonidos de las cacerolas (Liut, 2021, p.24).⁵⁰ Según Abel Gilbert (2021), "la cacerola nunca dejó de esconder el anhelo de una salvación individual".⁵¹ Si bien se trata de una canción en la cual resulta necesario seguir un ritmo único, puesta en relación con el significado de salida colectiva que expresa, el nombre y la idea de marchar en comunidad da lugar a reflexionar sobre la postura política y social presente en el dúo desde sus comienzos.

Retomando el análisis, en esta introducción se revela desde la escucha al elemento que se hace presente como narradora en la poesía. La cacerola relata sus propias vivencias,

50 Martín Liut argumenta que como contrapartida a la expresión individual que portan las cacerolas se encuentra el bombo asociado al peronismo, el cual se expresa en un pulso unificado. Para ampliar ver: Liut, Martín. "La música y la crisis de 2001". *2001, una crisis cantada*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021).

51 Para ampliar ver: https://www.eldiarioar.com/cultura/canciones-sonidos-escombros-caida-convertibilidad_129_8592425.html

emociones y sentimientos antes, durante y después del estallido. Se presenta a sí misma como un "continente habitual de las delicias" capaz de cambiar su destino y "cumplir el cometido musical" abollándose en las batallas, para luego volver a "prometer las delicias de la casa".

En este sentido, la cacerola, tiene la cualidad de comprender las dificultades y asperezas de la vida al mismo tiempo que se puede proponer "germinar con pasión" para tener un futuro mejor. Este concepto de esperanza puede relacionarse con lo expuesto por Patricia Barone -en relación al tango Cambalache- en una nota ofrecida al diario Página 12 el 9 de Agosto de 2004, una semana después de la presentación del disco *Gestación* en el Centro Cultural San Martín.

Yo creo que, de tanto pensar: 'Qué bueno es Cambalache', se creyó que el mundo va a seguir siendo una porquería y que no se puede hacer nada. Eso implica una resignación. Nosotros pensamos que no, que se puede cambiar el mundo, aunque por momentos uno sienta la rispidez y el amargor de la realidad que lo atraviesa todos los días (Vitale, 2004)

En la letra de la canción, el "origen laborioso" de las cacerolas es expresado como una herramienta "más elocuente y feroz que mil palabras", dándole valor al trabajo que realizan y a su forma de expresarse en la vida pública. La música que realizan las cacerolas es, sumado a su trabajo en cuanto a la elaboración de alimentos, la manera más eficaz de reclamar y de "hacerse escuchar". En esta canción se encuentra unido el sentido de "cacerolas vacías" como vulneración de derechos básicos y golpear la cacerola frente a la falta de escucha de los gobernantes. Según la letra de la canción, esta acción sonora realizada en el espacio público sucede porque la cacerola expone su materialidad convertida en cuerpo y manifiesta su existencia en la marcha. Según narra en la canción, ella misma siente rencor, tiene entrañas, resuena, se abolla, resiste, convoca, supera la soledad y enciende el candombe. Todas estas acciones y sentimientos expuestos en la canción pueden generar identificaciones que ponen el foco en la lucha colectiva y en una mirada esperanzadora del futuro. ¿Cuáles eran los sentimientos que se expresaban en la marcha? ¿Cómo pueden las cacerolas expresar estos sentimientos? Desde la canción se expone una mirada sobre las emociones y se generan "contenidos subjetivos" que están "mediados por lo social y por el sentido" (Díaz y Montes, 2020, p.41). Estas subjetividades pueden construir formas de afectación y producción social de sentidos (ver cap. 4). No es menor que el ritmo elegido para esta canción sea un candombe y el clima más alegre se exprese en el estribillo. En esta parte la instrumentación incorpora más percusión. La voz se expresa con mayor fuerza y potencia. La poesía menciona palabras como "florece", "encendiendo", "desatar los vientos del futuro", "germinando con pasión" a

la vez que hace mayor alusión a la crisis incluyendo referencias específicas como "rutas" y "máquinas paradas". También puede apreciarse el binomio "tan tiernos y tan duros" afirmando la idea de accionar en la lucha colectiva.

La cacerola también puede verse en "Vientos del Futuro" como un símbolo que refiere a la lucha feminista que se gestó con más fuerza luego de la crisis del 2001 -en el denominado Nuevo Feminismo Argentino- con la agrupación de mujeres militantes en colectivos feministas.⁵² En la tercera estrofa de la canción se pueden apreciar frases que aluden al espacio público / privado y a lo individual / grupal, desde lugares comunes que pueden asociarse tanto a la mujer como a la cacerola. Así, la poesía expresa "superé la soledad de mi cocina y convoqué con tesón a mis hermanas formando coros por todas las esquinas y encolumnando millones de esperanzas". Nuevamente la idea de lo colectivo da como resultado el sentimiento de esperanza, como opuesto a la bronca o al rencor.

La música está organizada en dos secciones A y B siendo su forma: Intro A A' B puente A A' B coda. La tonalidad de la canción es La menor y en A' La mayor, luego en B continua en La menor.

Anticipando la crisis del 2001, la canción "[Para mañana mismo](#)" escrita por Alejandro Szwarcman, con música de Javier González, ubicada en el último lugar del disco *Pompeya no olvida*, cierra el conjunto de canciones y al mismo tiempo se "abre" a pensar en el porvenir. La letra habla de superar las dificultades y prepararse para un futuro mejor: "Acicalar y restaurar las alas, tocar el aire, asomarse al cielo, cargar las pilas, respirar profundo, enderezar el gesto y presentarse al ruedo". Dentro de la trama de fin de siglo y dado que en el disco se presentan "doce temas de una actualidad sorprendente" (Russo, 1999) (ver anexo) la canción propone "un cambio de actitud" dos años antes de que ocurra el estallido el 19 y 20 de diciembre. La poesía también menciona frases de aliento tales como: "comenzar de nuevo", "salir al día atravesando el cerco", "saltar la calle", "gambetear la mufa", "endurecerse un poco tratando de no perder la ternura⁵³", "salir a la calle con la mejor sonrisa puesta en la armadura", "juntar coraje". Todas estas frases pueden interpretarse como mensajes necesarios para construir un futuro mejor para cualquier persona que "nace a diario" como una "proeza

52 Algunas de estas agrupaciones políticas surgidas entre 2003 y 2004 son: Plenario de Trabajadoras (Partido Obrero, PO), Pan y Rosas (Partido de los trabajadores socialistas, PTS), Las Rojas (Nuevo Mas), sector de Mujeres del Frente Popular Darío Santillán (FPDS) y sector de Mujeres del Frente de Organizaciones en Lucha (FOL). Para un análisis detallado de estas agrupaciones ver: Bilbao, Bárbara. Cuerpos y poder: análisis de las experiencias políticas y representaciones de los feminismos situados en el presente argentino Buenos Aires (2003-2012). Tesis de posgrado. (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2020).

53 Este verso está derivado de una frase atribuida a Ernesto Che Guevara: "Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás".

simple y cotidiana”. Así como en "Vientos del futuro" las cacerolas son símbolos que se presentan como agentes de cambio, en la presente canción la acción está puesta en las personas vulneradas por la crisis. La canción termina con la frase: “ganar de nuevo el pleito y que la muerte sienta que sólo es un capricho de los calendarios” repetida dos veces y su segunda mitad repetida dos veces más.

“Para mañana mismo” toma materiales de diversos ritmos para crear su propia rítmica. El set de percusión, pero también las bases armónicas, bajos y melodías dejan ver elementos tanto de la milonga como del candombe y la salsa.

Al comienzo de la canción se presenta el patrón rítmico de la milonga en el bajo o cuerdas graves de la guitarra, acentuado por la percusión



La incorporación de más percusión en B y C trae el toque del tambor chico como un elemento del candombe:



A esta textura se suman los eggs shakers aportando una sonoridad caribeña.

En cuanto a la organización formal se observan dos partes A y B con introducción, enlaces y puente. En cada sección la conformación de frases es compleja, estableciéndose de la siguiente forma: Intro A (a b - b') A' (a b) Enlace B (a a) Puente A (a b - b') A' (a b) Enlace B (a b) A(b b) coda (b b). La tonalidad de la canción es Fa # menor.

Como mencioné anteriormente, "Para mañana mismo" es la última canción del cuarto disco del dúo Barone Gonzalez. La primera del quinto disco es "[Gestación](#)", y le da nombre al álbum. El mismo sentimiento y la misma idea de sobreponerse y construir un futuro mejor está expresada nuevamente pero ya no como sugerencias colectivas en tiempo infinitivo sino en primera persona del tiempo futuro. Algunos ejemplos de esto pueden apreciarse en las frases: “Yo miraré salir el sol de la profunda oscuridad”, “Mi corazón (...) renacerá de lo que ame para latir para creer en el milagro de la luz” y “y lo veré, vendrá otro sol y la futura libertad”. Estas reafirmaciones en primera persona movilizan los deseos individuales futuros y centran la confianza en el “yo” para luego compartir esta esperanza con otros en la siguiente sección: “Hermano mío, hoy vamos a intentar el desafío”. También en la poesía el amor es el sentimiento que se presenta con fuerza y la lucha es necesaria para salir adelante “Tu amor y

el mío, que desafío, tendremos que luchar hermano mío para ver la mañana con los ojos del alma”. La forma de la canción presenta una breve introducción y luego dos secciones de 12 compases con enlaces intermedios y puente: Intro – A (a a' b) Enlace B (a b c) A' (a a' b) Enlace + Puente B' (b c) A" (a a' b). Sobre el final en la última intervención de A" la tonalidad está transportada un semitono arriba, por lo tanto pasa de la tonalidad original La menor a Si bemol menor. Este procedimiento es el mismo que utiliza la canción "Buenos Aires, buenos vientos", vista anteriormente. Los instrumentos que forman parte de esta canción son piano, guitarra, bajo, bandoneón, flauta traversa y voz.

En el disco *Gestación*, a continuación de "Ciudad" (Candombe) se ubica la canción "[Café abierto](#)", con letra de Héctor Negro y música de Javier González. La poesía habla de un espacio en donde nadie quede excluido. Un lugar en el que prime la cordialidad y en el que todos puedan sumar su voz sin importar su origen ni su rol: el mozo, el cajero, el chiquilín, el habitué, el vendedor, el cantor, el poeta y la muchacha. En el estribillo se lo propone como un “cordial confesionario”, sumándole intimidad al encuentro. El canto se expresa en primera persona del plural. El sentimiento sobre lo colectivo se manifiesta en frases como “arrimemos las mesas” y “una ronda de voces abierta y solidaria”. La canción es una de las más extensas del disco, superando los 4'30”. La instrumentación incluye guitarra, flauta traversa, bajo, percusión, piano y bandoneón. La introducción comienza con una melodía en flauta acompañada por arpeggios de guitarra. En el comienzo de la primera estrofa la guitarra continúa sola acompañando el ingreso de la voz y luego se suman los demás instrumentos en forma progresiva. La estructura presenta dos secciones a modo de estrofas y estribillo: Intro A A' B A' A'' B puente A''' A'''' B coda. La armonía desarrolla la tonalidad de Re menor en las estrofas y cambia al modo mayor en el estribillo. La canción tiene subdivisión ternaria y en algunos breves momentos pueden escucharse inflexiones en subdivisión binaria. Esta bimodalidad entre un compás de 6/8 y 3/4 propia del folklore argentino está insinuada en la canción.

Teniendo en cuenta estas últimas músicas, referidas a la lucha y la esperanza, se observa que en todas se hace mención a lo colectivo desde diferentes enfoques. Se pone la acción sobre un objeto en particular – la cacerola – se invita a participar y a salir adelante en general con verbos en tiempo infinitivo, y puede notarse una progresión desde el uso del infinitivo para mencionar acciones que se deben hacer - Alma desakatada, Para mañana mismo - a la primera persona del singular del tiempo futuro - Gestación - y a la primera persona del plural en tiempo futuro - Buenos Aires, buenos vientos, Café abierto-. En este sentido, se asume el

compromiso de participar incluyendo el “yo lírico”, y se propone llevar adelante la acción en forma solidaria y colectiva a través del “nosotros”. Estas canciones comparten palabras clave que definen un escenario de esperanza y lucha tales como flores/sembrar/germinar, calle, esperanza, sueño, futuro, fuego/arde, comenzar, voces, palabras y corazón. Los ritmos de las mismas también se distancian en general del género tango – pre piazzolleano – y se acercan al candombe, la murga y la milonga e incluyen mayor uso de percusión. Las músicas ponen de manifiesto la relación entre estos ritmos y la intervención sonora en espacios públicos como formas de habitar la calle. En este sentido, los sentimientos individuales parten de un yo privado y se manifiestan en lo público, en comunidad, en acciones de protesta que llevan adelante expresiones artísticas que contrarrestan sentimientos de angustia y dolor (ver cap. 4).

[volver al índice](#)

3.2 Identidad: memoria y feminismos

En la coyuntura de la crisis las implicancias sociales son múltiples y variadas. Dentro de este gran campo, la dimensión política y el pasado reciente son parte sustancial del entramado que da sentido y acciona en las expresiones artísticas. El concepto de construcción identitaria en el cambio de siglo se vincula tanto al reclamo sostenido por la búsqueda y recuperación de desaparecidos durante el terrorismo de estado como a la necesidad cultural de recuperar al tango como “el” símbolo porteño, capaz de unir colectivamente al pueblo. Así, lo identitario se construye en diálogo con el pasado y el presente, lo local y lo global, lo político y lo social, lo económico y cultural. En esta trama convergen diversas cuestiones que conducen a reflexionar sobre las identidades de género y las relaciones de poder heteronormativas. El eje de pensamiento es muy amplio y abarca desde la conformación de un grupo de mujeres para exigir la aparición con vida de los desaparecidos en la dictadura, hasta la sanción de leyes que protegen los derechos de feminismos y disidencias sexuales. Esto apela a la formación de identidades y a su manifestación en expresiones artísticas.

En el presente apartado, se incluyen las canciones que abordan las temáticas mencionadas para indagar en cómo se configuran las identidades en el cambio de siglo desde la producción artística tanto de Autoconvocados por el tango como de Tango Protesta. Dado que las obras pueden analizarse desde la perspectiva de la memoria y los derechos humanos pero también desde el feminismo y las disidencias sexuales, se toma la porosidad como una fortaleza del arte, sabiendo que la mirada depende del prisma con que se las analice.

3.2.1 Memoria: Nunca más

Las obras de este apartado, si bien pueden verse desde otras perspectivas transversales, proponen la memoria y la búsqueda de identidad como tema central. Las músicas y números de show que se analizan a continuación son: "Pompeya no olvida" (1999) y "Canción de cuna" (1999) del dúo Barone-González, "Tango piquete", "Un ensayo", "Ni olvido ni perdón", "Fashion tango" y "El ring" de Tango Protesta (2003) y "Puñales de plata" (2003), "Milonga del Gallo de fuego" (2006), "De prestado" (2006) y "Soy" (2006) de Marcela Bublik.

“Pompeya no Olvida” fue escrita por Alejandro Szwarcman en 1998, y tiene música de Javier González. El tango fue premiado con el tercer puesto en el Concurso de Tangos Inéditos de SADAIC en 1998. Sobre la creación de este tango Patricia Barone cuenta que: "Alejandro vendía artículos de limpieza a los chinos en [las calles] Famtina y Cachi. Y mientras estaba esperando que llegara el chino se puso a escribir" (Barone, en entrevista con la autora 19-V-2021). Javier González, quince días antes de irse de gira a Hamburgo, en octubre de 1998, recibió la letra de Szwarcman y, dada la insistencia del letrista para enviarla al concurso de tangos inéditos de SADAIC, -junto a los otros cinco tangos que ya habían enviado- González compuso la música. Patricia agrega: "Cuando abrieron los sobres, Alejandro tenía razón: ninguno de los otros temas entraron pero 'Pompeya no olvida' sí". Y continúa: "En la primera noche quedamos seis finalistas y la segunda noche ganamos el tercer premio. Nos paso lo mismo que a Ferrer y Amelita con 'Balada para un loco'".⁵⁴ La cantante recuerda que hubo una disputa en el jurado por su canción pero la reacción que tuvo el público al escucharla, con vítores y aplaudiendo de pie, más la intervención de Héctor Negro en el jurado terminó por ubicarla en el tercer puesto.

También se dieron las coincidencias históricas que a veces se dan en algunos temas. El tema nace en el momento justo. Nosotros habíamos luchado en contra del menemismo siendo de izquierda, habíamos marchamos en contra del indulto votado por Menem [a los genocidas]. Justo esa semana Videla y Massera volvieron a la cárcel por el robo de niños. Se paro todo el teatro, yo tuve la emoción mas grande como artista. El jurado no podía no darle un premio.⁵⁵ (Barone, en entrevista con la autora 19-V-2021)

La poesía cuenta desde el punto de vista de un narrador protagonista el recuerdo de una niña desaparecida en la dictadura y cómo su abuela la sigue buscando. En este sentido, la letra está

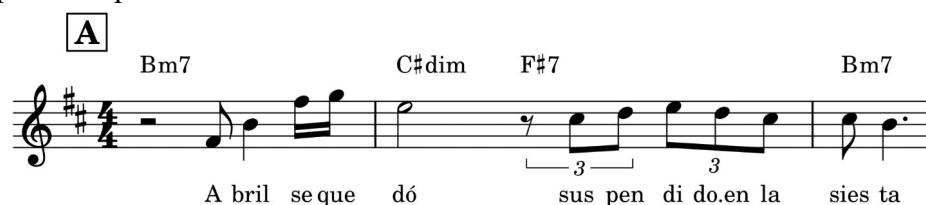
54 La cantante hace referencia a lo ocurrido en el Festival Iberoamericano de la Canción realizado en noviembre de 1969, cuando "Balada para un loco" quedó en segundo lugar y fue mucho más difundida y popularizada que el tango que obtuvo el primer premio "Hasta el último tren", con letra de Julio Camilloni y música de Julio Ahumada.

55 El video de esa presentación esta disponible en youtube y en la página del dúo: <https://baroneygonzalez.com.ar/bio/pompeya-no-olvida/>

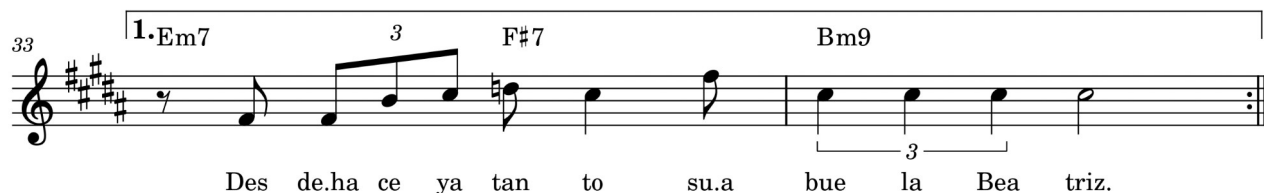
construida sobre la memoria. El tango se convirtió en tema estandarte de la lucha por los derechos humanos. “Es una canción con bandera y plaza” afirma Patricia Barone haciendo referencia al movimiento social por los derechos humanos del barrio de Pompeya que lleva por nombre “Pompeya no olvida” y en alusión a la plaza seca ubicada en la calle Ochoa y la Avenida Amancio Alcorta: la plaza de los desaparecidos, que en 2011 y por acción de los vecinos del barrio cambió su nombre al de la canción.

El tango presenta la siguiente estructura formal:

Intro A A' B B' Puente A'' A''' B B'. La tonalidad de A es Si menor y cambia de modo en B. La instrumentación está formada por piano, bandoneón, guitarra, flauta y cuerdas. En cuanto a la relación texto-música, en esta poesía “el hablante describe y a la vez está inmerso en un espacio-tiempo suspendido (la siesta)”, según el poeta Matías Mauricio.⁵⁶ Este tiempo suspendido encuentra su eco en la música en dos momentos: en la frase inicial “Abril se quedó suspendido en la siesta”:



y al final del estribillo en su primera aparición cuando dice “su abuela Beatriz”:



En el primer caso al sostener la palabra “quedó” sobre un acorde de II° disminuido (en este caso C#dim) y luego de un paso por el V7 (F#7) reposa sobre el primer grado de la tónica (Bm) y en el segundo caso al dejar suspendida la melodía en la nota do# y no resolver sobre alguna nota del acorde de tónica.

La melodía no conclusiva se solapa en un piano súbito de la voz con el principio del puente instrumental. Las dos primeras estrofas en tonalidad menor son nostálgicas, melancólicas de un tiempo que quedó suspendido, detenido, flotando. Se observan imágenes sensoriales que le otorgan belleza estética a una poesía situada en la época del horror (Mauricio, 2022), como

56 Para ampliar véase: <https://www.elcohetelaluna.com/todo-tango-es-politico/>

“sol de aluminio” y “sueños de jean”; haciendo alusión también a una cultura juvenil. En el estribillo, la tonalidad cambia al modo mayor. La narración establece su temporalidad antes de la dictadura “allá en Famatina vivía una piba carita de anís”, y esboza la frase “Pompeya no olvida”. Pompeya como signo de comunidad, de unión. No es solo la abuela la que busca a su nieta sino todo el barrio el que quiere “no olvidar”. El modo mayor le da un aire de frescura a la imagen que se crea de la “piba carita de anís, amor de rayuela, perfume de esquina”. La frase “desde hace ya tanto” es un marcador temporal. El tiempo no fluye, sin embargo hace mucho tiempo que la buscan. El tiempo en esta canción es ambiguo, puede no transcurrir, puede volver a otro punto específico y sin embargo da cuenta de todo el tiempo que pasó hasta ahora, aunque siga siendo abril.

“Canción de cuna” fue escrita por la misma dupla compositiva que la canción anterior: Szwarcman - González. Según cuenta Javier González, este tango, incluido en el disco *Pompeya no olvida*, surgió de una frase que dijo Hebe de Bonafini con respecto a ser “paridas” por sus hijos a la lucha. Narrado en primera persona, Patricia Barone le da voz a las Madres de Plaza de Mayo, sus convicciones en la lucha por recuperar a sus hijos y la poderosa y necesaria unión para exigir su aparición con vida.

La estructura formal de la canción es: Intro A A' B B' Puente A'' A''' B B'. La instrumentación incluye cuarteto de cuerdas y guitarra. La tonalidad de la canción es Do menor y cambia de modo en el estribillo.

En la introducción y las dos primeras estrofas la tonalidad menor, la melodía a cargo de la viola, la sonoridad grave en la voz de Patricia Barone -el registro en esta sección A abarca desde el Mi3 al Fa4- y los cromatismos descendentes dan lugar a un clima oscuro que refuerza la expresividad en la letra.

6 Fm7 BbΔ EbΔ AbΔ
var te del ol vi do con mis a las, con la an

8 Am7(b5) D7 Dm7(b5) G+7
gus tia de o tras a las com par ti das. He bus

La poesía, por un lado, habla del destino y las obligaciones a las que tuvieron que enfrentarse las madres, el lugar que tuvieron que ocupar para reclamar por la aparición de sus hijos/as y, por el otro, expresa un sentimiento de unión y comunidad con otras madres.

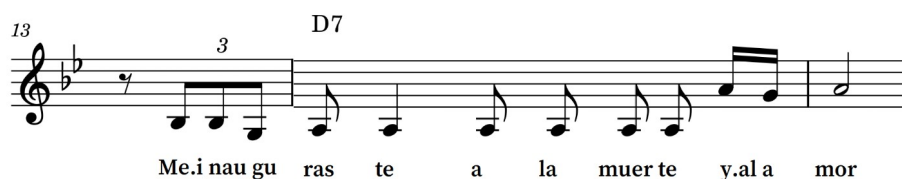
En el estribillo, la modulación a la tonalidad mayor y la inclusión del violín en la melodía genera un clima de esperanza, y esto refuerza el sentimiento de la letra en la que se expresa la lucha y la comprensión de ser “necesaria e ineludible” y portar un “grito imprescindible”. El registro vocal también asciende en esta parte abarcando desde sol3 a do5.

Tanto "Pompeya no olvida" como "Canción de cuna" son tangos que pueden afectar y generar subjetividades a partir de su escucha. En un sentido histórico, apelan a la memoria y son archivos estéticos que movilizan emociones individuales y colectivas (ver cap. 4).

El tango “[Puñales de plata](#)” fue escrito en el año 1997 por Marcela Bublik y tiene música de Adrián Harbi. Fue premiado con el segundo puesto por el Concurso de tangos inéditos de SADAIC en 1998. La canción narra en primera persona los sentimientos de una adolescente y su amor interrumpido, quizás, por la intervención militar. Frases como “la calle sangraba con la historia”, “edad de fuego, implacables diecisiete”, “las noches de los viernes y el cuartito de una terraza de una casa sin patrón” y “las esquinas guardaban nuestra voz” funcionan como marcadores temporo-espaciales que dan lugar a que esta historia se ubique a comienzos de la dictadura militar de 1976 en alguna esquina del barrio de Nuñez. La trágica historia de amor revela sentimientos, pasiones y deseos de una adolescente y da cuenta de la historia desde un lugar diferente, centrado en la mujer y sus sentimientos.

La forma de la canción está compuesta por: Intro A A' B B' Puente A'' A''' B B' coda. La instrumentación incluye guitarra y bandoneón, la tonalidad es Sol menor y pasa al modo mayor en el estribillo. En cuanto a la relación texto-música, el arreglo musical comienza con un tono intimista, con intervenciones en guitarra, dando espacio a la voz y a su narración de un encuentro íntimo. En el estribillo puede observarse una pausa, un suspenso entre la frase “lo que sabíamos.... y lo que no”. También hay una relación entre el texto y la música en la

frase: “me inauguraste a la muerte y al amor”. En este caso “muerte” presenta un diseño melódico de nota repetida y grave y la palabra “amor” varía entre dos notas a distancia de tono y en un intervalo de 8va más agudas.



En el tango puede observarse claramente una intertextualidad e hibridación con el rock, el cual estaba muy presente en la vida de la letrista en la década de los setenta (Ver cap. 2.2.1). En cuanto a la poesía aparecen palabras y nombres que hacen referencia al mundo rockero como “rock and roll”, “Tanguito”, “King Crimson” y “León” [Gieco] y otros que son compartidos entre el tango y el rock como “viola”. En cuanto a la música también se escuchan yeites del rock: un acorde V_7 , seguido de un glisando descendente al finalizar la primera estrofa y hacia el final de la canción suena un *turnaround*, un final clásico del blues utilizado también en el rock.

"[Milonga del gallo de fuego](#)", escrita por Marcela Bublik y con música de Marcelo Saraceni y Marcela Bublik, primera en el orden de canciones del disco *Gallo de fuego* (2006) comienza con una frase recitada: "Una pluma enciende brisas, un plumero un ventarrón" y expresa de una manera lúdica y alegre sentimientos y sensaciones sobre la dictadura militar, la propia identidad y la unión colectiva. La letra incluye frases como “Milonga nunca te olvides que no me quiero olvidar: que en un invierno terrible nos quitaron de abrazar a los que nos enseñaban las canciones y el soñar” y “es una memoria en cueros que no hay forma de aquietar, de desgarros y tibiezas, de regresos por viajar”. Lo colectivo está expresado en frases como “las manos de mis hermanos saben tanto como yo” y “una pluma enciende brisas un plumero un ventarrón”.

También se aprecia el deseo de libertad de expresión cuando en el estribillo canta: “No quiero que a mi me digan lo que quiero y lo que no”. La música presenta una estructura sencilla y regular, con dos secciones diferenciadas a modo de estrofa y estribillo, con introducción y puentes con la misma idea melódica: Intro A B puente A' B' puente A'' B'' coda. La armonía alterna entre Cm y C, sin embargo el modo mayor no señala el cambio de sección sino que se

presenta como una inflexión dentro de la sección B. La instrumentación de esta milonga es voz, guitarra, flauta y percusión.

En el show *Postales callejeras* pueden observarse cinco números en relación a los derechos humanos y la construcción de identidades. Uno solo hace referencia directa a la dictadura en su título “Ni olvido ni perdón”. Los otros cuatro: “El ring”, “Fashion tango”, “Tango piquete” y “Un ensayo” también dialogan con la construcción de lo identitario, por una parte, al problematizar acerca de las disputas ideológicas y políticas amplificadas en época de crisis y, por otra parte, al poner en debate cómo se baila el tango, con qué música, con qué vestuario, con qué performance.

El primero de estos números que aparece en la función es “Tango Piquete”, luego de “Caos”. Recordemos que en el mismo (ver cap. 3.1), la bailarina terminaba acostada en el piso, cubierta por una tela. “Tango Piquete” inicia con el comienzo de la música “[Milonga en la](#)” de Juergen Schwenkglenks, cuando dos bailarines ingresan a la escena, levantan a la mujer del suelo y le sacan la tela que la cubre. La bailarina, Paula Ferrio, queda suspendida en el aire sostenida por los bailarines por debajo de sus brazos. El significado de la tela sobre la bailarina puede ser una referencia a la patria,⁵⁷ encarnada en una mujer. En la coyuntura de crisis, los hombres levantan a la patria y se la disputan para bailar de una u otra forma. Uno de los bailarines, José Garófalo, propone un baile de tango cercano al “estilo salón”, y el otro, Pedro Benavente, una danza similar al “tango de escenario”. Con el mismo razonamiento, se podría interpretar esta disputa entre estilos de danza-tango como una reflexión sobre ideologías políticas confrontadas en el país. El bailarín Pedro Benavente porta un palo, un elemento que es una referencia a la figura de piquetero, y puede asociarse también al título del número: Tango Piquete. Este personaje se presenta disruptivo con respecto a la figura del otro bailarín, también en relación al vestuario que llevan. La estructura formal de la música se estructura en dos secciones que van articulando el discurso de los cuerpos: Intro A A’ B A A’ coda. En la introducción, con una iluminación tenue, los hombres levantan a la bailarina del suelo, la abrazan y la sostienen. En el comienzo de la sección A, ella se queda bailando con uno de los hombres, la figura del piquetero, quien le propone un baile con giros, saltos y abrazos, que remiten a un estilo de tango de escenario. Luego, el otro bailarín la lleva a bailar tango de salón. Sobre el final de A’ el personaje piquetero interviene separando a la pareja con el palo largo de madera, con el que también va a realizar diversos golpes en el suelo. En el comienzo de la sección B ambos bailarines “luchan” entre ellos, luego, regresan a bailar. Esta

57 Recordemos también la referencia que expresó Paula Ferrio en relación al uso de una bandera Argentina en sus primeros shows. (ver nota al pie n° 37)

vez la bailarina corre a abrazar al personaje tradicional, y bailan tango de salón. Este “ida y vuelta” entre un estilo y el otro continúa hasta que ella se cae nuevamente en la reexposición de la sección A. Los hombres bailan separados alrededor del cuerpo de la mujer y uno de ellos, el personaje piquetero la levanta y le hace dar giros. El otro bailarín también le hace dar giros y finalmente, para concluir, ella se queda con el primero, quien la levanta mientras el personaje tradicional se arrodilla a sus pies.

A partir de la descripción puede verse que la disputa entre estilos de tango en el baile lleva a escena por un lado el debate de construcción de identidades entre lo tradicional y lo moderno y, por otro lado, puede pensarse también como una expresión sobre la sociedad, los modelos económicos y la crisis de representación acentuada por la coyuntura.

El número “Un ensayo” propone, de un modo distinto, una disputa entre expresiones de danza. Con percusión en vivo a cargo de Laura Robles en cajón peruano, un bailarín, Pedro Benavente y una bailarina, Verónica Litvak, muestran sus destrezas en el malambo y el estilo urbano, respectivamente, a modo de competencia. Ni bien ingresan al escenario ambos saludan a la percusionista y luego se cambian el calzado. Ella se pone unos borcegos y él unos zapatos con taco para zapatear. Entre gestos de aprobación, risas y algunas burlas se alternan para ver quién lo hace mejor. En un momento la bailarina se cambia los borcegos por unos zapatos con taco alto. Continúan la competencia, sin embargo todo conduce a que terminen bailando simultáneamente, cada uno su estilo y luego proponen pasos de tango, ensayan formas diferentes de abrazarse y concluyen bailando tango con un ritmo percusivo cercano a la murga. En este baile se mezclan diferentes pasos de tango y del género urbano. Nuevamente se pone en debate la hibridación de los ritmos danzantes y las posibilidades de exploración sobre los mismos, dando a entender que las danzas, en este caso malambo, urbano y tango están en constante construcción.

“Ni olvido ni perdón” se encuentra a continuación del número “Estallido”. En este número, al igual que en “Caos”, la bailarina termina el episodio tirada en el piso cubierta con una tela, con movimientos por parte de los bailarines que simulan golpes y maltratos hacia ella. Con el inicio del bandoneón, una introducción improvisada en la versión de [Zamba de Lozano](#), interpretada por el grupo Los brujos y la curandera,⁵⁸ la mujer tirada en el piso intenta en varias ocasiones levantarse sin éxito. Finalmente se levanta sobre el final de la improvisación y el comienzo de la melodía del tema de la sección A. Allí ingresa el bailarín y se dispone a

58 La referencia a los intérpretes está expresada en el programa del Show Postales Callejeras (ver anexo), sin embargo no he podido encontrar en youtube la misma versión.

bailar con ella. La danza incluye abrazos, pasos de zamba, pasos de tango, vuelos, giros y zapateos. El pañuelo cubre por momentos los rostros de los bailarines. El número concluye cuando ella se deja caer y él la sostiene y la apoya en el suelo. En su lamento se queda recostado sobre ella. A diferencia de Tango Piquete, en el que el pañuelo podía hacer alusión a una bandera, en este número la tela expresa la figura del desaparecido, cubriendo los cuerpos y rostros de la bailarina y el bailarín.

Así finaliza la primera parte del programa de *Postales callejeras*. Un entre acto a cargo de artistas invitados: Música en vivo, percusión, bandoneón y guitarra eléctrica.

La apertura de la segunda parte inicia con el número "Fashion tango". Con luces de colores y música de tango electrónico: "[Un paso más allá](#)" de Carlos Libedinsky. Los protagonistas del show "desfilan" con vestidos de fiesta y trajes para la ocasión. En el desfile incluyen pasos y poses de tango. Pueden observarse también segmentos cortos en donde los varones bailan tango entre ellos y las bailarinas se desplazan con pasos cortos y veloces. La presentación, el nombre del número, las luces, los brillos, los gestos y las poses dan lugar a pensar este número como una parodia del tango *for export*. Retomando los estudios de Franko (2019) expresados en el capítulo 2.1.3, este número es un ejemplo de las estructuras que pueden presentar normas de desviación y contener efectos políticos a partir de recursos como la ironía y la parodia.

El número "El ring" también pone en discusión cómo debe ser bailado el tango. Este acto comienza con una campana de inicio de combate – similar a una competencia de boxeo – y luego se puede apreciar un compilado de tangos tradicionales entre los que aparecen segmentos de "[Bahía Blanca](#)" y "[La Yumba](#)". En la escena un bailarín experimentado intenta enseñarle a bailar a una mujer que asistió a su milonga. Luego de varios errores y posturas que "no funcionan" la situación se resuelve cuando terminan bailando en una posición novedosa, ambos ubicando sus cuerpos mirando al mismo lado. La estructura propuesta en el número apela a la parodia, al igual que "Tango fashion".

La investigación en la danza de tango con respecto a la búsqueda de nuevas posturas y estructuras de movimiento, se relaciona con la necesidad que había dentro del "circuito joven" (Liska, 2019, p.30) de comienzos de siglo de *descontracturar* la milonga. La experimentación y la creatividad en la danza junto con la teorización sobre las secuencias y los movimientos apostaban a una práctica más espontánea, tal como lo expresa Mercedes Liska: "La descomposición de secuencias de los pasos remitía a la incorporación de ejercicios de autopercepción de los gestos, postura, apoyos, torsiones, hasta los músculos involucrados al

bailar en distintos momentos" (2019, p.31). Además de la autopercepción corporal, Liska identifica a la terapia y al género y la sexualidad como aspectos que fueron modificando la danza de tango en esa primera década del siglo. Sobre esta autoreflexión e investigación en los pasos de danza, Paula Ferrio expresa en entrevista con la autora (III-2021) que ella estuvo atravesada por esa búsqueda y nueva teorización que desarrolló, entre otras formas de movimiento, el tango *queer* y el baile con cambio de roles. Particularmente, la bailarina, continuó explorando el abrazo como materia prima, lenguaje universal y elemento central a partir del cual puede co-crearse la danza.

Reflexionar sobre cómo debe ser bailado el tango da lugar a que los sentidos identitarios fluctuen y confronten. Responder a la pregunta ¿qué es el tango? a comienzos de siglo es posible solo si se puede dar cuenta de las múltiples dimensiones que lo construyen. Desde la mirada de las agrupaciones que se estudian en este trabajo, la definición es compleja y está expresada como parte de una búsqueda. La canción "[Sólo tango](#)" del disco *Pompeya no olvida* fue escrita por María del Mar Estrella en el año 1996. El tango fue premiado con el tercer puesto en el Concurso de tango de Revista La Maga, en ese mismo año. La letra expresa objetos, metáforas, lugares y sentimientos alrededor del tango. En mi interpretación, el tango es un "gorrión del sur", "duende violín, fauno de luz" que vuelve con los "pibes de jean" y comienza una nueva función. En la letra se distinguen algunos lugares que ubican la escena: el patio, la vereda y el cafetín; y objetos de referencia como un bandoneón, el viejo candil, "faso y charol", "luna y zaguan" y "tajo y carmín". Los sentimientos que expresa son ilusión, certeza, tristeza, pasión, amor, bronca, ruego y emoción (ver cap.4). La relación texto música en la enumeración de sentimientos propone un motivo melódico repetido que se "rompe" con la palabra tristeza:



El cúmulo de sentimientos contradictorios aportan a la construcción compleja y multisensorial de las identidades en la década de los noventa. En la primera estrofa, la poesía dice: "un sentimiento que no se puede descifrar: Herida" y en la segunda, "una tristeza que sólo puede descifrar la vida". La comparación con el pasado y la referencia al sur está expresada en el estribillo: "y el viejo ventanal abierto al sur. Hoy como ayer, de par en par, siempre hacia el sur, temblando". La letra señala también la heteronormatividad establecida en la danza de

tango tradicional en la frase "hembra y varón", en la que la representación de mujer se asocia con el universo de la naturaleza animal, en sintonía con las afirmaciones de Lucy Green (2001) que desarrollo más adelante.

La música, compuesta por Javier González, está organizada en dos secciones A y B, con introducción y puente. Dentro de A se puede distinguir un motivo generador compuesto por cromatismos descendentes. Esto le otorga un clima armónico inestable, tal como ocurre en "Canción de cuna", analizada anteriormente y "De prestado" expuesta a continuación.



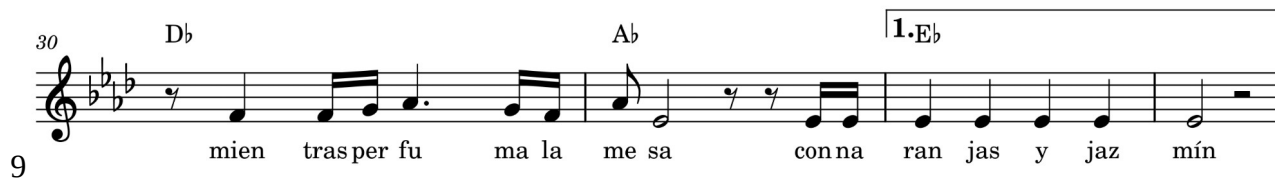
“[De prestado](#)”, con letra de Marcela Bublik y música de Carlos Olano, quinta en el orden de canciones del disco *Gallo de fuego*, convoca a reflexionar sobre la identidad desde un lugar mucho más profundo, más íntimo. Las sensaciones expuestas provienen de “no ser” o ser otra cosa. Así, la letra nombra todas aquellas cosas que no son o irradian en otro lugar. “Mi sed, reseca otra garganta (...) El tiempo, señala otras edades (...), La historia, se escribe en otros libros”. La duda sobre la existencia, reconocer que uno no es uno mismo sino otro, la incertidumbre sobre la propia identidad es el tema central de esta poesía: “Y en otra calle, esta calle, ni me busca, ni soy yo. Mirando desde mis ojos. Ni es mi piel, ni es mi color... Ni es mi letra la que sangra, ni el espejo, mi sudor. Ni tu espina me lastima, ni te fuiste, ni yo estoy”.

La música tiene ritmo de vals y desarrolla en la parte A la tonalidad de Sol menor y en la parte B, propone una progresión armónica ascendente que pasa por La menor, Si menor y Do# menor y luego desciende para concluir en Sol mayor en el último compás. El clima sombrío y oscuro está acentuado por los cromatismos descendentes en la melodía los que aportan también inestabilidad armónica y melódica. El sonido de instrumentos de cuerda frotada suman de igual modo a este clima. La instrumentación incluye voz, violín y guitarra.



“[Soy](#)” es el tango que cierra el disco *Gallo de fuego*. Marcela Bublik escribió la letra y la música la compuso Raúl Garelo. El músico también interpretó el bandoneón en la grabación del álbum. Como ya se mencionó en la primera parte del trabajo, el tango fue premiado con el primer puesto en el Certamen de letras de Tango por la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo, en 2004. En esta poesía, escrita en primera persona, también está presente como en “De prestado” la búsqueda de identidad, pero en este caso hay certeza sobre las cosas que se perdieron o “faltan” y una reafirmación de saber quien “soy”. La letra remite a lo íntimo, a sensaciones de búsqueda de identidad a través de tener viva la memoria. Comienza nombrando objetos y sentimientos por medio de los cuales se define el yo lírico: “Soy el mate, soy la risa, soy el sol de la mañana” y luego aquellas otras cosas que busca: “busco el aire, busco el río y el motivo de esta sed”. A continuación, expresa el deseo de conocer su identidad “esa puerta que me llama necesito atravesarla”. La construcción de la identidad se presenta en esta canción como la conjunción de lo que uno “es”, lo que “busca” y lo que le “falta”, esto último expresado en frases como: “Me falta un patio, y una risa, y una canción, y un verano, una muñeca de trapo y un libro que no leí, y una abuela que cocina...”. La poesía remite directamente a la dictadura militar y al robo de bebés, “tengo un nombre y una sangre que me quisieron borrar”. En la poesía, el tiempo cobra un sentido espacial y material en frases como “Me acuna desde lejos sin espejos de papel” y “buscándose en los retratos que la noche me arrancó”.

Al igual que en “Pompeya no olvida” el estribillo en su primera aparición concluye con una cadencia suspendida sobre el V grado (Eb). Este recurso melódico aquí también da sensación de “tiempo suspendido” en la frase: “mientras perfuma la mesa con naranjas y jazmín” creando una imagen sensorial que perdura en el tiempo.



El tema comienza en Fa menor en la primera sección mientras que en el estribillo pasa a su relativa mayor La b mayor. La instrumentación incluye Voz, bandoneón y guitarra.

Luego del análisis de este grupo de canciones, se puede reflexionar sobre algunas cuestiones que presentan las músicas en relación a los textos. En primer lugar, se observa un trabajo con lo temporal y la posibilidad que ofrece el discurso musical de operar sobre él. Es decir, la memoria traza una distancia temporal con el recuerdo que en el discurso de la canción puede generar diferentes sensaciones como detener el tiempo sobre una nota repetida o incluir una pausa entre una palabra y otra. Las cadencias suspensivas sobre el V o las cadencias que mantienen la 9na en la voz sobre un acorde de tónica colaboran a esta sensación de no conclusión, de "tiempo detenido". Otra característica común en algunas de las canciones es el uso de cromatismos descendentes y registros sonoros graves. Este recurso aporta a un clima oscuro e inestable, que puede relacionarse con la falta de certezas sobre la identidad o sobre las cosas que construyen identidad. También, puede encontrarse en este grupo de canciones una variedad de ritmos que incluyen tango, tango electrónico, tango tradicional, malambo, zamba, vals y milonga. La heterogeneidad de géneros en esta temática contribuye a la idea de "construcción identitaria".

Por otra parte, la perspectiva de género aparece de manera transversal en muchas de las canciones y números de show mencionados en esta sección. En "Pompeya no olvida", "Canción de cuna", "Puñales de plata" y "Soy", las personajes femeninos son abordados desde un lugar de lucha y resistencia, y expresan sentimientos personales de esas mujeres. En cambio, en los números de *Postales callejeras*, la violencia es ejercida desde el varón hacia la mujer. Los personajes femeninos son presentados como "objetos" vulnerados, amados y maltratados por las figuras masculinas. A continuación, se aborda con mayor profundidad las expresiones que pueden analizarse con perspectiva de género como tema central.

3.2.2 Identidades de género y feminismos

A lo largo de la historia, las letras de tango y otros ritmos ciudadanos representaron identidades femeninas y masculinas y establecieron roles dentro del género según el momento histórico por el que se transitaba. Algunos términos como prostituta, malandra, malevo, milonguita, varón y mina definieron estereotipos que perduraron en las poesías y en el léxico tanguero. En la renovación del tango en la década de los noventa, los conceptos y las

temáticas alrededor de la crisis también generan representaciones sobre las identidades de género. En esta oportunidad, las construcciones identitarias resultan diversas e incluyen a las disidencias sexuales como parte del entramado.⁵⁹ Como se mencionó al inicio del capítulo, el 11% de las canciones (ocho en cantidad) de los seis discos analizados pueden observarse desde los feminismos y las disidencias. Y en el show *Postales callejeras*, el 13,6% de los números (tres escenas).

Estas canciones son: “Ser mina flor de cardo”, “Bisagra”, “Maldito rimmel”, “Tatuaje”, “El amor no es culpable”, “La Marilyn”, “Fueye milagrero” y “Lágrima y milagro”. Los números del show son “Bailarina”, “Juguetes de ocasión” y “La musa”.

Cabe destacar que casi todas las canciones de esta sección fueron escritas por mujeres, con la excepción de “La Marylin”, escrita por Rubín. Esta característica permite pensar en la escritura como una herramienta que puede emancipar a las mujeres y dar lugar a la creación de una pluralidad de lenguajes femeninos (Cixous en Beltrán y Maquieira 2001, p.254) que definan nuevas formas de escritura. Este ejercicio liberador por un lado empodera y por otro genera y transmite nuevas subjetividades que aportan a la construcción de identidades.

“[Ser mina flor de cardo](#)” fue escrita por Adriana Turchetti. En el inicio de su carrera artística, Patricia Barone estaba interesada en cantar tangos que hablaran del presente e inmediatamente se sintió identificada con esta poesía. Javier González, le puso música en el año 1991 y el dúo la incluyó en el disco *Amasando otra historia* (1993). Luego realizaron nuevas versiones para los discos *Gestación* (2004) y *30 años en orsai* (2019). Este tango propone perder las antiguas formas de nombrar a las mujeres “ni rosa, ni muñeca, ni frágil por costumbre”. Expresa una representación de mujer que puede tomar decisiones acerca de cómo quiere ser nombrada, cómo quiere que sea su relación con un hombre y cómo quiere ser valorada por los demás. También, en la poesía se manifiestan los sentimientos de esta representación de mujer: el cansancio, la esperanza, el amor, la fuerza, la ternura y la necesidad de perder para siempre los otros nombres “por falsos, por antiguos, [...] por puro verso”.

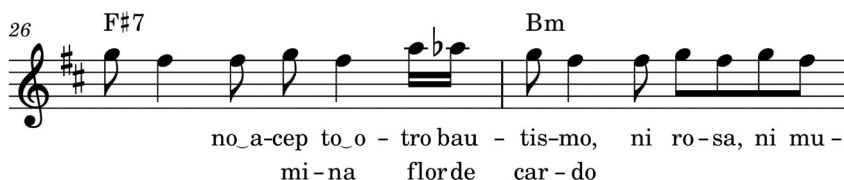
La forma está estructurada en Intro A A' B B' Puente A'' A''' B'' B''' . La estructura simétrica de la poesía contrasta con la interpretación vocal de Patricia Barone, quien mediante el fraseo "desarma" los versos percibiéndose en ocasiones de a pares o divididos. También, se observan algunos intervalos que generan tensión en determinadas palabras significativas como una 4ta aumentada en la palabra “cardo”

59 Vale aclarar que esta temática no surgió ni es exclusiva de la década de los noventa. Para mencionar un ejemplo, en 1953 Carlos Bahr y Manuel Sucher compusieron el tango “Prohibido”, el cual puede ser interpretado como un amor homosexual.



y cromatismos descendentes en “[o]tro bautismo” y “flor de cardo”.

2



La tonalidad de la canción es Si menor. La última nota de la canción es una 7ma menor de la tonalidad, la. Es decir, la melodía no resuelve en la tónica, 3ra o 5ta del acorde, sino que queda suspendida en la 7ma de un acorde de Si menor con 7ma y 9na. Patricia cuenta que en sus primeras presentaciones en vivo algunas personas han ido a preguntarle "por qué terminaba así 'rara' la canción, como si les molestara que no terminara en la tónica" (Barone en entrevista con la autora, 19-V-2021).



“[Bisagra](#)” es un tango escrito en letra y música por Marcela Bublik en el año 1997. Bublik lo incluyó en su disco *Puñales de plata*, editado en el año 2003. La poesía expresa vivencias, sentimientos, obstáculos y complicidades en las mujeres de fin de siglo XX. También, plantea ese momento como una refundación en la historia de las mujeres. La forma de la canción presenta tres secciones, siendo la estructura: Intro A B C Puente A’ B’ C’ coda. Como un aspecto a destacar, la melodía concluye en la sección C con las dos primeras notas del comienzo de la introducción: (mi - re#). El puente toma la misma melodía de la introducción y solapa estas dos primeras notas generándose una estructura circular. Lo mismo ocurre sobre el final de la canción entre C y la coda.



En la poesía puede observarse que se manifiesta un fuerte lazo entre las mujeres, nombrándose como “hermanas” y expresando su apoyo incondicional: “me sostuviste y te sostuve en las tormentas”. También da cuenta del cambio en cuanto a las estructuras de pensamiento patriarcal y al crecimiento del movimiento feminista: “En cada brindis, ya ves, se van sumando nuevas hermanas de fe y de adrenalina”. En la canción se hace referencia a acciones que son propias de las mujeres como “parir” en relación a iniciar algo nuevo: “Vamos naciendo, pariendo, inaugurando la nueva década que nos encuentra unidas, en esta bella y feroz refundación, en esta inédita bisagra de la vida”. Al decir “bella y feroz” expresa el sentir de las mujeres y reconoce como “inédita” a esta “refundación” femenina. Por último, en la tercera estrofa Bublik elige tres de todas las representaciones impuestas a las mujeres: “ingenuas, filósofas y putas” diferenciando con mayor intensidad en su voz a la última de ellas.

Sobre la canción Marcela Bublik expresa:

“yo lo escribí para una amiga mía, que seguimos siendo hermanas desde los 16 años, cuando vi como seguía nuestro lazo y como iban cambiando nuestras conversaciones en las cosas que nos iban pasando, era algo abierto a las mujeres, a sostenernos”. (Bublik en entrevista con la autora 5-XI-2022).

El tango "[Maldito Rimmel](#)" escrito en letra y música por Marcela Bublik e incluido en el disco *Puñales de plata* (2003) relata la historia de dos mujeres, muy diferentes entre sí, que se encuentran por la noche en un bar, comparten dolores y se unen. La letra da lugar a interpretaciones diversas sobre este encuentro. Una de estas puede ser el sentimiento de una fuerte amistad entre las dos mujeres cuando dice “en las copas de vino derriten el dolor, la pena las hermana en una sola”. El sentimiento de hermandad está presente al igual que en “Bisagra”, las mujeres se acompañan y se “sostienen”. A partir de la frase "multiplica el espejo, nieve y fuego" se puede abordar una interpretación más interna y filosófica sobre el encuentro de una mujer consigo misma, los conflictos internos que la llevan a ser quien es. En

este sentido, la frase: “Salí! Dejame en paz, no ves que estoy llorando” puede estar dirigida a un “otro” o a sí misma. El escenario de noche y de bar ubica la estética en un lugar marginal, al costado de la vida, “la mesa de un rincón”.

La frase “es más blanda que el agua” es un elemento intertextual con el tango "Naranja en flor", de los hermanos Virgilio y Homero Expósito, aunque en este caso la frase está expresada en tiempo presente y agrega su contraparte en la definición que completa la oración: "es más dura que el sol".

La canción inicia con una introducción en guitarra, generando un clima íntimo. En la primera sección ingresa la voz, sumándose al clima profundo. La música presenta frases asimétricas agrupadas de a tres incisos, y las mismas duran siete compases. La organización de la forma es: Intro, A B B' puente A' B B'. Vale destacar que en la tercer frase de A' hay un cambio de tempo a ritmo de vals. La tonalidad de la canción es Re Mayor y en el estribillo cambia al modo menor Re menor. En cuanto a la relación texto-música encuentro que pasa del IV grado mayor al menor (de G a Gm) cuando se refiere a la noche.



También la frase “chorreando en el mantel” es presentada como la más dramática al incluir cromatismos. Sumado a esto, a continuación la tensión sobre el final de la canción queda suspendida en una cadencia sobre el V7:



Marcela Bublik compuso también en letra y música “[Tatuaje](#)”, un tango que expresa en primera persona los sentimientos y experiencias de una mujer que se apropia del espacio público y de la noche. Estas vivencias manifestadas en la canción dejan ver una mujer que se acepta con sus fortalezas y debilidades y encuentra su lugar en la esquina y en la noche: “como mujer me instalo en la noche, en esa esquina donde se encuentran, donde se abrazan los corazones”. En primer lugar, reconoce lo que “tiene”, en este conjunto de posesiones incluye ritos, cayos, permisos ganados, fuegos, cenizas, miedos y pasado, afirmaciones,

incertidumbres, cicatrices y convicciones. Esta representación de la mujer en un lugar público, en la calle y en la noche, se abre un lugar en el género tango, ya no desde una mirada masculina sino desde una perspectiva feminista, dada por la escritura de una mujer. Este “punto de vista”, en términos de Blazquez Graf (2010), permite comprender las individualidades y deconstruir las nociones universalistas que consideran a las mujeres como grupo. A partir de su propio lenguaje, Bublik crea un universo simbólico original que representa una "evolución subjetiva" y un "cambio en las reglas de la lengua" (Irigaray 1992, p.31) y esto puede habilitar nuevos espacios de identificación y significación.

La música presenta frases con motivos cortos que se combinan con expresiones verbales sencillas.

El ritmo de estos motivos que componen las frases es similar en todas sus apariciones y esto aporta a la simplicidad de la canción.

5 G Cm D Gm La
Tengo mis ri tos ten go mis ca yos ten go per
8 G G7 Cm A
mi sos que fui ga nan do, ten go los fue gos, ten go ce

forma también es sencilla y simétrica: Intro A A' B Puente A A' B coda. La tonalidad es Sol menor y cambia al modo mayor en el estribillo. Prestando atención a la relación texto-música se puede observar el uso de un acorde disminuido sobre la palabra “temor” (D°) al que llega luego de un salto ascendente de séptima menor :

14 Gm D° Cm
rran do, sin mas te mor que a quel ne ce sa rio.

y la melodía en su registro más grave en la frase “jóvenes miedos y otros pasados” aportando a un clima oscuro en esos pasajes.

11 Gm C D
ni zas jó ve nes mie dos, y.o tros pa sa dos.

La temática sobre las identidades de género disidentes también están manifestadas en las canciones en relación a la transmisión del virus del HIV, que a fines de los años ochenta comenzó a causar preocupación a nivel global. La canción “[El amor no es culpable](#)” fue escrita por María del Mar Estrella, especialmente para un amigo que contrajo la enfermedad.

La misma fue estrenada en Buenos Aires en el programa "Badía y compañía" emitido por Canal 13 y conducido por el Juan Alberto Badía en 1997.⁶⁰ La expresión de Patricia al cantar, sus gestos corporales y su voz quebrada en algunos versos de la canción transmiten tristeza y a la vez empatía.

En conversación con el conductor, Javier González cuenta que la poeta le pidió que le componga música a su letra para poder dedicársela a su amigo, pero justo el día que Javier terminó de componer la música, él falleció. El compositor expresa que en cada ocasión que interpretan la canción le ofrecen un homenaje a la memoria del amigo de María del Mar Estrella.

La poesía expresa palabras de consuelo, amor y sostén: “sentirás la presencia de un abrazo en el aire”, “ganará la ternura” y “Piensa en mí”. Esta última se repite tres veces dentro del mismo verso, tanto la letra como la melodía, en forma de secuencia un tono descendente, y reaparece el verso en cada sección A y en la coda.



La forma de la canción es simétrica, con frases de 8 compases, introducción, sección A y B: Intro, A, A', B, Puente, A A', B' coda.

En cuanto a la construcción de identidades y su representación en los medios audiovisuales, en el video se presenta una situación que ilustra las contradicciones y complejidades de las subjetividades de fin de siglo con respecto a las relaciones heteronormadas: Badía saluda a Javier González y le pregunta “¿Fue obligado a acompañar a su mujer? Javier le responde: “obligado? para nada” y Badía agrega: “Bueno muchas gracias porque sino cuando llegue a casa me lo imagino lo que puede pasar”. Y luego realiza otra pregunta: “¿Es cierto que hasta compuso un tango dedicado prácticamente a que su mujer lo estrene?” Javier le responde, “Si,

60 El video puede apreciarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=8SGEzayBjHs>

este que vamos a hacer ahora (...), yo soy compositor de tangos nuevos”. En esta breve conversación se ponen de manifiesto las opiniones socialmente aceptadas del conductor ironizando respecto al empoderamiento de la figura femenina y una canción con un sentido fuerte sobre la construcción de identidades disidentes, que apela a las emociones.

El vals “[La Marilyn](#)” tiene letra y música de Alfredo Rubín y Daniel Sachetti. Fue escrita en el año 1997 e incluida en los discos *Hemisferios* (2000) y *Reina noche* (2004). Como mencioné anteriormente, “La Marilyn” es la única canción de este apartado que no fue escrita por una mujer. La letra recupera de los tangos tradicionales la representación de la mujer como “milonguita” pero ubicándola temporalmente en la década de los noventa: una chica de un barrio pobre que asciende en la escala social no por mérito propio sino por su vínculo con un hombre que la “hizo progresar”. En este sentido, se plantea el ascenso social de una mujer que trabaja de “sobrinita para un secretario de otro secretario que no era del barrio”. La distinción de clases sociales e ideologías políticas se hace visible en la frase “la Marilyn se fue para la UCEDÉ,⁶¹ se comió la película de veras” acentuando el avance de las políticas neoliberales sobre los derechos de las clases vulnerables. Esta distinción entre clases sociales “altas” y “bajas” está definida también a nivel ideológico en la frase “en Recoleta, copetín solo con gente bien y a los cabezas no los puede ver”. El narrador se ubica socialmente en este último estamento. Si bien no se define a sí mismo, determinados marcadores como “está viviendo allá en un derpa en la Avenida Alvear” dan cuenta de la distancia no solo física/geográfica sino también de clase. Esta distancia está insinuada también en las características de la voz del cantante, especialmente en el recitado.

En ambos recitados pueden notarse calificativos y órdenes dirigidos a “la Marilyn”: “mi pichoncito de dólar” “andá a trabajar” “dejáte de joder” “sos de cuarta” “nena boba” “no pases más por acá”. Solamente en la versión de *Reina Noche* se expresan los sentimientos del narrador: pena, bronca y risa.

La figura de la milonguita fue concebida en las letras de los tangos de la década de los veinte. El primero en usar el término fue Samuel Linning en el tango “Milonguita” (Esthercita) estrenado en el sainete *Delikatessen house*, de Linning y Weisbach el 12 de mayo de 1920: “Esthercita, hoy te llaman Milonguita,/ flor de lujo y de placer;/ flor de noche y cabaret. *Milonguita*/ Los hombres te han hecho mal/ y hoy darías toda tu alma por vestirme de percal”.

61 El partido político de corte conservador liberal fundado por Álvaro Alsogaray en 1982, la UCEDÉ, tuvo participación en el gobierno de Carlos Menem apoyando la postura económica liberal.

La representación femenina como milonguita se extendió en muchos de los tangos de la década⁶² y hacen referencia a una mujer pobre que se deja seducir por los lujos y los bienes materiales que puede proporcionarle un hombre/ amante, sin embargo finalmente sufre por su elección. El discurso que prevalecía en las letras de la guardia nueva, siempre desde una perspectiva masculina, apuntaba a que la mujer podía desear una vida de lujos pero eso le iba a causar irremediablemente dolor y arrepentimiento. En “La Marilyn” esto no sucede. La canción toma a la figura de la milonguita no desde un lugar que intenta intervenir en el sentir de la mujer, anticipándole la caída, sino desde una mirada masculina que juzga el accionar femenino, al mismo tiempo que expone los sentimientos del narrador. La canción relata qué es de la vida de la mujer: Qué hace, cómo vive, qué piensa. Es decir, la representación de mujer en esta canción se materializa en la historia y solo se dan a conocer los sentimientos del narrador, quien continúa posicionándose como moralmente superior a ella. El carácter de la música es vivo y con gracia, en ritmo de vals. El juego de repetición rítmico/melódico con algunas secciones en texturas contrapuntísticas colabora en la construcción de una música que puede interpretarse desde un lugar irónico o sarcástico más que nostálgico.

La melodía estructura la canción en dos secciones. La versión en *Reina noche* comienza con una introducción instrumental en la que presenta el tema A (estrofa) y realiza un crescendo en intensidad, también puede notarse un leve acelerando en el pulso con respecto al inicial.

El motivo generador de la melodía está construido sobre dos notas a distancia de semitono descendente (la y sol#) y el canto difiere del motivo presentado instrumentalmente en la introducción al omitir la intervención en tercer lugar de un do#.



El ritmo de estas frases es isócrono en corcheas, aunque por el fraseo del cantante pueden percibirse variaciones.

En la sección B la melodía propone una bordadura inferior a distancia de semitono y un salto de sexta mayor: (mi re# mi do#), luego de una repetición extiende la distancia a una séptima menor. En esta parte la textura incorpora voces masculinas a modo de coro. La textura coral refuerza la frase masculina colectiva expresada en el recitado. El uso de intervalos de sexta y séptima, así como la presentación de figuraciones rítmicas de blanca con doble puntillo

62 Otros tangos que trabajan con esta representación son: Margot, Flor de fango, El motivo, La maleva, No salgas de tu barrio, Muñeca brava, Santa milonguita, Alma de loca, entre otros.

pueden relacionarse con la distancia que se menciona en la letra, cuando expresa “La Marilyn se fue para la UCEDE” y esto contrasta con la sección anterior.



Luego de B se observa una tercera sección con un recitado sobre una melodía que propone un material nuevo. La forma de la canción es: Intro, A, B, B', C, B, B'

Las versiones de ambos discos tienen la misma estructura formal pero se diferencian en algunos puntos analíticos: En primer lugar, por las características de cada conjunto la formación instrumental pasa de cantor y cuarteto (guitarra, piano, bandoneón y violín) a cantor y tres guitarras. En segundo lugar, en *Hemisferios* la introducción se extiende desde A hasta finalizar C y el tempo es levemente más rápido, en cambio, en *Reina noche* en la introducción se incluye solamente la melodía de A. En tercer lugar, el recitado modifica las palabras, mas no la intención.

El número “Juguetes de ocasión” ubicado luego de "Fashion tango" en el show *Postales callejeras*, representa una milonga y los conflictos emocionales que pueden sentir quienes asisten. En el número, a modo de parodia, se plantean estereotipos que definen los roles de cada participante: la mujer que quiere bailar pero ninguno la invita, el hombre que es rechazado y el bailarín más codiciado. En clave de humor estas cuestiones se van resolviendo al realizar formas de danzas alternativas. Es decir, bailan dos mujeres con un hombre, luego tres mujeres con un hombre y, por último, dos mujeres juntas. El bailarín rechazado por las mujeres logra realizar la pose final con una bailarina. La música de este número es el tango “[Saludos](#)” (1959) de Miguel Caló. El nombre “Juguetes de ocasión” pone de manifiesto la intención crítica de la agrupación con respecto a la milonga tradicional, en la cual el juego de roles que se plantea puede generar diferentes tipos de violencias y, al igual que como sucede con la “milonguita” los sujetos tienden a ser “objetos de deseo”. De forma similar al giro conceptual de “la milonguita” presentada en la letra de Rubin como una “milonguita empoderada” en este acto los “objetos de deseo” pueden ser sujetos que accionan en el espacio creativamente para modificar conductas y opresiones.

El número “La musa” también habilita a reflexionar sobre la mujer como objeto de deseo o la mujer deseante. Este acto se superpone con el anterior: “Graffiti” en el cual un artista plástico se encuentra interviniendo una pared con un graffiti. Mientras está pintando comienza a escucharse la canción “[Pedacito de cielo](#)” (1999) un vals de Hugo Díaz. Luego de los primeros compases ingresa a escena “la musa” quien seduce al artista para que baile con ella. En un principio el artista la ignora y continua con su obra, sin embargo ella insiste tomándolo por la espalda y lo lleva a bailar. La musa, en esta escena puede inspirar al artista pero también logra que él deje su pintura y haga lo que ella quiere: bailar. En este sentido, la figura femenina logra “correrse” del lugar asignado para ella históricamente en el arte, un lugar que la define solo como una figura de contemplación sin capacidad creativa.

Piñero Gil (2003) retoma la figura de la diosa Euterpe quien siendo musa porta una flauta en sus manos como símbolo transgresor de creación - en relación al falo y a la interpretación musical - y afirma que en el arte

“El varón dolorosamente ha intentado apartar a la mujer del campo creativo, primero impidiéndole, por medio de distintas construcciones y prácticas sociales, el acceso a la formación necesaria, y en segundo lugar, desvalorizando la creación musical de las mujeres al tiempo que bloqueaba aquellos cauces necesarios para su difusión y conocimiento” (Piñero Gil, 2003 p.53).

El número “Bailarina” del show *Postales callejeras* propone del mismo modo la acción y reacción de una bailarina a la jornada rutinaria de trabajo. La escena muestra un día en la vida de una mujer soltera a comienzos del siglo XXI. Lo cotidiano y lo laboral se entrecruzan con el ritmo acelerado de la rutina diaria, el cansancio y el aburrimiento. En esta representación pueden verse gestos que emulan acciones como despertarse, desperezarse, cepillarse los dientes, lavarse la cara, desayunar, tomar un colectivo, saludar y escribir a máquina. La liberación se manifiesta a través del baile, en este caso una danza urbana, que se percibe como el momento de mayor expresión corporal y emocional. Los movimientos controlados y segmentados en la representación de la rutina se vuelven más amplios y enérgicos en el baile post-oficina. Esta sensación de “descarga” continúa luego de la sección de baile. El vestuario de la bailarina es apropiado para un trabajo de oficina, podría ser administrativa o secretaria y en sus pies usa borcegos. Resulta llamativo que al comienzo del acto, antes de que empiece la música, deja en el piso unos zapatos de taco y sobre el final de su actuación recostada en el piso levanta uno de ellos.

La música que interactúa con la dramatización tiene el mismo nombre que el número: “[Bailarina](#)” de Sonia Possetti.⁶³ La música es una milonga instrumental y la forma estructura a los distintos momentos narrados por la bailarina en el escenario. De esta forma, las secciones A y B forman parte de la rutina y la sección percusiva con ritmo de candombe da lugar al baile.

El tango “[Fueye milagrero](#)” tiene letra de Marcela Bublik y música de Fernando Lerman. Está incluido en el disco *Gallo de Fuego* (2006) y su letra aborda los deseos de maternidad de una mujer y el factor “milagroso” de un viejo bandoneón familiar. La poesía fue escrita en base a una historia real -según cuenta Marcela Bublik- que le acercó el saxofonista y compositor Fernando Lerman. En la búsqueda de respuestas de la mujer y múltiples cábalas para lograr concebir, la poesía da a conocer elementos, personajes y situaciones de la ciudad: ventanas, piedras, quiniela, boleto del colectivo, floristas, botones de un hotel, caniyas, tachos (taxis), barrigas (de mujeres embarazadas) y pibes en las plazas. También expresa situaciones económicas y sociales en las frases “la suba al dólar, la baja en las sonrisas”. La solución al problema está dada por un elemento cargado de sentidos emotivos, identitarios y afectivos (ver cap. 4). El bandoneón del abuelo no es solo un instrumento guardado, lleva “aromas de algún viejo salón”, el “fantasma azul de un compadrito con su mina”, el “nácar del alma de su abuelo”. La materialidad del tango contenida en el bandoneón es el símbolo capaz de cumplir el deseo: “dale al tango y tejerás escarpines” afirma en su verso final. En este relato se pone de manifiesto que los deseos individuales están ligados a los sentimientos colectivos, es decir, lo personal puede transformarse cuando se deja interpelar por símbolos que refieren a la comunidad, y el cambio es expresado en esta canción como positivo. El instrumento emblema tanguero es en sí mismo el tango, la tradición, la renovación y la nueva vida en el siglo XXI. La canción comienza con una introducción con una melodía en la flauta travesa. Los primeros compases toman un tempo lento y cuasi libre. En los siguientes ocho compases cambia el tempo estabilizándose alrededor de 110 bmp. En la canción se observa una estructura en dos secciones A y B, teniendo como particularidad que dentro de A pueden señalarse dos frases, una variación de la otra con cambio de modo. En otras palabras, la frase inicial está en la tonalidad de Do mayor y la segunda frase, que puede pensarse como A’ cambia al modo menor. La forma de la música es: Intro, A, A’, enlace, B, B’ Puente, A, A’,

63 La compositora y pianista comenta en una nota publicada en el diario Página 12 que dedicó esta milonga a su madre, una docente que concretó su vocación de bailarina yendo a estudiar el Profesorado de Danzas en La Plata luego de jubilarse. Para ampliar ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26108-2003-09-30.html>

46 Fm Eb

pla zas Les da.el sol pe ro.e lla ve su som bra so la

46 Final E $\flat$

Da le.al tan go.y te je rás es car pi nes.

El milagro y lo femenino también está presente en el disco *Gallo de fuego* en “[Lágrima y milagro](#)”. Esta canción, escrita en letra y música por Marcela Bublik, fue dedicada a la cantante afro uruguaya Lágrima Ríos, conocida como “La perla negra del tango” y “La dama del candombe”. Bublik cuenta que su hijo Pablo, en uno de sus viajes a Uruguay conoció a Lágrima y la puso en contacto con ella creándose una relación de amistad. La letra describe con metáforas a la cantante: “piel de azúcar”, “voz de tambor”, “pájaro, pluma y viento”, “raíz con alas de libertad”; y da cuenta del compromiso social que tenía Lágrima con los niños que

viven en la calle: “príncipes de la calle”, “plástico y cartón viejo mintiendo al frío”, “Lágrima junta estrellas y las reparte por la ciudad”.

La palabra “milagro” –casi anagrama de lágrima– aparece en el estribillo junto a la palabra “calle” y expresan juntas los deseos de bienestar social: “para que el hambre nunca más sangre desde un cartón” y la acción realizada en la calle “que en la vereda gire la rueda de la pasión”, “que grite y no se calle”.

La música tiene una estructura rítmica similar a la marcha camión con algunas variaciones en cuanto a la acentuación y su forma se construye sobre dos secciones A y B, con una introducción y puentes instrumentales. En la sección A la textura es de melodía acompañamiento, con voz y percusión y la armonía es estable y repetitiva en La Mayor con alternancias de I – IV. En B se suma un coro que aporta a una textura polifónica y acompaña al canto colectivo de la calle o un espacio público. En esta sección la armonía va cambiando su centro tonal por frases. Es decir, la frase inicial es repetida cuatro veces pero transportada cada vez un semitono ascendente, así la armonía pasa su centro tonal de La Mayor a Si bemol Mayor a Si Mayor y a Do Mayor.

Bublik contribuye a la construcción de una genealogía femenina resaltando la historia y la figura de una mujer cantante, creando lazos y subjetividades que perduran en el tiempo y se resignifican.

Luego de este recorrido por las performances y las músicas del corpus artístico seleccionado para el análisis, se pueden precisar algunas conclusiones con perspectiva de género. Lo primero que se observa es que cambia el enfoque en la representación de mujer a partir de la mirada de estos compositores y compositoras y en relación a otras producciones artísticas anteriores o contemporáneas. Tanto si la representación es construida por un hombre o por una mujer, la figura femenina se muestra autónoma, hermanada, y valora tanto sus virtudes como sus defectos. La representación de las mujeres también es diversa, en tanto pueden apropiarse de la calle, desear ser madres, tener un rol social, trabajar, estar sola en un bar, amar, llorar, irse del barrio y no regresar. A esta apreciación puede sumarse que tanto en el contenido de las letras, las temáticas e historias que se narran, como en la producción de las músicas, hay más mujeres ocupando roles que antes les eran negados.

En el ámbito musical, a fines del siglo XX la concepción de la mujer solo como cantante, alejada de lo creativo, del manejo de la tecnología y asociada únicamente a la exhibición del cuerpo, como expone Lucy Green, (2001) toma nuevos rumbos dada una multiplicidad de

factores que se van desarrollando en las últimas décadas que en principio son disruptivos pero luego van habilitando a que ocupen nuevos espacios.

Según la autora, el sonido de la voz participa en la construcción de un perfil según el género a partir de significados intrínsecos, propios del acto de cantar, y de significados evocados que están relacionados con la exhibición del cuerpo y la representación de esa voz en el género musical. Green afirma que, en el marco del pensamiento patriarcal, el lugar de la exhibición se codifica femenino y el lugar del espectador se asocia a un perfil masculino (p.37). Esto tensiona distintos aspectos en las cantantes quienes deben enfrentarse a una negociación con el espectador en cuanto al control de la exposición del cuerpo y la construcción del personaje en un espacio público. Particularmente en el tango, las cantantes de los años '20 y '30 se han visto en parte relacionadas a una figura seductora, dados los significados evocados tanto a partir de las letras de los tangos y el rol de la milonguita como mujer de la noche en un espacio público, pero también desde la danza propia del tango, el cuerpo "deseable" de la mujer, y la asociación de la naturaleza con lo femenino en oposición al uso de la razón y el manejo de tecnología con lo masculino (p. 37-38). En este sentido, los significados intrínsecos percibidos según la voz de las cantantes se ven modificados por estos significados evocados.

La trama social, económica, política y cultural de los ochenta y noventa abrió el campo para que se incluyeran en el debate sobre las cantantes, nuevas dimensiones que conforman nuevos "significados evocados" (p.34). En este sentido, buscar letras con las cuales se sientan identificadas o escribir letras propias, militar por los derechos de los músicos y por los derechos humanos, irse a vivir con sus parejas sin casarse y tomar decisiones en relación a su aspecto físico o imagen por fuera de las normas hegemónicas, son posibilidades que en parte estuvieron dadas por dicha apertura, pero al mismo tiempo fueron forjadas y enfrentadas por muchas mujeres. En palabras de Patricia,

Nosotras éramos las mujeres de fines de los ochenta que ya éramos capaces, por ejemplo, de irnos a vivir con un tipo sin casarnos. Cosa que yo hice con Javier y me trajo aparejado un quilombo familiar tremendo que duró años porque yo había osado irme de la casita de mis viejos sin casarme. Pero nosotras ya en esa época éramos ese tipo de mujeres. Éramos mujeres que trabajábamos y que teníamos la capacidad y no se nos caía ningún rasgo de femineidad decir: che vamos a comer, pago yo o pagamos mitad y mitad (Barone en entrevista con la autora, 19-V-2021).

Es interesante reflexionar sobre la construcción de estas identidades dado que el pensamiento femenino en el cambio de siglo no era conscientemente feminista. Según Patricia Barone y

Marcela Bublik, ellas descubrieron que cantaban canciones feministas mucho tiempo después, cuando las chicas más jóvenes les empezaron a decir “uy que bueno este tango feminista”. Marcela Bublik cuenta que :

“Siempre tuve necesidad de decir cosas pero más las veía relacionadas, y sigue siendo mi eje, la cuestión de lo que pasó con la dictadura [...] no estaba en ronda en ese momento hablar de feminismo ni de sororidad, [pero] había mujeres que lo escuchaban en ese momento y se emocionaban”(Bublik en entrevista con la autora 5-XI-2022)

Estas subjetividades que en los años noventa estaban subyacentes en las cantantes, son parte de la trama que se construye entre lo social, cultural, político y económico. Los efectos tienden a operar en un nivel interior y se producen intermediaciones que favorecen las identificaciones. Las canciones analizadas en esta sección tienen un contenido feminista inconsciente para las intérpretes situadas en los años noventa, sin embargo, desde la recepción más de diez años después esto se hace visible y pasa a ser parte de un legado que sostiene la acción colectiva de agrupaciones feministas de tango en el siglo XXI.

[volver al índice](#)

4. Afectos, sentimientos y emociones en la producción de las agrupaciones

*Pura emoción, pura nobleza
de esta función que siempre empieza
cuando levanta su telón la vida
Solo tango (1996), María del Mar Estrella*

En los capítulos anteriores se pudo observar el entramado que se desarrolló alrededor de los/las integrantes de Tango Protesta y Autoconvocados por el tango, focalizando en los actores humanos y no humanos, y dentro de estos últimos, los objetos estéticos producto de su acción e intervención artística. Como pudo verse, el ámbito de acción constituyó un espacio de disputa entre las necesidades y deseos de los/las músicos/as agrupados y la configuración de un producto por parte de empresas privadas y del estado que cristalizaron al tango como objeto patrimonial factible de ser mercantilizado y favorable al consumo internacional. Desde las agrupaciones estudiadas y según el recorrido trazado en capítulos anteriores, las producciones artísticas que llevaron adelante son objetos estéticos abiertos, permeables y, en

muchos casos, novedosos y disruptivos. Los afectos, sentimientos y emociones que generan fortalecen los vínculos internos al mismo tiempo que permiten diferenciarse de un "otro", objeto de museo favorecido por políticas estatales y grupos privados. En esta relación de poder, las agrupaciones que promulgan un género musical actualizado se configuran como *outsiders* (Elías, 2003) frente a quienes financian y promueven el tango como patrimonio.

Teniendo en cuenta la posición de Tango Protesta y Autoconvocados por el tango dentro del campo cultural y político, en este capítulo se abordan, de manera interrelacionada, las subjetividades surgidas del accionar de las agrupaciones, tanto en los objetos estéticos como en los/as artistas y en la recepción de sus producciones a partir de poner en diálogo los afectos, sentimientos y emociones que subyacen del análisis previo con los estudios desarrollados por Ahmed (2015) Montes y Díaz (2020), Verzero (2020, 2021), Corduneanu (2019) y Jasper (2013), en relación a las emociones, las políticas culturales, las músicas populares y los movimientos sociales. Se parte de la base de intentar diluir las distancias entre categorías analíticas establecidas como corporalidad y corporeidad (Pelinsky, 2005) y cognición y emoción (Jasper, 2013), entendiendo que tanto unas como otras actúan en forma paralela e interrelacionada en el desarrollo de la acción. En la misma línea, el concepto de "razón emocional incorporada" enunciado por Verzero (2020) como productor de conocimientos y saberes colectivos disuelve y a la vez engloba ambas categorías. De esto se desprenden algunas conclusiones enunciadas por Díaz y Montes (2020) respecto a que las emociones están mediadas por lo social y el sentido, es decir, son prácticas socioculturales y forman parte de la semiosis social (p.43). En este sentido surgen las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuáles son las emociones que generan las producciones artísticas a partir de la circulación de sus obras? ¿Cuáles son las emociones que llevan a que se sostenga la acción colectiva? ¿Qué efectos (si es que los hay) produjeron o producen en cuestiones políticas?

El marco teórico sobre la generación de afectos y sentimientos a raíz de la circulación del objeto estético, y la capacidad que tiene para construir emociones colectivas y llamar a la acción (ver cap. 1.3) permite distinguir en los objetos estéticos y su disposición perceptiva diferentes ejes de análisis referidos a: 1) historias sobre el dolor y la memoria, 2) sentidos de pertenencia, 3) figuras identitarias y 4) culturas afectivas.

4.1 Historias sobre el dolor y la memoria

Dentro del corpus de canciones y números de shows analizados hay algunos de estos objetos estéticos que pueden afectar según las historias pasadas, las experiencias de vida de dolor e impactar fuertemente en las biografías personales. En el contacto con el objeto se puede generar una "impresión corporal" que intensifica el dolor y apela a la memoria. Canciones como "Pompeya no olvida", "Canción de cuna", "De prestado", "Puñales de plata", "Soy" y los números de show "Ni olvido, ni perdón"; "Tango piquete" y los que incluyen expresiones de violencia como "Caos", "Estallido", "Noche oscura" y "La revuelta" impactan afectando según las vivencias previas. Algunas de las baterías morales, en términos de Jasper (2013), en estos objetos son amor-odio, placer-dolor y esperanza-desilusión. Entre estos, los sentimientos que se observan con más fuerza son el amor, el dolor y la esperanza. Los tres configuran un conjunto de emociones que pueden estar presentes en comunidades afectivas que llevan adelante acciones colectivas de protesta.

Retomando lo expresado en el capítulo 3.2.1 sobre identidades con respecto a "Soy" y "Canción de cuna" tanto Rosa Roisinblit como Nora de Cortiñas son ejemplos en primera persona del sentimiento producido por el contacto con el objeto. Ambas mujeres luego de escuchar las canciones en vivo demostraron haberse visto conmovidas al acercarse a las cantantes al escenario.

Marcela Bublik expresó (en entrevista con la autora 1-III-2024) que, como ya se mencionó en el capítulo 3.1.3, una de sus más grandes emociones como artista la vivió en el festival Gracias abuelas. En esa oportunidad, Bublik interpretó sus tangos "Soy" y "Puñales de Plata" y luego de cantar la primer canción recibió a Rosa Roisinblit en el escenario. Marcela cuenta en la entrevista: "En el medio de las dos canciones subió Rosa Roisinblit al escenario y me dio un abrazo. Me dijo: 'te creíste que no iba a subir a abrazarte?' y yo pensé cómo hago ahora para seguir cantando?". En ese encuentro se intensificaron las emociones surgidas por la circulación del objeto y por las vivencias previas, sumadas al momento presente en el que la música estaba siendo escuchada en vivo por una gran cantidad de personas en la Plaza de Mayo.

Las figuras retóricas e identitarias, así como los recursos sonoros "pegados", en términos de Ahmed (2015), en las canciones forman parte de las narrativas y articulaciones identitarias. La movilización de las mismas apela a las emociones compartidas y al sentido de comunión con el Movimiento de Derechos Humanos.

Por su parte, en la presentación del disco *Pompeya no olvida*, en 1999, en el Centro Cultural Borges, Nora de Cortiñas, luego de la interpretación de "Canción de cuna", le regaló "el pañuelo de las madres" a Patricia Barone.

La cantante cuenta que

La noche que presentamos ese disco fue verdaderamente inolvidable, uno de los recuerdos más entrañables de nuestra vida artística, porque estaba presente nada menos que la inmensa Norita de Cortiñas. Norita, que era protagonista de esa canción, estuvo ahí, siendo testigo del nacimiento de este bello tema, y cuando yo terminé de cantarlo nos regaló el pañuelo de las madres en un hecho verdaderamente emblemático y emocionante, porque además yo estaba embarazada de siete meses de nuestro hijo menor.⁶⁴

La admiración que demuestra Barone da cuenta de un fuerte vínculo social y emocional con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, con quienes comparte que sostiene en el tiempo la lucha colectiva por los Derechos humanos.

Además del objeto estético que es en este caso el disco *Pompeya no olvida*, el pañuelo que Nora le regaló a Patricia configura un nuevo objeto que profundiza los sentidos. El pañuelo es un símbolo que "transporta textos, esquemas de argumentos y otras formas semióticas de un estrato a otro de la cultura" (Lotman, 2002 citado por García 2021, p.120) y constituye un vehículo para la expresión y la construcción de sentidos, siendo un mecanismo fundamental en la memoria de la cultura. El regalo del pañuelo representa mucho más que un obsequio, es el sentimiento de una identidad colectiva y de una memoria activa que refuerza los símbolos del pasado y los resignifica.

La canción "Pompeya no olvida", ampliamente difundida por Horvath en su programa radial Café, bar, billares (ver cap. 2.2), entre otras cosas, se configuró como un objeto estético capaz de generar afectos en la agrupación de Derechos Humanos del barrio de Pompeya. La letra de la canción menciona calles del barrio, particularmente la esquina de Famatina y Cachi. La localización de la escena en un espacio reconocido y transitado por los/as oyentes los interpela de un modo directo y produce apropiaciones que llevan a tomar el nombre de la canción como "bandera propia". Así, la canción deviene en objeto estético de "uso social" que impacta también en otros sitios específicos del barrio dedicados a la memoria como la plaza seca de la Avenida Amancio Alcorta y la calle Ochoa. Esta plaza, en el año 2011, fue

64 El comentario fue expresado por Patricia Barone en un video de "Canción de cuna" realizado en conmemoración por el Día de la Memoria, el 24 de marzo de 2020. Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=yDIflqnA4_w

nombrada "Pompeya no olvida" por acción de los vecinos quienes solicitaron denominar al predio con el nombre de la canción.⁶⁵

Así como las canciones pueden producir afectos según las experiencias previas, se observan números del show *Postales Callejeras* que representan momentos violentos. Estos pueden ser atribuidos a la crisis del 2001 o a otras experiencias previas de violencia. Tanto "Caos" como "Estallido", "Noche oscura" y "La revuelta" manifiestan en un primer plano la violencia física a partir de movimientos que implican velocidad y choque. El empleo de objetos como bolsas de residuos y la acción que se lleva adelante con ellas: arrojarlas violentamente sobre el cuerpo de los demás bailarines/as o pasárselas entre los bailarines, la ambientación oscura, el uso de linternas, y el maltrato a las bailarinas que quedan "tiradas" en el piso, pueden intensificar sentimientos de dolor e impotencia por lo vivido.

El número de show "Juguetes de ocasión" puede generar afectos según las situaciones vividas en una milonga o evento social. En sí mismo el número apela a resolver situaciones de violencia y conflictos emocionales surgidos en los bailes, en este sentido, a partir de una deconstrucción y proponiendo estructuras de parodia se puede accionar creativamente para romper con las convenciones que producen sentimientos de tristeza y soledad.

El video documental acompañado por la canción "Mi buenos Aires Querido" (ver cap. 3.1) que da comienzo al show, muestra imágenes de la violencia vivida en el 2001. El contacto con el objeto audiovisual produce por un lado un aumento de tristeza y dolor en aquellas personas que transitaban ese tiempo y espacio, al mismo tiempo que la música apela al amor por la ciudad, la nostalgia y la esperanza. Esto puede ocurrir solamente en aquellas personas que conocen la letra del tango y el sentido que se le atribuye desde el título, que expresa el nombre de la ciudad y el amor que se tiene por ella. En este sentido, el video interpela de diferentes formas según la experiencia previa y los sentidos identitarios que se le otorgan desde lo singular haciendo referencia al arraigo y a la pertenencia a un lugar.

4.2 Sentidos de pertenencia

Cuando una poesía menciona el nombre de un barrio, calle o sitio específico de la ciudad, las personas que la escuchan y transitaban esos espacios se sienten interpelados por su relación con el mismo. Cuantas más vivencias y relaciones sociales o familiares se recuerden de ese sitio mayor va a ser el sentido de pertenencia que impacta en sus emociones.

65 Ley CABA N°: 3853 / 2011 - Publicado en el Boletín Oficial CABA N° 3769 el 14-10-2011: Pompeya No Olvida. Denominación al predio ubicado en Amancio Alcorta 3800. El proyecto de ley fue presentado por la Diputada María José Lubertino <https://documentosboletinoficial.buenosaires.gob.ar/publico/20111014.pdf>

Dentro del corpus de canciones y números de show del trabajo, las que forman parte del capítulo 3.1.2 "Crisis: Ciudad" son las que mayor mención hacen a los distintos barrios de la ciudad, a plazas, monumentos, bares, calles, avenidas y milongas: Balvanera, Boedo, Pompeya, Buenos Aires, el Obelisco, Parque Lezama, Núñez, las calles Famatina y Cachí, y la milonga Regín, son los sitios específicos que se nombran y pueden producir sentimientos de arraigo. En las canciones, los lugares son presentados junto a emociones como la nostalgia, el amor, el cariño y el deseo y esto conduce a que desde la recepción se profundicen los sentidos de pertenencia dado que el estímulo contiene un enunciado emocional previo. En el número de show "Parque Lezama", la danza representa un espacio compartido de amor y respeto entre el bailarín y la bailarina, configurando un discurso que integra el sitio específico con esas emociones. Los/as artistas también mencionan en las entrevistas algunos lugares en los que generaron sentidos de pertenencia a partir de grandes emociones. El bar El Chino es mencionado por Martín Targa como uno de los lugares que le produjo sentidos de pertenencia y lo condicionó emocionalmente para el desarrollo de su carrera artística (ver cap. 2.2.2). Sobre este bar se han realizado diversos documentales y películas de ficción⁶⁶ en los que pueden observarse las emociones compartidas y el sentido de pertenencia que circulaba en ese espacio tanguero. La milonga Regín también configuró un espacio de pertenencia para el Tape Rubín, quién logró dejar plasmadas sus emociones en el tango homónimo. Estos sitios representan espacios de pertenencia en lo individual. Sin embargo, los lugares de reunión para las asambleas y prácticas artísticas de Autoconvocados por el tango y Tango Protesta respectivamente, tales como el Centro Cultural de la Cooperación, El Bar La Perla y SADAIC son espacios compartidos que le dan pertenencia a las agrupaciones.

Las canciones también mencionan otros espacios en forma no específica pero que forman parte del territorio: el estadio de fútbol, el río (de la Plata), las estaciones de subte, los cafés y las rutas. Todos estos espacios no situados y múltiples reúnen conjuntos de emociones entre quienes los transitan y generan sentidos de pertenencia compartidos que, al no ser específicos, pueden interpelar a un mayor número de sujetos.

4.3 Figuras identitarias

La inclusión de personalidades y símbolos en las letras de las canciones y números de shows generan identificaciones en los espectadores de diversas formas. Por un lado, en algunas

⁶⁶ Marisa Alonso (2023) estudia las narrativas audiovisuales en el tango entre 1990-2010 y recupera sobre el bar El chino dos producciones: Bar El Chino, de Daniel Burak (2003) y El último aplauso, de Germán Kral (2009).

canciones se incluyen figuras reconocidas como Gardel, Troilo, Discépolo, Manzi, Macedonio y Quinquela. A partir de estos nombres surgen sentimientos de admiración que articulan sentidos identitarios con el tango tradicional. Por otro lado se pone el foco en mostrar en varias canciones la diversidad de sujetos que habitan la ciudad: psicólogos, doctores, jubilados, mozos, cajeros, vendedores, cirujas, tacheros, yiros, chiquilines, poetas, cantores, muchachas, floristas, pintores, oficinistas, entre otros. Es decir, los discursos sociales que se manifiestan en las canciones y el show se vinculan con representaciones identitarias y cotidianas y esto genera sentidos para quienes forman parte del hecho artístico.

En el show *Postales Callejeras*, la exposición de imágenes documentales y el uso de la bandera Argentina en "Mi Buenos Aires querido", "Tango Piquete" y "Ni olvido, ni perdón", o la alusión a la patria representada con la combinación de colores celeste y blanco entre el pañuelo y el vestido de la bailarina (ver cap. 3.2.1), son símbolos que refieren a lo nacional y el sentido de pueblo argentino. Paula Ferrio, en entrevista con la autora (III-2021), hace mención a la bailarina Isadora Duncan en relación al momento de ingresar al escenario envuelta en la bandera argentina. Esta identificación de la bailarina con una figura precursora de la danza contemporánea permite establecer relaciones con su propia manera de expresarse en el arte. Retomando lo dicho anteriormente sobre el pañuelo como un símbolo cargado de sentidos, en "Ni olvido, ni perdón" el mismo cubre en varias ocasiones los rostros de los/as artistas asociando la representación con la figura de los desaparecidos en la dictadura militar, como se mencionó en el capítulo 3.2.1. Otro elemento que interviene en la construcción de un personaje es el palo que utiliza Pedro Benavente en el número "Tango Piquete", con el cual realiza diversos golpes en el suelo y en ocasiones separa a la pareja que está bailando. El palo es un objeto cargado de sentidos que está fuertemente asociado a la figura de "piquetero" surgida alrededor de la crisis del 2001. Este personaje está presente también en la canción "Casorio al huevo", expresado en la letra como "pueblo piquetero".

Otro objeto con agencia mencionado en las canciones, capaz de apelar a los sentidos identitarios es el bandoneón. El mismo es presentado en el tango "Fueye milagrero" como un objeto que representa tanto el pasado como el presente del tango. La construcción identitaria a partir de este instrumento propone pensar lo tradicional resignificado en el presente. El objeto de museo, guardado en el armario y olvidado es una pieza fundamental en la vida de las personas, en la canción: mujeres, con capacidad de realizar milagros.

Por último, además del pañuelo como alusión a la Nación Argentina y al Movimiento de Derechos Humanos, el palo para referir al movimiento piquetero y el bandoneón como objeto

"emblema" del género tango, se pueden distinguir al mate y la olla o cacerola como objetos cargados de sentido.

La mención al mate en "Sin cáscaras" y "Para mañana mismo" interpela a la comunidad con un elemento propio de la cultura. El mate es un objeto que construye comunidad entre los que conocen y son parte del código. En la primera canción se aprecia la frase: "che, Buenos Aires, tomate un mate con la gente que nunca sale en la televisión". El uso de la palabra "che" suma como un recurso más a la intención de la poeta de generar identificaciones. En la segunda canción, la palabra mate esta acompañada de "bueno" otorgándole al objeto una cualidad positiva.

En cuanto a la olla, "Buenos Aires, buenos vientos" la menciona como símbolo de construcción de sueños y "Vientos del futuro" la personifica y le da protagonismo corporal y emocional. La olla o cacerola cobra múltiples significados referidos a la construcción de comunidad. En la letra de la canción este objeto compromete su materialidad en la marcha. Su cuerpo se abolla, resiste y soporta los golpes para que su voz sea escuchada. La analogía con el cuerpo humano también involucra las emociones que siente el objeto, tales como el rencor, la soledad (que ya superó) y la esperanza. El cuerpo de la olla, así como el cuerpo de los/as manifestantes en las marchas son afectados en la interacción con otros cuerpos, sonidos e imágenes.

4.4 Comunidades afectivas

Los sentidos de pertenencia y la circulación del objeto estético pueden contribuir a la construcción de emociones compartidas entre un grupo de personas y a la formación de emociones sociales. Estas emociones son construidas entre los sentidos de pertenencia, las circulaciones de los objetos que generan afectos y la regulación social que establece qué emociones pueden expresarse y cuáles no. Como se mencionó anteriormente, en las comunidades afectivas los vínculos entre las emociones, las representaciones y los discursos sociales refuerzan las lealtades y la intervención en la acción colectiva.

El sentido de comunidad puede verse tanto en los sentimientos que reúnen a los artistas como en las personas que se sienten convocadas por el objeto estético. Así mismo, el contenido de algunas narrativas y discursos en las producciones artísticas manifiestan este sentido de comunidad. Las emociones surgidas en las comunidades afectivas pueden llevar a construir el deseo de intervenir activamente en acciones de protesta.

"Café abierto", "Gestación", "Para mañana mismo", "Alma desakatada", "Bisagra", "Vientos del futuro" y "Buenos Aires, buenos vientos", son canciones que dan cuenta de este sentido de comunión con otros y el deseo o el llamado a ocupar la calle.

Los sentimientos presentes en estas músicas son el amor y la esperanza. Aunque el dolor también está presente, no es tan explícito como en las canciones que producen afectos por el contacto con el objeto según las historias de dolor experimentadas. En este sentido, se observan baterías morales descritas en las letras de las canciones tales como bien-mal, amor-guerra, tiernos-duros, blanda-dura, y se hace énfasis en la fortaleza necesaria para salir adelante pese a las adversidades. El sentido de comunidad se expresa en las palabras hermanos, hermanas y humanidad y en el uso del plural en el lenguaje que convoca a ocupar los espacios públicos que se nombran: barrios, plazas, potreros, patios, calles, veredas, rincones, esquinas, murgas, milongas, peñas, colectivos y rutas. Los deseos incluyen sueños, paz, libertad, esperanzas y pasión en un entorno de compañía expresado en contraposición a la soledad: "desterrar la amarga soledad", "superé la soledad". Estos deseos se ubican en un tiempo presente y futuro y se expresan a partir de palabras que funcionan como marcadores temporales: mañana, futuro, destino, aurora, despertar, abrir, comenzar, renacer, nacer. La canción "Café abierto" convoca a todas las personas sin distinción de clase, raza, edad o género a sumarse a esta comunidad afectiva. La conjunción de los espacios públicos con los deseos de amor y esperanza pensados en un tiempo presente y futuro interpelan a los sujetos que se sienten convocados a participar activamente en una comunidad. Según Jasper (2013), "las emociones ayudan a explicar nuestra continua intervención en la acción colectiva. Para ser sostenible, la participación debe proveer algunas satisfacciones a lo largo del camino. Varios mecanismos emocionales colaboran con este propósito, incluyendo las solidaridades colectivas, los rituales de interacción, y otras dinámicas grupales" (pp.54-55).

El número de show "Bailarina" y las canciones "Bisagra", "Ser mina flor de cardo", "Vientos del futuro", "Maldito rimmel", "Tatuaje" y "Canción de cuna" interpelan al colectivo feminista al hacer énfasis en las mujeres, la aceptación de fortalezas y debilidades, la conquista del ámbito público y laboral y el sentido de unión para reclamar por los derechos de las mujeres. También el tratamiento del sonido de las cacerolas en la canción "Vientos del futuro", que propone un paso de percusión sin pulso definido a clave de candombe, da cuenta del sentido de comunidad que el compositor le otorga a la canción.

Eva Illouz (2007) plantea que junto a la instauración del régimen capitalista se construyó una cultura emocional. En esta convención social, política y económica, la emoción se sitúa

únicamente en el ámbito privado. Verzero (2020) parte de este supuesto para observar cómo operan las emociones en el campo público a partir de la interacción artística del "yo" cargado de emociones, que motivan la acción, con un "nosotros" factible de ser afectado por la circulación del objeto estético. En esta circulación el arte es capaz de trascender las fronteras privado-público y generar modos de producción de conocimiento y saberes colectivos que son no racionales (p.153).

Uno de los registros en video de las presentaciones en vivo⁶⁷ del grupo Tango Protesta lo realizó una productora japonesa. En el extracto del documental publicado por Claudia Sánchez Lobo en el sitio web Vimeo se observa que el colectivo Tango Protesta está participando activamente junto a otra agrupación artística de una "ronda" de las madres de Plaza de Mayo alrededor de la Pirámide de Mayo en el centro de la Ciudad de Buenos Aires. En las imágenes retratadas pueden verse pancartas, carteles de la agrupación H.I.J.O.S., fotos de personas desaparecidas y muchas personas marchando y bailando alrededor del monumento.

Además de mostrar las imágenes y relatar lo que estaba sucediendo, en el documental se exponen testimonios de los artistas Paula Ferrio y Pedro Benavente y de dos personas del público. En el reportaje, Paula expresa: "Para mi la danza o todo movimiento artístico no tiene que estar desvinculado de lo que ocurre, o sea, si yo bailo y con eso no expreso más que una destreza o un movimiento que no tiene contenido, no sirve mi arte". Por su parte, Pedro Benavente afirma que la lucha de las madres "es un símbolo importante, digamos, para este país y que necesita esta marcha todavía y que las madres estén siempre reafirmando este lugar, así que bueno, venimos a apoyar esto". Ambos comentarios señalan el vínculo y la necesidad de los artistas de manifestarse socialmente, en relación al movimiento de Derechos humanos y a la crisis.

Otros comentarios del público exhibidos en el documental dan cuenta del sentido que le otorgan al tango como parte de la identidad y como parte del pueblo que puede acceder a actividades culturales en espacios públicos. Un señor entrevistado dice: "Muy bello, muy bello. Me emociona porque la belleza se expresa con recursos genuinos que son mi cultura", también un joven expresa: "ademas me parece que es muy significativo que se haga en un lugar como este no? una milonga popular a la gorra, a donde se puede acercar la señora, a donde se puede acercar el señor".

67 El extracto del documental puede verse online en: <https://vimeo.com/13019775>. De esta productora no he podido acceder a su nombre

Otra producción audiovisual sobre la producción de Tango Protesta es la película "Tanguedia callejera" (Street Tanguedia) realizada por Marta Bautis y su productora Tiempo Azul en el año 2005. En un fragmento publicado en el sitio web [Tiempoazul.org](https://tiempoazul.org)⁶⁸ se pueden apreciar algunos comentarios acerca de la necesidad de los/as artistas de mostrar la realidad a través de su arte. En el video, Claudia Sánchez Lobo expresa: "Tango protesta es un grupo que busca unir el tango con la realidad social de nuestro país" y Verónica Litvak agrega: "cuando nosotros nos empezamos a juntar no se si había un objetivo claro, sí había una necesidad de contar cosas diferentes, con el tango y de la situación social y política que vivimos"

Estos testimonios sumados a los presentados anteriormente en relación a la participación de los artistas de Autoconvocados por el tango en espacios vulnerables como fábricas recuperadas, piquetes, centros culturales, entre otros, resaltan la importancia de la acción colectiva y el arte para producir afectos y emociones colectivas.

Para finalizar este capítulo, se puede concluir en que las producciones artísticas contienen múltiples emociones, entre ellas el amor, el dolor y la esperanza que resultan pilares que sostienen la intervención en la acción colectiva. La emoción manifestada por personas que participan de la recepción de las producciones artísticas involucra las experiencias previas y las historias pasadas, poniendo en valor el acontecimiento. La vivencia habilita nuevas subjetividades que moldean tanto al interior como a los vínculos con otras personas afectadas del mismo modo, generando comunidad. La obra artística de los colectivos estudiados interpela las subjetividades en un sentido oligóptico, en puntos específicos de relaciones entre sujetos. La acción en espacios barriales y otros lugares vulnerados por la crisis favorece que los objetos estéticos entren en contacto con diversos públicos y genere afectos en clases sociales vulnerables. Los efectos políticos pueden no ser inmediatos, pero dichas subjetividades pueden gestar cambios y ofrecer modelos de pensamiento que tienden a producir modificaciones profundas en las sociedades.

[*volver al índice*](#)

5. Conclusiones

Luego del estudio de las agrupaciones Tango Protesta y Autoconvocados por el tango puedo presentar algunas conclusiones con respecto a la hipótesis inicial de mi trabajo en la que manifiesto que los colectivos estudiados intervienen en la resignificación de este género musical durante el cambio del siglo XX al XXI.

68 El video puede verse en: <https://tiempoazul.org/street-tanguedia>

Desde el comienzo de la investigación la definición operativa de los conceptos "tango" y "popular" se presentaron complejos tanto en sí mismos como en la relación entre ambos. Una determinación fue tomar la manifestación explícita de los artistas agrupados en referencia a su búsqueda de "devolverle la popularidad al tango" para confrontarlas con las políticas culturales durante el período de estudio. En el primer caso, la circulación de sus obras no convocó a un público masivo a pesar de que su ámbito de difusión fue en lugares populares como plazas y fábricas recuperadas. Y, en el segundo, derivaron en la promoción de tango como parte de la política para el turismo.

También, puedo observar que la caracterización del "tango" a comienzos del siglo XXI es múltiple y compleja, dado que se dio una fuerte controversia. Esto ocurrió porque, por un lado, se concebía al género tango como una expresión artística con límites definidos, fijados por modelos estáticos que había que preservar y, por otro lado, se accionaba en un espacio artístico dinámico, en relación con otros géneros musicales, la contemporaneidad y los nuevos modos de relaciones sociales. García Brunelli (2015) afirma que en el siglo XXI "la escena del tango es sumamente flexible y acepta sin problemas la diversidad"(p.56). Sin embargo, el proceso de patrimonialización tendió a una actitud conservadora: el tango se mostró cristalizado y simplificado por la posibilidad de utilizarlo como producto de exportación, en una trama socio-económica de globalización y neoliberalismo. Frente a este escenario, los/as artistas de los colectivos estudiados, si bien tenían una participación internacional muy activa, accionaron en los bordes del tango, produciendo una resignificación en un sector marginal para las políticas culturales, que fue ganando espacios en parte por su intervención y militancia política, pero también por la estabilización del gobierno nacional luego del estallido de la crisis, en el año 2003 y la creación de subsidios y becas que favorecieron la difusión de su producción.

En consecuencia, no todo el tango se resignificó a partir de la acción de los colectivos, sino una parte de la producción vinculada fuertemente con la crisis del 2001. En medio de aquella crisis, estos colectivos, a través de sus canciones y espectáculos también mantuvieron vigentes los reclamos de memoria, verdad y justicia, en sintonía con organismos de Derechos humanos y artistas de diferentes disciplinas. Estudiar los efectos de estas producciones y su impacto en músicas y shows posteriores excede a este trabajo y configura una posible línea de estudio a seguir.

Centrándome en el objeto de estudio elegido considero que sí puede hablarse de una resignificación en el discurso musical y dancístico del tango. Si bien esto es parte de un

proceso que nace con la recuperación de los espacios de tango en la década de los noventa; la problemática de crisis y vulneración de derechos interviene, por un lado, como contenido temático de su obra y por el otro, en relación a la postura que toman los/as artistas con respecto a las políticas culturales implementadas por el gobierno.

En cuanto a lo primero, se pudo determinar que la temática de crisis y construcción de identidades conforman una gran parte de la producción analizada abarcando un 46,6% del total de los discos y una totalidad de los números del show *Postales Callejeras*. En consecuencia, se observa que el compromiso social y las intermediaciones dentro de la red inciden en la producción artística al mismo tiempo que los objetos estéticos producen subjetividades al entrar en contacto con la recepción. De esta forma se otorgan nuevos significados que se construyen a partir de la interacción de los actores de la red. A su vez, estos significados pueden extenderse según el ámbito de difusión y la recepción que le imprime nuevas apropiaciones según las experiencias previas o las identificaciones puestas en juego.

Por otra parte, como mencioné anteriormente, las políticas culturales favorables al proceso de patrimonialización promovieron un tipo de práctica del género cristalizada. Esto produjo un punto de inicio crítico para la acción militante de los artistas. La acción política puede ser vista así como una doble "oportunidad": para agruparse y conseguir mejores condiciones laborales al mismo tiempo que llevan su arte a espacios afectados por la crisis. Esta doble funcionalidad del arte convoca procesos creativos que influyen en las formas estéticas pero también en aspectos sociales de lucha colectiva. La acción puede ser vista como productora de nuevos sentidos tanto al interior de su arte como en las subjetividades que motiva.

Los resultados a partir del análisis de las canciones y números de show también demuestran que las mismas transitan la crisis y el debate sobre identidades desde tres aspectos iniciales interrelacionados que configuran un discurso artístico propio de la época: lo sonoro, lo poético y lo corporal.

El estudio de lo sonoro da cuenta, en primer lugar, de la preferencia por la inclusión del ruido y sonoridades inarmónicas para las representaciones de violencia. Estas intervenciones incluyen sonidos de sirenas, cacerolas, gritos, disparos, bullicio de gente, entre otros; y suelen tener duraciones breves y acotadas en el tiempo. En este sentido puedo notar que se define a lo violento como un episodio fugaz y difícil de sostener en el tiempo. Estas expresiones pueden asociarse directamente con el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001, aunque alguna de las canciones haya sido compuesta unos años antes.

También en los discos y en el show se aprecian una diversidad de estilos dentro del género tango y en relación a otros *ritmos* argentinos y americanos. De esta forma el repertorio analizado incluye al tango canción de fines de siglo XX y principios del XXI pero también tango de vanguardia de los años '60, tango de la época de oro de los años '40, milonga y vals. También tango electrónico, tango en hibridación con blues, rock y jazz; zamba y candombe. Las estructura formal de los temas son diversos y no responden a un patrón estándar. La propia identificación de los/as artistas con el tango (ver cap. 2) define su pertenencia a la agrupación y su acción por la lucha en los derechos de los/as tangueros/as.

Sumado a esto, observo que, por un lado, en algunas canciones pueden definirse opacidades que se generan con sonoridades graves, líneas melódicas descendentes y cromáticas (cap. 3.2.1), y armonías con modulaciones a tonalidades lejanas (cap. 3.1.2.2), lo que le aporta inestabilidad y una fuerte relación texto-música, según la canción. Y, por otro lado, diferencio armonías con modulaciones ascendentes por semitono o grado conjunto en los finales de algunas canciones que refieren a la esperanza (cap. 3.1.3). También en cuanto a la armonía, noto que muchas canciones terminan en una semicadencia o en acordes de tónica extendidos con la 9na o la 7ma en la melodía. Según los recursos tímbricos usados, encuentro formaciones y combinaciones orgánicas diferentes y variadas. Sugiero que estas sonoridades heterogéneas están en sincronía con la búsqueda de diversidad que caracteriza al género en el cambio de siglo. Me refiero a sonidos electrónicos, grabaciones y samplers e instrumentaciones que no son novedosas pero sí variadas y abarcan desde cantante y guitarra/s; cantante, piano y bandoneón; cantante, guitarra y bandoneón; cantante, cuarteto de cuerdas y piano hasta cantante con pequeña orquesta de piano, violín, flauta, bandoneón, bajo, guitarra y percusión. La percusión es utilizada de un modo notable en canciones que refieren a la lucha en la calle. En consonancia con esta conexión, estos temas suelen desplazarse del tango hacia el candombe o murga, dos géneros musicales asociados a la práctica en el espacio callejero.

Según el estudio de las temáticas que se proponen desde lo poético observo el uso de referencias directas a los barrios de la ciudad de Buenos Aires, a situaciones históricas que aluden al escenario de crisis del 2001 y a la dictadura militar de los años setenta, a objetos propios de la época y a personajes icónicos del tango y de la ciudad que aportan a la construcción de identificaciones. En las poesías se aprecia el uso de palabras en lunfardo y palabras de la época y actuales. Esto aporta a pensar lo tradicional como un concepto en constante construcción y reelaboración. La diversidad también puede verse en el análisis de estructuras poéticas diversas, con estrofas que pueden tener tres, cuatro, cinco, seis y diez

versos. Estas estructuras se modifican en general con la interpretación del/la cantante que mediante el uso de fraseo junta o separa versos.

La dimensión corporal puede analizarse en relación a la danza de tango y los discursos que se generan desde la performance en los colectivos artísticos estudiados. En primer lugar pude constatar que también desde esta dimensión las nuevas búsquedas sobre posturas, apoyos, torsiones y abrazos proponen una preocupación por cuestionar los procesos de cristalización patrimonial del tango combinando tradición, innovación y memoria. En segundo lugar, advierto que las coreografías producen construcciones sobre lo individual y lo colectivo. Por último, las referencias a personajes y sitios específicos que proponen desde los números coreográficos aportan a las identificaciones sociales tal como ocurre con las poéticas estudiadas.

Los tres aspectos se conjugan en estructuras artísticas que se organizan a partir de la denuncia, y la parodia de la situación social de la época. Pero también como espacios para la construcción de comunidad. La denuncia se realiza sobre los reclamos históricos, y por lo tanto, tiende a la representación de las situaciones vividas desde una perspectiva real que implican recursos poéticos, sonoros y corporales que apelan a climas oscuros y reflexivos a partir de escenas poco iluminadas, sonoridades graves y rugosas, tonalidades menores y tempos lentos o "pesantes".

La parodia se observa en la representación de situaciones que exceden al uso de razón, son los casos en los que "la realidad supera a la ficción" y se utiliza la ironía, el sarcasmo y el humor para organizar el discurso. En este aspecto, los recursos difieren de la estructura de denuncia abarcando desde intervenciones sonoras agudas y fugaces, en ocasiones repetitivas, hasta tempos rápidos y tonalidades mayores. Las coreografías son luminosas, con vestuarios coloridos y expresiones corporales disruptivas en tono humorístico.

Las estructuras que responden al sentido de comunidad representan construcciones identitarias y reflexiones sobre lo individual y lo colectivo. Los recursos sonoros incluyen diversidad de ritmos, mayor uso de percusión, melodías sencillas y repetitivas, intervenciones de dos voces y/o coro, poéticas que involucran el mandato a la acción a partir de un compromiso personal, con el uso del "yo lírico" o primera persona del singular y el sentido de lo colectivo en el empleo de la primera persona del plural. Estas tres estructuras condensan los tres sentimientos observados en los análisis: amor, dolor y esperanza.

Todas estas características presentes en las músicas y números de show analizados dialogan y establecen una relación con la trama socio-histórica y cultural. El tango que crean cobra

nuevos significados a partir de la acción de artistas agrupados por la crisis y condensa recursos performáticos que intervienen en la evolución del género.

La elaboración del trabajo habilitó posibles líneas de estudio que pueden ser abordadas posteriormente para profundizar sobre las producciones artísticas y la crisis del 2001. Como primer aspecto se pueden estudiar las músicas instrumentales, las canciones "homenaje" y las pertenecientes a la temática de amor y soledad. El análisis de estas obras en diálogo con las que fueron analizadas en esta tesis y en vínculo con el período de crisis, puede dar cuenta de aspectos que colaboren en la construcción del género.

Otra producción artística relevante que no ha sido estudiada en este trabajo y que contribuye a la escena tanguera de Autoconvocados por el tango, son las obras del artista plástico Guillermo Alio, su concepto de "Tango múltiple" y la relación que establece entre danza, pintura y crisis. Su abordaje puede colaborar en una mirada integradora del arte producido por la agrupación en sus diferentes formas de expresión.

También considero importante retomar el análisis de obras que tienen una fuerte relación con la crisis y la vulneración de derechos pero que no han sido grabadas por los artistas de Autoconvocados, como es el caso de "Milonga de los arroyos", "Carritos cartoneros", "Limpiavidrios", entre otros. Estas músicas son recordadas por los/as artistas entrevistados/as y son parte activa del entramado que genera subjetividades en relación al tango y a la crisis.

Por otra parte, también sería interesante indagar en el naciente feminismo en las interpretaciones y composiciones de tango por parte de mujeres que comienzan a ocupar un lugar cada vez más significativo en la producción y difusión de las músicas, cómo es el caso de Claudia Levy, Analía Goldberg, Sonia Possetti, entre otras, y que pueden tener un punto de contacto con los/as artistas estudiados/as en este trabajo.

Finalizo este trabajo con la expectativa de haber aportado a la reflexión sobre la crisis y su vínculo con el surgimiento de agrupaciones en el tango. También, con el deseo de contribuir al conocimiento sobre una época de quiebre institucional que fue al mismo tiempo impulso para la creatividad tanguera.

Concluyo con la motivación de haber despertado el interés sobre los/as artistas y su repertorio, pero, fundamentalmente, con la satisfacción de sentirme parte de estas músicas y performances, de pasar a ser un actor más en el entramado de mediaciones.

[*volver al índice*](#)

Referencias bibliográficas

- Ahmed**, Sara (2015). *La Política Cultural de Las Emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Alonso**, Marisa (2023). Narrativas audiovisuales del tango. Poética, estética y producción en Argentina en el período 1990-2010. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/166118>
- Beltrán**, Elena y **Maquieira**, Virginia (2001). *Feminismos: Debates Teóricos Contemporáneos*. Madrid: Alianza editorial.
- Blazquez Graf**, Norma. (2010). Epistemología Feminista: Temas Centrales. En *Investigación Feminista: Epistemología, Metodología y Representaciones Sociales*. México D. F.: Ed. Universidad Nacional de México, 407.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf.
- Bilbao**, Bárbara (2020). Cuerpos y poder: análisis de las experiencias políticas y representaciones de los feminismos situados en el presente argentino Buenos Aires (2003-2012). Tesis de Doctoral. UNQ, Bernal. Disponible en <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2323>.
- Born**, Georgina y **Barry**, Andrew. (2018). Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory. *Contemporary Music Review*. 37:5-6, 443-487
- Cecconi**, Sofía. (2017) La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión. *Estudios Sociológicos* Vol. XXXV, N.º 103. México: El Colegio de México. pp. 151-177
- _____ (2018) "Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico". *Estudios Sociológicos* Vol. XXXVI, N.º 108. México: El Colegio de México. pp. 617-643.
- Corduneanu**, Victoria Isabela (2018). El Papel de Las Emociones Sociales y Personales. En La Participación Política. *Revista Mexicana de Opinión Pública* (26).
- Díaz**, Claudio y **Montes**, María de los Ángeles (2020). Músicas Populares, Cognición, Afectos e Interpelación. Un Abordaje Socio-Semiótico. *Oído Pensante* 8(2): 38–64.
- Diani**, Mario. (1998) “Las redes de los movimientos: una perspectiva de análisis”. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=584502>
- Drott**, Eric (2013) The end(s) of genre. *Journal of Music Theory*. 57 (1).
- Elías**, Norbert (2003) Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y forasteros. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 104/3. CIS. pp. 219-251
- Fillieule**, Olivier y **Tartakowsky**, Danielle (2015) *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*. Buenos Aires: Siglo XXI

Franko, Mark (2019) *Danzar el modernismo, actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Friedman, Jonathan (2013) *The Routledge history of social protest in popular music*. New York/ London : Routledge: Taylor & Francis.

García, Mailén (2021) De pañuelos verdes y pañuelazos. Las relaciones entre la movilización social y la memoria en la lucha por los derechos de las mujeres. *Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria. Vol. 8. N° 15. pp 116-133

García Brunelli, Omar (2015) A la espera del público . En *Estado Crítico*. Revista bimensual de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Año 1 n°5. pp 55-61

Giunta, Andrea. (2009). *Arte Argentino y poscrisis después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Green, Lucy (2001) *Música, género y educación*. Madrid: Morata

Groys, Boris (2016) *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra editora.

Irigaray, Luce (1992). *Yo, tu, nosotras*. España: Ediciones cátedra.

Illouz, Eva (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores

Jasper, James M. (2012) Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 4, núm. 10, pp. 46-66. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Jelin, Elizabeth (2017) Certezas, incertidumbres y búsquedas. El movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina, en *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, pp. 85-150. Buenos Aires: Siglo XXI.

Juárez, Camila. (2014) La generación joven de tango y sus prácticas estético-ideológicas. Configuración de un circuito alternativo en Buenos Aires. "*El tango Ayer y hoy*". Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Latour, Bruno. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor – red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Liska, Mercedes. (2012). *Tango: Ventanas del presente I*. Buenos Aires: Centro cultural de la Cooperación.

_____ (2013) Transformaciones recientes en las experiencias de baile del tango en Buenos Aires: políticas de género y socialización gay-hétero en el tango queer porteño. En: *Diagonal. Revista del Centro de Música Ibérica y Latinoamericana*. Actas del Congreso: Tango: Música y danza argentina, identidad argentina. Universidad de California, Riverside.

_____ (2014). Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular. *El oído pensante*. Portal de publicaciones científicas y técnicas. CAYCIT, Conicet. Vol. 2, n° 2. Bs. As., Argentina.

_____ (2015). *Tango: Ventanas del presente II*. Buenos Aires: Centro cultural de la Cooperación

_____ (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Liut, Martín. (2021) *2001, Una crisis cantada*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

López Cano, Rubén. (2008) Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Reguetón y Sonideros, en Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (Salamanca: SIbE-Fundación Caja Duero, edición en Cdrom).

Martín, Alicia y Rotman, Mónica (2005). Introducción. Cuadernos de Antropología Social, N° 21. ICA, FFyL, Universidad de Buenos Aires, pp. 7-15.

Martin, Paloma. (2019) Relación texto/música en los tangos de Alfredo "Tape" Rubín. Una propuesta analítico-expresiva. En *Revista del IIMCV*, Año 33, Vol. 33, N°1. pp.127-149.

_____ (2021) Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI . Actas del X Congreso Chileno de Musicología : Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global. Santiago de Chile: Comité Editorial de las Actas del X Congreso de Musicología. pp. 160-169.

Mauricio, Matías. (2022) *Tango post 2001: estallido social y nuevas poéticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

_____ (2022) ¿Todo tango es político?. En *El cohete a la luna*. Sitio web: <https://www.elcohetelaluna.com/todo-tango-es-politico/>

Mayntz, Renate (et al) (1993) *Introducción a los métodos de la sociología empírica*. Madrid: Alianza editorial.

Morel, Hernán (2013) Buenos Aires, la meca del tango: procesos de activación, mega eventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local. *Publicar*, año XI n°XV

Nancy, Jean Luc. *La representación prohibida*. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006)

Novati, Jorge (et al.) (2018) *Antología del tango rioplatense. Vol 1: desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Pelinski, Ramón (2005) Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 9, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.

Pérez Pavez, Analía. 2020. *Tango y feminismo*. Buenos Aires: Tinta Roja Ediciones del Sur Siglo XXI

Piekut, Benjamin. (2014). Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. *Twentieth-Century Music*, 11, pp 191-215

Piñero Gil, Carmen (2003) La transgresión de Euterpe. Música y género. En *Dossiers feministes 7. No me arrepiento de nada*. pp. 45-64. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102466>

Pleyers, G., Álvarez-Benavides, A. (2019). *La producción de la sociedad a través de los movimientos sociales*. Revista Española de Sociología, 28 (1), 141-149.

Polemann, Alejandro (2024) La guitarra en el tango rioplatense. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza. Tesis de Doctorado en Artes. UNLP. Disponible en:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/166525/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Savigliano, Marta Elena. (2002). Jugándose la femineidad en los clubes de tango de Buenos Aires. *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana* 15: 68-101.

Saikin, Magalí. (2004). *Tango y género: Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Buenos Aires: Ed. Abrazos

Schuttenberg, Mauricio; Delgado, Julián (Comps.) (2019) *Construir sobre los escombros. Política y cultura en la Argentina poscrisis del 2001*. Florencio Varela: Universidad Arturo Jauretche

Semán, Pablo. (2019) Prólogo. Gilbert, Abel; Liut, Martín (eds) *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Signorelli, Mariana (2021) Estancia (1941) de Alberto Ginastera: entre la abstracción y el piquete en dos coreografías de 2001. *2001, Una crisis cantada* (comp. Liut, M.). Buenos Aires: Gourmet Musical.

Suppich, Fernanda (2021) La violencia (1999) Dúo Barone-González: "Si el tango tiene que llorar, que lllore por la actualidad". *2001, Una crisis cantada* (comp. Liut, M.). Buenos Aires: Gourmet Musical.

Svampa, Maristella (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus

Tarrow, Sidney. (1997). *El poder en Movimiento. Movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza

Tilly, Charles (2001). Acción Colectiva. Apuntes de investigación del CECYP, n°6

Trigo, Cintia (s/f) El tango favorito de hoy por Cintia Trigo. Revista El Sordo. Cuadernos de difusión del tango. Recuperado de: <https://revistaelsordo.com/la-favorita-por-cintia-trigo/>

Tortajada Quiroz, Mrgarita (2011) *Danza y género*. México: Cenidi Danza INBA/CONACULTA

Varela, Gustavo (2010) Todo tango es político. En *Sonidos, tensiones y genealogías de la música argentina, 1910-2010*. (coord. Ugarte). Buenos Aires: Ediciones del CCC.

_____ (2016). *Tango y Política: Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Ed. Ariel. Buenos Aires.

Vecino, Daniel. (2010). Sellos discográficos independientes y nuevas tecnologías en la crisis de la industria de la música. Los casos de los netlabels Ventolín Records y Mamushka

Dogs Records. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5711/ev.5711.pdf

Verzero, Lorena (2020), La afectividad como experiencia política: Avatars del activismo en la era contemporánea. En *Mutis por el foro, artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: Editorial ASPO.

Verzero, Lorena y **Lozano**, Ezequiel (comps.) (2021) *Memorias de la crisis: El 2001 desde un prisma teatral*. Buenos Aires: Libretto

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

Archivo periodístico y consultas en internet

Aires Tangueros. Diario La Nación. Suplemento Espectáculos. 27-XI-1997. (s/d de autor)
Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/aires-tangueros-nid81687/>

Alternativa teatral. Postales callejeras. Recuperado de:
<http://www.alternivateatral.com/obra2552-postales-callejeras>

Badía ya dirige la radio. Diario La Nación. Suplemento Espectáculos. 21-IX-2000. (s/d de autor). Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/badia-ya-dirige-la-radio-nid33844/>

Blejman, Mariano (2000) Entrevista a Juan Alberto Badía, el nuevo director de radio de la ciudad “no tiene sentido hacer una programación oficialista”. Diario Página 12. 26-IX-2000. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-26/pag25.htm>

Cabrera, Hilda (1998) Una fiesta a puro dos por cuatro. Diario Página 12. 06-XII-1998. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-06/pag31.htm>

Casak, Andrés (2005) El rey del bailongo. Diario Página 12. Suplemento Radar. 27-III-2005. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2113-2005-03-27.html>

Gianello, Pedro. (2024) El “viaje a la estratósfera” de Carlos Menem: hablan por primera vez las maestras de la escuela donde hizo el anuncio que ahora se convirtió en ficción. Diario Clarín. Política. 4-V-2024. Recuperado de: https://www.clarin.com/politica/viaje-estratosfera-carlos-menem-hablan-primera-vez-maestras-escuela-hizo-anuncio-ahora-convirtio-ficcion_0_CZ3Ofzg4NP.html

Gilbert, Abel (2021) Canciones, sonidos y escombros en la caída de la convertibilidad. El diario Ar. Cultura. Disponible en: https://www.eldiarioar.com/cultura/canciones-sonidos-escombros-caida-convertibilidad_129_8592425.html

Goldín, Ricardo (2020) Barone y González: “con la lucha política, con el arte, sostenemos este momento de derrumbe general”. Prensa obrera. Cultura. 3-VII-2020. Recuperado de:

Barone:<https://prensaobrera.com/cultura/barone-y-gonzalez-con-la-lucha-politica-con-el-arte-sostenemos-este-momento-de-derrumbe-general/>

Micheletto, Karina (2003) "Salgán me devolvió esa alegría de disfrutar la música, siempre". Diario Página 12. Suplemento Espectáculos. 30-IX-2003. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26108-2003-09-30.html>

_____ (2004) Un piquete y una quebrada. Diario Página 12. Suplemento Espectáculos. 5-III-2004. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32250-2004-03-05.html>

_____ (2004) "Desde este lugar seguimos abriendo un caminito". Diario Página 12. Suplemento Cultura. 1-XII-2004. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-44311-2004-12-01.html>

Ranzani, Oscar (2002) La vieja utopía cooperativa. Diario Página 12. Suplemento Espectáculos. 19-XI-2002. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-13081-2002-11-19.html>

Russo, Miguel (1999) Tangueda. Revista Veintidos. Octubre 1999. Recuperado de: <https://baroneygonzalez.com.ar/prensa/>

Schinocca, José María (2020) Semblanza Ricardo Horvath. Recuperado de: https://www.ivoox.com/semblanza-ricardo-horvat-audios-mp3_rf_55624213_1.html

Vitale, Cristian (2004) "Luchamos para que los artistas entiendan que tienen una función social". Diario Página 12. Espectáculos. 9-VIII-2004. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-39375-2004-08-09.html>

Videos en Internet

Rubín, Alfredo: análisis de tangos: <https://www.youtube.com/watch?v=fsR8nqxVsis>

Barone-González: Canción de cuna: <https://baroneygonzalez.com.ar/bio/pompeya-no-olvida/>

Barone-González: El amor no es culpable. <https://www.youtube.com/watch?v=8SGEzayBjHs>

Documental Street tanguedia: Marta Bautis, 2005. Tiempo azul producciones: <https://tiempoazul.org/street-tanguedia>

Presentación Paula Ferrio y Jose Garofalo en Porteño y bailarín <https://www.youtube.com/watch?v=uCI6XIk17-o>

Maraton en porteño y bailarín https://www.youtube.com/watch?v=TU2MUieT_cQ

El social: https://www.youtube.com/watch?v=lz_NO5VZNSM

Vimeo: Ni olvido, ni perdón

<https://vimeo.com/claumz>

Trailer Postales callejeras
<https://vimeo.com/12836584>

Vimeo: La florista
<https://vimeo.com/12987697>

Discografía

Pompeya no olvida (Bs. As. Records, 1999)

Gestación (El hornero, 2004)

Puñales de plata – Tangos y otras historias ciudadanas (Pai, 2002)

Gallo de fuego, nuevo tango trova porteña (Fonocal, 2005)

Hemisferios (Acqua Records, 2000)

Reina Noche (Acqua records, 2004)