

El (neo)tango en París. Acerca de un fenómeno paradójico en su espaciamiento y temporalización

Rolf Kailuweit

Chapter - Version of Record



Suggested Citation:

Kailuweit, Rolf (2008): El (neo)tango en París. Acerca de un fenómeno paradójico en su espaciamiento y temporalización. In I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Wissen, wo das Wissen ist.



UNIVERSITÄTS- UND
LANDESBIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

This version is available at:

URN: urn:nbn:de:hbz:061-20230208-115316-6

Terms of Use:

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5 Argentina License.

For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>



El (neo)tango en París. Acerca de un fenómeno paradójico en su espaciamento y temporalización

Rolf Kailuweit

Freiburg Institute of Advanced Studies

rolf.kailuweit@romanistik.uni-freiburg.de

Resumen

Basándose en los conceptos derridianos del espaciamento y temporalización, y en la actual discusión acerca del “giro espacial”, la presentación se ocupará del renacimiento del tango en París en las últimas dos décadas. Se abordará, entre otros aspectos, la posición lematizada del grupo Gotan Project y el desarrollo de la escena milonguera en la capital francesa tal como la describen Remi Hess y Christophe Apprill.

Se planteará la pregunta hasta qué punto el tango se ha vuelto un fenómeno entrópico, es decir, internacional como el Jazz o el Rock. Parece que, al contrario de los estilos musicales de origen anglo-sajón, el tango nace y renace de un proceso de oscilación espacio-temporal entre Europa (y sobre todo París) y las capitales rioplatenses. Su éxito internacional se basa entonces en una reterritorialización para la cual tanto París como Buenos Aires y Montevideo son puntos imprescindibles de referencia.

Palabras clave: tango – música popular – reterritorialización – Argentina

1. Introducción teórica: las paradojas del tango

En el llamativo título de su compilación de ensayos, Ramón Pelinski (2000) declara el tango un fenómeno “nómada”, pretendiendo al mismo tiempo investigar acerca de su “diáspora”. Desde la perspectiva de una teoría del espacio cultural¹ se trata de una paradoja: *diáspora* se define en el diccionario de la RAE como “dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen”, para *nómada* o *nómada* encontramos “que va de un lugar a otro sin establecer una residencia fija”, “que está en constante viaje o desplazamiento”. La diáspora, la podemos entonces imaginar como un abanico cuyo pie de varillas apunta a un lugar de origen desde el cual su país se abre en forma (semi)circular. El nomadismo en cambio no conoce lugar de origen. Se trata de un movimiento perpetuo sin meta ni origen en un espacio único aun vago en que sus protagonistas se mueven en forma de red por caminos de un punto a otro.

¹ Desde el libro de Edgard Soja (1989) se habla de una “giro espacial” (*spatial turn*) en las humanidades.



Así se plantea la cuestión de si el tango como fenómeno cultural de múltiple medialidad (música, baile, texto) se asemeja de verdad a tal paradoja. Generalmente se le atribuye un lugar de origen. Para el argentino Horacio Salas (2004: 341), en la reedición más reciente de su estudio clásico *El Tango*, es “sinónimo para el país que le dio origen” pero híbrido como “el hombre argentino cuyo espejo musical ha sido y es”. Para el uruguayo Daniel Vidart (1967: 13) “es rioplatense. Pertenece por igual al Uruguay y a la Argentina”. Vidart alega una anécdota significativa: “cuando a Gardel, en un banquete, voces indiscretas le preguntaron por su nacionalidad, el célebre cantor se levantó y dijo: ‘Señores, yo soy rioplatense como el tango’” (Vidart, 1967: 15). Hoy día está generalmente asumido que Gardel, el “francesito” del barrio del Abasto, nació en Toulouse en 1890 y empezó su carrera nómada de cantor y estrella de películas mundial con su debut en París en 1928.²

Si por un lado se hace referencia al tango como “porteño”, “argentino” o “rioplatense”, por el otro no cabe duda de que el tango se convirtió en un fenómeno global y que Francia, y sobre todo su capital París, desempeñaron un papel fundamental. Como se afirma desde los estudios clásicos³ hasta los más recientes⁴: sin el éxito en París el tango no se hubiera aceptado en las capas de alta sociedad argentinas y uruguayas y probablemente hubiera muerto como expresión cultural y popular de fines del siglo XIX; expresión de un pueblo que en su composición social y hábitat ya no existe a principios del siglo XXI.

Origen híbrido y afrancesado –si pensamos no solo en la cultura académica sino también en el mundo del cabaret⁵ y de la prostitución–, oscilación en un eje entre el Río de la Plata y París, y dispersión abanical por el mundo desde la capital francesa, pero sin la pérdida de su marca como fenómeno cultural rioplatense: el tango nace y renace de un movimiento complejo de territorialización y desterritorialización. Rioplatense, parisiense y mundial a la vez; he ahí la paradoja del tango.

Para la disolución de paradojas se propone su temporalización o su espaciamiento.⁶ Dos enunciados contradictorios ya no son paradójicos si se refieren a estados de cosas en diferentes tiempos o si están situados en diferentes espacios (lógicos). Sin embargo, lo que

² Véase la biografía monumental de Julián y Osvaldo Barsky (2004) en que se refuta también la leyenda de su nacimiento en Tacuarembó (Uruguay).

³ Compárense ya a Vega en sus póstumos *Estudios para los orígenes del tango argentino* (2007), Matamoro (1969: 77-84), Sábato (2005). Salas (2004: 114s) afirma que por el “afrancesamiento de la cultura argentina [...] no puede extrañar que el tango fuese aceptado entre la ‘gente decente’ sólo una vez que regresó de Europa convertido en moda arrolladora”.

⁴ Véase: Baim (2007), Apprill (2008).

⁵ Cf. Matamoro (1969: 80).

⁶ Véase para el problema de paradojas en la epistemología la compilación de Gumbrecht y Pfeiffer (1991), actas del último de los grandes coloquios de Dubrovnik al que, en 1989, el autor de esta contribución, entonces todavía estudiante, tenía la suerte de asistir.



parece un camino optimista para liberarse de confusiones cognitivas se revela en sí mismo apabullante si pensamos en que según la epistemología de Derrida es sólo la *différance* la que en sus modos de temporalización o su espaciamento permite la cognición de experiencia alguna.⁷

A continuación queremos investigar acerca de que el tango sólo se puede percibir como fenómeno temporalizado y espaciado, es decir en el conjunto (¿abierto?!) de las territorizaciones y desterritorizaciones que sufrió en los más de cien años de su existencia. Para no detenernos demasiado, nos centraremos después de un breve apartado que concierne los orígenes en su “exilio” y renovación entre los años sesenta a ochenta y su renacimiento como baile de pareja en los años noventa en adelante en que París de nuevo desempeña un papel de bisagra.

2. Un doble origen

En el magma del cual surgió el tango en las últimas décadas del siglo XIX, no hay que despreciar el elemento francés. Aun ausente en la música, influye en el ambiente a través de los canfinfleros y prostitutas de origen francés⁸ y de la moda de los apaches, grupos de malevos parisienses que en torno a 1900 aterrorizaron y fascinaron a la capital francesa y a todo el orbe. Su manera de vestir urbanizaba al guapo pampiero y hasta los apaches tenían su baile que puede haber influido en la coreografía del tango (Baim, 2007). De la famosa fórmula de Lugones según la cual el compadrito es un “híbrido triple de gaucho, gringo y negro” (Sábato, 2005: 69) se desprende que hay un espaciamento originario: el compadrito y entonces su música y su baile, el tango, no son simplemente “de acá”: se refieren desde el inicio a otros lugares perdidos o añorados, utópicos o distópicos, para los cuales el tango es recuerdo y compensación.

Con el matrimonio Alfredo Gobbi y Flora Rodríguez de Gobbi, uruguayos, y el argentino Ángel Villoldo, el compositor del *Choclo*, el tango llegó a París en 1907. Poco tiempo antes, probablemente en 1906, ya se habían distribuido vía Marsella primeras partituras traídas o bien por marineros argentinos de la fragata Sarmiento o bien por comerciantes franceses que conocieron el tango en sus viajes (Zalko, 2001: 62-64). En 1911, se había establecido en París como baile de moda entre las capas altas de la sociedad según afirmó en un artículo la revista parisina *Femina*. En Buenos Aires *El Hogar* se refirió a la calaña parisina en el número del 20 de diciembre del mismo año y agrega:

⁷ Véase la conferencia *La différence* de 1968 pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968 (Derrida, 1998).

⁸ Véase Matamoro (1969: 43-55).



...los salones aristocráticos de la gran capital acogen con entusiasmo un baile que aquí por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno. París, que todo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino? (Vega, 2007: 154)

Siguieron dos años en que la alta sociedad rioplatense vacilaba: algunos querían aceptar el tango en los salones porque se impuso en París, otros lo prohibieron todavía alegando que en París se desconocía su origen estigmático (Vega 2007: 149-153). A las quejas de no dejar tocar tango en las fiestas de la embajada, Enrique Larreta, el tangófobo embajador argentino en París declaró:

El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de la peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables. No veo diferencia alguna entre el tango que se baila en las academias elegantes de París y el que se baila en los bajos centros nocturnos de Buenos Aires. Es la misma danza, con los mismos ademanes y las mismas contorsiones. (Sábato, 2005: 112)

Tiene y no razón. El tango en París es el mismo y no lo es. Se trata de una iteración en el sentido derridiano: una repetición en un contexto nuevo, temporalizada y espaciada y por eso “transcrita”. El 9 de agosto de 1913, en *Caras y Caretas* se anunciaron cursos de tango “para presentarse dignamente en los salones”. Se dirigían a porteños “en víspera de emprender viaje a París, pues saben que inherente al título de argentino está el bailar el tango” (Vega, 2007: 157).

En la revista P.B.T. se leyó el 22 de septiembre del mismo año 1913:

... aun cuando los bailarines anuncian a sus espectadores que van a bailar un tango “tal como se baila en los salones aristocráticos porteños”, resulta que ellos le han añadido y le han quitado todo su sabor, hasta el extremo de que avergonzaría bailarlo de este modo a cualquiera de nuestros más acreditados orilleros. Ante este tango novísimo, ese tango de nuestros peringundines, con el corte y quebrada de las tangueras más castizas, viene a ser poco menos que una antigualla al lado de los pasitos graciosos, de las filigranas, de los revoloteos de las tangueras parisienses, que lo bailan al chantilly, en sustitución de la ginebra de los bailongos criollos. (Salas, 2004: 117)



Con la misma ironía se comentó en *El Diario*:

Innumerables porteños se han dirigido en sus últimos tiempos a París, tan deseosos de enseñar el verdadero tango como de alcanzar en su noble profesorado fama y provecho. Pero ha sido tarea inútil. Los parisienses no admiten más »tango argentino« que el inventado por ellos y, si mucho se les apura, dirán que la danza predilecta de nuestros compadres garabitos no es más que una burda imitación de “su” tango. (Zalko, 2001: 98)

Vega (2007: 160) concluye: “La conciencia de que el tango había venido de París era entonces plena y general”. El tango que se acogió en los salones rioplatenses no era entonces “idéntico” con el baile que salió de los arrabales. La paradoja de un origen a la vez rioplatense y parisiense se disuelve al menos parcialmente. Hay dos tangos: el orillero y el (primer) neotango de París. El orillero que nació antes en los peringundines⁹ y academias de los suburbios porteños y montevideanos. El parisiense que se inventó entorno a 1910. Se estandarizó en Londres, fue introducido en Nueva York en 1921 por Rodolfo Valentino y se convirtió en un baile de competición internacional estrictamente reglamentado (Howard, 2002). Por otro lado se formaron tradiciones nacionales: el tango de Finlandia a partir de los años 30 (Jaakkola, 2000), el tango *liscio* en Italia después de la segunda guerra mundial (Cámara de Landa, 2002) y en Francia al mismo tiempo una cultura de tango en fiestas campestres practicada más bien por la gente mayor (Apprill, 1998).

Sin embargo, la separación nunca fue de manera total. Los diferentes estilos –o podemos afirmar: diferentes bailes– se practicaron animados por la misma música, o casi la misma ya que el tango internacional y sus proliferaciones regionales se caracterizan por un ritmo muy marcado: un toque de tambor de marcha menos sofisticado que la percusión de las orquestas típicas rioplatenses.

No es este el lugar para profundizar en la historia del baile y su bifurcación. Concluimos que en las primeras décadas de su existencia, el tango desde una perspectiva espacial no es precisamente un fenómeno nómada ni de diáspora. A pesar de su origen híbrido de inmigración y mestizaje se localiza en un espacio vago y transnacional, los suburbios rioplatenses, pero se reconoce al renacer en un movimiento de *différance* derridiana entre las capas altas de París transformándose y confirmando al mismo tiempo su referencia localizadora. El tango en París, por muy modificado que sea, se conoce como

⁹ Probablemente palabra lunfarda de origen genovés, designando una danza francesa (!) de la región Périgord (Conde, 2004: s.v.).



tango rioplatense (o argentino desde una perspectiva reduccionista). Su eje se constituye en un vaivén entre el Río de la Plata y París siendo sus manifestaciones regionales excrecencias rizomáticas que, si consideramos la música y el baile juntos, tampoco se desprenden de forma definitiva de los bordes del mar dulce.

3. El exilio del tango

En la Argentina, el tango no se territorializó hasta los auges del peronismo. Aún en 1941, en plena Época Infame, había voces vinculadas con el poder militar, como la de Luis Colombo que pregonaron “el tango [...] no es música argentina. Es una degeneración de la habanera y la letra es de arrabal” (Vega, 2007: 162). Sin embargo, con Perón el poder cambió de opinión y se transformó al francesito Gardel en icono nacional a través de las películas de la industria cinematográfica controlada por el estado. Surgieron filmes tales como *Se llamaba Carlos Gardel* (1949), *La guitarra de Gardel* (1949) y *El morocho del Abasto* (1950).

Al mismo tiempo, a causa de la Segunda Guerra Mundial y la difícil situación económica en que dejó a Francia, los tanguistas rioplatenses, que habían producido tanto efecto en París durante los años 20 y 30, brillaron por su ausencia. El tango se bailaba mucho en el París de la posguerra. Pero los bailes fueron animados por orquestas mediocres. Abundaban las adaptaciones francesas que cada vez menos correspondían a los gustos musicales de las nuevas generaciones (Zalko, 2001: 275-282).

A partir de 1955, con la crisis económica y social en los países rioplatenses y los golpes militares, el tango sufrió una larga decadencia. Pero no solo la hostilidad de los poderosos importaba: Zalko (2001: 336) cita al psicólogo y bailarín Rubén Terbalca según el cual el tango se convirtió en una vergüenza para los intelectuales argentinos. Parecía un anacronismo en cuanto al concepto de progreso que reinaba.

Es significativo que la figura más importante de estos años fuera Astor Piazzolla que desde París reformó el tango (Zalko, 2001: 287-298). Según Apprill (1998: 58), cuando murió en 1992, era más conocido en París y en Berlín que en Buenos Aires, donde se le reprochaba que su música no fuera tango. El “Nuevo Tango” de Piazzolla que abre el repertorio tradicional a la música clásica y al jazz se puede considerar entonces el segundo neotango que nació en París: un fenómeno sumamente importante para la resurrección posterior del tango como baile. Apprill (2008: 25) constata que muchos de los neófitos franceses que se dedican a cursos de tango declaran que fueron inspirados por los discos



que poseen de Gardel y de Piazzolla. De ahí que quedan sorprendidos que sus profesores no les pongan esa música en las clases.

El interés por el tango renació entre los jóvenes con el movimiento antiimperialista en la estela del mayo '68. En los años setenta, escuchar a grupos como el Cuarteto Cedrón se motivó más bien por la solidaridad política con los pueblos oprimidos de Latinoamérica que por un interés por la música o incluso por el baile (Apprill, 2008: 21). Sin embargo, durante la dictadura militar, la comunidad argentina en París volvió a animar sus actividades entorno al tango. En 1981, en la *rue des Lombards* se abrió el tango-bar Les Trottoires de Buenos Aires cuyo nombre estaba inspirado por un tango de Cortázar, que en persona asistió al acto de inauguración (Zalko, 2001: 319-323): "Il y a comme une volonté de rappeler que Buenos Aires existe malgré l'éloignement et la dictature, et qu'une partie de son âme, le tango, peut battre au centre de Paris" (Apprill, 1998: 62).

Parece sintomática la película franco-argentina *El exilio de Gardel (Tangos)* que rodó en París el director de cine exiliado Fernando Solanas. La película, que ganó el Gran Premio Especial del Jurado del Festival de Venecia en 1985, nos presenta el mundo de los exiliados argentinos en París entre sus confrontaciones con los representantes de la Argentina oficialista y la ignorancia del ambiente. La Tanguedia, espectáculo de teatro danzante, que realiza un joven elenco de profesionales y aficionados para informar sobre la situación actual de su tierra nacida a través de su música y baile no causa mucho interés en el público parisense. En una escena clave de la película, una representante de la embajada argentina es la que critica el título emblemático de la tanguedia *El exilio de Gardel*, diciendo que Gardel nunca estuvo exiliado. Tiene razón aunque Solanas, conocido por sus simpatías para con Perón y su aferrado nacionalismo, repite el gesto peronista de territorializar al francesito. Es el Gardel convertido en icono nacional el que la dictadura exilió y que, a lo mejor, importaba más a la comunidad parisina que a sus compatriotas que habían quedado atrás en la propia Argentina. Piazzolla, con el cual Solanas colaboró en más de una ocasión, ganó un César con sus composiciones para la película. Hecho también significativo: desde París en un ambiente apartado de la cotidianidad rioplatense se intentó hacer renacer el tango. Son las innovaciones musicales del Nuevo Tango de Piazzolla y sus realizaciones coreográficas como tango fantasía las que en los años 80 llamaban la atención en París y en todo el mundo, mientras que en Buenos Aires el tango sobrevivía en pequeñas localidades periféricas, como se muestra en la película *Bar El Chino* de Daniel Burak (2003). El protagonista cincuentón, que realiza películas de propaganda, sueña con rodar un documental sobre un bar de Nueva Pompeya en que un grupo de vecinos, en su mayoría ya



ancianos, toca y baila el tango tradicional; un ambiente que le parece ajeno a su generación. Mientras él, que en su juventud sólo había escuchado la música rock, descubre la fascinación de un mundo exótico, su propio hijo, de visita de España, le sorprende por haber aprendido a tocar el bandoneón. Curiosamente, la película evita toda referencia a París¹⁰ y a sus neotangos. Evocando a Italia y España como países de la emigración de los abuelos y la remigración de los nietos, *Bar el Chino* presenta el tango como simbolización de ausencia y añoranza espacio-temporal a que la generación media, la más de “acá”, sólo tiene un acceso indirecto.

4. La revancha del tango

Como recuerda Remi Hess (1998: XI)¹¹, a finales de los años sesenta, se consideraba el baile de pareja un fenómeno anticuado que no correspondía más a las relaciones emancipadas entre los sexos. El profesor de pedagogía y experto en la historia de bailes se dedicó primero a un proyecto sobre el vals que le parecía totalmente anacrónico. Cuando en 1989 empezó a investigar acerca del tango ya no era así. Los tiempos habían cambiado y sus alumnos no solo veían en el tango un objeto de estudios académicos sino también una práctica intercultural que les fascinaba.

A mediados de los noventa, la moda del tango se había consagrado en los centros urbanos de Europa. Aunque Berlín o Milán importaran más al inicio, París se reafirmó como capital europea del tango en torno a 1995: “Les nuits tango de Paris tendent à ressembler à celles de Buenos Aires puisqu’on peut y danser le même soir sans plusieurs lieux différents”¹² (Apprill, 1998: 86). Como veremos en seguida, se trata aquí de un Buenos Aires más bien imaginario reconstruido con posterioridad como original a partir de su copia parisina.

No obstante, hablemos primero brevemente de las razones de tal acontecimiento que no son fáciles de determinar. Generalmente se puede alegar que después de la liberación en los años que seguían al ’68, se había acabado con la música y el baile de pareja tradicionales sustituyéndolos por el rock, la música disco y más tarde el tecno (o música de

¹⁰ En cambio, según Zalko (2001: 336) el psicólogo Rubén Terbalca declaró en 1994 que el éxito de los espectáculos *Tango Argentino* en Nueva York y París había resucitado el interés por el tango de los intelectuales argentinos de unos 40 o 50 años.

¹¹ Segundo volumen de sus dos publicados diarios de investigación. El primero se publicó en 1997 bajo el título *Le moment tango* (Hess, 1997). Dos otros volúmenes, uno de los cuales dedicado a los viajes de franceses tangófilos a Buenos Aires y Montevideo quedaron inéditos. En 1996, Hess publicó su *Que-sais-je* sobre el tango que es una obra de referencias para los que en lengua francesa quieren enterarse de la historia del tango (Hess, 1996).

¹² Referencias más actuales sobre la escena de tango parisina se encuentran en Apprill (2008).



máquina). Parece que a partir de los años noventa el individualismo y la libertad incontrolada del movimiento en el baile dejaron insatisfechos a más y más noctámbulos. Por un lado este interés se mezcló con un nuevo culto del cuerpo que se manifestaba en el auge de los gimnasios y las practicas corporales asiáticas (artes marciales, yoga, taichí). Por otro lado se volvió a definir la relación entre los sexos, reafirmandose las diferencias sin caer en los moldes más tradicionales del sexismo. En el mismo baile del tango cuyos estilos se modificaron con las últimas bogas, se practican esas diferencias de forma lúdica: se admite entre otros el cambio de roles. Sin embargo, queda por indagar por qué es precisamente el tango argentino el que satisface especialmente las necesidades del ambiente urbano de París y otras ciudades de Francia y de toda Europa. Según Apprill (1998: 139s) los factores son sobre todo el exotismo, la codificación y la sociabilidad. El exotismo que denota el lema “tango argentino” opone al baile en boga al tango *tout court*, europeizado, que se mantenía vivo en la Francia de la posguerra. La codificación que implica un aprendizaje atribuye a la capacidad de saber bailarlo un prestigio social que va a la par con el dominio de otras técnicas del cuerpo. La sociabilidad del tango, por fin, consiste en ocasionar un evento, la práctica o la milonga, en que se reúnen personas de diferentes generaciones y capas sociales para entregarse a un ritual con sus propias reglas de inclusión y exclusión.

En su libro reciente, Apprill (2008: 113s) agrega que lo que más importa en el tango para explicar su éxito mundial es la simbolización de las relaciones de pareja desde el deseo hasta un antagonismo casi violento. Pero si entonces responde a necesidades “universales” que se sienten más o menos de la misma forma en todos los ambientes globalizados en la actualidad, sigue siendo paradójico que en el tango mismo no observemos globalización entrópica alguna. Aun siendo de todos, no se borraron sus orígenes como aconteció con otros estilos de músicaailable. A nadie que frecuenta un curso o concierto de Rock ‘n’ Roll o la Loveparade de tecno le importa el origen y la historia de estas prácticas. En cambio, el origen del tango en los bajos fondos y sus caminos de difusión incluyendo el vaivén franco-rioplatense forman una parte imprescindible de la cultura tango contemporánea (Apprill, 1998: 136). Eso implica también el deseo de conocer su “auténtico ambiente”, razón por la cual una parte considerable de los aficionados parisienses emprenden viajes a Buenos Aires. Se trata aquí de otro curioso movimiento de *differance* derridiana. Apprill (2008: 132s) afirma que : “Avant sa résurgence au milieu des années 1990, les milongas de Buenos Aires se comptaient sur les doigts de main [...] c’est son succès dans les capitales européennes que est à origine de son renouveau à Buenos Aires”. Por cierto, hoy día milongas bonearenses hay de todos tipos y son frecuentados igualmente por oriundos y turistas, pero



no se puede negar que exista toda una industria que vende la Buenos Aires ciudad de tango y que en buena parte está en manos de los mismos europeos. Apprill (1998: 133) cuenta algunos casos de empresarios franceses que del tango han hecho su negocio en Buenos Aires, ofreciéndoles a sus propios compatriotas alojamiento, cursos de tango y giras guiadas por la ciudad nocturna. Si en Buenos Aires a juzgar por un sondeo alegado por Zalko (2001: 336) en 1996 un 79% de los encuestados mayoritariamente jóvenes admitían su pasión por el tango, “la connaissance de la dance ne concerne qu’une minorité” (Apprill, 2008: 135).

Si la renovación del baile aparece como un fenómeno europeo y no solo francés, en el campo de la música la capital francesa mostró una vez más sus capacidades reformadoras. En 1999, se formó en París la banda Gotan Project que estaba revolucionando la escena de tango, combinando fragmentos de tangos clásicos con ritmos y arreglos electrónicos. Gotan Project está integrada por el pinchadiscos y tecladista francés Philippe Cohen Solal, el guitarrista y bandeonista argentino Eduardo Makaroff y el suizo Christoph H. Müller que se ocupa de la programación. En 2001 estrenaron su disco *La Revancha del tango* del que se vendió más de un millón de copias en todo el mundo. Aunque otras bandas como los rioplatenses Bajo Fondo, el argentino Carlos Libedinsky con su banda Narcotango o la formación Otros Aires fundado en Barcelona por el argentino Miguel di Genova transformaron en pocos años el tango electrónico en una corriente compleja, Gotan Project sigue siendo su banda emblemática.

¿En qué consiste la “revancha del tango”? ¿Cómo vuelve otra vez desde París al Río de la Plata? ¿Cuánto invade –como ya lo hizo Piazzolla– otros campos musicales quedando al mismo tiempo muyailable? No cabe duda de que el tango electrónico atrae a muchos que antes no se interesaban por esta música. Hay tradicionalistas que no lo admiten en sus milongas y otros que lo mezclan con otros estilos musicales viejos y nuevos. Desató polémicas, pero contribuyó a abrir todavía más la sociabilidad del tango. Le dio un tamaño todavía más moderno y global, pero como otras transformaciones que hemos descrito, sigue centrándose en su fondo rioplatense. Todas las bandas con éxito internacional están integradas por músicos rioplatenses y también el repertorio abunda en referencias a los tangos clásicos.

5. Conclusión

El tango es un fenómeno de temporalización y espaciamiento cuyas paradojas aún no se resuelven enteramente con el análisis de la historia y los caminos de su difusión. Nació en el Río de la Plata ya en parte afrancesado por la contribución del apache, es decir



por su estilo de vestirse y de bailar. No se aceptó sino ennoblecido por la alta sociedad parisina. Transformó después al francesito Gardel en su icono. Se innovó desde París con Piazzolla y últimamente con Gotan Project y su actual auge en sus tierras de origen se debe a su resurrección como baile de pareja en París y toda Europa.

Para ser preciso, el tango no es “nómade” y tampoco el término *diáspora* lo caracteriza bien. Se constituye en el eje franco-rioplatense por un movimiento de *différance* derridiana. Nació acá siendo ya de allá. Fascinó en París “tal como se baila en los salones aristocráticos porteños” cuando a estos aún el espaldarazo parisiense no le había dado paso. Se renovó allá como “tango argentino” cuando acá había caído en decadencia, tal como los neófitos parisienses iban de viaje a buscar un “ambiente auténtico” que estaba todavía por volver a crearse. El tango es rioplatense y parisiense a la vez y de esa paradoja emana su dinamicidad que asegura su éxito renovado por todo el mundo.

Bibliografía

Apprill, Christophe (1998). *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos.

Apprill, Christophe (2008). *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement.

Baim, Jo (2007). *Tango. Creating of a Cultural Icon*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Barsky, Julián y Osvaldo Barsky (2004). *Gardel. La biografía*, Buenos Aires, Taurus.

Cámara de Landa, Enrique (2002). “Hybridization in the tango. Objects, Process, and Considerations”. Steingress, Gerhard (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Münster, LIT, 83-112.

Conde, Oscar (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus.

Derrida, Jacques (1998). *Márgenes de la filosofía*, (Traducción de Carmen González Marín), (Modificada por Horacio Potel), Cátedra, Madrid [Edición digital en: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm].

Gumbrecht, Hans Ulrich y Ludwig Pfeiffer (eds.) (1991). *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt Main, Suhrkamp.

Hess, Remi (1996). *Le tango*, Paris, Presses Universitaires de France.

Hess, Remi (1997). *Le moment tango*, Paris, Anthropos.

Hess, Remi (1998). *Les tangomaniques*, Paris, Anthropos.

Howard, Guy (2002). *Technique of Ballroom Dancing*, Sussex, International Dance Teachers' Association.



Jaakkola, Jutta (2000). *The Finnish Tango*. (<http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/mainframe?readform&6E5789AE999A2FECC2256F080033DA14>).

Matamoro, Blas (1969). *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galerna.

Pelinsky, Ramón (ed.) (2000). *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor.

Sábato, Ernesto (2005). *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada.

Salas, Horacio (2004). *El tango*, Buenos Aires, Emecé.

Soja, Edgard W. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London-New York, New Left Books, Verso.

Vega, Carlos (2007). *Estudios para los orígenes del tango argentino*, (Edición de Coriún Aharonián), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.

Vidart, Daniel (1967). *El tango y su mundo*, Montevideo, Taurus.

Zalko, Nardo (2001). *Paris-Buenos Aires. Un siglo de tango*, Buenos Aires, Corregidor.

Datos del autor

Ocupa una cátedra de lingüística románica y ciencia de los medios de comunicación en la Albrecht-Ludwigs-Universität de Friburgo (Alemania). Escribió su tesis sobre el conflicto lingüístico entre el castellano y el catalán en la Cataluña del siglo XVIII y XIX, que implica un análisis del Renacimiento literario catalán. En el campo de la literatura trabajó además sobre Federico García Lorca y Phillipe Sollers. Realizó un segundo proyecto de investigación (habilitación) sobre verbos de sentimiento en francés e italiano. Actualmente es socio interno del Freiburg Institute of Advanced Studies (FRIAS) con un proyecto de investigación acerca de la formación de las particularidades lingüísticas y culturales rioplatenses que incluye la historia de la polifonía en el sainete criollo y en las voces del tango.

