



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Música

El tango en Rosario: aproximaciones históricas y contemporaneidad

Seminario de Investigación
Informe final
Trabajo final de Licenciatura

Autor: Martín Marino

Director/tutor: Dr. Federico Buján

Carrera: Licenciatura en Contrabajo

2020

Agradecimientos	04
Introducción	05
Abreviaturas	06

Primera Parte: *Desarrollo del tango en Rosario: desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI.*

1. Capítulo Primero: *Tango Prostibulario*

1.1. Punto de partida	09
1.2. Gobernar es poblar	10
1.3. Los lugares de la nueva música rioplatense	12
1.4. Pichincha	14
1.5. Un hecho fundacional	16
1.6. Viejas glorias rosarinas	18
1.7. El primer declive	20

2. Capítulo Segundo: *Tango Canción*

2.1. En busca de la unidad	22
2.2. De danza lasciva a palabra moral	24
2.3. Crisis, resurgimiento y apogeo	26
2.4. Los estilos	28
2.5. Las orquestas rosarinas	30
2.6. Escuela Bandoneonística Rosarina	35

3. Capítulo Tercero: *Vanguardia, revolución y resistencia*

3.1. De palabra moral a música para escuchar	37
3.2. La vanguardia en Rosario	39
3.3. El segundo declive	44

Segunda Parte: *Resurgimiento y actualidad*

4. Capítulo Cuarto: *Resurgimiento*

4.1. Resistencia y adecuación para sobrevivir	46
4.2. Brotes Verdes	48
4.3. Neoliberalismo, mundialización y revalorización de lo autóctono	50
4.4. Institucionalización y Underground	52
4.5. El cambio de milenio en Rosario	57
4.6. Una nueva forma de enseñanza	60
4.7. El plano académico en Rosario y las orquestas escuela	63

5. Capítulo Quinto: *Contemporaneidad*

5.1. Después de la Orquesta Escuela	70
5.2. Las corrientes estilísticas en Rosario	77
5.3. Experiencia MuTaR	83
5.4. Un punto de encuentro	86
5.5. Un sello epocal	86

Conclusiones	90
---------------------	-----------

Referencias bibliográficas	94
-----------------------------------	-----------

Entrevistas realizadas	99
-------------------------------	-----------

Agradecimientos

Quisiera expresar mi gratitud al Dr. Federico Buján, quien ha guiado esta investigación y ha proporcionado las herramientas necesarias para llevarla a cabo.

A Javier Martínez Lo Re, Lautaro Kaller, Romina Vega Soto, Guillermo Copello y Fabio Rodríguez, protagonistas del tango rosarino cuyos aportes me han sido fundamentales para la reconstrucción del resurgimiento del tango en nuestra ciudad.

A los colegas que han colaborado con datos, opiniones, bibliografía y tantas charlas: Andrés Alonso, Mariano Asato, Ana Paula Berardo, Claudio Bergese, Michelle Blandò, Carlos Casazza, Ezequiel Diz, Santiago Federici, Fernando Fontana, Pablo Galimberti, Marcos Llopart, Lucas Querini, Leonardo del Río, Ignacio Varchausky y Diego Zavalla.

A Maricarmen Otero Pizarro por la atenta lectura.

A mi familia, que no sólo me han ayudado con esta investigación, sino que han hecho posible la concreción de una carrera universitaria.

Abreviaturas

F.A.P.I.C. = Formación Artística para las Industrias Culturales.

I.P.P.M. = Instituto Provincial del Profesorado de Música.

I.S.P.M. = Instituto Superior del Profesorado de Música.

M.T.R. = Mujeres Tangueras Rosarinas.

MuTaR = Músicos Tangueros Rosarinos.

O.T. = Orquesta Típica.

O.E.T.M.R. = Orquesta Escuela de Tango de la Municipalidad de Rosario.

U.N.R. = Universidad Nacional de Rosario.

Introducción

Rosario, debido a su característica de ciudad portuaria, ha sido terreno fértil para el desarrollo del tango, generando un importante número de artistas y un ambiente musical, por momentos, de considerable trascendencia. Sin embargo, la cercanía con la ciudad de Buenos Aires y el poder absorbente de ésta hacia las ciudades más próximas ha relegado la posibilidad de un tango rosarino independiente, otorgándole a la producción local un segundo plano en la historia oficial.

Luego de la profunda crisis que vive el género entre las décadas del sesenta y el setenta, se vislumbra un lento reverdecer que comienza primero con el baile y se traslada luego a la música y a la poesía, las tres disciplinas que comprenden al tango.

Este trabajo tiene por objeto dar cuenta del vasto desarrollo que tuvo el tango en la ciudad de Rosario desde sus comienzos hasta el *segundo período de declive* (Sierra, 2010) y relevar los sucesos significativos que dieron como resultado el resurgimiento, también denominado *nueva época dorada del tango* (Marcos, 2017), originando una completa renovación de la escena local. Nos proponemos también realizar un análisis del circuito musical del tango rosarino que se produjo a partir de la creación de la Orquesta Escuela de Tango de la Municipalidad (2005), con el fin de poner en valor la producción musical referida al género, las corrientes estilísticas y la cantidad de grupos vigentes.

Si bien la historia del tango en Rosario cuenta con algunos trabajos de carácter biográfico-histórico, como el libro de Lautaro Kaller *El Tango en Rosario: Origen y desarrollo de la Orquesta Típica Rosarina* (2010), la escasa bibliografía y documentación existentes con respecto al período contemporáneo y de conexión entre la primera época dorada y el siglo XXI, constituyen justamente un gran incentivo para llevar adelante esta investigación.

Para lograr un completo entendimiento de los procesos históricos recientes, es necesario comprender el marco social y cultural que contextualizó al género a lo largo de su

historia. Para ello utilizaremos el método que introduce Gustavo Varela¹ (2016), en el que articula la compleja trama de la música ciudadana con la historia política argentina, estableciendo de esta manera cuatro *dominios*: tango prostibulario, tango canción, vanguardia y período actual. Partiendo de las generalidades de la historia del tango, haremos hincapié en las particularidades del desarrollo rosarino, estableciendo siempre puntos de comparación, similitudes y diferencias con el devenir producido en la Capital, vanguardia artística en cuanto al género se refiere.

Con respecto a la contemporaneidad del tango en la ciudad de Rosario (2005 – 2019)², debido a la mencionada escasez bibliográfica, hemos recurrido a la *entrevista en profundidad* (López Cano y San Cristóbal, 2014) de los actores y testigos principales del tango rosarino de este período. Por este motivo, las personas entrevistadas fueron: Javier Martínez Lo Re, pianista, director de la O.E.T.M.R. y con larga trayectoria en el tango local; Lautaro Kaller, escritor, investigador, difusor y docente; Romina Vega Soto, violoncellista, docente, integrante de la segunda generación de la O.E.T.M.R. y miembro fundadora de MuTaR; Guillermo Copello, violinista, integrante de la primera generación de la O.E.T.M.R. y ex docente de dicha orquesta y Fabio Rodríguez, periodista y difusor. También hemos recurrido a documentación de hemeroteca, programas de concierto, reseñas de discos y artículos periodísticos, entre otras fuentes.

El trabajo estará organizado en dos grandes secciones, estructurados según la periodización que propone Varela y que mencionamos previamente: en la primera parte trataremos los tres primeros *dominios*, otorgándole un capítulo a cada uno; en la segunda parte abordaremos el *dominio* del período actual separándolo en dos capítulos, uno para los sucesos que propiciaron el resurgimiento del género y otro para la actualidad de la escena tanguera rosarina.

¹ Doctor en Ciencias Sociales, investigador y docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Director académico del posgrado Historia Social y Política del Tango Argentino en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

² Consideramos el 2005, año de fundación de la Orquesta Escuela de Tango de la Municipalidad de Rosario, como inicio del período contemporáneo en la ciudad, hipótesis que defenderemos en la investigación.

Primera Parte

*Desarrollo del tango en Rosario: desde finales del siglo
XIX hasta principios del siglo XXI.*

1. Capítulo Primero

Tango Prostibulario

*“A los acordes del tango
y placeres regalados
a tus salones lumbrados
llegaron buscando amor:
el errabundo, el señor,
felices y desdichados”*

Luis Blasco, “Réquiem a Pichincha”.

1.1. Punto de partida

El método que utilizaremos para ubicar el contexto en el que se ha desarrollado el tango argentino en general y la experiencia rosarina en particular nace de una simple pregunta ¿Cómo no ver en el tango la historia argentina? De esta manera se pretende relacionar los períodos del género ligados a la historia política, quitarle la autonomía estética que suele repetirse en las distintas historias del tango y romper de una vez la obstinación de atribuirle una única evolución que progresa sin discontinuidades (Varela, 2016). Supone una concepción genealógica de la historia considerando dos aspectos: la comprensión articulada de las relaciones de poder y una lectura a partir de sus discontinuidades. Para comprender las rupturas es necesario detenerse en las modernizaciones que sufre el tango y los sujetos fundadores de esos cambios, cuándo se dan y bajo qué contexto sociopolítico.

La división sugerida, entonces, no es a través de los períodos vastamente utilizados como Guardia Vieja, Guardia Nueva, Década dorada, Piazzollismo, Post-Piazzollismo, entre otros, sino por *dominios* tales como: tango prostibulario, tango canción, vanguardia y período actual. No quiere decir que estos primeros términos no sean reales o no se vayan a utilizar para nombrar ciertos hechos, sino que lo que se pretende aquí es cambiar el foco, visualizar el devenir del tango desde el contexto político nacional e internacional.

El primer dominio, el del *tango prostibulario*, comienza en 1880 y responde a dos procesos modernizadores que vive la Argentina como son los discursos sobre sexualidad y los cambios socioeconómicos que vive la región debido a la inmigración masiva. Los títulos y letras de los tangos sumados a la práctica del baile con roce tienen

una carga sexual muchas veces explícita. El tejido social se modifica y la masiva ola de extranjeros arroja una población que duplica la cantidad de hombres sobre mujeres, lo cual hace, entre otras cosas, que proliferen los lupanares y ambientes prostibularios y se produzca un cruce de clases sociales, pues “el nacimiento del tango no pertenece a una clase popular, sino a una heterogeneidad ambigua que también incluye sectores altos” (Varela, 2016: 19).

En 1916 y durante casi cuatro décadas el *tango canción* se instala en la vida social de las clases populares. Luego de la crisis internacional de 1930 el género se revitaliza a partir del baile y llega a su cumbre, la llamada *edad de oro del tango* (Ferrer, 1999). Florecen las grandes orquestas, los bailes y carnavales, el tango aparece en el cine, la radio y las producciones discográficas como el tema privilegiado. La llegada de Perón al poder y la ampliación de derechos de las clases obreras producen una relación tan estrecha entre tango y peronismo que el fin de uno lo será también del otro.

En el dominio de la *vanguardia* Astor Piazzolla se convierte en la figura central. En septiembre de 1955 Perón es derrocado por el golpe cívico-militar autodenominado Revolución Libertadora, mientras que un mes después, Astor irrumpe con el Octeto Buenos Aires y se produce una polarización inédita en la historia del tango. Hay una profunda reacción que pretende restaurar los valores tradicionales del género. Revolución y resistencia serán términos que no sólo se circunscriben al ámbito político sino también al musical. La música viaja de los pies a la cabeza, ya no es para bailar sino para escuchar, comenzando así un proceso experimental y de laboratorio.

En la década del 90, contra todo pronóstico, vuelve lentamente a renacer cierto interés por bailar el tango. Tímidamente reaparecen algunas milongas y, como en 1935, es de nuevo a través del baile que comienza el resurgimiento del género. Musicalmente se produce un fenómeno revisionista, el sonido post-piazzolleano en lugar de complejizarse y continuar una supuesta evolución “vuelve a una elaboración clásica, propia de las grandes orquestas de los cuarenta y cincuenta” (Benedetti, 2016: 264). En los últimos años de la década y comienzos del 2000 se produce en Buenos Aires un proceso de formación de Orquestas Típicas. Aparecen en escena la Orquesta Típica Fernández Branca (posteriormente O. T. Fernández Fierro) y El Arranque, agrupaciones

fundacionales de este nuevo período (Brunelli, 2012). Como mencionamos anteriormente, nos ocuparemos de esta etapa en la segunda parte del trabajo.

1.2. Gobernar es poblar

¿Cómo es la Argentina de finales del siglo XIX? El país vive un proceso de unificación del territorio, se consolida una moneda única, se desarrollan la ganadería y agricultura, se ocupa el suelo y se multiplica la población. La inmigración se produce hacia las incipientes grandes urbes, sobre todo a las que poseen puerto. Entre 1869 y 1910 la población de Buenos Aires crece de 187.000 a 1.575.000 de habitantes, el 50% de los cuales son extranjeros: italianos, españoles, polacos, rusos, turcos, judíos, africanos, ingleses, asiáticos y europeos del Este. Rosario, por su lado, cuenta en 1869 con 23.169 habitantes y para 1911 alcanza los 192.000, un crecimiento sin precedentes para la ciudad cuya única explicación se halla en la existencia del puerto (Zinni, 2000). El país vive un proceso de visible tensión entre un cosmopolitismo integrador y un nacionalismo patriótico, ambos causados por esta masiva inmigración y por la intención política de generar una identidad nacional y homogénea (Varela, 2016).

Los extranjeros llegan con la promesa de una vida mejor, el gobierno argentino promueve la inmigración, invierte en propaganda en las principales ciudades europeas y subsidia traslados porque necesita una población trabajadora. A través de la campaña del desierto suprime al habitante originario e invita al extranjero a ocupar su tierra. Pero aquel ideal del aluvión laboral cualificado proveniente de Alemania, Inglaterra o Suiza, soñado por Juan B. Alberdi en 1852³, tuvo un resultado muy distinto al esperado: la inmigración masiva trajo consigo progreso, obras públicas y expansión económica, pero también pobreza, marginación, delincuencia, problemas de saneamiento, enfermedades, epidemias, aumento de la criminalidad y prostitución (Zinni, 2000). La industria sexual escaló rápidamente, una población con mayoría de hombres (casi un 70%) y un flujo ininterrumpido de navegantes que bajaban de los barcos cargueros permitieron que

³ En su obra más importante, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Alberdi plantea poblar la Argentina con extranjeros, enunciando también su lema más conocido: gobernar es poblar. Fue un tratado fundamental para la Constitución de 1853.

fuera un negocio altamente rentable, que convocaba tanto a sectores marginales y acomodados, como a funcionarios policiales o a la clase dirigente.

Antes de sumergirnos en los comienzos del tango es oportuno aclarar que no debe confundirse el origen del género con su medio de gestación. Es decir, el tango no nació en el ambiente prostibulario sino que encontró en él un lugar propicio para su desarrollo (Cibotti, 2009).

1.3. Los lugares de la nueva música rioplatense

Las primeras manifestaciones que pueden asociarse a una música y baile que más tarde desembocaría en el tango⁴ argentino⁵ pertenecen a artículos periodísticos de 1888 (Benedetti, 2016) y solían practicarse en los denominados piringundines, que eran salones para todo tipo de fiestas o bailes. En la ciudad de Rosario se puso en boga en el año 1867 y, según los diarios de la época, se definían como “casas con una especie de cantina o confitería donde se servían licores y frecuentaban sirvientas y gente de la plebe” (Zinni, 2000: 14-15) Es preciso decir que uno de los temas recurrentes de la sociedad argentina de finales del XIX era todo lo referido al sexo: se lo mencionaba en novelas, diarios, artículos periodísticos, fotografías y otras publicaciones, se lo practicaba en los lupanares y prostíbulos y también, por cierto muy importante para el nexo con el tango, se lo bailaba. Este baile, que se asocia a una todavía primitiva música rioplatense, fomenta una *cadencia lasciva* que, según Varela (2016: 46), es una anticipación figurada del vínculo sexual:

“Son encuentros corporales claramente eróticos, una forma de expresión de sexualidad que muestra que los prostíbulos no eran espacios donde los hombres sólo buscaban satisfacer su deseo sexual sino que eran ámbitos de encuentro donde lo individual se disolvía bajo una experiencia social compartida”.

⁴ El historiador Ricardo Rodríguez Molas sostiene que el término tango fue introducido dos veces en la región: la primera en tiempos coloniales con los esclavos provenientes de África para indicar *lugares de reunión* y la segunda desde España, a través de la inmigración de fines del siglo XIX mediante el subgénero flamenco *tango andaluz* (Molas, 1957).

⁵ Aclaremos el origen *argentino* para diferenciarlo del tango andaluz o tango finlandés, entre otros.

El tango dará cuenta de su relación explícita con el sexo en los títulos de obras instrumentales de la Guardia Vieja: *Tocámelo que me gusta*, *Va Celina en Punta*, *El Fierrazo*, *Tocame la Catalina*, *Afeitate el 7 que el 8 está de Fiesta*, *Dos sin sacar* son algunos ejemplos de sexo, humor y algarabía festiva que se vivía en la época.

El ámbito de desarrollo de esta nueva música y baile rioplatense (prostíbulos, burdeles, casas de baile, piringundines, entre otros), nuclea a un conjunto de prostitutas, proxenetas, inmigrantes, obreros, niños bien, clases dirigentes y acomodadas, es decir, una mezcla de capas sociales, o mejor dicho “prófugos de clase”. El prófugo, el simulador, el niño bien o la milonguita son puentes que conectan a las clases acomodadas con las populares y esos lugares de reunión y mala vida funcionan como espacios de intersección, zonas grises como punto de escape social. Entonces, una vez ubicado su hábitat, nos preguntamos: ¿Cómo era ese tango primitivo? ¿Qué instrumentos se usaban y cómo se conformaban los primeros grupos? ¿Cuáles fueron sus fuentes musicales?

Según Benedetti (2016), gran parte de la música popular latinoamericana nace del sincretismo entre tradiciones africanas y europeas. Los diferentes conflictos que atraviesa Argentina en el siglo XIX traen consigo un inmenso movimiento de poblaciones: guerras civiles y de independencia; conflictos internacionales por la definición de las fronteras; la campaña del desierto; masiva inmigración europea y conflictos étnicos entre indígenas, africanos, criollos y europeos hacen posible un gran entrelazado de música, danza y expresiones como la música española (proto flamenco, fandango, tango andaluz), el barroco colonial de las expresiones jesuíticas, la milonga de los gauchos, la habanera y ritmos de candombe y carnaval, entre otros.

José Gobello (2002) sostiene que existe un proceso de transformación, asimilación y mestizaje de todas estas músicas que contiene dos fases. En la primera fase el candombe se fusiona con otros ritmos y comienzan a aparecer la *milonga-candombe*, y la *milonga con corte* que más tarde se denominará *tango milonga*, *tango canyengue* o *tango arrabalero*. En él se utilizan toda clase de instrumentos: arpa, guitarra, acordeón, instrumentos de viento, armónica y tambores. Estos últimos irán desapareciendo con la evolución del género y sólo serán conservados por formaciones de la colectividad

afrodescendiente. En una segunda fase, el “tango milonga” se sofisticará con la integración del violín, piano, contrabajo y bandoneón, observándose claramente en este caso una forma europeizante. En consonancia con este autor, Carlos Cáceres (2010) agrega que los antecedentes del tango están conformados por la interacción de la música tradicional criolla, la música europea de moda y las expresiones afrodescendientes.

Aquí se considera el comienzo de la denominada *Guardia Vieja* (Ferrer, 1999). Sus primeros ejecutantes, reunidos en cuartetos o tercetos, eran intuitivos y el punto de partida de las composiciones provenía de la improvisación y repetición. Cuando las ideas musicales eran acertadas, se repetían hasta la memorización y su transmisión era oral, es decir, carecían de escritura musical, es por ello que los primeros tangos de la historia posiblemente se hayan perdido en el tiempo. El resultado era una música picaresca, retozona y traviesa, que hizo mella tanto en los compadritos de los suburbios como en la aristocracia porteña, tal como venimos anunciando, y encontró rápidamente su cobijo en los bailes de la mala vida urbana (Sierra, 2010).

1.4. Pichincha

Para finales del siglo XIX los piringundines de la ciudad portuaria de Rosario dejan de ser sólo casas de reunión, licor y baile y comienzan a perder el aspecto inocente. El periodismo rosarino denunciaba que allí se bailaba y bebía en exceso hasta la embriaguez y la danza y el alcohol se alternaban con la prostitución y el juego. Una crónica de 1874, mencionada por Zinni (2000: 21) refleja claramente los pedidos de prohibición:

“Para conservar el decoro de sus familias y evitar desórdenes y escándalos que gentes inmorales cometen en algunas casas de calle Puerto, desde Tucumán a San Lorenzo, se dicten medidas rápidas y enérgicas para hacer desaparecer los centros de corrupción y se dé cumplimiento a la ordenanza sobre piringundines y casas de tolerancia que deberían ser trasladadas a barrios donde no ofenden la moral”.

Lo cierto es que el 14 de abril de ese año, mediante una ordenanza municipal, el comercio sexual es legalizado por primera vez en Rosario y para 1900 cuenta con 45 artículos que lo reglamentan hasta el más mínimo detalle. Un año más tarde, en 1875,

comienzan una serie de traslados de la zona prostibularia que se replicarían en 1902, 1906, siempre tras las protestas del “vecindario decente”, y por último en 1911 finalizando su peregrinaje en el barrio de Pichincha, a escasos metros de la estación de tren Sunchales de Rosario Norte. Se disponen todos los recursos posibles para erigir prostíbulos y casas públicas, no se escatima en lujos y se produce una renovación periódica de las prostitutas, cuyo número oscila entre cuatrocientas y quinientas mujeres, la mayoría provenientes de Francia. Como consecuencia de ello, la trata de blancas toma dimensiones escalofriantes y es regentada generalmente por la mafia, entre ellas la más renombrada es el grupo proveniente de Polonia conocido como “Zwi Migdal”. El significado del apodo *La Chicago Argentina* que se gana Rosario en la década de 1870 por el apogeo agroexportador impulsado por el puerto, se ve modificado drásticamente por la proliferación de hechos criminales: secuestros, trata de blancas, contrabando, entre otros. Aquel mote ya no remitirá en el inconsciente colectivo nacional al progreso económico, sino a una versión sudamericana de las bandas gansteriles de la ciudad de Chicago, Estados Unidos.

El imperio prostibulario rosarino está en pleno auge y logrará en pocos años una fama de alcance internacional:

“Pichincha desde las cinco de la mañana hasta las tres no era una ciudad, era un mundo aparte. Estaba lleno de barcos el puerto y para los marineros el barrio era una locura porque Pichincha figuró en las guías de turismo mundial, guías hechas en Francia, Inglaterra o Norteamérica: Rosario. Argentina. Pichincha. Los marineros tomaban el taxi desde la salida del puerto a Pichincha y se gastaban la plata a baldes. Eso le daba a la ciudad una vida importantísima.”

(Felipe Varela en Zinni, 2000: 135)

La música dentro de los prostíbulos era reproducida por una pianola automática que funcionaba a monedas o por músicos en vivo. En esos tiempos abundaban los cuartetos y tercetos, como hemos indicado previamente. Los sitios de mayor elegancia contaban con orquestas típicas, las cuales ejecutaban tangos, foxtrots, pasodoble o cualquier tipo de músicaailable. Entre las orquestas que más se destacaron deben mencionarse las de Abel Bedrone y Juan Rezzano, que si bien tuvieron un leve apogeo en esta primera época del tango, lograron una perdurable constancia años después, cuando D’Arienzo y Di Sarli, estilos imitados por los rosarinos, se consagraron a nivel nacional. Antes de

continuar con el desarrollo musical del tango rosarino es necesario explicar la relación de la ciudad con Buenos Aires.

La capital ha sido históricamente un verdadero barómetro, patrón o medida que benefició o perjudicó al resto del país y ha ejercido una influencia sustancial y permanente sobre la evolución del tango en la *Chicago Argentina*. En la Capital Federal y el Gran Buenos Aires viven alrededor del 40% de la población total del país y Rosario, tercera ciudad en tamaño, ubicada apenas a trescientos cincuenta kilómetros al noroeste, ha mantenido una *genética dependencia* de ella (Kaller, 2010), lo cual ha imposibilitado de alguna manera el crecimiento de un tango independiente.

En esta etapa de la Guardia Vieja, ambas ciudades tenían un desarrollo similar. Las zonas portuarias y la estación de tren generaban un gran flujo de personas y permitieron un crecimiento sustentable para la industria del entretenimiento. Así como París tenía Montmartre y Munich el barrio de Schwabing, Rosario concentró la actividad artística y nocturna en Pichincha (Kaller, 2010). A los treinta y un prostíbulos y burdeles que existieron en la zona entre 1914 y 1922, frecuentados por “taitas, malevos rufianes y compadres” (Zinni, 1991), poco a poco se le fueron sumando cafés, bares, restaurantes, casas de juego, cines y teatros (entre los más renombrados, el Teatro Casino que cerró sus puertas a mediados del siglo pasado). El tango iba ganando terreno y los conjuntos musicales comenzaron a vivir una expansión laboral, no sólo en los diferentes sitios de Pichincha, sino también en el resto de la ciudad.

1.5. Un hecho fundacional

El investigador e historiador Luis Adolfo Sierra (2010) afirma que para la década del 10 el tango ya se había instalado en el tejido social argentino, atravesando todas sus capas y asentando las bases de lo que será, en pocos años, el inicio de la Guardia Nueva y la época dorada del género. Una sucesión de hechos lo posibilitan: el tango viaja a París y alcanza fama internacional; se produce una aceptación por parte de la aristocracia⁶; se

⁶ Mejor dicho un sinceramiento de la aristocracia, pues como indicamos anteriormente el tango y su ambiente prostibulario fueron un escape para los prófugos de clase y su triunfo internacional permitió “blanquear” el gusto por su música y baile.

editan en papel los primeros tangos y comienzan las grabaciones; la radio masifica su difusión; se conforman las primeras “Orquestas Típicas Criollas”⁷ y comienza un proceso de homogeneización en términos estéticos. El crecimiento es tal que los primeros grupos consolidados amplían sus presentaciones al resto del país y los carnavales y bailes de Rosario se transforman en una plaza obligada para cualquier agrupación de renombre, a tal punto que se produce un hecho paradigmático para la historia instrumental del género.

En 1916 Francisco Canaro y su trío fueron contratados para tocar en los carnavales del teatro “Politeama” de Rosario (donde hoy existe la Fundación Astengo). El trío debió ser ampliado para darle al conjunto una mayor capacidad de sonido, pues en aquel momento no existían todavía los amplificadores eléctricos. Junto con Osvaldo Fresedo en bandoneón y Rafael Rinaldi en violín se sumó la novedad del contrabajo en manos de Ruperto Leopoldo Thompson. “El Negro”, como le decían, solucionó los problemas rítmicos, además de ser un cabal innovador. Canaro recordaba que fue él quien introdujo los *canyengues*, al golpear con la mano o con el arco sobre las cuerdas, aportando de ese modo una viveza peculiar al ritmo. Se lo considera el iniciador de la percusión en el tango: golpeaba con los dedos, a mano abierta o con los nudillos sobre la caja para acentuar los tiempos. La aparición del contrabajo en los conjuntos significó la cima rítmica, el instrumento imprescindible para marcar el compás. Tomando esta base instrumental, pocos años después Julio De Caro logrará con su sexteto típico la renovación que definirá por muchos años el sonido característico del tango hasta la llegada de Astor Piazzolla y su Octeto Buenos Aires en 1955. Rosario fue testigo de esta particular innovación que tuvo consecuencias insospechadas y determinantes para el futuro del tango (Sierra, 1977).

⁷ Denominación que adopta Vicente Greco en 1911 para diferenciar a su conjunto, que sólo interpretaba tangos, de aquellos que interpretaban repertorios populares de otros géneros.

1.6. Viejas glorias rosarinas

Las desproporcionadas condiciones laborales que existían entre Rosario y Buenos Aires ocasionaron una emigración de destacados valores locales, situación que se repetirá en todos los dominios hasta la fuerte crisis de los años sesenta y setenta. Entre ellos una serie de vocalistas se radicaron en la Capital y entraron por la puerta grande de la historia de la música ciudadana: Libertad Lamarque, Agustín Magaldi, Agustín Irusta y Héctor Palacios, son los exponentes más destacados de esta primera época.

Lautaro Kaller (2010) afirma que Rosario nunca pudo competir con la oferta porteña, porque la dispar realidad de ambas ciudades, sumada a la falta de sellos discográficos locales⁸, diferencia remunerativa, la capacidad de medios de comunicación y el número de población, moderaron el impulso que había otorgado a la *Chicago Argentina* el apogeo agroexportador y la ebullición provocada por el progreso económico del siglo XIX. Pero a pesar de esto, varias figuras lograron destacarse a nivel local y nacional, algunas radicadas en la ciudad, otras con un pie en cada metrópoli.

Juan Rezzano, bandoneonista, compositor, director, flautista, violinista, guitarrista y docente, es una las figuras más importantes del primer tango rosarino, sobre todo por su vigencia en años posteriores, pero de gran importancia en la Guardia Vieja local. Nace en Castiglioni, Italia, en 1895 y fallece en Buenos Aires en 1979. Se instala en Rosario en 1912 luego de una gira con quien fuera su primer grupo y hasta 1937 (año en que decide probar suerte en la capital) logra una vigencia destacada en la música ciudadana rosarina, presentándose continuamente en importantes teatros y cines de la ciudad como en todo tipo de bailes y carnavales. Desde 1927 hasta 1932 se presenta en diferentes concursos de tango obteniendo importantes premios y reconocimiento por sus composiciones. El cerrado círculo de directores que había en Buenos Aires no permitió que lograra instalarse en el mundo tanguero de esa ciudad y decidió entonces retornar a Rosario, donde se dedicó principalmente a la docencia, disciplina que ejerció notablemente (Kaller, 2010). No se registran grabaciones comerciales con su orquesta pero dejó un gran número de composiciones que fueron llevadas al disco por grandes intérpretes como Roberto Firpo, Francisco Canaro, Julio de Caro y Osvaldo Fresedo.

⁸ El sello “Trío”, primero de Rosario, se inauguró recién en 1953.

Cantores como Agustín Irusta, Azucena Maizani, Ignacio Corsini y hasta Carlos Gardel interpretaron y grabaron sus tangos. Formó un binomio de gran éxito con el letrista Lito Bayardo.

Otro referente y de larga trayectoria fue Abel Bedrune (1889–1967). Bandoneonista, director y docente, mantuvo una exitosa carrera junto con su orquesta desde comienzos del '20 hasta los primeros años del '40 cuando la incipiente década dorada y la renovación del género fue relegando a los viejos directores, época en que tomó la dirección de su conjunto su hija Ebe Bedrune. Antes de su entrada en el rubro orquestal, Don Abel, como solían llamarlo, tuvo una intensa actividad en el mencionado barrio tanguero de Pichincha con tríos o cuartetos formados para la ocasión, costumbre que no modificó a pesar de su éxito como director años más tarde, pues repartía sus actuaciones entre los teatros más prestigiosos de la ciudad y los cafés del viejo barrio tanguero (Zinni, 2000). Como docente tuvo destacados alumnos que luego serían los referentes de la *Escuela Bandoneonística Rosarina*, tema que trataremos en el siguiente capítulo: Antonio Ríos, Julio Ahumada, Domingo Constancio Mattio y Félix Lipesker como figuras sobresalientes. Dejó un puñado de temas grabados, todos cantados por Guido Cantú y un buen número de composiciones que, como sucedió también con Rezzano, fueron grabadas por distinguidos artistas como Julio De Caro, Canaro y Agustín Magaldi entre otros.

Ernesto Ponzio, alias “El Pibe Ernesto”, fue un destacado violinista que compuso el famoso tango *Don Juan*, con letra de Ricardo Podestá en su segunda edición. Las crónicas lo mencionan como un virtuoso de su instrumento, con una modalidad festiva que lo hacía referente en el toque violinístico de la Guardia Vieja, pero más conocido fue por su larga fama de “pesado”, un auténtico representante del malevaje y la mala vida de los ambientes prostibularios. Condenado a veinte años de prisión por asesinato, fue indultado y cumplió apenas la mitad de su pena, luego de la cárcel volvió a la música con un breve éxito en los primeros años de la década del '30. Falleció en 1934 a los cuarenta y nueve años de edad en Banfield (Silbido, s. f.).

Otros músicos que no deben caer en el olvido son: Francisco Bianco, payador, poeta y cantor, auténtico representante popular de la década de 1910 quien grabó con la

orquesta de Eduardo Arolas *La Payanca*, alcanzando fama a nivel nacional; Federico Latasa y Anastasio González, directores y formadores de orquestas típicas; José Luis Roncallo, “Chon” Pereyra y Prudencio Aragón, destacados pianistas; Antonio Scatasso, bandoneonista porteño y José Baracco, compositor del primer tango rosarino, *Agarrate Catalina*. Todos ellos artistas radicados en Rosario, compositores de los primeros tangos y representantes de la Guardia Vieja local (Zinni, 2000).

1.7. El primer declive

El artículo n° 1 de la ordenanza municipal n° 7 sancionada el 30 de abril de 1932, establece que “a partir del 1° de enero de 1933 quedarán ipso facto derogadas todas las ordenanzas, permisos o concesiones y demás resoluciones que reglamenten el ejercicio de la prostitución”. Tres años más tarde Buenos Aires hace lo propio con la sanción de la ley de profilaxis n° 12.331 “aboliendo las casas de tolerancia en Capital Federal” (Zinni, 2000). Dicha ley tiene el doble propósito de salvaguardar a la población del avance descontrolado de las enfermedades venéreas, propiciadas por la práctica prostibularia y finalizar con la connivencia entre la clase dirigente y la mafia de la industria sexual.

La zona prostibularia rosarina se muda primero a Pueblo Nuevo, flamante barrio de la vecina ciudad de Villa Gobernador Gálvez, y luego a Granadero Baigorria hasta quedar reducida y dispersa. Algunos proxenetes prosiguieron con el negocio desde la clandestinidad, otros vieron truncadas sus carreras de cafishos y debieron dedicarse a trabajos que antes consideraban humillantes y que hasta el momento eran ocupados por los inmigrantes. Las prostitutas deben reintegrarse a la vida social y el trabajo doméstico es la primera salida laboral que encuentran, el salario apenas le sirve para subsistir y deben vestir las ropas que le sobran a la patrona, de modo que la sirvienta ocupa el escalón más bajo y despreciable del tejido social (Zinni, 2000).

Se termina una era en el país y se producen modificaciones en las capas sociales más bajas: dos sucesos de gran repercusión como la llegada al poder de Hipólito Irigoyen, primer gobierno popular, y la irrupción del tango canción de la mano de Contursi con

“Mi Noche Triste” (ambos sucesos profundamente relacionados, tema central que abordaremos en el capítulo siguiente) movilizan la inspiración del mundo tanguero hacia un nuevo puerto. La nueva clase obrera, aparecerá como el exponente de los nobles y altos ideales que debe regir la sociedad, se empieza a vivir en pretérito con una fidelidad perdurable, “ningún adelanto de la vida moderna podrá reemplazar el mundo feliz del pasado. El farol, bulín, el barrio, la viejita dolorida, el arrabal, el duelo criollo, la pendeja ingrata y el amor frustrado subsistirán como ideales y serán retomados por las nuevas juventudes” (Zinni, 1991).

2.Capítulo Segundo

Tango Canción

*Vuelvo al barrio y esta noche tengo ganas
de unas copas en la esquina de este bar.
Vuelvo al barrio para ver a los muchachos,
pero la barra no existe más.
Solamente está la vieja en su casita,
con su hamaca, su tejido y su emoción;
la vecina, cariñosa, madrecita,
me han pedido que les cante una canción.*

Lito Bayardo, "Vuelvo al Barrio".

2.1. En busca de la unidad

La ley electoral N° 8871 promulgada en 1912 durante la presidencia de Roque Sáenz Peña, establece el voto secreto y obligatorio para varones⁹ mayores de 18 años, argentinos o naturalizados, y permite en 1916 la llegada al poder de Hipólito Irigoyen. El pueblo tiene voz propia por primera vez en la historia de nuestro país.

¿Qué políticas llevan adelante los gobernantes de cambio de siglo frente a las dificultades de la Argentina inmigratoria? Como hemos visto al comienzo del trabajo, la sociedad argentina era una sociedad cosmopolita y dispersa, en consecuencia, muy difícil de gobernar. La preocupación por parte del Estado estaba orientada a la homogeneización de esa sociedad, por lo cual Sáenz Peña creía que una manera de prevenir males futuros era encauzando a la sociedad mediante el proceso de *perfeccionamiento obligatorio* (Varela, 2016). Para resolver estas dificultades se recurren a tres procedimientos homogeneizadores: educación obligatoria, servicio militar obligatorio y sufragio obligatorio¹⁰. Mediante la educación se busca producir unidad cultural, con el servicio militar unidad de registro y fuerzas armadas y con el

⁹ Las mujeres recién acceden al voto en 1947 con la ley 13.010 también conocida como "Ley Evita". En Rosario, la ley orgánica Municipal N° 2747 sancionada en 1927 declara que "podrán votar las mujeres que tengan 22 años de edad y posean título universitario o profesoras normales nacionales de segunda enseñanza". Los comicios del 29 de abril de 1928 en Rosario fueron un hecho significativo ya que se consideran el primer sufragio femenino calificado del país.

¹⁰ En 1884 se sanciona la ley de Educación Común N° 1420 y en 1901 el Servicio Militar Obligatorio, ley N° 4301, también conocida como "Ley Ricchieri".

voto, unidad en la representación democrática. La clase dirigente cree que cultivar el sentimiento y la unidad nacional, la pertenencia a un suelo, costumbres, cultura, idioma, hábitos morales, hábitos de higiene y sobretodo disciplinamiento moral es el modo más seguro de influir en las masas y, en definitiva, gobernarlas. El mejor recurso para volcar todos estos contenidos unificantes lo encuentran en la educación pública, gratuita y obligatoria, ya que en ella todos acceden al mismo plan de estudios y programas pedagógicos, los mismos textos escolares y requisitos de higiene. Se canta el himno, se conmemoran las fechas patrias y se perfilan los modelos de conducta, se construye la moral colectiva, por ende, la subjetividad popular (Varela, 2016). Es en estos colegios donde se educan los letristas del incipiente tango, pues entre 1884, año de la sanción de la ley, y 1916, año en que Pascual Contursi escribe el primer tango canción¹¹ pasan por la escuela Homero Manzi, Alfredo Le Pera, Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, José Gonzalez Castillo y el mismo creador de *Mi Noche Triste*, solo por nombrar a algunos de los más destacados.

El letrista más importante, representante cabal del tango canción en Rosario, fue el autor, cantor y periodista Lito Bayardo. Nacido en esta ciudad el 3 de marzo de 1905 con el nombre de Manuel Juan García Ferrari, compuso su primer tango en 1923 llamado “Mala Mujer”, con música de Aldeo Zeoli. En su extensa y prolífica carrera registró más de mil obras, incursionó en el cine, radioteatro, escribió cuatro libros de poemas, uno de relatos y una autobiografía y logró trabajar con artistas de la talla de Francisco y Julio De Caro, Agustín Magaldi, José Gonzáles Castillo (padre de Cátulo), Héctor Palacios, Nelly Omar, Agustín Irusta y Libertad Lamarque, entre otros. Muchos de ellos grabaron sus tangos, pero sin dudas la obra que se destaca dentro de su producción es “Duelo Criollo”, con música del rosarino Juan Rezzano y llevado al disco en 1928 por Carlos Gardel. Murió el 7 de marzo de 1986 (Pinsón, s. f.)¹².

¹¹ Se considera *Mi Noche Triste* como el primer tango canción por poseer una letra “arquetípica y profundamente diferente al modelo del tango primitivo, irrumpen la tristeza y lo íntimo” (Benedetti, 2016: 110).

¹² La Municipalidad de Rosario en el año 2000, durante los festejos de la quinta cumbre mundial del tango de la cual la ciudad fue sede, le rinde homenaje colocando su nombre a uno de los pasajes peatonales aledaños a la Casa Del Tango. Ordenanza Municipal N° 7075.

2.2. De danza lasciva a palabra moral

Adentrándonos en las letras de los poetas del tango canción, advertimos que ya nada tienen que ver con los versos de aquel tango prostibulario, en donde lo carnal y el encuentro con el otro, el malevaje y la mala vida eran tema común. Se da un vuelco rotundo, la danza lasciva del primer tango cede dominio a la palabra, a una palabra moralizante.

Los textos del tango canción construyen una representación moral de la mujer, el cuerpo deseante que figuraba en el tango anterior será ya suplantado por un amor que se va y provoca debilidad en el hombre. Por otro lado aparece la figura de la madre, una mujer inocente, pura, asexuada y con un amor incondicional, refugio frente a un mundo de ilusiones, resguardo de las desviaciones de la mala vida. También, en este orden, se presenta la novia del barrio que generalmente es abandonada por la búsqueda de una vida de lujo, pero se retorna a ella a modo de rendición, aunque ya no se la encuentra y se paga con la propia desgracia de la soledad. En contrapartida a estos modelos aparece la *milonguita*, que no es nada más y nada menos que una representante de los simuladores de clase que hemos visto en el primer capítulo. Aquí es simbolizada como algo negativo, la *milonguita* es una mujer de barrio que se traslada al centro en busca de una vida que la saque de la pobreza, entregándose a la noche, a la prostitución, a la mala vida o lo que fuere para ascender económicamente, y el desenlace es similar al mencionado más arriba, se vuelve rendido y herido al barrio (Varela, 2016).

Un tema fundamental en este dominio es la tensión entre el centro y el barrio. Hay un ordenamiento moral detrás de sus menciones, en el primero existe el lujo, la perdición, el mal, la tentación, todo lo que es moralmente negativo, mientras que el segundo se presenta como un lugar seguro, de trabajo, familia, pureza y resguardo de las injusticias. Varela (2016: 113) afirma que “se diferencian en el enfrentamiento entre lo moral popular y la vida de consumo y ostentación burguesa”. Una crónica de 1939 que figura en el *Rosario de Satanás* de Héctor Zinni (1991: 154) nos lo ejemplifica claramente:

“... para porteños y rosarinos constituye todo un rito ir a pasear al centro los fines de semana. En Rosario es la calle Córdoba destinataria de multitudes que lucen sus mejores ropas: las mujeres de riguroso sombrero – a veces con tul-, guantes hasta el medio brazo y otros atavíos no menos singulares. Los hombres con traje con chaleco en

invierno, sobretudo, corbata con el correspondiente alfiler, camisa con gemelos en los puños, sombrero, chalina, bastón y hasta bufanda de seda blanca.”

Esta alusión no es ocasional, la urbanización de las grandes ciudades, sobre todo las portuarias como Buenos Aires y Rosario, está provocando grandes modificaciones. La creciente industrialización del país produce una migración interna a las principales metrópolis y estas comienzan a configurar los barrios obreros. En la *Chicago Argentina* se registra un creciente movimiento poblacional proveniente de las provincias cuyanas y del noroeste argentino que vienen en busca de un campo fértil para sus actividades y esperanzas. En su *rumbo pa' bajo* (Zinni, 1991), como decían antiguamente los habitantes del norte al dirigirse a Buenos Aires en busca de tierra prometida, Rosario se adelanta a recibirlos y cumple anticipadamente con aquella ilusión.

Poco a poco van estableciéndose barrios obreros, textiles, profesionales e industriales. Es necesario advertir que la edificación de estos nuevos sectores había comenzado en 1910 como parte de una política de higiene¹³, pero tendría mayor relevancia a finales de la década del '30. De 1933 a 1940 en Rosario descende el número de conventillos a la mitad y la ciudad supera los cuatrocientos mil habitantes, mientras las clases populares se mudan a los barrios obreros.

En el barrio vive el trabajador que posee cierta estabilidad laboral y ha podido acceder a un terreno o a una pequeña casa, en general se trata de inmigrantes o hijos de inmigrantes trabajadores. Los nuevos y reubicados sectores populares encontrarán en pocos años su representante político en la figura de Juan Domingo Perón, quien hará de las clases populares y los sindicatos su bandera política. El peronismo y el tango canción tendrán tan estrecha relación que, retomando las palabras del comienzo de este trabajo, el fin de uno será también el del otro.

A manera de síntesis es posible afirmar que las letras del primer tango tenían un tipo de complicidad inconveniente entre quienes lo profesaban. Sus referencias eran el cafísho, la prostituta, el rufián, el malevaje, el compadrito, entre otros, en cambio en las letras

¹³ El Hogar Obrero (1905) y la Comisión de Casas Baratas (1910) son dos ejemplos de esta política de urbanización e higiene.

del tango canción el destinatario es el pueblo plebeyo, “el tango deja de ser una crónica policial para expresar el sentimiento de las clases populares” (Varela, 2016: 88).

2.3. Crisis, resurgimiento y apogeo

Benedetti (2016) afirma que históricamente se ha caído en el error de dividir al tango por décadas, en cambio debe entenderse, a partir de la consolidación de la orquesta típica en 1910, que sus procesos históricos se han visto marcados por un ciclo de tres tiempos: momentos fecundos y de expansión, etapas de inercia y períodos de decadencia y reformulación que no siempre coinciden con el lapso de los diez años. Agrega también que estos procesos no se presentan abruptamente, sino que tienen ascensos, momentos de auge y declives. Si articulamos estos preceptos con el método que introdujimos al comienzo para entender el desarrollo del tango con la historia política argentina, encontramos en el llamado *período de oro del tango* un claro ejemplo.

Este período, caracterizado por la consagración de las grandes orquestas, la aparición de estilos definidos, el cambio en la poética y el resurgimiento del baile, transcurre entre 1937 y 1955 y está enmarcado por dos importantes momentos de crisis: previamente el crack económico mundial de 1929 y golpe militar argentino de 1930 y posteriormente por el golpe militar y el derrocamiento de Perón en 1955.

El crack de la Bolsa de Nueva York en 1929 y su repercusión a nivel mundial produjo que las grandes potencias mundiales cerraran sus importaciones y, como consecuencia, se pusiera en crisis todo el modelo agroexportador argentino. La caída del precio de los cereales y la carne evidencia la fragilidad y dependencia de los países subdesarrollados frente a las potencias mundiales: las secuelas se viven inmediatamente y comienza un desajuste económico, crece el desempleo y surgen asociaciones nacionalistas que desembocarán en recurrentes golpes de Estado en toda América Latina, terminando entonces el ciclo de la Argentina agroexportadora como único y mayor recurso económico. La crisis provoca en los países industriales la necesidad de conquistar

nuevos mercados y da comienzo a la exportación cultural que los historiadores H. y L. Bates (2007) denominaron *yanquinización*.

Los escenarios artísticos del tango eran los cafés céntricos, los cabarets y clubes nocturnos, pero la principal fuente laboral estaba constituida por las salas cinematográficas, donde se musicalizaba el cine mudo. La *yanquinización* trae consigo al blues, el foxtrot y el jazz que copan rápidamente los discos y las radios, y la llegada del cine sonoro desplaza a las orquestas típicas, teniendo que replegarse a los palcos de los cafés, los cuales fueron también reemplazados en poco tiempo por pizzerías y “bares automáticos” (Sierra, 2010).

El avance de Hollywood sobre el cine argentino, que tenía al tango como tema principal de sus películas¹⁴, termina de ahogar al género arrinconándolo en una terrible y profunda crisis. Paralelamente y como instinto de supervivencia se comienza a escribir sobre la historia del tango¹⁵, como respuesta a la invasión foránea. Hay una fuerte pérdida de contacto entre el tango y su público, el género vive su primera gran crisis.

“Los tangos, milongas, valeses, pasodobles y tarantelas que gozan del favor del público poco a poco lo van perdiendo. Es decir, se va dividiendo la cosa cuando el auditorio comienza a escuchar El Rag de la Calle Doce, Saint Louis Blues, Rapsodia en Blue o De Buen Humor. “

(Zinni, 1991: 159)

Retomando a Benedetti, podemos observar que a partir de 1935 la música ciudadana comienza a revitalizarse lentamente, para entrar así de la mano del baile y de la Orquesta de Juan D’Arienzo a su época de apogeo y mayor popularidad.

La evolución musical en este dominio, sin lugar a dudas, tiene una riqueza y novedad sin precedentes para el género. Si bien fueron muchos los actores que aportaron a su

¹⁴ En 1935 se produce en Rosario la primera película íntegramente filmada en la ciudad, titulada *Viejo Barrio*. En palabras de Héctor Zinni (1991: 80) “la película no deja de ser un remedo de las recetas contenidas por las películas nacionales en boga: el infaltable cabaret, la muchachita engañada, el villano de bigotitos, los personajes de barrio. La música abunda por todos lados permitiendo el lucimiento de ejecutantes e intérpretes locales muy conocidos, aunque se deba recurrir a la presencia del porteñismo Fiorentino. La escasa o ninguna originalidad del tema obligan a intercalar un tango con música de José Sala y letra de Valdemiro Gauna, titulada con el mismo nombre del filme”. Como observamos, la producción artística rosarina replica nuevamente los temas de moda de la Capital, y tal como sostuvimos a lo largo del trabajo, esta relación de dependencia abundará en todo el dominio del tango canción.

¹⁵ Este suceso va de la mano con el revisionismo histórico que vive el país y el análisis de la figura de Juan Manuel de Rosas, también como una reacción a los embates del imperialismo (Varela, 2016).

progreso, sería materia de otra investigación abordarlos en detalle, pero nos resulta necesario para hilvanar el desarrollo del tango, tanto en Buenos Aires como en Rosario, explicar brevemente algunos puntos de relevancia. Para ello retrocederemos unos años en el tiempo.

2.4. Los estilos

Según Sierra, en su libro *Historia de la Orquesta Típica* (2010), es Juan Carlos Cobián quien, a partir de su incorporación en la orquesta de Genaro Espósito en 1913, introduce variantes sustanciales en el piano que reformularán su participación en el género. Deja de ser un mero acompañamiento rítmico para pasar, paulatinamente, a comportarse como un director instrumental dentro de la orquesta. Los cimientos del llamado “acompañamiento armonizado” son retomados por Francisco De Caro quien lo estructura definitivamente. Pocos años después, Francisco junto a su hermano Julio utilizarán la línea de orientación iniciada por Cobián para fundar un conjunto que “creó una escuela de ejecución musicalmente evolucionada que habría de significar el movimiento de transformación más importante de toda la historia del tango” (Sierra, 2010: 97). El sexteto De Caro define las funciones de los instrumentos de la orquesta típica, en donde se terminan de formalizar y organizar una cantidad de elementos musicales y estilísticos que estaban sucediendo en la época, considerándose una bisagra en el tango, pues su sexteto que tiene la presencia de dos violines y dos fuelles más contrabajo y piano, permite lograr una sonoridad de fila. Luego esta formación será ampliada con la presencia de más bandoneones y una sección de cuerdas completa, estableciendo el orgánico clásico de la Orquesta Típica. Con De Caro se bifurca todo el desarrollo posterior en dos propuestas: tradicional y evolucionista.

El violinista, arreglador y compositor Ramiro Gallo (2017) establece ocho estilos como los más representativos, de los cuales ubica cronológicamente en primer lugar al sexteto de Julio De Caro, aunque es mencionado como propulsor y fundador más que como estilo característico, pues todas las orquestas posteriores se desarrollaron a partir de sus bases. De los siete estilos siguientes, seis pertenecen al dominio del tango canción y el

restante, la música de Ástor Piazzolla, pertenece al dominio de vanguardia, según los preceptos de Varela que enmarcan esta investigación.

Sin ahondar en los detalles de cada estilo, puntualizaremos algunos conceptos básicos. La orquesta de Juan D'Arienzo, de marcación rígida y tajante y la de Carlos Di Sarli, de modelo clásico, con lento transitar, sin innovaciones armónicas pero con exquisito sentido de los contrastes y dinámicas (Varchausky, 2016) son las estéticas de preferencia en el mundo milonguero, razón por la cual son los directores que más influenciaron al mundo orquestal rosarino. Bedrune y Rezzano, como mencionamos en el primer capítulo, fueron los primeros en lograr trascendencia con sus orquestas gracias a las imitaciones de estos estilos bailables.

Si colocamos a los directores recién mencionados bajo la línea tradicionalista, en palabras de Luis Sierra, debemos considerar a los estilos de Aníbal Troilo, Alfredo Gobbi, Horacio Salgán, y Osvaldo Pugliese en el ala evolucionista. Salvo la línea *troileana* y muy poco de la propuesta *puglieseana*, el plano evolucionista no hizo mella en el desarrollo tanguero rosarino de la década del '40. "Pichuco", con su innovación orgánica de sumar viola y violoncello a las cuerdas y la consagración del cantor que ejecuta el tema completo a diferencia de los estribillistas de la década del '30, establece dos rupturas que serán adoptadas por todos los organismos que transitan la época dorada del tango, tanto los evolucionistas como los tradicionalistas (Varchausky, 2016). Sin embargo, adelantando materia de capítulos posteriores, es la orquesta de Osvaldo Pugliese la que impregna, estilísticamente hablando, la última resurrección del tango. La pianista e investigadora Angélica Adorni (2016) sostiene que todas las agrupaciones que surgieron en 1999 del colectivo llamado *La Máquina Tanguera* y que generaron una participación importante en el reverdecer del tango en el siglo XXI, tomaron como modelo la orquesta de Osvaldo Pugliese y la ciudad de Rosario no se mantuvo ajena a esta afirmación.

2.5. Las orquestas rosarinas

Los lugares predilectos de reproducción del género fueron primero la radio, el cine y los discos pero sobre todo, gracias a su contacto directo con el público, los bailes populares y carnavales.

A fines de la década del '30 el incremento de lugares que acogían al tango en la ciudad de Rosario era significativo, los *dancings* y salones de baile lograron suplantar la escasez de trabajo que había dejado el fin del cine mudo (Kaller, 2010). El contexto mundial atravesado por la Segunda Guerra Mundial y la crisis a nivel global hizo que los países más desarrollados no ocuparan su tiempo con la exportación de la industria cultural, como otrora sucedió con la *yanquinización* de comienzos de la década del '30. Este hecho facilitó el despliegue de la música nacional que logró una popularidad notoria, asentándose en la cotidianeidad de todo el tejido social argentino, sin otras músicas que le hicieran sombra a excepción del jazz. Las orquestas típicas rosarinas de la primera hora supieron adoptar rápidamente ambos géneros, la misma agrupación solía ejecutar tango y jazz acaparando así otra plaza laboral. Muchos conjuntos estaban compuestos por los instrumentos típicos de ambas músicas: bandoneón, piano, violín y contrabajo como también batería, vientos de metal y de madera y alternaban las funciones, orgánico y género musical a pedido del productor o realizador del evento (Zinni, 2000).

Ante el apogeo del baile la ciudad reconfigura ciertos establecimientos para albergar al público tanguero: las pistas de los clubes de barrio de la ciudad se convierten en centros populosos de diversión; en el centro los cafés, varietés, confiterías y bailes privados presentan orquestas en vivo a toda hora y para los carnavales los cines se ponen a disposición.

A pesar del auge que vive el tango en la década del '40, la ciudad de Rosario nada puede hacer en comparación con la oferta y demanda que propone Buenos Aires, capital histórica del género. El circuito comercial porteño atraía nuevamente a los mejores talentos rosarinos quienes, sin dudarlo, emigraban tentados por las posibilidades laborales que *La Chicago Argentina* no podía ofrecer, factor que quizás haya obstaculizado el desarrollo de un Tango Rosarino Independiente (Kaller, 2010). La

producción de grandes eventos, el contacto con los instrumentistas, compositores y letristas más destacados de la música ciudadana y la posibilidad de grabar discos, inclinaron la balanza en forma desfavorable para Rosario.

A su vez, mientras Buenos Aires proyectaba hacia el resto del país su influencia cultural, Rosario hacía lo mismo con su zona aledaña. Para los comienzos de la década del '40, la ciudad era catalogada mundialmente como “la capital agrícola de la República Argentina” y este poderío económico contribuyó a diseminar el esplendor del tango por la provincia de Santa Fe, teniendo a la ciudad *cuna de la bandera* como epicentro cultural.

Esta etapa de prosperidad hizo que la oferta laboral de la ciudad fuera abundante y permitió al músico de orquesta vivir dignamente. Debido a que la principal fuente de trabajo eran los bailes, el estilo que reinó fue el que más se ajustaba a la milonga, la gran mayoría de las orquestas rosarinas imitaron los estilos de D'Arienzo, Di Sarli o tendencias *guardiaviejistas*. La línea evolucionista, en menor número en esta época, conseguirá más adeptos a partir de la década del '50. Pero la oferta tanguera rosarina no terminaba ahí, el contacto con las agrupaciones porteñas era muy fluido, pues la ciudad siempre fue una plaza interesante para las giras, como hemos visto con Canaro en 1917 (véase página 11 de este trabajo), tal es así que figuras como Francini y Pontier, Antonio Tormo o Genaro Espósito solían musicalizar los varietés al aire libre de los barrios rosarinos.

“En Rosario había por esos años números locales donde el amo y el señor era el tango, esa música que marcaba un estilo de vida: el de todos. Nada ni nadie escapaba al realismo de sus letras o al sentido compás de su música. Esos eran los lugares donde, al caer la noche, las parejas se estrechaban en el abrazo tanguero que fuera escándalo a principios de siglo y que por entonces rubricaba la gracia de los pies sobre la pista. También era el lugar de reunión de aquellos que se deleitaban con las voces de los cantores o con los acordes de los bandoneones – infaltables a la cita- de las grandes orquestas.”

(Zinni, 1991: 256)

Durante la década del '30 las orquestas de Bedrune y Rezzano, mencionados oportunamente en el capítulo anterior, junto a Anastasio Gonzalez dominaron el panorama local. Poco a poco, a medida que el género fue ganando notoria popularidad a comienzos del '40, la ciudad se pobló de agrupaciones musicales, a tal punto que más

allá de las consagradas existían muchas orquestas de barrio que promovían constantemente nuevos valores. Entre las de mayor vigencia y convocatoria puede delinearse las dos tendencias mencionadas por Sierra y citadas más arriba en este trabajo.

La orquesta de **Francisco Plano** se sitúa, sin lugar a dudas, en el podio de las agrupaciones con mayor trayectoria y perdurabilidad. El primer instrumento de Plano fue el violín, pero por influencia de Abel Bedrone se inclina definitivamente por el bandoneón. Vive activamente toda la época dorada de Pichincha, tocando en tríos en los cafés del barrio tanguero. Durante el '30 desarrolla una faceta compositiva logrando cierto reconocimiento. A partir de 1941 forma rubro propio y consigue que su orquesta quede en la historia musical de la ciudad como una de las más importantes. Aunque toca generalmente arreglos de editorial, sin definir estilo propio, su conjunto es todo un suceso: se mantiene quince años consecutivos en LT3, luego siete años ininterrumpidos en LT2; durante 1947 logra un régimen de seis bailes semanales y es el primer conjunto de tango en grabar en el Sello Trío de Rosario (La Cumparsita, 1954).

El éxito rotundo del conjunto de **Héctor Lincoln Garrot** se vio reflejado en los quince bailes que solía ofrecer en las salas más exigentes de la ciudad. Con un estilo netamente tradicionalista de aires *fresedianos*, “Los Provincianos” (como solían llamar a su orquesta por reunir instrumentistas de la zona aledaña a Rosario) dedicaron parte de su repertorio a estrenar obras de su director, algunas de las cuales pronto serían replicadas por conjuntos de la ciudad. Dentro de esta estirpe tradicionalista encontramos también a **Marcelo Polato**, apodado “El caballero del tango”, requerido en diferentes oportunidades por Maffia para su conjunto, mantuvo un alto nivel laboral pues sus músicos percibían un sueldo mayor al de un gerente de banco (Kaller, 2010)

Entre los *dariencistas* encontramos a los hermanos **Héctor** y **Luis Chera**, cada uno director de orquestas de relieve quienes, debido a su parentesco, intercambiaron constantemente instrumentistas (sus hermanos Julián y Roberto, violinista el primero y contrabajista el segundo, también participaron activamente de los conjuntos, todos hijos de Julián Chera, bandoneonista de la guardia vieja). La orquesta de Luis, apodado “El D’Arienzo rosarino” o también “el Astro del Tango” (La Cumparsita, 1954), que fuera

padrino del bandoneonista Víctor Lavallén¹⁶, supo lograr una constancia en radios y bailes situándose entre los más convocadores de la ciudad. La gran demanda laboral de su organismo le permitió contar con excelentes instrumentistas: Rodolfo Montironi, Antonio Ríos, Fernando Tell, Omar Murtagh, Antonio Agri y Julio Barbosa, entre otros, todos valores de primerísimo nivel. Dentro de este estilo también encontramos al conjunto de **Güerino Scarizza**, que llegó a mantener un régimen laborable de veinte bailes mensuales. La agrupación de **Juan Manzur**, de perdurable vigencia en los bailes de la zona aledaña a Rosario, consiguió que la mayoría de sus músicos lograran vivir de los ingresos de la orquesta, se preocupó asimismo por ejecutar y estrenar obras rosarinas. Ensanchó también las filas de esta corrienteailable la “orquesta del ritmo distinto”, como solían denominar los diarios al conjunto del contrabajista **Carlos Lalia**, que utilizara desgravaciones del “Rey del Compás” (D’Arienzo), acción que le aseguró una plaza perdurable en los bailes (Kaller, 2010).

Por el lado *disarliano* encontramos la experiencia a “cuerda completa” de **José Corna**, muy popular en los bailes y carnavales de la década, y a **Raúl Bianchi**, que se ganó el mote de “Compás de acero” por ser el émulo rosarino del bahiense.

También, otros conjuntos que poblaban las pistas pero sin definir una inclinación estilística, aunque puede reunírseles dentro de los tradicionalistas, son los pianistas **Juan Carlos Lurá**, apodado “El poeta del teclado”, quien grabó en 1953 para el sello Nico el primer disco de tango en Rosario y **Nicolás Barbato** quien logró un alto nivel profesional con su conjunto; el prolífico compositor y excelente bandoneonista **Ángel Bellía**, quien logró una vigencia de nueve años en Radio Litoral y participara en todos los bailes y carnavales de importancia de la ciudad y el bandoneonista y empresario **José Alberto Migliazzo**, que consiguió reunir a los mejores instrumentistas de la ciudad en una orquesta soñada¹⁷ (La Cumparsita, 1954).

Escapando un poco a la emulación que lograra reverdecer el tango a mitad de la década del ’30, podemos mencionar a los conjuntos del bandoneonista **Julio Barbosa**, de fuerte

¹⁶ Víctor Lavallén nació el 18/12/1935 en Rosario. Es un destacado valor en la historia del tango pero sobre todo para nuestra investigación, elemento fundamental en la Orquesta Escuela de Buenos Aires “Emilio Balcarce”, de la que nos ocupamos más adelante.

¹⁷ Por sus filas pasaron todos los referentes de esta época: Domingo Sala, Garrot, Bianchi, Bellía, Barbosa, Vaga, Montironi, entre otros.

impronta *puglieseana*, quien fuera uno de los referentes de la Escuela Bandoneonística Rosarina. A **Nito Farace**, violinista de gran nivel que logra mantener una orquesta de alto vuelo, pero sus intermitentes viajes a Buenos Aires no le permiten una constancia tan relevante en Rosario. Es convocado por Miguel Caló y Aníbal Troilo para sus respectivos conjuntos y en su larga lista de grabaciones colabora con artistas de la talla de Roberto Goyeneche, Susana Rinaldi, Mariano Mores, Edmundo Rivero, entre los más destacados.

En la otra línea mencionada por Sierra, la de los evolucionistas, debemos ubicar a los hermanos **Domingo** y **José Sala**. El primero, con su “Orquesta Típica y Característica Maipo” consigue una destacada profesionalidad, estableciéndose como unos de los pilares de la década del '40. “El Caballero del Ritmo”, como solían llamarlo en el ambiente tanguero, viaja a Buenos Aires en 1955 y consigue tocar en la casa de gobierno, en presencia del entonces presidente Juan Domingo Perón (Sala, 2018). Su hermano José logra un notable conjunto, con conceptos evolucionistas y calidad interpretativa. Su estilo tiene una fuerte influencia *troileana*, toma de “Pichuco” entre otras cosas, la adhesión del cello y la viola a la sección de cuerdas. Fue un prolífico compositor, en SADAIC figuran más de cuatrocientas obras de su autoría, la revista La Cumparsita llegó a mencionarlo como “el mejor director de orquesta típica de Rosario”. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, José Sala tiene una importante participación en la primera película filmada íntegramente en Rosario, Viejo Barrio, en la cual escribe y ejecuta toda la música, un claro ejemplo de su popularidad e importancia para el tango de la *Chicago Argentina*.

Otro director que merece ser mencionado en esta corriente es **Julio Conti**, quien formase un destacado binomio orquestal con el pianista clásico Enrique Munné. De extensa trayectoria, fue contemporáneo a Bedrune y Rezzano en el '30 y llegó a interpretar las primeras composiciones de Piazzolla a finales del '40, algo inusual para el medio rosarino que tenía una tendencia tradicional y bailable.

Pero la lista de evolucionistas rosarinos no está completa si no mencionamos a **Antonio Ríos**, “el mejor bandoneonista del país”, en palabras de Aníbal Troilo (Kaller, 2019). Comienza a tocar profesionalmente en 1931 en la orquesta de Bedrune, quien fuera su

maestro, pero también hace cambios en el conjunto de Juan Rezzano. En 1937 prueba suerte en Buenos Aires y rápidamente es requerido por importantes orquestas: Cayetano Puglisi, Miguel Caló, Antonio Rodio y Orlando Goñi (donde participa también como arreglador). Luego de un breve paso por Bahía Blanca, donde se dedica más que nada a la docencia, vuelve a Rosario y forma conjunto propio con una impronta netamente troileana. Su capacidad como instrumentista y arreglador provoca que grandes glorias locales como Rodolfo Montironi, Antonio Agri¹⁸ o el cantor José Berón formen parte de su agrupación. En 1955 desintegra la orquesta para formar el cuarteto “Los Poetas del Tango”¹⁹, mojón en la evolución del género en la ciudad (Kaller, 2010). Su virtuosismo, su manera particular de ejecutar el bandoneón genera admiración de los más encumbrados músicos del tango, como podemos observar en la cita siguiente:

“Eduardo Rovira dijo que Ríos fue para él, el sonido del bandoneón en su estado de pureza y que junto a Alfredo Gobbi y a Orlando Goñi, constituyeron los últimos tres grandes intuitivos que dio el tango. Aunque el caso de Ríos no sólo fue intuición, estudió, fue un gran intérprete de música clásica y practicó la docencia.”

(Zucchi, 1977: 725)

2.6. Escuela Bandoneonística Rosarina

En la década del '30 un grupo de bandoneonistas rosarinos establecidos en la Capital se distinguieron por encima de la media, generando admiración ante propios y extraños. Su técnica, sonoridad, brillantez y originalidad hizo que se hablase de una *Escuela Bandoneonística Rosarina* (Kaller, 2019). Esta designación, que no remite a ningún establecimiento en particular, tuvo como primeros cultores a Antonio Ríos, Julio Ahumada, Deolindo Cazaux y Guillermo Uría, y poco más tarde Fernando Tell, Osvaldo “Marinero” Montes, Félix Lipesker y Domingo Mattío. La estirpe no terminaría ahí, herederos de ese legado fueron: Ángel Bellía, Julio Barbosa, José Brondel, entre tantos, pero dos instrumentistas lograron sortear los obstáculos de los

¹⁸ Es oportuno mencionar que tanto Antonio Agri, como Rodolfo Montironi, Omar Torres, Néstor Marconi y Domingo Federico fueron personalidades destacadas en el desarrollo del tango rosarino, pero si bien sus trayectorias se inician en el dominio del tango canción, creemos oportuno para nuestra investigación abordarlos en los dominios posteriores.

¹⁹ Cacho Puertas en piano, Antonio Agri en Violín, Omar Murtagh en Contrabajo y el mismo Ríos en Bandoneón y arreglos.

años más oscuros del tango y tendieron un puente entre una generación dorada y un incipiente resurgimiento, ellos fueron Rodolfo “Cholo” Montironi y Omar Torres, piezas fundamentales de la evolución del tango Rosarino.

3. Capítulo Tercero

Vanguardia, revolución y resistencia

*Si no aflojás
me paso al rock,
¡y la peor no voy a ser!*

Horacio Ferrer, “Che, Tango, Che”.

3.1. De palabra moral a música para escuchar

A partir de la década del cincuenta la popularidad del tango comienza a retroceder debido a una multiplicidad de factores. Se ve obligado a competir con otros géneros musicales, los cuales arriban a la Argentina por medio de la expansión de las nuevas tecnologías que poco a poco irán desplazando a la radio como medio predilecto de difusión. El televisor trae propuestas modernas que se ajustan a las exigencias de las generaciones más jóvenes, que buscan diferenciarse de sus precedentes. En este sentido, el tango era una clara referencia al pasado, produciéndose una distancia generacional con su música: “un joven de la década del cincuenta se veía mucho más reflejado en la incipiente cultura del rock o en películas como *Rebel Without a Cause* (1955) o *Jailhouse Rock* (1957), que en un señor rendido que lamentaba sus amores ante la mesa de un café” (Benedetti, 2016: 246). Así, el tango comienza a entrar en la lista de los rechazos, como también el barrio al que tanto le había dedicado Manzi en sus letras. La rumba, la guaracha, el mambo y el calipso comienzan a copar las grabadoras, el Rock and Roll con figuras como Chuck Berry, Elvis Presley y Bill Haley invaden la radio, llegan a la moda el *blue jeans*, las camperas de cuero, las motocicletas y el chicle globo (Zinni, 1991).

Con respecto a Rosario, reflejo de la crisis que vive el género a nivel nacional, se declina visiblemente el interés por los carnavales, sólo los bailes se mantienen a flote. Sin embargo, o quizás, como consecuencia de esto, un sinfín de figuras de primera línea de la música ciudadana desfilan por la ciudad: Aníbal Troilo con Alberto Marino y Floreal Ruiz, Osvaldo Pugliese con Jorge Vidal y Alberto Morán, Carlos Di Sarli, Miguel Caló, Horacio Salgán, Julio Sosa, entre otros tantos. A la par, y en un intento de sobrevivir a los ya “despintados carnavales” de 1953 (Zinni, 1991: 490) aparecen en un

segundo plano todas las orquestas de larga trayectoria en el ámbito local: Francisco Plano, José Sala, Luis Chera, Antonio Ríos, Héctor Garrot, José Corna, Julio Bianchi, Güerino Scarizza y otras agrupaciones de menor porte. Se vislumbra un eclipse, los nuevos vientos de renovación irán desperdigando poco a poco a las orquestas típicas rosarinas, reduciéndose en conjuntos más pequeños (como también sucedía en Buenos Aires con los reconocidos directores) para adaptarse a las nuevas condiciones laborales que imposibilitan la continuidad de grandes agrupaciones.

En el plano político, el 16 de septiembre de 1955 se produce el golpe cívico-militar autodenominado “Revolución Libertadora” que pone fin a casi diez años de peronismo. Comienza un proceso de proscripción y ensañamiento ante la figura de Perón: se castiga con pena, cárcel o multa a quien utilice imágenes, publicaciones, o todo tipo de expresiones vinculadas a él (Zang, 2018). Este proceso de “desperonización” (Varela, 2016: 152) proclama desde el punto de vista del gobierno de facto una modernización y apertura al mundo: en el circuito financiero el país se reincorpora al Fondo Monetario Internacional y establece acuerdo con el Club de París y en el plano artístico se deja de lado la afirmación de lo nacional por un proceso cultural de laboratorio y experimentación influenciado por las corrientes europeas.

Paralelamente, en octubre de 1955 (apenas un mes después del golpe) Ástor Piazzolla irrumpe en la escena tanguera con su Octeto Buenos Aires y escribe un decálogo, en forma de manifiesto, que produce un fuerte cimbronazo dentro del mundo del dos por cuatro. En dicho manifiesto, algunos puntos atentan contra los esquemas fundamentales históricamente establecidos en el tango:

- Para aprovechar en todas sus posibilidades los recursos musicales del tango, no se ejecutarán obras cantadas, salvo contadas excepciones.
- Considerando que el conjunto debe ser únicamente escuchado no se actuará en bailes. Las actuaciones se limitarán a radio, televisión, grabaciones y espectáculos.
- Se introducen guitarra eléctrica y percusión, instrumentos ajenos al tango.
- Las partituras estarán escritas dentro del mayor perfeccionamiento musical posible que pueda lograrse en este género, lo que facultará a que sean consideradas por los expertos más exigentes.

(Azzi y Collier, 2000: 10)

Con un repertorio conformado por obras de la guarda vieja y nuevas composiciones, especialmente de su autoría, Piazzolla pretende “elevar la calidad del tango; convencer a

los que se han alejado del él los valores de nuestra música; atraer a los amantes exclusivistas de músicas foráneas; conquistar al gran público y llevar el tango al extranjero como embajada artística" (Azzi y Collier, 2000: 25). Carlos Kuri (2014) afirma que el Octeto Buenos Aires "es el punto exacto donde se inscribe el nacimiento del tango contemporáneo, punto de no retorno, inicio de la última mutación en el interior del tango".

De esta manera el género pierde su contacto con las clases populares, ya no es para bailar sino para escuchar. El público al cual se dirige es otro, nada tiene que ver con el arrabal del tango canción, se aleja del reconocimiento masivo de los sectores populares para instalarse en el campo académico e intelectual. Solicita para su ejecución a los expertos más exigentes, los instrumentistas deberán ser músicos profesionales porque sus partituras se asemejan a la música académica. Para escuchar a Piazzolla se requiere una escucha atenta, hay que hacer silencio, ni siquiera mantiene un ritmo estable pensando en los bailarines, en su arte hay ruptura, disenso, conflicto y revolución (Kuri, 2014).

Pero Piazzolla no está solo en este camino de experimentación, el cine, el teatro y las artes plásticas también se encuentran en un proceso de abstracción. Dentro de la música ciudadana, la corriente renovadora también consigue importantes adeptos. El bandoneonista, director y compositor Eduardo Rovira con su "Agrupación de Tango Moderno" investiga el dodecafonismo de Arnold Schoenberg y el violinista Leo Lipesker hace lo propio con su Cuarteto de Cámara del Tango, entre otros ejemplos. El tango vive un proceso de laboratorio, en la música de Piazzolla conviven Bach, Bartok, Stravinsky, Ginastera junto a Troilo, De Caro y Pugliese. El tango se abre al mundo, Varela (2016: 160) sostiene que la "desperonización" es también la "destanguización" de la sociedad, pues "se interrumpe una condición y comienza otra".

3.2. La vanguardia en Rosario

Durante la década del '50, el tango en la ciudad de Rosario vive una "etapa ostensible de evolución musical" (Kaller, 2010: 17) debido a dos factores puntuales: la repercusión

que provoca la nueva música de Piazzolla en los jóvenes compositores y la llegada y retorno de algunas figuras de relieve a la ciudad.

En 1947, luego de su paso por Bahía Blanca, regresa a Rosario Antonio Ríos. El bandoneonista, como hemos indicado previamente, es un bastión fundamental en el tango rosarino y su vuelta no pasa desapercibida, pues forma conjuntos de alto nivel musical con los mejores instrumentistas del momento. Dentro de sus destacados alumnos debemos mencionar a Rodolfo “El Cholo” Montironi, bandoneonista, compositor y arreglador de relevante trayectoria en la ciudad.

Montironi nace el 4 de diciembre de 1931 en Rosario. Comienza sus estudios con el bandoneonista Julio Barbosa y a los ocho años debuta en LT3 Radio Cerealista. En su extensa y prolífica trayectoria, viaja sesenta y tres veces a Europa; graba con la Royal Filarmónica de Londres y con la Orquesta Sinfónica de Francia bajo la dirección de Michel Plassone; se desempeña durante varios años como bandoneonista y director del conjunto estable de Trottoirs de París y conoce y colabora con artistas como Julio Cortázar, Edgardo Cantón, Susana Rinaldi, Roberto Goyeneche, Salgán y De Lío, entre otros. Es el continuador de la *Escuela Bandoneonística Rosarina*, recibiendo el legado de su segundo maestro, Antonio Ríos (Vega Soto y Cortés, 2011).

Dentro de sus composiciones puede encontrarse un lenguaje “moderno” (Vega Soto y Cortés, 2011: 45), sobre todo en los tangos *Petichango*, *Cordialmente*, *Luthier* y *Sublime fantasía*. En estas obras, escritas entre 1980 y 1992, la estructura formal, los planos armónicos, los tratamientos rítmicos y melódicos guardan complejidad y semejanza con el estilo *piazzolleano*, por ello es considerado parte de la vanguardia rosarina (Kaller, 2010). A partir de la década del '90, Montironi se convierte en un referente ineludible para los jóvenes instrumentistas que transitan los años más oscuros del género, convirtiéndose en una pieza clave del resurgimiento de principios del siglo XXI.

En el mismo año que retorna Ríos a su ciudad natal, se instala, proveniente de Las Rosas, Santa Fe, otro bandoneonista de gran importancia en el desarrollo musical rosarino: Omar Torres.

Omar es un incansable emprendedor, en su larga carrera como bandoneonista, arreglador, compositor y director forma desde conjuntos tradicionales, como el binomio con Antonio Agri para acompañar al cantor Carlos Yanel, hasta agrupaciones de vanguardia, como la Agrupación de Música Moderna, fundada en 1957 y destinada a explorar los nuevos sonidos del tango, introducidos por la figura de Piazzolla:

“...La orquesta Torres-Agri, sobre todo la primera, es troileana, en la segunda hacemos un ritmo muy marcado, como hacía Miguel Caló; a Ástor lo empezamos a buscar con la Agrupación de Música Moderna.”

(Kaller, 2010: 34)

En los años sesenta, la crisis que golpea a todo el género lo obliga a reducir plantel para poder tocar en confiterías y esporádicos ciclos televisivos y radiales. Sin embargo, Torres redobla la apuesta y conforma la Orquesta Estable del Tango Club Rosario, de dieciséis participantes, presentándose en diferentes facultades de la ciudad. Pero el campo laboral para el tango es tan reducido que se ve obligado, durante la década del setenta, a cambiar de rubro para sobrevivir.

Iniciados los años ochenta, el rosense vuelve al ruedo convocado como director de la Orquesta Municipal de Tango. El proyecto, impulsado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, quedará a los pocos años sin efecto por falta de presupuesto. La inagotable perseverancia de Omar lo lleva a formar en 1982 su conjunto más consagrado: el quinteto con instrumentos eléctricos con piano, guitarras, bajo y bandoneón. Estos timbres sumamente novedosos para el tango, más la incorporación de jóvenes músicos provenientes de otros géneros como el rock, lo consagran como el músico experimental de la ciudad. Es importante destacar que en esta formación participará durante algunos años el pianista Javier Martínez Lo Re, figura central en el reverdecer de la escena tanguera de Rosario.

Con el quinteto, Torres realiza más de cincuenta grabaciones para diferentes sellos rosarinos. Los discos *Todo un paquete*, *Dos Tiempos*, *Solo cien años* “*La Florida, barrio adentro*”, *Doble intención*, *Duende de las calle* y *Tres líneas* contienen tanto

tangos tradicionales, vanguardistas, como muchas composiciones propias y de algunos de sus músicos. En el año 2003 forma una orquesta de cuerdas, con la cual realiza algunas grabaciones y en 2007 forma “Sextango”, uno de los pocos grupos de tango en la escena rosarina de la primera década del milenio.

Como hemos dicho, Omar Torres ha sido un músico fundamental en la evolución del tango rosarino, pero su más grande labor reside en la transmisión generacional que ha sabido comunicar a sus músicos. Fue un gran promotor para las generaciones más jóvenes, enseñó a escribir y ejecutar el tango a los instrumentistas que pronto se convertirían en los referentes de la siguiente generación tanguera.

En 1958 llega a la ciudad, proveniente de Buenos Aires, el bandoneonista, director y compositor Domingo Federico. Con una destacada trayectoria en el mundo del tango, forma su grupo rosarino, en donde participan figuras sobresalientes del ámbito local como el mencionado Omar Torres y el violinista Oscar Galucci²⁰. Al mismo tiempo mantiene una intensa actividad en la Capital, participando en la orquesta de Francisco Canaro, entre otros proyectos. En la ciudad de Rosario escribe junto a Miguel Jubany²¹ comedias musicales y obras poético-musicales, siempre dentro de la temática tanguera. Debido a su importante trayectoria y destacada popularidad a nivel nacional, la fuerte crisis que vive el tango en la década del '60 no le impide seguir realizando proyectos con éxito y convocatoria (Kaller, 2010). La municipalidad de Rosario lo ha galardonado en varias oportunidades, su trabajo docente es de vital importancia para la música local, es un canal importante en la comunicación generacional durante la *edad media del tango* (Varela, 2016), tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

Más allá de estos tres artistas clave, en Rosario nacen, artísticamente hablando, dos figuras de gran relevancia para la historia del tango: el violinista Antonio Agri y el bandoneonista Néstor Marconi.

²⁰ Oscar Galucci fue suplente de concertino de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario hasta su retiro en el año 2001. Es de destacar su rol como docente de violín, formando a varias generaciones de instrumentistas. Con más de noventa años, sigue enseñando y tocando en público.

²¹ Miguel Jubany es letrista, poeta, dramaturgo, ensayista y director de la Academia de Tango de Rosario.

Agri, nacido en 1932, comienza su actividad profesional en 1948 y participa de las filas de violines de casi todas las grandes orquestas rosarinas, siendo primer violín en muchas de ellas. En 1956 forma binomio orquestal con Omar Torres, con quien se reencontrará en diferentes agrupaciones a lo largo de toda su carrera, como la recientemente nombrada “Agrupación de Música Moderna”.

Tres años más tarde, luego de ingresar a la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, funda el “Quinteto de Arcos”, dedicado a hacer música de cámara con impronta tanguera, iniciativa similar al proyecto del rosarino Leo Lipesker con su cuarteto de cuerdas. Estos actos pueden considerarse como una clara manifestación de sintonía con la búsqueda estética que promovían los vanguardistas en la Capital.

A causa de la crisis que invade a todo el género en la década del '60, Agri decide viajar a Buenos Aires y es llamado para conformar su quinteto por la figura número uno del tango moderno: Ástor Piazzolla. A partir de este suceso, el violinista rosarino concreta una carrera brillante, grabando discos con los músicos más importantes y presentándose como solista con orquestas europeas de primer nivel. Agri es considerado un “referente esencial de la ejecución del violín en el tango” (Pinsón, s. f.).

Néstor Marconi nace en Álvarez, Santa Fe, en 1942 y su familia se traslada a Rosario al año siguiente. Su facilidad para ejecutar el bandoneón hace que a los quince años comience a circular por las orquestas rosarinas de relieve y que al poco tiempo sea convocado por el director porteño José Basso para formar parte de su conjunto. A partir de ese momento comienza a transitar orquestas de renombre como Francini–Pontier, Atilio Stampone y Héctor Stamponi entre otros. Si bien gran parte de su carrera transcurre en Buenos Aires, creemos oportuno mencionarlo por la importancia que tiene para la historia del género y sobre todo para el desarrollo del bandoneón.

En 1975 forma *Vanguatrio*, agrupación de gran importancia dentro de la camada joven de la vanguardia de los años setenta (Coirini, 2019). Marconi es considerado un referente de su instrumento, continúa en plena actividad, dirigiendo la Orquesta de Tango de Buenos Aires y actuando frecuentemente con sus conjuntos.

3.3. El segundo declive

De esta manera llegamos a la crisis estructural más profunda del género. Para comienzos de la década del sesenta, la prosperidad laboral que generaba el tango de los cuarenta había desaparecido por completo. Como mencionamos al principio del presente capítulo, la llegada del rock y el boom de folclore (Cibotti, 2009), desplazaron al género rioplatense de la centralidad que había logrado en los medios de comunicación nacionales, pero la pérdida definitiva en el campo de acción vino a manos de la *Nueva Ola*.

Solo algunos directores pudieron sobrevivir reduciendo el plantel considerablemente: las Orquestas de Leopoldo Federico y Pugliese, Salgán con su Quinteto Real, el Sexteto Mayor y el Sexteto Tango, son los pocos casos. *La modorra creativa* (Benedetti 2016: 251) por parte de las generaciones de recambio convirtió al tango en un “género para personas mayores” (idem).

Segunda Parte

Resurgimiento y actualidad

4. Capítulo Cuarto

Resurgimiento

*Me leyó una gitana en la borra del café que vuelve el tango
Se escapó de enredadas partituras
Los que no lo conocen lo pedían
Alguien lo dio por muerto, qué locura!, si era siesta, nomás,
La que dormía.*

Jorge "Alorsa" Pandelucos, "Vuelve el tango".

4.1. Resistencia y adecuación para sobrevivir

La revolución cultural de la década del '60 con la psicodelia y el rock and roll desmanteló la industria tanguera de los años '40 y '50. Dentro de estos nuevos sonidos nace la *troupe* del "Club del Clan", un programa de televisión estrenado en 1962 en Canal 13 de Buenos Aires, el cual reunía a un grupo de cantantes pop que realizaban adaptaciones de éxitos anglosajones en castellano. Rodolfo Mederos²² considera que esta *Nueva Ola* -término utilizado también para referirse a los artistas de dicho programa- fue la responsable de "interrumpir la cadena de transmisión cultural del tango" (Giordano, 2006), pues con las generaciones más jóvenes, el tango ya no sería el sonido de la juventud porteña. Paradójicamente, uno de los mentores del exitoso programa televisivo fue el productor y empresario Ben Molar, inventor del "Día Nacional del Tango" y de "Los Catorce con el Tango"²³, uno de los hechos más significativos de la resistencia tanguera.

²² Rodolfo Mederos (1940) es bandoneonista, director, docente, compositor y arreglador. Fue integrante de la orquesta de Osvaldo Pugliese y del Sexteto Tango. En 1976 funda "Generación Cero", conjunto abocado a la renovación del tango fusionando jazz, rock y reminiscencias impresionistas. Fue parte del cuerpo de docentes que fundó la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), pionera en la transmisión de música popular argentina en nuestro país. Actualmente continúa en plena vigencia actuando con su orquesta típica y trío.

²³ "Los Catorce con el Tango" fue una producción del editor y empresario Ben Molar, llevada a cabo en el año 1966. Combinó la obra de catorce compositores de la música ciudadana (Stamponi, Pontier, Piana, Basso, Delfino, Mores, Miguel Caló, Piazzolla, De Angelis y Julio De Caro), con versos de otros tantos poetas argentinos no dedicados al tango (Escardó, Marechal, Córdova Iturburu, Borges, Petit de Murat, Tiempo, Girri, Mujica Láinez, Benarós, Mastronardi, Fernández Moreno, Nalé Roxlo y Cócaro), ilustrando los temas así concebidos con creaciones plásticas de Alonso, Basaldúa, Cañas, Cogorno, Ducmelic, Forner, Forte, Grandi, Martínez Howard, Pacenza, Presas, Seoane, Soldi y Torrallardona. Música, imagen y poesía, sinestesia del tango expuesta en un arte total (Varela, 2016: 168).

Como mencionamos al final de la primera parte, la reducción de las fuentes laborales hizo que los trabajadores del tango (compositores, productores, músicos y bailarines) tuvieran que adaptarse para sobrevivir. Esta adecuación produjo una reducción significativa en los orgánicos de las orquestas, un director ya no podía sostener una agrupación de 12 o 14 músicos, entonces estos organismos musicales mutaron a quintetos y sextetos²⁴. Muchos de los más prestigiosos instrumentistas de las grandes agrupaciones de la época dorada vieron en los organismos estables una fuente laboral segura que les permitía tener un ingreso mensual. De esta manera, figuras como Enrique Francini, José Votti y Carmelo Cavallaro (violinistas de Troilo), Juan Vasallo (contrabajista de Piazzolla), Horacio Cabarcos, Fernando Suarez Paz y Antonio Agri, sólo por nombrar algunos, buscaron trabajo seguro en la Orquesta Sinfónica Nacional, en la Filarmónica de Buenos Aires o en la Orquesta Estable del Teatro Colón.

Sin lugar a dudas los más afectados fueron los bandoneonistas, guitarristas y pianistas, es decir, instrumentos que no forman parte de ninguna orquesta sinfónica u organismo musical estable. Muchos se vieron forzados a estudiar otros instrumentos, tal es el caso de Dino Saluzzi, que probó con el timbal para ingresar en la Banda de Policía, o Roberto Di Filippo, que terminó siendo oboísta de la Orquesta Estable del Teatro Colón (Loghi, 2017).

Entonces cabe preguntarse, ¿Cómo sobrevivieron los músicos que siguieron haciendo tango? La respuesta la encontraron formando dúos y tríos, sobre todo para acompañar a cantantes en pequeños reductos que permitieron la supervivencia del género. Estos nuevos pequeños boliches, cantinas o tanguerías perdidas albergaban a un público escaso pero atento, que no bailaba ni gritaba fervorosamente como otrora, pues algo que caracterizó a este dominio fue el cambio de la danza por la escucha, de lo cual las formaciones musicales de Piazzolla a lo largo de su carrera son un claro ejemplo. Podría afirmarse que en plena vanguardia el tango que resiste retorna a las formaciones reducidas y a los escenarios del tango prostibulario.

²⁴ El Sexteto Tango, fundado en 1968 por un grupo de músicos pertenecientes a la orquesta de Osvaldo Pugliese, es uno de los casos más emblemáticos de desprendimiento de un grupo de músicos de una orquesta consagrada.

Como venimos observando repetidamente a lo largo de nuestra investigación, Rosario no se mantuvo ajena a la crisis que golpeó al género. Los grandes carnavales y bailes dejaron de existir y el público tanguero vivió su propia resistencia en aisladas peñas nocturnas con la presencia de calificados números, aunque la convocatoria ya no volvería a tener la masividad de años anteriores. Kaller (2010) menciona: “en 1966 se decía que, paradójicamente, al tango se lo siente más en Rosario o Montevideo que en la propia Buenos Aires”.

Pero el tango no sólo sobrevivió por un puñado de músicos que resistieron desde escondidos reductos, sino que la “meca de la resistencia del tango” (Longhi, 2017: 11) se dio en la televisión, justamente el nuevo medio masivo que lo había desterrado del centro de la escena. Precisamente el programa con mayor vigencia fue “Grandes Valores del Tango”, que comenzó su transmisión a partir del año 63 y por donde desfilaron los grandes próceres del género como Floreal Ruiz, Goyeneche, Alberto Marino, Troilo y Pugliese y también las nuevas esperanzas como Guillermo Fernández, Rosana Falasca, Enrique Dumas, entre otros.

El programa tenía una orquesta estable, algo inusual en esos momentos. Dirigida por el pianista Armando Cupo y el bandoneonista Armando Calderaro, la agrupación contaba con más de trescientos tangos con arreglos originales de la editorial Korn escritos por Julián Plaza y Argentino Galán, un verdadero bastión de la resistencia tanguera. En los años 80, cuando el rating comenzó a dirigir la batuta, el programa se valió de todo tipo de recursos para sobrevivir: concursos y sorteos como "El Cantor Enmascarado" o "La Ruleta Gigante", en fin, ideas desesperadas que sólo dilataban lo evidente: el público había perdido el interés por el tango (Varela, 2016)

4.2. Brotes Verdes

El contexto social y político que vivió nuestro país durante la última dictadura militar no hizo más que profundizar una crisis que ya arrastraba el tango desde mediados de los años 50. Las políticas represivas y el terrorismo de Estado produjeron un repliegue de la sociedad al ámbito privado (Adorni, 2016). Según Robosch (2003) se produce un

proceso de *descorporización* del tango, la milonga desaparece como práctica cultural de la vida pública y sobrevive en la clandestinidad o en un entorno cerrado, privado, de reunión familiar o de amigos.

A partir de la vuelta a la democracia en el año 1983 el panorama comienza a reverdecer muy lentamente. Los primeros indicios se dan fuera del país con el reconocido espectáculo llevado a cabo en París denominado "Tango Argentino". El 13 de noviembre de 1983, en el teatro Chatelet de la capital francesa, el Sexteto Mayor junto a Raúl Lavie, Horacio Salgán y María Graña, entre otros, llevaron a cabo un espectáculo coreográfico - musical creado y dirigido por Claudio Segovianos y Héctor Orezza con un éxito sin precedentes para la realidad que vivía el tango por esos días: seis fechas continuadas a sala llena con más de tres mil personas por día. El evento estuvo de gira por más de diez años. Aunque en Argentina se estrenó en 1992, fue sin dudas un símbolo del lento reverdecer que tomaría impulso más notorio en la década siguiente.

Otro acontecimiento que simbolizó una reflexión sobre el tango y que permitió que se volviera a hablar del género como característica identitaria de la cultura de un país, fue el estreno de las películas "El exilio de Gardel" (1986) y "Sur" (1988), ambas del cineasta Pino Solanas. Esta última, atravesada por la música de Ástor Piazzolla y con la presencia estelar de Roberto Goyeneche como actor y cantor, le devolvió a la música ciudadana una repercusión masiva en la sociedad argentina.

Mientras el tango volvía a triunfar en París y daba que hablar en el cine argentino, en Buenos Aires ya comenzaban a aparecer tímidamente nuevas agrupaciones musicales: Cuarteto La Ochova, Quinteto Taitango, Nuevos Ayres o Los Doré son algunas de las primeras manifestaciones en los albores de una nueva escena que llegaba para quedarse.

Aunque la década del 80 mostró signos esperanzadores para la música rioplatense, lejos estaba aún una recomposición de las fuentes laborales. Como manifestamos anteriormente, la resistencia durante la *edad media del tango* (Longhi, 2017) tuvo como baluarte al cantor. Su figura tomó la primera plana ya a finales del *dominio* del tango canción, pero una vez desterrados los grandes bailes y carnavales y reducidas las orquestas, el cantor fue, salvo las corrientes de vanguardia, la única cara visible del género. Es por eso que figuras como Roberto Goyeneche o Julio Sosa se erigieron en

los representantes de la vigencia del dos por cuatro. A pesar de las experiencias de vanguardia y experimentación, lideradas por las partituras de Ástor Piazzolla, Eduardo Rovira o Rodolfo Mederos y seguidas muy de cerca por toda una generación de tangueros, las escasas posibilidades de trabajar con el tango se encontraban acompañando a los cantores. En la ciudad de Rosario esta fuente laboral era prácticamente la única alternativa. En la entrevista en profundidad que le realizamos a Javier Martínez Lo Re para nuestra investigación sintetiza en pocas palabras la realidad que se vivía en aquel momento:

“Rosario era la ciudad de los tríos, no había orquestas. Todos los grupos estaban destinados prolija o desprolijamente a acompañar a cantantes.”

(Javier Martínez Lo Re, entrevista personal, 24 de Enero de 2018)

4.3. Neoliberalismo, mundialización y revalorización de lo autóctono

El 8 de Julio de 1989 asume la presidencia de la nación Argentina Carlos Saúl Menem. Cinco meses antes de lo previsto, el ex presidente Raúl Alfonsín debe entregar el bastón de mando, pues la hiperinflación, los malos resultados económicos y las leyes de impunidad que impidieron los enjuiciamientos por crímenes de lesa humanidad de la última dictadura militar erosionaron su popularidad. El retorno del Partido Justicialista al poder colmó de esperanzas a una población fuertemente golpeada por una sucesión de crisis de diversas índoles. Sin embargo, lejos de ajustarse a lo prometido en campaña, el nuevo gobierno peronista estuvo caracterizado por una política económica de corte neoliberal. Introdujo una apertura indiscriminada de la economía local al mercado internacional, una fuerte desregulación del mercado interno, la privatización del sistema previsional y de muchas empresas del Estado (petroleras, ferrocarriles, energéticas, telecomunicaciones y provisión de agua). El país adopta una política económica de paridad cambiaria con el dólar y promovió un modelo acumulativo de riquezas centrado principalmente en las finanzas, permitiéndole al sector financiero libertad de operaciones especulativas sin ningún tipo de control o restricción estatal. Se lleva a cabo una reestructuración del Estado que se basa en el achicamiento del presupuesto destinado al gasto público, el despido de numerosos trabajadores de dicho sector y un

recorte presupuestario en el área estatal sumado a un fuerte endeudamiento con la banca monetaria internacional. Esta transformación económica proviene de los lineamientos trazados durante la última dictadura militar, los cuales son continuados hasta su máxima expresión en este período (Cecconi, 2017).

Las medidas adoptadas benefician a unos pocos ya que los efectos sociales son profundamente negativos para la mayoría de la población produciendo flexibilización laboral, aumento del desempleo, caída del ingreso de los asalariados y del trabajo registrado, alto crecimiento de la informalidad y fuertes desequilibrios económicos sociales y estructurales. Entre 1991 y 1999 la tasa de desocupación escala del 5,3% a 14,4% y el índice de pobreza alcanza el 27,1 % (Delfini y Pichetti, 2005).

Parte del proceso que sufre la sociedad argentina y de los cambios impuestos por las nuevas recetas económicas se inscriben dentro de un contexto más amplio definido como *globalización*, que no sólo se percibe en el plano económico sino que atraviesa simultáneamente el plano comunicativo y cultural.

Sin profundizar demasiado en estos aspectos, ya que escapan a los objetivos de nuestra investigación, debemos puntualizar que al proceso que se vincula con la integración de las culturas a través de las redes de comunicación se lo denominó *mundialización* (Mattelart, 1998) para diferenciarlo del plano económico. Dicho suceso alentó las hibridaciones culturales, que por tanto no mantuvieron una relación estable con los territorios nacionales, sino que tendieron a moverse, a borrar y fusionar fronteras (Cecconi, 2017). Este proceso generó una fuerte tensión que permitió la reivindicación de las particularidades, es decir, ante el avance de una *cultura mundo* y de la amenaza de homogeneización que esta arrastra hay un resurgimiento de las identidades culturales locales.

La reivindicación del tango en Argentina en la década del 90 es sin dudas un claro ejemplo de este *contra proceso* a la mundialización de la cultura. El fracaso de las recetas neoliberales llevaría a la crisis del 2001, una de las debacles socio-económicas más profundas que haya existido en el país. Paradójicamente tantas sombras arrojan luz sobre la revalorización de las tradiciones locales, el incipiente nacionalismo cultural promueve el redescubrimiento de lo propio: el tango del siglo XXI se hace fuerte en

múltiples corrientes, hay un revisionismo histórico, una renovación del repertorio, una experimentación de la tímbrica, una relectura de las viejas formas y una continuidad de procesos recientes y antiguos. Como veremos a continuación, el segundo resurgimiento del género tuvo características muy diferentes al sucedido en la poscrisis del '30, pero quizás haya una cualidad que lo distinga del resto de la historia del tango a la cual le dedicaremos nuestra atención: su heterogeneidad.

4.4. Institucionalización y Underground

El reverdecer del tango comienza a ganar terreno y se desarrolla simultáneamente a dos niveles, por un lado a través de su *institucionalización* (Polti 2016: 42), y por otro mediante la apropiación de un sector de la juventud como respuesta contrahegemónica a los procesos mundializadores de la cultura.

Hay una serie de factores que suceden en la década del '90 y que argumentan el interés de las instituciones sobre la preservación y revalorización de este patrimonio cultural: en 1990 se crea la Academia Nacional del Tango; en 1992 comienza a transmitir Radio FM Tango, actualmente "La 2 x 4", y en el mismo año se funda el Centro Educativo de Tango de Buenos Aires²⁵; en 1995 se funda el canal "Sólo Tango"²⁶ en 1996 se sanciona la Ley Nacional del Tango, decreto 24684/96 que reconoce al género como Patrimonio Nacional Argentino; dos años más tarde la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires hace lo mismo con la Ley 130/98; también en el mismo año se realiza el primer Festival de Tango de Buenos Aires; en mayo de 1999 Horacio Ferrer y Oscar del Priore publican el libro "Inventario de Tango", una cronología de la historia de la música ciudadana desde sus comienzos hasta 1998, detallando obras, libros y estudios sobre el tema; comienzan las tiradas de las primeras revistas de "Los Grandes del Tango" y "Pugliese"; los sellos discográficos BAM (Buenos Aires Música) y "Meloepa" reeditan discos de Tango, algo inusual en esos momentos y diarios y revistas como Clarín y

²⁵ C.E.T.B.A. por sus siglas, también denominada popularmente como Universidad del Tango, es un espacio de educación no formal que otorga títulos de instructor en danza y dj de milonga.

²⁶ Que pasa a llamarse "TangoCity" en 2011.

Página/12, entre otros, publican ediciones coleccionables de discos y artículos sobre su música (Polti, 2016).

Al detenernos en la sanción de la Ley Nacional del Tango, es curioso observar cómo ambas fuerzas políticas (el oficialismo menemista y la oposición) logran unánime consenso. Sin embargo, cabe preguntarse qué intereses unen tan opuestas posturas. ¿Por qué el tango, después de tantos años de silencio, se torna motivo de debate nacional y ocupa la agenda legislativa? Pues, por un lado, el oficialismo ve en la música ciudadana un patrimonio que le permite destacar simbólicamente al país en el "concierto de las naciones" (Cecconi, 2017: 159) reteniendo así su valor como recurso para posicionar a la Argentina en el mundo globalizado y garantizar el flujo de divisas. Contrariamente, la oposición sostiene que la patrimonialización del tango permite una reivindicación de lo autóctono y de las producciones culturales locales, recuperando así una identidad en crisis con el fin de contrarrestar simbólicamente la desarticulación que vive la sociedad por aquellos tiempos producto de los embates que generan las recetas neoliberales oficialistas.

Más allá de las diferencias entre ambas fuerzas políticas, el tango vuelve a ser motivo de debate nacional. Aunque estos signos son muy alentadores, los verdaderos protagonistas que reviven esta expresión cultural rioplatense se encuentran en circuitos más alternativos y traen consigo una característica fundamental para el resurgimiento: el interés de las generaciones más jóvenes.

El puntapié inicial que acciona la renovación del tango proviene nuevamente del baile, tal como sucedió en 1935 con la orquesta de D'Arienzo y el resurgir tras el primer gran declive del género. Kaller (s,f) reflexiona que la inclinación del público joven por aprender a bailar tango permitió progresivamente que volvieran a aparecer las milongas y tanguerías, y que consecuentemente se fomentara la música en vivo y un gradual incremento de agrupaciones musicales. Quizás esta sea la razón por la cual la generación post-piazzolleana se interesó más por el sonido clásico de las orquestas del '40 que por una búsqueda de mayor complejidad compositiva (Pujol, 2014). Un dato que nos ayuda a comprender el contexto de cambio de siglo lo proporciona Ferrer y Del Priore en "Inventario de Tango", donde contabilizan sólo diez milongas para 1996,

mientras que once años después, en 2007, el Observatorio de Industrias Culturales de Buenos Aires señala más de un centenar (Varela, 2016).

Estos circuitos y movidas tangueras eran protagonizados por jóvenes que comenzaban a sentirse interpelados por una música que no pertenecía a la tendencia mayoritaria, que estaba dominada por el rock y la bailanta. Dicho sector juvenil es protagonizado en su mayoría por la clase media universitaria y encuentra en el tango una vinculación con la bohemia porteña juvenil, donde conviven la cultura *under*, el teatro independiente y muestras de diseño, entre otras actividades (Cecconi, 2017). De esta manera, el tango emerge como un refugio de la noche porteña, una alternativa a la pauta dominante que se encontraba en las discotecas y recitales de rock, por eso mismo, en estos nuevos comienzos, el tango es sinónimos de contramoda.

Muchos de los conjuntos formados a finales del siglo XX estaban integrados por instrumentistas que inauguraban sus primeros pasos en el 2 x 4: “Quinteto Boedo”, “La Chicana”, “La Guardia Hereje”, “El Arranque”, “Orquesta Típica Fernández Branca”, “La Camorra”, “34 Puñaladas”, “Demoliendo Tangos” y “Orquesta Típica Imperial” son algunos de los tantos grupos que dieron en Buenos Aires el primer empuje de la nueva época, muchos de ellos todavía en plena actividad. Toda esta generación tuvo la inmensa labor de volver a conectar los canales de comunicación generacional que habían sido interrumpidos durante décadas por la profunda crisis del segundo declive que sufrió el género. Los métodos de enseñanza se vieron drásticamente modificados: ya no existía la transmisión oral reinante en el primer período de oro del dominio del tango canción, pues esos lugares fueron cubiertos en buena medida por las instituciones pedagógicas y por la búsqueda para recuperar la experiencia y los saberes de los grandes maestros aún vivos, pero casi en la inactividad. Alejandro Guyot, cantante y líder de “Bombay Buenos Aires”, ex “34 Puñaladas”, expresa al respecto:

“La función de nuestra generación fue la de volver a poner el tango en escena. Nuestra misión fue volver a ver cómo carajo se hacía tango. Y éramos tipos que habíamos hecho rock (...) Con nosotros se restituyó una cadena tanguera que se había perdido”

(Cañardo, 2016: 100)

La “Orquesta El Arranque”²⁷, liderada por el contrabajista Ignacio Varchausky²⁸ e integrada en aquel entonces por el violinista Ramiro Gallo (dos músicos de gran reconocimiento y referentes de la nueva generación), fue la precursora en plantearse la necesidad de contactarse con los músicos que protagonizaron el tango de las décadas del '40 y '50. De esta manera se promueven encuentros con músicos como Emilio Balcarce, Julián Plaza, Víctor Lavallen y José Libertella, entre otros, buscando captar sus modos de hacer música y transmitirlo a las futuras generaciones. Esta iniciativa deriva en la fundación de la Orquesta Escuela de Tango “Emilio Balcarce”, uno de los hitos que materializaron el resurgimiento (Jauregui, 2016). Se suman también, como parte de la institucionalización de la enseñanza, la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) y las cátedras de Tango de instituciones como el Conservatorio Manuel de Falla, la Universidad de Lanús y la Universidad de La Plata, configurando así una nueva forma de transmisión del género (Jauregui, 2016).

Paralelamente, en 1999 surge el colectivo “La Máquina Tanguera” que reunía a casi un centenar de jóvenes entre 19 y 30 años, muchos de ellos estudiantes provenientes de la EMPA. Dicha agrupación tenía a la Orquesta Típica Fernández Branca como “orquesta madre”, en donde sus músicos, que contaban con conocimientos de arreglos y orquestación, retransmitían a los grupos que iban surgiendo, los yeites²⁹ y las diferentes herramientas propias del lenguaje del tango.

²⁷ El nombre se refiere al tango de Julio De Caro, impulsor de la Guardia Nueva. Como vimos en la primera parte, su Sexteto fue una bisagra en la historia musical del género y la utilización de “El Arranque” es elocuente con el gesto inaugural y continúa, de alguna manera, el legado de aquellos pioneros.

²⁸ Ignacio Varchausky es contrabajista, productor, difusor y docente. Es fundador de la orquesta “El Arranque” y creador y director artístico del programa educacional Orquesta Escuela de Tango “Emilio Balcarce”. Desde hace más de 20 años, Varchausky desarrolla una intensa labor docente y su seminario “Estilos Fundamentales del Tango” es seguido con entusiasmo por tangueros de todo el mundo. Es fundador y director artístico de la fundación sin fines de lucro “TangoVía Buenos Aires”, la cual tiene como objetivo la preservación, difusión y desarrollo del arte del tango. Conduce el programa radial “Ayer, era Hoy, Mañana” dedicado a la difusión de la actualidad e historia del tango en la “2x4”, radio de tango de Buenos Aires. En la actualidad, es una de las figuras más importantes del tango a nivel mundial.

²⁹ Voz del lunfardo argentino que en la música hace referencia al recurso característico de un estilo o género.

Este movimiento duró pocos años, pero fue suficiente para gestar una buena cantidad de orquestas típicas³⁰. Todas bajo el mismo lema, una suerte de manifiesto vanguardista de la misma manera que lo hacían las corrientes artísticas de principios del siglo XX y de donde también toma la idea Ástor Piazzolla para su "decálogo"³¹. Entre las premisas puede leerse: contar al menos con nueve integrantes para poder conformar la formación de orquesta típica; tocar con piano acústico, nunca eléctrico; tocar arreglos propios y no desgrabaciones; incluir en su nombre la denominación "Orquesta Típica" y no llevar el nombre de un tango (Adorni, 2016). Las normas autoimpuestas por el colectivo tenían como objetivo no caer en el tango *for export*, orientado a los turistas y carente de autenticidad y compromiso social. Julián Peralta³², miembro fundador de "La Máquina Tanguera" y uno de los referentes más influyentes de la nueva generación del tango, afirma que el manifiesto se inspira en el "Dogma 95", aquel movimiento vanguardista iniciado por los directores de cine daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg, el cual buscaba un retorno a las raíces del séptimo arte, excluyendo los elaborados efectos especiales hollywoodenses y orientando la producción a un arte no comercial. Aquí podemos observar un claro ejemplo del proceso de *mundialización* de la cultura que hemos venido anunciando, en el que la información se *desterritorializa* y se *reterritorializa* generando un cambio y acercamiento en las concepciones de lo distante, lejano, propio o ajeno de las culturas. De esta manera, una forma de expresar la cultura en el norte de Europa se reformula en el sur de Sudamérica para articular un sector de la gesta del tango del siglo XXI, se produce una expresión renovada de las tradiciones, una *hibridización* de los procesos culturales (Cecconi, 2017).

En 2001 se disuelve la Orquesta Típica Fernández Branca y, mediante el cambio de algunos integrantes, nace la Orquesta Típica Fernández Fierro, una de las agrupaciones

³⁰ La Biaba (luego fue La Brava), La Furca, La Sexta, El Espiante, Fervor Buenos Aires, La Branquita (luego se llamó Cerda Negra), y Camino Negro, son las orquestas típicas que nacieron de dicho movimiento.

³¹ Ver página 38 de este trabajo.

³² Julián Peralta es pianista y compositor. Fue fundador y pianista de las agrupaciones Orquesta Típica Fernández Branca, O. T. Fernández Fierro, Astillero y O. T. Julián Peralta. Es docente de la Escuela de Música Popular de Avellaneda y de la Escuela Orlando Goñi. Ha escrito "La Orquesta Típica, mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango", uno de los métodos más utilizados por las nuevas generaciones de tangueros. Es figura central del tango actual.

más importantes e influyentes de la nueva generación, liderada por el pianista, arreglador y compositor Julián Peralta³³, recientemente mencionado. Consecuentemente, “La Máquina Tanguera” deja de existir como colectivo y muchas de las orquestas típicas que pertenecían al movimiento modifican sus integrantes y cambian sus nombres, entre ellas es menester mencionar a “La Vidú”, “Ciudad Baigón”, “Misteriosa Buenos Aires” y “El Afronte”, aún en plena actividad. Los espacios de formación que se generaron a través de esta iniciativa continuaron con la impronta de la autogestión: la “Orquesta Típica Fernández Fierro” fundó en mayo del 2004 el “Club Atlético Fernández Fierro” (C.A.F.F.), espacio social y cultural para el desarrollo de espectáculos, actividades culturales y encuentros sociales, con festival propio.

La investigadora Camila Juárez (Jáuregui, 2016), teoriza sobre la bifurcación en dos grandes tendencias que conforman los orígenes de los primeros conjuntos de la contemporaneidad: por un lado los conjuntos que componen y arreglan basados en la tradición de las orquestas clásicas y por el otro los que generan composiciones propias desprendidos del movimiento “La Máquina Tanguera”, que responden a un sonido muy anclado en la orquesta de Osvaldo Pugliese y a una estética emparentada con el rock. Estas dos tendencias, que suceden en paralelo y que tienen múltiples puntos de contacto, marcan el desarrollo de las corrientes estilísticas propias del tango contemporáneo.

4.5. El cambio de milenio en Rosario

Rosario también amanece en la década con nuevos signos para el género, pues en 1990 se funda el emblemático "Quinteto Camandulaje" de la mano de Javier Martínez Lo Re que, junto a Martín Tessa, también integrante de dicho conjunto, serán los artífices de la Orquesta Escuela de Tango de la Municipalidad de Rosario. El Quinteto fue uno de los grupos con mayor vigencia en una época en que los conjuntos de tango eran la excepción más que la regla. Con arreglos de Lo Re, Camandulaje abarcaba desde las obras más vanguardistas de Piazzolla hasta composiciones de la Guardia Vieja. Entre los años 1996 y 1997 comienzan a aparecer nuevas agrupaciones en donde también

³³ Peralta participa de la O.T.F.F. del 2001 al 2004, luego de su partida la orquesta queda liderada por el contrabajista Yuri Venturin.

predominan los músicos jóvenes: “Barullo”; “Quinteto Los Tauras” del bandoneonista Carlos Quilici; “Arrebatado Tango Trío”; “El Yunque”; “Dúo El Chamuyo”; “Calle 6”, conjunto que incluye la batería en una marcada búsqueda piazzolleana y “Luna y Misterio”, entre otras. Sin embargo, aun con las alentadoras expresiones que asomaban en la ciudad, lejos estaba la escena de recomponerse, lo cual ilustra muy bien Javier Martínez Lo Re con una impresión de la época:

“En la década del 90 prácticamente no existían espectáculos de Tango, cada seis meses venía el Sexteto Mayor, El Sexteto Tango o Mederos. En Rosario sólo estaba Camandulaje, o el Cholo cuando no estaba en París.”

(Javier Martínez Lo Re, entrevista personal, 24 de Enero de 2018)

Es oportuno mencionar dos organismos que son fundamentales para nuestra investigación y que fueron conformados en estos años: la “Orquesta Escuela de la U.N.R.” (1994), a cargo de Domingo Federico y la “Orquesta de Tango del Instituto Provincial de Música” (1998) fundada por Lo Re y el guitarrista José “Pepe” Ferrer. Varios de los integrantes de estos conjuntos buscaron destinos en otras latitudes, en gran medida por la crisis que golpeó al país en 2001, que no sólo arrastró a un sinnúmero de emprendimientos culturales sino que, particularmente en el panorama tanguero local, quitó impulso a la renovación que se venía gestando.

Estos nuevos albores es preciso ubicarlos dentro de un contexto más amplio que se vio enriquecido por figuras de gran trayectoria que dieron continuidad a la experiencia y propiciaron un puente generacional. Entre esos actores encontramos a Roberto Bustamante, Omar Torres, Domingo Federico y Rodolfo Montironi, los cuales continuaron en actividad con diferentes agrupaciones y se convirtieron en los formadores de la incipiente generación, como analizamos en el capítulo anterior. Bustamante falleció tempranamente, el 24 de septiembre de 1995, y aunque quizá por ello no tuvo tanta repercusión en las generaciones venideras como el resto, no por eso fue menos importante. Bandoneonista oriundo de Cañada de Gómez, Bustamante mostró afición por la música ciudadana desde muy temprana edad. Luego de integrar varias agrupaciones en su ciudad natal y de ciudades aledañas como Carcarañá, logró su mayor explosión artística con el “Trío Moderno de Tango”, el cual fue galardonado en el año 1970 con el Gardel de Oro del “Festival de Tango de La Falda”. Al poco tiempo

se radicó en Rosario en donde funda el conjunto “Trí-Tango”³⁴ junto a los hermanos Raúl y Norberto Nofri. Tuvo una extensa y prolífica carrera, desde participar como solista junto a la Orquesta de Cámara Municipal de Rosario hasta actuar en la presentación del disco “Circo Beat” de Fito Paez (Kaller, 2010).

Por el lado institucional, el 23 de abril de 1992 comienza a transmitir “Radio Tango Rosario” de forma ininterrumpida hasta nuestros días, destinada al tango de todos los tiempos pero promoviendo principalmente el trabajo local. En el año 2000 la ciudad es sede de la “5ta. Cumbre Mundial del Tango”, uno de los eventos más importantes del género a nivel global, iniciado en 1992 en la ciudad de Buenos Aires con motivo del estreno argentino del espectáculo coreográfico-musical “Tango Argentino”, que mencionamos a comienzos del presente capítulo. Esta cumbre es todo un hito para el tango rosarino, participan más de 400 artistas abarcando todos los aspectos de la música ciudadana y se reúnen en los escenarios más importantes de la ciudad figuras de gran prestigio como Rodolfo Mederos, Néstor Marconi, Fernando Suárez Paz y Sergio Rivas, entre otros, con artistas y grupos locales (René Vargas Vera, 2000).

Pocos años después, precisamente el 11 de Diciembre del 2004, en un edificio que fuera depósito de máquinas del antiguo Ferrocarril Argentino, se inaugura la “Casa del Tango” como parte del proyecto de puesta en valor del patrimonio histórico portuario de Rosario que comenzó a principios del corriente siglo. La institución tiene como objetivo principal la promoción del tango rosarino, en ella se desarrollan una amplia variedad de clases, talleres de danza, charlas, seminarios y radio en vivo junto a una cartelera semanal de espectáculos: actuaciones que se combinan con músicos, cantantes, bailarines, conciertos, muestras, tertulias, presentaciones, proyecciones y encuentros. Es sede de la “Orquesta Escuela de Tango de la Municipalidad de Rosario” (O.E.T.M.R.) donde realiza sus ensayos, audiciones y habituales conciertos. En 2018, el Concejo Municipal de Rosario propuso crear de manera formal el “Centro Cultural La Casa del Tango”, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación Municipal.

En la última década del siglo XX, Rosario ha dado signos precisos de una revitalización en su música ciudadana que ha desembocado en un crecimiento exponencial a partir de

³⁴ Dicha agrupación se mantiene en actividad. A lo largo de los años han variado sus integrantes pero siempre liderada por Raúl Nofri desde el piano.

la fundación de la recientemente mencionada Orquesta Escuela. Para fines de siglo, la ciudad llegó a contabilizar una veintena de grupos, muchos de ellos conformados por jóvenes estudiantes provenientes de las instituciones de música de la ciudad, tanto de la Universidad Nacional de Rosario como del Instituto Provincial de Música. De la misma manera que en Buenos Aires, un sector de la clase media universitaria es el que genera el empuje para la revitalización del género y las instituciones públicas son las encargadas de crear los espacios de aprendizaje, característica intrínseca de la nueva época del tango, pues la transmisión se lleva a cabo en espacios formales, a diferencia de la primera época dorada del género. Esto es posible gracias a la experiencia de los músicos que se mantuvieron en actividad a pesar de la larga crisis que vivió la música ciudadana y lograron encontrar en las instituciones pedagógicas un nuevo espacio para la formación de músicos de tango. Los espacios de autogestión comenzarán a aparecer en Rosario recién en la segunda década del siglo XXI, y el caso con mayor repercusión en la ciudad es el del movimiento de Músicos Tangueros Rosarino (MuTaR), del cual nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

4.6. Una nueva forma de enseñanza

Si hay algo que tiene de particular el último dominio del tango con respecto a sus predecesores, y la enseñanza de la música popular en general en la actualidad, es la forma de transmisión de su lenguaje específico. En 1986, un grupo de renombrados músicos entre los que se encontraban Rodolfo Mederos, Cacho Tirao, Horacio Salgán, Hugo Pierre, Manolo Jaurez y Aníbal Arias, entre otros, plantean la necesidad de crear un espacio para la enseñanza formal de la música popular, constituyendo el primer intento de institucionalizar la formación de músicos populares en tango, jazz y folclore en la Argentina. Dicho proyecto se convertiría en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (E.M.P.A.), la primera escuela del rubro en el país. El objetivo era crear un *renovatorio* (Cohen, 2011: 163) y no reproducir un conservatorio como suele observarse en la enseñanza de la música académica de raíz centroeuropea. El principal desafío era lograr que un músico de tango, folclore o jazz pueda desarrollarse en todas y

cada una de las destrezas a las que un músico puede aspirar sin tener que recurrir a otro género para completar su formación.

En el área Tango, el trabajo realizado por Rodolfo Mederos “Modelos Rítmicos de Acompañamiento en el Tango”, fue una piedra fundacional de la metodología de trabajo utilizada para todos los instrumentos del género, contribuyendo al entendimiento formal y sistemático de la comprensión morfológica de la música ciudadana. Manifestaba que la música clásica³⁵ era sólo una parte del lenguaje del tango y que muchos aspectos de nuestra música rioplatense se identifican con componentes rurales argentinos y latinoamericanos (Cohen, 2011).

En el año 2003, el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” crea la carrera de Folklore y Tango, motivada por la demanda social de formación profesional de músicos populares. La iniciativa nace de parte de los músicos Juan Falú y Marta Sima y para organizar la carrera y diseñar los programas curriculares toman como modelo la cátedra “Ritmos y Formas del Folklore y la Música Ciudadana”, que dictaba Falú en la carrera tradicional de dicha institución. Es preciso mencionar que el conservatorio introdujo los estudios de música de raíz tradicional en el año 1954 con la creación de la primera cátedra de bandoneón del país, a cargo de Pedro Maffia. Por su lado, en el año 2008 se crea la carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, la cual no se plantea por géneros sino a través de la asignatura troncal “Producción y Análisis Musical”, en la cual se estudian los géneros populares: folclore argentino y latinoamericano; música rioplatense: tango, murga y candombe y músicas populares urbanas: rock y cumbia (Samela, 2011; Bertero, 2011).

Del mismo modo, el Conservatorio Superior de Música “Ástor Piazzolla” perteneciente al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, ofrece en sus estudios de nivel superior de la carrera de “Profesorado de Música con Orientación en Instrumento” un acercamiento a la música popular argentina. Entre las opciones a estudiar encontramos todos los instrumentos de la orquesta típica y la posibilidad de participar en ensambles de tango

³⁵ Nos referimos al sentido amplio del término, a la música académica de raíz centroeuropea y no al período clásico de la misma.

dentro de la cátedra de “Ensamble Instrumental”, como asimismo asignaturas específicas tales como “Folklore y Música Ciudadana”

A estos cuatro ejemplos de algunas de las instituciones de música más importantes de la Ciudad y de la Provincia de Buenos Aires deben sumarse las carreras de Licenciatura en Composición con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, iniciada en 1996 y la Licenciatura en Música Popular de la Universidad Nacional del Litoral, conformada como carrera integral en 2016, demostrando así cómo la enseñanza de la música popular tomó relevancia en la oferta académica de los últimos treinta años. Sin embargo, uno de los espacios principales donde se gesta la nueva generación del tango se encuentra en las orquestas escuela. En el año 2000, el contrabajista Ignacio Varchausky crea la Orquesta Escuela de Tango “Emilio Balcarce”, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. El objetivo del organismo es formar a jóvenes músicos en la práctica instrumental, intentando recuperar la experiencia orquestal de los años dorados de las orquestas típicas. Su programa de estudios permite que los estudiantes puedan formarse e interiorizarse en los más importantes estilos orquestales de la historia del género: Troilo, Pugliese, Salgán, Piazzolla, Di Sarli, Federico, D’Arienzo, Fresedo, Gobbi, De Caro, entre otros. Cada estilo es abordado desde los arreglos originales de las orquestas y tiene una duración de dos años, luego de ese período se renueva todo el plantel mediante audiciones. En la actualidad, la orquesta se encuentra cursando su formación número quince y ha grabado tres discos de estudio. Esta iniciativa es pionera en su rubro, generando una renovación y un crecimiento exponencial de jóvenes instrumentistas especializados en Tango.

Por otro lado, la escuela “Orlando Goñi”, creada por Julián Peralta y que funciona en el teatro que lleva el nombre del legendario pianista de Anibal Troilo, y “El Colectivo”, impulsado por Pino Enriquez, son dos ejemplos de escuelas no formales que trabajan de forma independiente y autogestiva.

Fruto del nuevo proceso de enseñanza comienza la aparición de manuales de estudios y métodos que buscan sistematizar el aprendizaje del tango. Podemos mencionar el *Curso de Tango* (Salgán, 2001) de Horacio Salgán, como inaugurador de esta tendencia. Le

siguen *La Orquesta Típica, mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (Peralta, 2008) y la serie de métodos de tango producidos por la asociación civil Tangos Sin Fin: *La Flauta en el Tango* (Fain, 2010), *El Violín en el Tango* (Gallo, 2011), *El Piano en el Tango* (Possetti, 2015), *La Guitarra en el Tango* (Henríquez, 2018), *El Bandoneón en el Tango* (Wolff, 2018) y *El Contrabajo en el Tango* (Varchausky, 2018). De gran aporte a la institucionalización del aprendizaje fueron los trabajos de desgrabaciones y digitalizaciones de partituras, el libro *Arreglos para Orquesta Típica* (Salgán, 2008) de Horacio Salgán y el profundo trabajo de transcripción del Javier Cohen junto a sus alumnos de la E.M.P.A. sobre la obra de Aníbal Troilo, el cual quedó plasmado en el documental “Pichuco” del director Martín Turnes, siendo dos obras fundamentales para el acercamiento y conocimiento del desarrollo de las grandes orquestas típicas del dos por cuatro. En la misma línea, la Municipalidad de Rosario puso a disposición en su página web la “Biblioteca de Partituras”, con el fin de rescatar y conservar el trabajo de los grandes músicos de la ciudad, abarcando géneros como el tango y la música académica. El bandoneonista y docente Sebastián Jarupkin ha comenzado hace pocos años la titánica labor de transcribir las obras, arreglos y material de estudio de Omar Torres, creando así el “Archivo Omar Torres”, un trabajo primordial para la conservación y difusión de nuestra música ciudadana.

4.7. El plano académico en Rosario y las orquestas escuela

En el plano académico, Rosario ha tenido al prestigioso bandoneonista Domingo Federico como impulsor de esta nueva modalidad de enseñanza. Con una destacada trayectoria en el mundo del tango, Federico se radica en Rosario en 1957. Más allá de su extensa trayectoria y la cantidad de grupos que ha formado en la ciudad, la mayor contribución al tango rosarino fue, sin dudas, su labor docente. En 1993, crea la cátedra de bandoneón en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario y de esa manera da inicio a la carrera de “Técnico Universitario en Bandoneón”. Un año después, Federico crea la “Orquesta Juvenil de Tango de la U.N.R.” en la misma institución. La mayoría de los integrantes son alumnos de la universidad, pero también

convoca a viejas glorias del tango local para presentarse en Buenos Aires en el Centro Cultural San Martín. Poco tiempo después consagra a la agrupación con la grabación de un disco de estudio. Es la primera experiencia de orquesta escuela de tango en la ciudad, el puntapié inicial de una serie de organismos que renovarán la escena tanguera rosarina.

Pocos años después de la creación de la primera Orquesta de Tango de Federico, se crea la Orquesta Escuela de Tango de la Ciudad de Rosario, dependiente del Profesorado Provincial de Música, impulsada por Javier Martínez Lo Re y el guitarrista José “Pepe” Ferrer. Al poco tiempo queda a cargo de la dirección Lo Re, a quien consideramos actor fundamental en la transmisión generacional. Javier nace en el año 1961, con formación pianística clásica, se vuelca al tango en momentos difíciles para el género, siendo uno de los pocos músicos de su generación abocado de lleno al 2 x 4. Desde muy joven integra las agrupaciones de los referentes más importantes de la ciudad: Omar Torres, Domingo Federico, “Cholo” Montironi y Roberto Bustamante. Forma sus propios conjuntos siempre con una búsqueda estética moderna: “Quinteto Camandulaje”, “Septeto Contemporáneo” y “Orquesta de Señoritas”, por nombrar algunos de ellos. Su trabajo como docente ha sido y es incansable. Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que su tarea como formador ha permitido que el tango rosarino no se convierta en una pieza de museo o un mero recuerdo del pasado.

La Orquesta del Instituto Provincial del Profesorado de Música (I.P.P.M.)³⁶ comienza sus actividades en el año 1998. Con una formación de orquesta típica, integrada por estudiantes de diversas instituciones, nace con la premisa de enseñar la “estilística tanguera”. Una de las características principales de esta agrupación, más allá de estar conformada íntegramente por jóvenes, hecho novedoso para el tango local, es que poco a poco comenzará a estimular el surgimiento de pequeñas agrupaciones que renovarán lentamente la escena rosarina. Nacen de aquí conjuntos como “Tango Catástrofe” y “La Mano” que van acoplándose progresivamente a la por entonces escueta cartelera tanguera.

³⁶ Actualmente se lo conoce como Instituto Superior del Profesorado de Música N° 5932 “Carlos Guastavino”, dependiente de la Dirección Provincial de Educación Artística del Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe.

Este proyecto institutriz dura poco más de cinco años, pero genera repercusiones que aún hoy resuenan, pues muchos de sus integrantes son referentes actuales en la música ciudadana, tanto a nivel local como internacional. Podemos destacar a las pianistas Andrea Marsilli, radicada en Francia, y Bárbara Varassi, en Holanda; al bandoneonista Gerardo Agnese en Bélgica; al bandoneonista Damián Torres, director de la Orquesta Municipal de Música Ciudadana en Córdoba, Argentina, y tantos otros referentes locales tales como el bandoneonista Christian Gustafsson, director de la Orquesta de Cañada de Gómez; los violinistas Javier Gómez, referente del violín en el tango, Maximiliano Natalutti, de San Telmo Lounge, y el guitarrista y arreglador Martín Tessa, director del Quinteto de Guitarras de la Orquesta Escuela Municipal y de la Orquesta Utópica.

A partir de esta experiencia novedosa no sólo comienza a renovarse la escena local, sino que muchos jóvenes empiezan a volcarse a la música ciudadana, motivo por el que podemos considerar este proyecto como piedra fundacional de lo que posteriormente será la Orquesta Escuela de Tango de la Municipalidad de Rosario, semillero principal del resurgimiento del tango en la ciudad.

La Orquesta Escuela de Tango de la Municipalidad de Rosario³⁷, creada en el año 2005, tiene como objetivo formar a jóvenes músicos en la práctica instrumental del tango en un espacio de aprendizaje basado en la estética y la tradición de la música ciudadana. El programa de formación es gratuito y tiene una duración de dos años, los instrumentos que la conforman son violín, viola, violoncello, contrabajo, piano, guitarra y bandoneón, utilizando el ejemplo de orquesta típica más amplia. El plantel docente está integrado actualmente por Javier Martínez Lo Re en dirección y arreglos, Sebastián Jarupkin como preparador de bandoneón, Inés Dotto en cuerdas, Verónica Marchetti como preparadora de cantantes, Diego Ferreira en contrabajo y Martín Tessa como director del Quinteto de Guitarras, todos músicos destacados y con amplia trayectoria en la ciudad.

³⁷ Durante las dos primeras generaciones el proyecto contaba con la “Orquesta Escuela” dirigida por Javier Martínez Lo Ré y el “Noneto” dirigido por Martín Tessa. En 2010 se disuelve el Noneto y se conforma el Quinteto de Guitarras.

En palabras de su director, la iniciativa pedagógica de este proyecto tiene una diferencia sustancial con su hermana mayor, la Orquesta Escuela de Tango “Emilio Balcarce” de la Ciudad de Buenos Aires, en donde los estudiantes aprenden a tocar los arreglos originales de las orquestas del ‘40 y el ‘50. Martínez Lo Re insiste en que al artista “se le muestra, no se le enseña”, es por ello que hace hincapié en incentivar la búsqueda personal de estilos.

“Nosotros pretendemos mostrarle al estudiante cuáles son las herramientas del género, para que luego busque e investigue por su cuenta. No queremos copiar los viejos estilos, ni tampoco deseo que me imiten, ellos tienen que tener su estilo, su interpretación y su manera de ver el tango.”

(Javier Martínez Lo Re, entrevista personal, 24 de Enero de 2018)

Si bien la experiencia de la camada surgida de la orquesta del I.P.P.M. prepara el terreno para el recambio generacional, no es sino hasta finales de la primera década del nuevo milenio cuando diversos grupos y orquestas comienzan a surgir de manera estable. Guillermo Copello, quien fuera integrante de la primera generación de la Orquesta Escuela y posterior preparador de cuerdas de la misma entre los años 2014 y 2018, nos aclara al respecto que en el “Encuentro Metropolitano de Tango”³⁸ del año 2007 la mayoría de los grupos participantes eran de Buenos Aires y sólo dos o tres provenían de Rosario o alrededores. Entre ellos merece la mención el Cuarteto “Contratiempo”, primer grupo surgido del incipiente organismo en cuestión, todo un grito de época para el resurgimiento.

Guillermo Copello dice:

“Participé como alumno de la primera camada de la Orquesta Escuela, recuerdo que en aquel momento el promedio de edad era de veinticinco años. En esta última generación se anotaron chicos de dieciséis, muchos de ellos no han terminado el secundario...”

(Guillermo Copello, entrevista personal, 16 de Enero de 2018)

³⁸ El “Encuentro Metropolitano de Tango” es el festival que nuclea artistas, músicos, bailarines, poetas y trabajadores del tango. La celebración se lleva a cabo en milongas abiertas y gratuitas en distintos espacios públicos de la ciudad: distritos municipales, salas, teatros, clubes y centros culturales, produciendo conciertos, exhibiciones, clases, bailes y charlas, entre otras actividades. Lamentablemente a comienzos del 2020, previo a la emergencia sanitaria y por cuestiones que no fueron especificadas, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario dio de baja el evento más importante de tango de la ciudad, interrumpiendo quince años consecutivos del encuentro.

En la actualidad, la Orquesta transita la octava promoción, habiendo pasado por ella alrededor de 180 músicos, y de la que se han desprendido más de 50 grupos y orquestas que, sin lugar a dudas, han renovado el panorama tanguero de la ciudad. Es importante destacar que en el descenso considerable de la franja etaria de sus alumnos, es crucial en la actualidad la coexistencia con otros proyectos pedagógicos similares, destinados a niños y jóvenes. En las últimas audiciones de ingreso muchos de los postulantes provenían de orquestas barriales como la “Orquesta Escuela del Barrio Ludueña”. Debido a que la respuesta a la convocatoria ha crecido considerablemente, la cuerda se ha visto obligada a duplicarse, generando una orquesta con más de veinte músicos, cuando originalmente no superaban los catorce instrumentistas en las primeras generaciones.

A finales del 2019, la séptima generación grabó el primer disco de estudio del organismo, que mientras se escriben estas líneas está aún en proceso de edición y se espera que en el transcurso del 2020 salga a la luz. La grabación se complementa con la realización de un documental audiovisual que muestra el proceso de aprendizaje de la orquesta en palabras de sus integrantes, desarrollado en el contexto del concierto de graduación de dicha camada de músicos tangueros.

En septiembre de 2012 el bandoneonista y docente Mariano Asato funda la cátedra de bandoneón dentro del I.S.P.M., segundo espacio formativo del instrumento en la enseñanza a nivel superior en la ciudad de Rosario³⁹. Al año siguiente, como resultado del Taller de Tango creado por el mismo Asato y Cristián Cortés en la mencionada institución, nace la “Orquesta Escuela del Profesorado” que inaugura sus ensayos el 11 de septiembre de 2013, segunda formación de estas características en el I.S.P.M. Asato nos aclara que la intención del proyecto toma como referencia la construcción de las orquestas típicas de la primera época dorada del tango en donde los instrumentistas aprendían con el maestro de barrio para luego entrar como último bandoneón o violín y comenzar a desarrollarse como trabajadores de la música.

³⁹ Actualmente existen tres espacios de formación en bandoneón en nivel superior: en la U.N.R., en el I.S.P.M y en el F.A.P.I.C. de la Escuela Municipal de Música “J. B. Massa”.

La propuesta rápidamente cala hondo en los jóvenes instrumentistas interesados y en pocos meses, precisamente en abril del 2014, la agrupación se desprende del Profesorado para “salir a vivir la experiencia de transitar el oficio de músico”⁴⁰ (Pérez Castillo, 2017). La nueva agrupación adopta el nombre de “Orquesta El Mejunje” y logra el premio a “Mejor Conjunto Instrumental” en el “Festival Baradero 2016”. En el año 2018 edita “Ya arrancó”, su primer disco de estudio.

Esta exitosa experiencia tendrá fuertes repercusiones en el “Carlos Guastavino” y generará en el año 2019 la “Orquesta del Guastavino”, tercera vivencia al respecto en el Profesorado, pero con algunas diferencias sustanciales: la orquesta forma parte de las opciones de cursado de la cátedra “Práctica de Conjunto”, materia de frecuencia anual y que forma parte de los cuatro años de la carrera. De esta manera, la orquesta pasa a ser parte de la currícula de formación de la institución, como opción “Orquesta Típica” entre las variantes posibles de ensambles instrumentales ofrecidos. En esta nueva modalidad, la agrupación tiene como objetivo el estudio de los estilos más representativos del género, trabajando con desgrabaciones de las orquestas consagradas: Troilo, Pugliese, Di Sarli, D'Arienzo, Gobbi, Salgán y Piazzolla. La orquesta está compuesta por bandoneón, violín, viola, violoncello, contrabajo y piano, emulando las orquestas típicas del período de oro del tango, sobre todo las de Aníbal Troilo y Pugliese que se caracterizaron, a partir de la segunda mitad de la década del '40, por utilizar una amplia sección de cuerdas.

Por el lado de las instituciones académicas, la Escuela “Musimédios” cuenta con el programa de Formación Artística Para las Industrias Culturales (FAPIC). Tiene una duración de tres años y una terminalidad en música-instrumentista en varios instrumentos de la música popular. Durante el año 2016 la institución creó la “Musimédios Tango Club”, dirigida por Javier Martínez Lo Re, con el fin de difundir la música ciudadana en sus distintas manifestaciones: tango, vals y milonga ofreciendo a los jóvenes ejecutantes musicales la posibilidad de realizar prácticas profesionalizantes

⁴⁰ En este sentido Carlos Quilici, actual docente de bandoneón de la U.N.R., recreó en 2010 la orquesta escuela de la institución pero rápidamente se desprendió de la misma para conformarse como. “Orquesta de Carlos Quilici”. En 2018 cambió todos sus integrantes, tiene un disco editado: “En vivo en Oslo”.

en un contexto de Formación Profesional. Dicha agrupación se disolvió a comienzos del 2017.

La Escuela de Música Municipal “Juan Bautista Massa” diseñó en el año 2016 una nueva currícula caracterizada en la F.A.P.I.C., conforme a la Resolución 111/10 del Consejo Federal de Educación, integrando materias de formación musical general y de especialización instrumental y/o vocal, iniciativa que se hace efectiva a partir del 2018. A las tecnicaturas habituales de “Instrumentista” que históricamente ha ofrecido la institución se suman las novedades de “Instrumentista y Cantante con Orientación en Música Popular” y “Arreglador de Música Popular”. Estas nuevas carreras tienen contenidos vinculados a la música de raíz popular, con orientación al Tango, Folclore y Jazz, y tanto las cátedras de los instrumentos como las materias “Práctica Musical Profesional”, “Ensamble Vocal Instrumental”, “Repertorio Popular” y “Taller de Arreglos” abordan el estudio de la música popular de forma práctica, mientras que la materia “Música y Contexto” lo hace de manera teórica.

5. Capítulo Quinto

Contemporaneidad

5.1. Después de la Orquesta Escuela

Hemos destinado el último capítulo del trabajo para centrarnos en la contemporaneidad de la actividad tanguera en la ciudad de Rosario. Si bien haremos referencia a los hechos acaecidos a nivel general, creemos importante, como se ha mencionado al comienzo de este trabajo, poner en valor el desarrollo que tuvo el tango en la ciudad en los últimos años y demostrar cómo la propuesta pedagógica de la O.E.T.M.R., producto de la nueva forma de enseñanza del género, impulsó el crecimiento de los grupos locales.

Esta hipótesis, que hemos tratado de argumentar a lo largo de la segunda parte de nuestra investigación, se hace evidente al revisar los siguientes tres indicadores: el incremento de nuevas agrupaciones a partir de la fundación de la O.E.T.M.R. en la escena local; la creciente participación de grupos rosarinos en el Encuentro Metropolitano de Tango, principal evento tanguero anual de la ciudad, y el aumento de producciones discográficas relacionadas con el género.

Para demostrar el primer indicador hemos recurrido a la confección de un cuadro en donde relevamos todos los grupos que han salido de la O.E.T.M.R., teniendo como premisa que al menos el cincuenta por ciento de sus integrantes hayan formado parte de alguna de las generaciones de dicha Orquesta Escuela. También tomamos como referencia la división en el tipo de repertorio que menciona Adorni (2016), utilizando una columna para las agrupaciones que hacen arreglos de tangos, ya sean tradicionales o nuevos, otra para las composiciones propias, es decir, de alguno de sus integrantes, y otra para los que utilizan desgrabaciones, intentando mantener y reproducir lo más fielmente posible un sonido tradicional que está mayormente ligado a la primera época de oro del tango.

Agrupación	Año	Integrantes	Tipo de Repertorio			¿Vigente?	Registro Discográfico	Observaciones
			Composiciones propias	Arreglos de tangos tradicionales y/o actuales	Desgrabaciones			
Cuarteto Contratiempo	2007	Guillermo Copello (Vln), Mariano Asato (Bnd.), Marita Durá (Pno), Julia Martínez (Cb.)	X	X		No	Sin registro	Primer grupo que sale de la O.E. T.M.R.
Orquesta de Señoritas	2007	Julia Testa (Vln.), Briseida Alejo (Vln.), Irmgard Múchgesand (Vla.), Lucia Coggiola (Bnd.), Yanina Bolognese (Pno.), Julia Martínez (Cb.), Javier Martínez Lo Re (Dir.)	X	X		No	- Al Límite (2015, Inédito)	- La primera Orquesta de Señoritas se crea en 2005 y se disuelve al año siguiente. En 2007 se vuelve a conformar con otras integrantes. - Todas las composiciones y los arreglos son del director Javier Martínez Lo Re.
Quinteto Retrato	2008	Claudio Bergese (Bnd.), Briseida Alejo (Vln.), Mariano Navone (Bnd. y Cl.) Sofia Cardí Bonfil (Pno.), Lisandro Figueredo (Cb.)		X		No	- Quinteto Retrato (inédito)	
El Desmangue	2008	Federico Sanz (Vln), Cristián Cortés (Vln), Santiago Federici (Bnd), Martín Marino (Cb.)		X		No	- El Desmangue TANGO (2010)	
Las Rosicler	2009	Claudia Arasa (Pno.), Julia Martínez (Cb.), Agostina De Lorenzi (Fl. T.) y Magdalena Abellan (Bnd.)		X		No	Sin registro	
La Turrera	2009	Mariel Ríos (Voz), Javier Ramírez (Guit.), Luis Andrés (Cb.)		X		No	Sin registro	
Orquesta La Biaba	2010	Claudio Bergese (Bnd. y Voz), Mariano Asato (Bnd.), Simón Lagier (Vln.), Pablo Galimberti (Vln.), Lucas Querini (Pno.), Martín Marino (Cb.)	X	X		Si	- La Biaba Tanguera (2012) - Impulso (2016) - La Biaba + Orquesta de Cámara Municipal de Rosario (2018) - El Mismo Río (2019)	- A partir de 2015 se consolida como sexteto típico. - Mejor Conjunto Instrumental Cosquín (2013). - Mejor Disco de Tango Rosario Edita (2018).
Sexteto Vendaval	2010	Santiago Federici (Bnd.), Lautaro Lo Brutto (Bnd.), Mariel Ríos Vln y Voz), Federico Gayoso (Vln.), Pablo Sodo (Pno.), Martín Actis (Cb.)		X	X	Si	- Intemperie (2012)	
La Maleva Orquesta	2010	Marcos Llopart (Bnd. y Dir.), Luciano Albanesi (Bnd.), Michelle Blando (Vln), Lureano Barrionuevo (Vln), Lucia Oubiña (Pno.), Mauro Rodríguez (Cb.), Ezequiel Martez (Voz)	X	X	X	Si	- El Resplandor y La Sombra (2017)	Desde sus inicios hasta 2015 La Maleva mantuvo una formación de orquesta típica: 3 bnd., 3 vln., vla, pno., cb. y cantor. En 2015 se constituye como sexteto típico hasta el presente.
La Jacinta	2010	Analia Camiletti (Vln.), Andrea Plouganou (Bnd.)	X	X		Si	Sin registro	
Percanta	2010	Romina Bisciglia, (Guit.), Andrea Plouganou (Bnd.), Romina Vega Soto (Vlc.), Ivana Torre (Pno.)		X		No	Sin registro	
Quintegaseto	2011	Sebastián Jarupkin (Bnd.), Guillermo Copello (Vln.), Esteban del Greco (Guit.), Lucas Querini (Pno.), Julia Martínez (Cb.)	X	X		No	- Otro Tango (2013)	Uno de los primeros grupos de la nueva generación en grabar temas propios.
Dúo Buyatti - Zavalla	2011	Eliana Buyatti (Voz), Diego Zavalla (Guit.)		X		No	- Con Buenos Amigos (2013, Inédito)	
Pasaje Noruega	2011	Eugenia Garralda (Voz), Nicolás Moro (Voz y Guit.), Guillermo de Pablo Arias (Guit.), Marco Bortolotti (Guit.), Mariano Sayago (Cb.)	X	X		No	- Mestiza (2014) - Febril (2017)	
Vito Sputnik	2011	Agustina Taborda (Bnd.), Ernesto Inouye (Pno.)	X	X		Si	- Vito Corleone (2011) - Mercurio (2013)	En "Mercurio", cuenta con la participación de Lucila Priotti en Flauta Traversa
Quinteto Biyuya	2011	Ignacio Claramonte (Bnd.), Albertina Conde (Vln.), Romina Vega Soto (Vlc.), Manuel Asato (Pno.), Cecilia Zabala (Cb.)		X	X	No	Sin registro	

La 2x4 Rosarina	2012	Michelle Blando (Vln), Noelia Vivas (Vln.), Lucia Coggiola (Bnd.), Gusavo Sordelli (Bnd.), Alejandro Di Polito (Pno.), Jeremias Serpi (Cb.), Martín Piñol (Voz y Dir.)				X	Si	- La 2x4 Rosarina + Martín Piñol (2019)	- Su repertorio esta basado en los estilos bailables de la década del 40, teniendo como referentes musicales a Di sarli, Tanturi, Troilo y D'Arienzo. - Javier "El Pibe" Gómez (Vln.) es un invitado frecuente.
Uansan Laxos	2012	Diego Zavalla (Guit.), Lucila Priotti (Voz y Fl. T.), Agustina Tabora (Bnd.), Cecilia Zavalla (Cb.)		X			No	Registro sin finalizar	Hay un disco de estudio pero no se terminaron los procesos de mezcla y masterización.
Orquesta Típica del Sur	2012	Juliana Carozza (Pno.), Luisina Pérez (Fl.), Violín: Martín Cuello (Vln.), Milena De Giorgio (Vln.), Franco Dolci (Vln.), Martín Zambello (Vla.), Sebastián Caparros (Vlc.), Pablo Vergara (Bat.), Marcelo Gianserra (Bajo Elect.), Lucía Coggiola (Bnd.), Fabricio Leocatta (Bnd.), Claudio Leiva (Bnd.), Pablo Gori (Bnd.), Leonardo Amoroso (Guit.) Evelina Sanzo (Voz)		X			No	En vivo en la Casa del Tango (2013)	
Undertango	2012	Martín Albano (Bnd.), Inés Dotto (Vln.), Cecilia Barber (Pno.), Luis Andrés (Cb.)	X	X			No	Sin registro	Repertorio centrado en torno a la obra de Astor Piazzolla y composiciones propias manteniendo el estilo.
La Máquina Invisible	2013	Manuel Martínez Serra (Pno.), Guido Gavazza (Bnd.), Pablo Galimberti (Vln.), Julián Cicerchia (Guit.), Mauri Rodríguez (Cb.)	X	X			Si	- La Máquina Invisible (2017)	- Mejor Disco de Tango Rosario Edita 2018. - Ganadora del "Primer Mundial de Nuevos Ensambls de Tango 2017, Tango Sin Fin"
Tangópatas	2013	Albert Magno (Voz), Flavio Olivero (Pno.)		X			No	Sin registro	
La Trifúlca Tango Trío	2013	Claudio Bergese (Bnd y Voz), Jorge Febre (Pno.), Javier Galera (Cb.)	X	X			Si	- Se Armó (2019)	
Másmedula	2014	Diego Zavalla (Guit.), Martín Carr (Bnd.), Inés Dotto (Vln.), Manuel Asato (Pno.) Cecilia Zavalla (Cb.)	X	X		X	Si	- Perro Negro (2019)	Todo su repertorio está basado en composiciones del siglo XXI.
El Andén	2014	Joselina Casadei (Voz), Lucila Priotti (Voz), Mariel Ríos (Voz), Agustín Casenove (Guit.), Néstor Madeo (Guit. y Guitarrón)		X			No	Sin registro	
Trío Tessa - Ramírez - Cicerchia	2014	Martín Tessa (Guit.), Javier Ramírez (Guit.), Julián Cicerchia (Guit.)		X			No	- Trío Tessa - Ramírez - Cicerchia (2016)	En la primera formación participó David Tokman que luego fue reemplazado por Javier Ramírez
Orquesta Utópica	2014	Gustavo Di Giannantonio (Vln.), Gabriela Cocilovo (Vln.), Inés Dotto (Vln.), Albertina Conde (Vln.), María Jesús Bonel (Vln.), Romina Vega Soto (Vlc.), Sebastián Jarupkin (Bnd. y Dir.), Martín Carr (Bnd.), Guido Gavazza (Bnd.), Martín Tessa (Guit. y Dir.), Federico Abelli (Pno.), Mariano Sayago (Cb.), Juan Iriarte (Voz), Sofía Maiorana (Voz)	X	X			Si	- Contracorriente (2016) - 147 (2018)	- Ganadora del "Primer Mundial de Nuevos Ensambls de Tango 2017, Tango Sin Fin". - Declarada de interés provincial por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Santa Fe y de interés municipal por el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Rosario (2017).
Los Cuadrados del Tango	2014	Juan Iriarte (Voz), Lucía Coggiola (Bnd.), Nicolás Moro (Guit.), Facundo Iriarte (Guit.)	X	X			Si	Sin registro	
Dúo El Maneje	2014	Eugenia Garraida Lazarte, (voz), Guillermo de Pablo Arias (Guit.)	X	X			Si	Sin registro	
Quinteto El Espiante	2015	Ariel Aguilar (Bnd.), Lucía Prokopovsky (Vln.), Facundo Madrid (Guit.), Carlonia Linch (Pno.), Javier Galera (Cb.), Maia López (Voz)	X	X		X	No	Sin registro	
Noche Oscura	2015	Javier Ramírez (Guit.), Joselina Casadei (Voz), Leandro del Río (Bnd.) Cecilia Zabala (Cb.)	X	X			No	- Noche Oscura Tango Trío (2016)	
Duelo Criollo	2015	Diego Zavalla (Guit.), Agustina Tabora (Bnd.)		X			No	- Duelo Criollo (2016)	
Bestiario	2015	Gisela Stival (Voz), Agustina Tabora (Bnd.), Agustín Casenove (Guit.), Federico Abelli (Pno.), Germán Realini (Cb.)		X			No	Sin registro	

Sexteto Madrugada	2015	Diego Zavalla (Guit.), Martín Carr (Bnd.), Inés Dotto (Vln.), Manuel Asato (Pno.) Cecilia Zavalla (Cb.), Maia López (Voz)		X	X	No	Sin registro	Los mismos integrantes de Másmedula forman Sexteto Madrugada con el objetivo de abordar el repertorio clásico y milonguero del género.
Furacero	2016	Ariel Aguilar (Bnd.), Lucía Prokopovsky (Vln.), Facundo Madrid (Guit.), Esteban Pereiro (Pno.), Javier Galera (Cb.)	X	X	X	Si	- Efecto (2016) - Saliendo (2018) (EP)	
Dúo Aureli - Madrid	2016	Ariel Aguilar (Bnd.), Facundo Madrid (Guit.)		X		Si	Sin registro	Actualmente están en la producción de su primer disco.
Doña Guacho y los del Fondo	2016	Analia Camiletti (Voz y Vln.), Leo Amoroso (Guit.), Luciano Medina (Guit.), Diego Ezequiel Rada (Cb.)	X			No	- Doña Guacho y los del Fondo (2020) (EP)	
El Entrador	2016	Ciro Barbero (Bnd.), Pablo Galimberti (Vln.), Lisandro Coggiola (Vln.), Juan Trapani (Pno.), Jeremías Serpi (Cb.), Juan Luis Mur (Voz)		X		Si	Hay un registro sonoro que fue utilizado para una gira por Uruguay pero no llegó a comercializarse en Argentina.	
Trémulo	2017	María Carolina Ciani (Voz), Agustín Priotto (Guit.), Nicolás Moro (Guit.)	X	X		Si	Sin registro	
Madreselva	2017	Lucía Coggiola (bnd.), Daniela Lesté (Guit. y Voz), Milena Di Giorgio (Vla.), Victoria Aiello (Pno.), Cecilia Zabala (Cb.)	X	X		Si	Sin registro	- Actualmente están trabajando en su primer registro fonográfico. - Su repertorio abarca tanto tango como chamamé y otras expresiones de la música argentina.
Esa Diablura Quinteto	2017	Jorge Martínez (Vln.), Ariel Micol (Bnd.), Leandro Amoroso (Guit.), Leandro Ostoja (Pno.), Diego Ezequiel Rada (Cb.), Luciano Ríos (Voz)	X	X		Si	Sin registro	
Sónico Trío	2017	Sebastián Jarupkin (Bnd.), Yanina Bolognese (Pno.), Julia Martínez (Cb.)		X		No	Sin registro	
Entre Mundos	2017	Briseida Alejo Ortega (Vln.), Irmgard Münchgesang (Vla.), Claudio Zemp (Guit.), Santiago Federici (Bnd.), Gabriel Almada (Pno.), Javier Galera (Cb.)		X		Si	Sin registro	Entre Mundos se dedica especialmente a la obra de Omar Torres
Taura Musho Trío	2018	Bautista Pinco (Guit.), Ezequiel Lattuada (Guit.), Guillermo Libonati (Guit.)		X		Si	Sin registro	
Dúo Copérnico	2019	Ciro Barbero (Bnd), Guillermo de Pablo (Guit.)		X		No	Sin registro	
Dúo Bulacio - Bruschini	2019	Ariadna Bruschini (Vln. y Voz), Mariana Bulacio (Pno.)		X		Si	Sin registro	El dúo abarca un repertorio más amplio, sobretodo música de distintas regiones del litoral. Ambas intérpretes han pertenecido a la 7ma generación de la O.E.T.M.R.
Juan Luis Mur Orquesta	2019	Ciro Barbero (Bnd.), Lucía Coggiola (Bnd.), Guido Gavazza (Bnd.), Pablo Galimberti (Vln. y Dir.), Julia Testa (Vln.), Antonio Fernández (Vln), Michele Blando (Vln.), Fabán González (Vla.), Andrés Lagos (Vlc.), Victoria Aiello (Pno.), Jeremías Serpi (Cb.), Juan Luis Mur (Voz)	X	X		Si	Sin registro	Actualmente están finalizando su primer registro fonográfico
Dúo López-Cicerchia	2019	Maia López (Voz), Julián Cicerchia (Guit.)		X		Si	Sin registro	
Dúo Ríos-Miretti	2019	Luciano Ríos (Voz), Octavio Miretti (Guit.)		X		Si	Sin registro	Están finalizando su primer registro fonográfico
Ríos del Río Tango Dúo	2019	Luciano Ríos (Voz), Leonel del Río (Bnd.)		X		Si	Sin registro	
Novoa-Berardo	2019	Ana Paula Berardo (Voz), Joaquín Novoa (Guit.)	X	X		Si	Sin registro	
La Trenza	2019	Carolina Ciani (Voz), Andrea Belén Plouganou (Bnd.), Fabián González (Guit.) Diego Rada (Cb.)	X	X		Si	Sin registro	
La Sexta Cuarteto	2019	Ana Paula Berardo (Voz), Ariadna Bruschini (Vln.), Lucía Oubiña (Pno.), Jeremías Serpi (Cb.)		X		Si	Sin registro	

El cuadro que acabamos de ver nos arroja una serie de datos que es necesario desglosar. Como observamos, la primera agrupación se forma en el 2007, justamente en el año de finalización de la primera generación de la Orquesta Escuela y, paulatinamente, cada año la escena tanguera local suma entre cuatro y cinco conjuntos. Durante toda la década del '90 la ciudad ha visto crecer y desarrollarse casi una veintena de grupos, algunos de los cuales ya contaban con larga trayectoria como fueron las agrupaciones de Torres, Bustamante y Montironi. Desde 2007 a 2012, solamente contabilizando los grupos provenientes de la Orquesta Escuela, se forman la misma cantidad de agrupaciones que en toda la década del '90. De 2012 en adelante el crecimiento es aún mayor, por eso sostenemos que este aumento inusual es quizá sólo comparable con la primera época dorada del tango.

En relación a la cuantía de conjuntos es evidente el aporte del organismo en cuestión: cincuenta y tres grupos en trece años, de los cuales veintiséis siguen en plena actividad. Es verdad que más de la mitad de éstos fueron formados en los últimos cinco años, pero es muy auspicioso observar que algunos tienen más de una década de trayectoria y que son agrupaciones de varios integrantes, lo que hace aún más difícil, y por ello valioso, su persistencia en el tiempo.

Sin embargo, la escena actual no estaría completa si no observamos a todos los grupos activos en cuestión. Por eso mismo hemos utilizado el relevamiento que ha realizado a comienzos del 2020 la agrupación “A.C.I.T. Rosario”⁴¹ para poder entender de manera cabal la repercusión del organismo escuela. En dicha lista, la delegación rosarina enumera más de cincuenta grupos activos de tango en nuestra ciudad: dos asociaciones o colectivos, cuarenta y seis grupos musicales de diversa conformación, seis orquestas típicas y cuatro orquestas escuelas. De los cincuenta y dos grupos y orquestas típicas, más de la mitad tienen relación directa con el cuadro que hemos presentado

⁴¹ La Asociación de Creadores e Intérpretes de Tango (A.C.I.T.) es una asociación que nuclea a los creadores musicales e intérpretes del tango que desarrollan su actividad dentro del territorio argentino. El objetivo principal de la ACIT es promover la difusión y crecimiento del tango como género musical, promoviendo la creación de una agenda común entre las Provincias. La delegación local lleva el nombre de A.C.I.T. Rosario.

previamente, y del resto de las agrupaciones muchos de sus integrantes también han formado parte de las generaciones de la O.E.T.M.R.⁴².

El segundo indicador hace referencia al crecimiento participativo de las agrupaciones tangueras rosarinas en el Encuentro Metropolitano de Tango, uno de los eventos más importantes del año y con extensa vigencia. El festival tuvo su primera edición en el año 2005, y hasta 2013 la disciplina protagonista fue la danza, en gran medida porque la organización partía desde los bailarines. A partir de la décima edición, en el año 2014, comienza a tomar relevancia la creación y el nuevo tango del siglo XXI y es la música la que ocupa la primera plana y se configura como el ordenador del Encuentro. En concordancia con esto, se puede establecer una analogía con aquel reverdecer del tango de los años '80, en donde el baile, a través del espectáculo "Tango Argentino", inicia el proceso de resurgimiento que luego es continuado por las nuevas composiciones y revisionismos de los músicos de los años '90⁴³. Recordando las palabras de Guillermo Copello, en el Metropolitano del año 2007 la mayoría de los grupos participantes eran de Buenos Aires y sólo dos o tres provenían de Rosario o alrededores. Si analizamos las grillas de programación de los últimos festivales encontramos que la participación local es prácticamente total, reservando sólo algunos números para figuras de renombre de la Capital (Municipalidad Rosario, 2020).

Con respecto al indicador de la producción discográfica, es apropiado conjeturar que el fácil acceso a los insumos tecnológicos, salas y estudios de grabación, sumado a la proliferación de *home studios* que existen en la actualidad, difiere enormemente en comparación con las posibilidades de grabación que tenían los músicos en la década del '90 y principios del 2000, por consiguiente, quizá sea esa una de las razones por la cual hoy existen más registros fonográficos que en aquellos años. Sin embargo, no debe restarse mérito al presente interés del tango local por las grabaciones de audio, es más, en una coyuntura en donde el concepto de *álbum* poco a poco está siendo reemplazado

⁴² Los conjuntos activos que no figuran en el cuadro son: Escolaso Trío, La Rompiente, Trémulo, Gato Maula Project, San Telmo Lounge, Bien Pulenta Trío, Tres amigos, Germán Becker Quinteto, Leonel Capitano y la Guerrilla Cultural, Dúo del Barrio, Martin Tessa Trío, Joel Tortul Cuarteto, Actitud Luisardo Trío, Quilici-Tessa-Iriarte, Carlos Quilici y su quinteto Los Tauras, La Menesunda, Porca Mishiadura, Iriarte y los Chinwenwensa, Juan Iriarte y su Característica, Los Cuadrados del Tango, Iriarte y Las Cuerdas del Más Allá, Orquesta de Carlos Quilici, Orquesta el Mejunje y Orquesta El Amarre.

⁴³ Andrés Alonso, comunicación personal, 3 de septiembre de 2020.

por el *single*, como usaban los grupos de rock en la década del '60, los conjuntos rosarinos siguen apostando a la grabación de sus trabajos en formato integral, reuniendo las obras en discos de larga duración.

Diego Zavalla (2020), guitarrista, compositor e investigador, ha revisado la discografía tanguera rosarina desde el año 1994 hasta el presente, contabilizando ciento cuatro registros fonográficos. En 2009 el “Quinteto Retrato” graba un disco promoción para comercializar en las milongas y bares donde se presentaban y al año siguiente el cuarteto “El Desmangue” lanza su primer registro fonográfico “El Desmangue TANGO”, estos son los dos primeros discos de una agrupación nacida de la O.E.T.M.R. En la lista⁴⁴ de Zavalla puede observarse que desde aquel momento al presente se grabaron sesenta y cuatro producciones discográficas, veintiocho de las cuales pertenecen a agrupaciones mencionadas en nuestro cuadro.

El último punto que queremos profundizar es el referido al tipo de repertorio. Adorni (2016) presenta en su investigación un pormenorizado estudio de los discos de las agrupaciones más representativas surgidas de la “Máquina Tanguera”, que como indicamos previamente fue uno de los movimientos más importantes del resurgimiento del tango. La autora indica que “en su primer álbum las orquestas registraron fundamentalmente arreglos de piezas consagradas e incluyeron un número menor de composiciones propias” (Adorni, 2016: 16), situación que puede observarse de manera homóloga en Rosario. La gran mayoría de los conjuntos locales comenzaron con arreglos de tangos tradicionales y poco a poco fueron sumando composiciones propias al repertorio. En gran medida, este paso progresivo conlleva la búsqueda de un sonido propio, de una forma de componer y tocar, de una exploración que se lleva a cabo con el paso del tiempo. Por eso mismo no es casualidad que las agrupaciones con más trayectoria sean las que tengan en su repertorio una mayoría de obras de autoría propia. En concordancia con esto, el tango rosarino tiene una fuerte tendencia a inclinarse por composiciones escritas en el siglo XXI. Un rápido sondeo del cuadro nos muestra que la mitad de los grupos han incursionado en la escritura de tangos, pero no solo eso, sino que muchos de los arreglos que suelen escucharse en los escenarios locales son de

⁴⁴ En dicha investigación Zavalla contabiliza discos que están finalizados pero aún no fueron formalmente editados, tal es el caso de Juan Luis Mur Orquesta, Madreselva Quinteto y Dúo Aureli-Madrid, entre otros.

tangos nuevos, de autores vivos. Dicha referencia nos invita a deducir que hay un fuerte compromiso con lo contemporáneo, con lo que está sucediendo en la actualidad y cierta lejanía con los cánones tradicionales del tango canción o, sin ir tan lejos, con la vanguardia piazzolleana.

No obstante, existen agrupaciones que han indagado profundamente en lo tradicional, tanto sea para representar lo más fielmente posible el sonido de antaño como para reformularlo y reinterpretarlo en el presente con nuevas composiciones. En síntesis, Rosario logra plasmar en mayor o menor medida lo que sucede a nivel nacional: una heterogeneidad de corrientes estilísticas.

5.2. Las corrientes estilísticas en Rosario

Es tarea difícil, injusta y prácticamente imposible encasillar a las agrupaciones tangueras contemporáneas en un estilo definido. No es el objetivo de nuestro trabajo ahondar en sus búsquedas estéticas, pero es imprescindible mencionar que el crecimiento de los últimos años trajo consigo tendencias muy diferentes en las propuestas musicales rosarinas, dando como resultado un amplio abanico de posibilidades dentro de un género que, hace poco menos de tres décadas, estaba sentenciado al olvido. En sintonía con esto, la investigadora Mercedes Liska (Adorni, 2016), sostiene que “el eclecticismo y la heterogeneidad son síntomas de esta época y que la variedad de propuestas puede encontrarse incluso dentro del discurso de cada músico o conjunto”. A la mencionada diversidad, es necesario agregar el encuentro de *diálogos intergenéricos* (Polti, 2016) y una tendencia a la *porosidad* (ídem) musical. Con esto queremos decir que más que nunca en la música ciudadana existe la incorporación de elementos estilísticos provenientes de otros géneros musicales, tal es el caso de la nueva relación del tango con la música electrónica o el rock, para dar un ejemplo.

A pesar de las similitudes que comparte la ciudad de Rosario con Buenos Aires, ya sea por su característica portuaria, demográfica u otras tantas semejanzas que hemos observado en el primer capítulo, y de las evidentes diferencias que las alejan, la cualidad

de ciudad turística nunca ha podido anclar en la *Chicago Argentina*. Esa plaza tan importante para la economía porteña ha sido principal fuente laboral en el mundo tanguero y ha llevado a los trabajadores del género de la Capital a representar hasta el hartazgo una proyección envasada de la música ciudadana, comúnmente denominado *tango for export*. Rosario, al no tener esta posibilidad laboral carece de ese tipo de agrupaciones, del mismo modo que tampoco es usual encontrar conjuntos que se dediquen a la fiel representación de los estilos consagrados en la época de oro de las orquestas. En relación a esto, Lucas Querini (2020), pianista, compositor y arreglador de La Biaba, agrega que “Rosario quizás no tenga el peso de la tradición que tiene Buenos Aires, y es por ello que la tendencia a escribir composiciones propias es mayor”.

Los grupos que emergieron de la “Máquina Tanguera”, adoptaron el estilo de tango de Osvaldo Pugliese, es decir, una acentuación muy marcada denominada *yumba*⁴⁵ que derivó en un sonido rudo, percusivo y de fuerte impulso rítmico (García Brunelli, 2012). El sonido de estas agrupaciones, que tienen su mayor representación en la “O. T. Fernández Fierro” y “Astillero”, fue denominado con el nombre de *tango de ruptura* o *nuevo tango* (Polti, 2012). Se caracterizan también por incorporar recursos provenientes de la escena rockera: vestuario, corporalidad, puesta en escena, entre otros. Dentro de las propuestas rosarinas, la “**Orquesta Utópica**” es una de las agrupaciones que ha tomado este sonido y ha interpretado una idea propia del nuevo tango del siglo XXI. Con catorce músicos en escena, la más numerosa de la ciudad, presenta un repertorio con claro sello local y regional, con mayoría de composiciones propias de sus directores musicales (Martín Tessa y Sebastián Jarupkin) y con un sonido y una impronta contemporánea.

Asimismo, inmersos en este mundo del nuevo tango pero con diferentes matices estilísticas encontramos al quinteto “**Masmédula**”, con una propuesta sonora más oscura, con mayoría de temas de propia autoría pero igualmente reversionando nuevos clásicos contemporáneos. Sin embargo, el representante más cabal del sonido *pugliesiano* de las nuevas agrupaciones quizás lo encontremos en el “**Sexteto**

⁴⁵ Estilo de marcato surgida en la orquesta de Pugliese, en donde se enfatizan los tiempos uno y tres anteponiendo a dichos tiempos un bajo o golpe de altura grave e indefinida (Varchausky, 2018).

Vendaval". Como se dio con el derrotero de muchas agrupaciones en este *dominio*, Vendaval comenzó con arreglos de tangos tradicionales, para pasar a interpretar tangos actuales y arreglos de músicos rosarinos.

La bifurcación de tendencias que sucede a comienzos del siglo XXI, mencionada por Juárez (Jáuregui, 2016) y de la cual hemos tomado nota en el capítulo anterior, tiene su correspondencia en el tango rosarino. La autora divide las tendencias en orquestas que basan sus arreglos en la tradición de las orquestas clásicas y conjuntos que se abocan a la creación de nuevos tangos. Si bien estas dos líneas prevalecen, con el transcurso de los años podemos afirmar que ambas se han volcado a la composición de nuevas partituras. Por el lado de los conjuntos que han profundizado su búsqueda en la tradición para emerger en la actualidad con nuevas obras, podemos citar a **"La Biaba"**. Con más de diez años de trayectoria, el sexteto plasmó en sus primeros registros fonográficos nuevos arreglos de tangos tradicionales que fueron gradualmente cediendo paso a composiciones de autoría propia, mayormente de su pianista, Lucas Querini. En el 2019 editan su cuarto disco de estudio en donde toda las obras pertenecen a músicos santafesinos contemporáneos, dando valor a la tradición tanguera litoraleña.

En esta misma línea, **"La Maleva Orquesta"** se erige como una de las agrupaciones de mayor trayectoria en la actualidad. Formada en el año 2010 como desprendimiento de la promoción 2008/2009 del noneto de la O.E.T.M.R., el bandoneonista Marcos Llopart se hace cargo de la dirección artística. Primeramente comienzan con arreglos de su director y desgrabaciones de tangos tradicionales. En el mismo año de formación, la orquesta realiza un homenaje a Tita Merello, sumando a la cantante Alejandra Zambrini y utilizando las desgrabaciones originales que Francisco Canaro le escribiese a "Tita". En 2016 el conjunto se establece como sexteto y graba su primer disco de estudio, el cual fue editado formalmente al año siguiente. Actualmente el repertorio de la orquesta cuenta con arreglos de temas tradicionales de Llopart y temas de autoría propia.

Siguiendo la línea de la tradición, debemos mencionar a **"La 2x4 Rosarina"**, una de las pocas agrupaciones en la ciudad que se dedica a representar y reconstruir el género en su forma más tradicional y milonguera, basando su repertorio en desgrabaciones de las orquestas más representativas del estilo de los años '40 y '50.

La guitarra ha sido uno de los instrumentos que ha vuelto a la primera plana desde el último resurgimiento del tango. Entre muchas de sus posibles formaciones, la del cantor acompañado por guitarras, que tiene como mayor símbolo histórico al icónico Carlos Gardel, junto a las formaciones de trío de guitarras, o quinteto con guitarrón y contrabajo, han vuelto a escena con gran repercusión. En Buenos Aires, podemos citar a Hernán “Cucuza” Castiello, Ariel Ardit, Alfredo “Tape” Rubín o Alejandro Guyot como alguno de los referentes de cantores con guitarra, pero también es preciso mencionar al bandoneonista Mariano González Calo y su “Quinteto Criollo”, en donde guitarras, guitarrón y contrabajo generan un timbre particular y novedoso. Rosario tiene una caudalosa tradición en formaciones guitarrísticas, ya sea desde los espacios institucionales de formación como desde el seno mismo de la O.E.T.M.R., desde que la creación del “Quinteto de Guitarras Municipal” a cargo de Martín Tessa, han surgido muchos instrumentistas y agrupaciones que tienen a la *criolla* como timbre característico. Los numerosos dúos con guitarra y voz que han surgido en los últimos años dan una clara perspectiva de la proliferación de este instrumento para abordar el género. Podemos mencionar en Rosario a **“Las Cuerdas del Más Allá”** y su cantor Juan Iriarte, **“Pasaje Noruega”** y su cantora Eugenia Garralda, al trío **Tessa - Ramírez - Cicerchia** o Leonel Capitano junto al **“Escolaso Trío”** entre otros.

Casualmente, **Leonel Capitano** es posiblemente quien mejor encarne la figura del solista⁴⁶ y cantautor en la ciudad. Comenzó a temprana edad a interpretar tangos, incentivado por su abuelo. En su etapa formativa participó de los conjuntos de los maestros Domingo Federico y Rodolfo Montironi y más tarde lo hizo en el “Quinteto Camandulaje” y en la “Orquesta de Tango del I.P.P.M. Inició su etapa solista alrededor del año 2000, desarrollando una faceta de similares características a las que popularizó Rubén Juárez, es decir, la del cantor acompañado por su propio bandoneón. Ha editado cinco discos de estudio y realizado numerosas giras por Europa y Latinoamérica, su

⁴⁶ Rosario posee un considerable número de artistas que han llevado a cabo su carrera de manera solista. Aparte del citado Leonel Capitano es preciso mencionar a las cantantes Alejandra Zambrini, Verónica Marchetti, Noelia Moncada (radicada actualmente en Buenos Aires), Graciela Figari, Aldana Moriconi, Gabriela Estrada y Verónica Muñoz (también guitarrista); a los cantantes e instrumentistas Juan Iriarte, Ricardo Paradiso, Luis Baetti, Joel Tortul, Alicia Petronilli, Enrique Gule, Victor Parma, Adrián Abonizio, Juan Luis Mur, Luis Baetti y Miguel Jubany. También los legendarios Omar Torres y Rodolfo Montironi se han presentado muchas veces como instrumentistas solistas acompañados de diferentes formaciones.

actividad no sólo se limita a lo compositivo y performático sino también a la investigación y difusión (Kaller, s. f.).

En el repertorio que abarca el quinteto **“La Máquina Invisible”** pueden encontrarse tanto un recorrido por la música más vanguardista de Piazzolla, como interpretaciones de tangos tradicionales con arreglos modernos, composiciones propias con un sonido característico del dominio de vanguardia y también reversiones de temas de rock. En este último caso, el quinteto ha versionado al tango los temas “Giros” y “Carabelas nada” del músico Fito Paez, una tendencia que estuvo muy presente en algunos grupos que surgieron de la “Máquina Tanguera”⁴⁷. Entre el post-piazzollismo y el nuevo tango del siglo XXI, “La Máquina Invisible” transita una estética que mucho tiene que ver con el tango de concierto.

Junto al renovado interés por el tango de la década del ‘90 surgen agrupaciones que comienzan a fusionar elementos de la música ciudadana con géneros contemporáneos de la música electrónica. Entre los grupos más representativos se encuentran: Bajofondo, Gotan Proyect, Tanghetto y Otros Aires, entre otros. Por el lado de la ciudad de Rosario encontramos a **“San Telmo Lounge”** y **“Gato Maula Proyect”**. El subgénero toma secuencias de ritmos repetidos, timbres electrónicos, patrones armónicos reiterativos, bases hip-hop o dub, sampleos y todo tipo de prácticas características de los DJ’s. Del tango sobresale el bandoneón, presente en las melodías principales o *riffs*, y también es usual encontrar los esquemas rítmicos y métricos en la base como lo son el marcato en cuatro o la milonga, por dar algunos ejemplos (Greco, 2016). Fernando Fontana⁴⁸, integrante de Gato Maula Proyect, nos apunta que en los comienzos el grupo abordaba tangos tradicionales fusionado con bases digitales de distintos géneros como el rock, pop, hip-hop o dance. Progresivamente fueron sumando composiciones propias sin dejar de lado los clásicos, manteniendo siempre la impronta de fusionar instrumentos acústicos, como violín o contrabajo con instrumentos eléctricos, bases electrónicas y sonidos digitales.

⁴⁷ La O. T. Ciudad Baigón y la O. T. La Vidú son dos claros ejemplos de conjuntos que versionaron al tango temas de rock.

⁴⁸ Comunicación personal, 4 de agosto de 2020.

En el plano más académico del género encontramos al compositor **Ezequiel Diz**, cuya obra comprende tanto música de cámara como obras orquestales. En gran parte de su repertorio existe una estrecha vinculación entre el tango y la música académica, enmarcado en lo que suele denominarse *tango de cámara*. En 2009 edita “Desde la Frontera”, su primer disco de estudio, el cual remite a aquel lugar donde se entrelazan estas dos esferas musicales, y en 2018 hace lo propio con “Fragor Urbano”, donde funda su propio quinteto para la grabación del mismo. Importantes solistas y directores de renombre nacional e internacional han tocado su música, llevándola a diferentes escenarios de Europa y Latinoamérica. En 2018, la editora de la U.N.R. publica su primer libro: “Poliarmonía, una posibilidad estética”.

En un aspecto más general, Diz sostiene que la relación entre la música popular y la académica tiene una vinculación perpetua y su correspondencia data desde los primeros tiempos de la música. Circunscribiéndose en lo particular a la música ciudadana, el compositor afirma que es formidable la presencia de los elementos académicos dentro del tango de la primera época dorada del género, pues a pesar de ser una música que se representaba en ámbitos populares, la escritura, formación y ejecución tienen mucha relación con lo académico. Para el compositor, la pincelada final de esa relación la da Piazzolla, quien incorpora elementos de contrapunto y fugado (Diz, 2020).

“Al hablar de tango, no haría distinción entre académico y popular, es un crisol, como el mismo país (Argentina) lo es.”

(Diz, 2020)

Mucho se ha escrito en los últimos años sobre la relación que tiene una buena parte del nuevo tango del siglo XXI con el rock: desde características musicales como progresiones armónicas, planteos formales o aspectos tímbricos, hasta cuestiones performáticas, corpóreas, puestas en escena o vestimenta. La elección de los nombres de los conjuntos del *nuevo tango* mucho tiene que ver con esta estética. Si revisamos rápidamente, hoy predominan alusiones a tangos, nombres de ficción o al lunfardo argentino y en gran medida se ha dejado atrás el uso del nombre y apellido del director precedido por la denominación “orquesta típica”. Creemos que este cambio alude a una forma de gestión muy diferente a las de antaño aunque esto no quiere decir que las

orquestas de los años '40 no las practicaran y, por más que hoy exista la figura del director musical que generalmente es llevada a cabo por el compositor o arreglador, lo que se destaca es la práctica autogestiva, muy común en la cultura *under* que el rock ha sabido llevar a cabo en sus comienzos.

La práctica autogestiva que supo llevar adelante “La Máquina Tanguera” y las agrupaciones que emergieron de aquel movimiento y que caracterizaron el devenir del tango contemporáneo tuvo su resonancia rosarina. Como dijimos en el capítulo anterior, la organización MuTaR fue la que primero tomó nota acerca de qué y cómo hacer en el nuevo contexto histórico del género.

5.3. Experiencia MuTaR.

Como hemos venido demostrando, los músicos que fueron egresando de las distintas generaciones de la O.E.T.M.R formaron parte de la renovación y revitalización del panorama tanguero rosarino. Comenzó entonces una multiplicación de agrupaciones y con ello un nuevo conflicto: las posibilidades de volcar este auspicioso florecimiento eran escasas. El Metropolitano de Tango, único festival con presupuesto del Estado que podía significar un ingreso remunerativo para los artistas locales, aún estaba cooptado por grupos de la Capital y no resultaba suficiente para absorber la infinidad de nuevas propuestas locales. Por otro lado, las políticas municipales en torno a las habilitaciones de bares o centros culturales para la música en vivo complicaron las realizaciones de conciertos y eventos por parte de los nuevos conjuntos de tango. En consecuencia, se volvió imperiosa la búsqueda de una salida al nuevo conflicto: es así como surge la idea de agruparse para poder afrontar en conjunto una problemática que excedía ampliamente las posibilidades de lucha individual. De esta manera, en 2011 se gestan las primeras reuniones intentando dar solución a las inquietudes más urgentes: ¿Cómo generar una escena laboral? ¿Qué hacer para que el tango nuevo tuviera un espacio? ¿Dónde tocar y para qué público? Estos encuentros iniciales, a los que concurría todo el ambiente tanguero rosarino, fueron el comienzo de un largo recorrido que tendría como resultado la creación de la cooperativa MuTaR.

El primer proyecto tuvo como objetivo visibilizar el nuevo tango. Para ello se realizó un recital al aire libre en las escalinatas del Parque España (zona altamente concurrida de la ciudad de Rosario), en donde participaron las incipientes agrupaciones: La Biyuya, Orquesta La Biaba, Quintegaseto, Sexteto Vendaval, entre otras. El segundo paso fue la realización de ciclos de tango en vivo en diferentes bares y centros culturales de la ciudad. Es aquí donde se presentan las primeras dificultades: algunos de estos lugares eran clausurados por no tener la habilitación correspondiente para música en vivo, y los ciclos que tenían una duración estipulada de dos o tres meses, debían darse de baja rápidamente dejando en la calle a todos los grupos programados.

Por ello, pero también considerando las características históricas del tango, a comienzos del año 2013 el MuTaR decide dar otro paso hacia adelante y se propone realizar milongas en clubes de barrio, actividad que había sido abandonada tras los duros embates que había sufrido nuestra música popular décadas atrás..

Este intento por volver a los bailes populares lleva necesariamente a la cooperativa a replantearse ciertos objetivos y metodologías de trabajo. Lo que inicialmente había sido una “agrupación de grupos”, donde cada participante representaba frente al MuTaR a la agrupación musical a la cual pertenecía, se torna insostenible. Pasa a ser imprescindible la participación física, pues llevar adelante un acontecimiento de tal magnitud como la producción de una milonga multitudinaria en un club de barrio (las primeras contaron con más de 250 personas como público, impensado para la época), implica la presencia de personas comprometidas con el movimiento. Romina Vega Soto, integrante del MuTaR, nos dice:

“En las primeras milongas confluían las nuevas generaciones con mucha gente de 50, 60 años o más que no podían creer lo que estaba sucediendo: como en su juventud, volvían los bailes populares al club de su barrio”.

(Romina Vega Soto, entrevista personal, 28 de marzo de 2018)

De esta manera se empieza a esbozar el trabajo colectivo y se consolida como una entidad social con el objetivo de llevar a cabo actividades relacionadas con el tango que

generen trabajo en su ámbito. A las dos o tres milongas anuales en clubes de barrio se sumará además una actividad fundamental para la escena rosarina: el Festival Mutante.

La agrupación, que había sido dos veces organizadora del Festival de Tango Independiente impulsado por la UOT (Unión de Orquestas Típicas), decide producir también su propio evento anual, jerarquizando la producción local. De esta manera, los festivales toman impronta propia, sumando a la música en vivo la labor pedagógica con el dictado de talleres para instrumentistas, cantantes, arregladores, letristas, bailarines y la creación de una orquesta sinfónica infanto-juvenil de tango destinada a niños y niñas de las orquestas escuela de la ciudad y alrededores. En relación a la colectivización del contenido, Vega Soto nos aclara:

“En los festivales y talleres del MUTAR pretendemos que participen referentes que admiramos y que creemos indispensables para el género. Esa gente puede vivir a 10 cuadras de tu casa o en otra ciudad. Y es muy probable que el estado nunca las convoque porque probablemente no sepa que existen”.

(Romina Vega Soto, entrevista personal, 28 de marzo de 2018)

En el año 2017 la agrupación concreta dos ambiciosos proyectos: el primero, la creación de una Orquesta Escuela de Tango destinada a instrumentistas con trayectoria en el género y con interés en hacer una experiencia más refinada en estilos específicos, donde se trabaja con arreglos originales y desgrabaciones; el segundo, la realización de un programa de televisión sobre historias del tango de la Provincia de Santa Fe, programa que se tituló “Tango Mutante” y fue transmitido por 5RTV, canal de la provincia de Santa Fe, durante el año 2018. Para Noviembre de ese mismo año, convocan a Julián Peralta para la concreción de un “Taller de Ensamble en Cuerdas” que tuvo como puesta en escena final la ejecución de la suite “Sofía y los Sueños” para bandoneón, piano y orquesta de cuerdas, autoría del pianista disertante. Al año siguiente, MuTaR realiza un taller de bandoneón a cargo de Mariano González Calo y vuelve a convocar a músicos de la ciudad para rearmar la “Orquesta Mutante” e interpretar “Tangos del Siglo XXI” obras de autores y compositores de Rosario y Buenos Aires, nuevamente bajo la dirección de Peralta.

Aquella primigenia inquietud por visibilizar el naciente tango rosarino y proporcionar lugares para la realización de la música en vivo y del baile, desemboca en un sinfín de proyectos con amplia resonancia. A través de su constitución horizontal, el MuTaR permite que se viabilicen una serie de recursos privados y públicos a los que un músico no puede acceder de forma individual. Como nuevo propósito, la cooperativa se ilusiona con la apertura de un espacio propio, un centro cultural tanguero para seguir ofreciendo alternativas a una comunidad cada vez más interesada por el presente de la música ciudadana.

5.4. Un punto de encuentro

Una pieza fundamental con la que ha contado el tango rosarino contemporáneo han sido los espacios que se han ido ganando en los medios de comunicación. Gerardo Quilici, referente ineludible del tango local⁴⁹, es un periodista de extensa trayectoria y experiencia. Con más de cincuenta años de transmisión ininterrumpida de su programa radial “A Todo Tango”, Quilici es un promotor del tango rosarino todo, desde las grandes orquestas de los años ‘40 y ‘50, siguiendo por los referentes de vanguardia hasta el reverdecer de los ‘90 y las agrupaciones actuales. En este mismo sentido, Fabio Rodríguez ha hecho lo propio desde la locución de “Punto de Encuentro” y desde el espacio televisivo “Asunto Tango”, con más de diez años al aire, nacido en el cable privado y hoy naturalizado en la televisión abierta. Productor de contenidos locales, Rodríguez ha fomentado propuestas que lo han consagrado como merecedor de varias nominaciones y premios “Martín Fierro”. También es de destacar la labor de Ricardo Schoua, quien desde hace más de quince años publica en formato digital la revista “Tango y Cultura Popular”.

5.5. Un sello epocal

Como sabemos, cada época tiene un discurso que le es propio, una subjetividad determinada por el tiempo, espacio, contexto social y cultural. Dentro de las múltiples

⁴⁹ La esquina de la Casa del Tango lleva su nombre en conmemoración a su incansable tarea de difusor del género.

características que conforman el tango actual, hay tres elementos que nos resultan novedosos, diferentes a otros momentos del género y que creemos necesario abordar críticamente para comprender lo que está sucediendo con el tango en Rosario.

El primer elemento corresponde a la figura de la mujer. Si bien la mujer ha participado desde los comienzos en los acontecimientos de la música rioplatense, históricamente ha sido un territorio dominado por el género masculino. Haciendo un breve repaso por el compendio⁵⁰ de biografías del renombrado escritor y ensayista argentino José Gobello (2002), de las 176 biografías reunidas sólo 17 pertenecen a mujeres, de las cuales la mayoría fueron cantantes, bailarinas o actrices. Apenas tres de ellas (¡el 1,7 %!) se desempeñaron en otros roles: la poetisa María Luisa Carnelli, Paquita Bernarda en el bandoneón y la compositora Rosita Melo.

Nélida Toloza (2016) indaga sobre las experiencias de las mujeres bandoneonistas en la actualidad. Señala que desde fines de la década del ochenta las mujeres aparecen con mayor visibilidad en el tango, participando de otros roles más allá del canto. Muchas de las experiencias citadas por la autora sobre las carreras de bandoneonistas mujeres están atravesadas por una tensión producto de una práctica cultural bandoneonística dominada por lo masculino. Afirma que aún prevalece un sistema de creencias basado en estereotipos de género: el cuerpo masculino como fuerte y el femenino como débil. Sin embargo, concluye que estos sistemas de creencias no son estáticos y que las mismas instrumentistas son sujetos de transformación de esas relaciones de poder. Las experiencias contemporáneas de la emancipación de las mujeres (Peker, 2017) han logrado poner en jaque los estereotipos culturales dominados por el patriarcado, teniendo su fuerte repercusión dentro del tango rioplatense.

Como podemos observar en la investigación de Kaller (2010) sobre las orquestas típicas rosarinas, la participación de la mujer no fue notoria hasta entrada la década del '90: recién en las agrupaciones de Domingo Federico y Omar Torres aparecen las primeras instrumentistas mujeres, salvando el caso de Alicia Farace, quien tocara la celesta en la orquesta de su padre Salvador Farace, el resto de las participaciones femeninas se produce en el canto. Un caso particular y de gran resonancia fue el de Ebe Bedrune,

⁵⁰ En el citado libro no se aborda el tango del siglo XXI.

denominada “La mujer del tango”, quien se hiciera cargo de la orquesta de su padre, Abel Bedrone, a fines del año 1944 por una indisposición de éste. Al poco tiempo, Ebe se radica en Buenos Aires y, entre varias de sus presentaciones y trabajos con el tango, llega a dirigir la orquesta de Juan Carlos Cobián. En los conciertos lucía pantalones blancos y frac del mismo color, impensado en una mujer de aquella época, no sólo por su vestimenta sino por el hecho que esté con la batuta frente a una orquesta de tango (Zinni, 1991).

Por el lado de la O.E.T.M.R., la situación es completamente diferente: de 138 participantes en siete generaciones, se contabilizaron 77 varones y 61 mujeres, un claro ejemplo del crecimiento participativo femenino. Pero la participación de la mujer en el tango rosarino no se circunscribe sólo a números, ya que durante el año 2019 comienza a gestarse la agrupación “Mujeres Tangueras Rosarinas” (M.T.R.), que pretende sintetizar una multiplicidad de acciones y hacer visible necesidades fundamentales como la resignificación, apertura y deconstrucción del tango. El movimiento, que abarca tanto a instrumentistas, compositoras, arregladoras, cantoras y bailarinas, tiene su puntapié inicial en abril del mismo año, bajo el marco del XV Encuentro Metropolitano de Tango, precisamente en la noche de “Mujeres Compositoras”. A raíz de aquel encuentro se organizó el “Ciclo Nuevas Compositoras de Tango Rosarinas” de frecuencia mensual, en co-producción con el movimiento de mujeres “Subleva Tango”, abarcando tanto el arte musical como la danza. El 11 de diciembre se proponen festejar el día del tango en el “Centro Cultural Atlas” de la ciudad de Rosario y en el marco del “8M” repiten el espectáculo bajo el nombre de “Somos”. Ambos espectáculos contaron con más de 40 artistas en escena y siempre a sala llena.

Actualmente el M.T.R. está confeccionando su próximo festival bajo el nombre de “Festival Vivas y Tangueras Nos Queremos”, el cual se propone: compartir el mundo creativo de la mujer y atraer el interés de las jóvenes generaciones; llevar una propuesta artística que se consolide como referente del género; empoderar a mujeres y disidencias en la creación artística; visibilizar la producción musical y compositiva tanguera y las expresiones de milonga feminista en el tango en la provincia de Santa Fe y generar espacios laborales libres de sexismo, entre otras acciones.

El segundo elemento que queremos destacar es el concerniente al aspecto ideológico y la toma de posición político-social que se manifiesta en el tango actual. Retomando las palabras de Sofia Cecconi (2017), es aquella crisis del 2001 la que deja una impronta colectiva y de autogestión en las primeras agrupaciones de tango del siglo XXI. Aquel antecedente parece teñir gran parte del movimiento tanguero de los últimos años, la idea matriz de hacer tango comprometido con la realidad, que hable del presente y que tenga un sello joven se mantiene hasta nuestros días. En la transición democrática que vivió la Argentina luego de la última dictadura, fue el rock la voz que eligieron los jóvenes para articular una posición de protesta frente a la situación social, política y económica. De acuerdo con la autora, el tango tiene un plus más fuerte debido a su cualidad local y su arraigo histórico-cultural por encima de los géneros foráneos y es esa búsqueda la que prevalece al plasmar el posicionamiento político, una trinchera que fue respuesta al neoliberalismo de los años '90 pero que se resignifica en el presente. En este sentido, Kaller (s. f.) advierte que “ahora la novedad reside en que esa búsqueda se traduce de lleno en la producción misma, verificando el compromiso social en el mismo arte, como en el modo de los conjuntos de desarrollarse social y económicamente, en tal sentido, los centros culturales autogestionados resultan lugares en que el género se siente muy cómodo”. Asimismo, el investigador también insiste en resaltar la perseverancia de los realizadores del tango actual a pesar de no contar con las fuentes laborales que existían en el género en los años dorados del '40 y '50, debido en gran parte a la pérdida de masividad que sufrió en los años '60 y '70.

El último elemento al cual haremos mención es el referido a la relación que se establece actualmente entre Rosario y Buenos Aires. Este punto que fue abordado a lo largo de todos los dominios de la investigación hoy nos encuentra en un presente mucho más equilibrado que en otros momentos. Si bien la fuerza centrípeta que genera la capital del tango y la frondosa oferta que puede ser la vidriera turística porteña aún es muy lejana a la rosarina, es cierto que las posibilidades de desarrollarse como trabajador del tango no son tan diferentes entre ambas metrópolis. Rosario no ha sufrido una fuga de talentos en busca de trabajo como en otros tiempos, no porque no los tenga, sino porque las posibilidades de desarrollarse íntegramente dentro del tango no abundan y, generalmente, el trabajador del tango debe buscar el sustento en otras disciplinas o, en

el mejor de los casos y en relación con el mismo, en la docencia. Hoy, debido al crecimiento del tango rosarino, Buenos Aires parece estar más cerca que en otros momentos de la historia y existe una “consonancia y afinidad” (Kaller, s. f.) entre los músicos de las dos ciudades, en algunos festivales y encuentros de ambas puede verse un ida y vuelta de agrupaciones y solistas.

Conclusiones

El enfoque que hemos utilizado para observar los aspectos históricos del tango en general y su repercusión particular en la ciudad de Rosario, nos confirma que el devenir de una disciplina artística tan arraigada en la cultura de un país como lo es la música ciudadana, no responde a una progresión rectilínea o, si se quiere, evolucionista, sino que posee rupturas y discontinuidades, las cuales están íntimamente relacionadas y articuladas por el contexto socio-político al cual pertenece.

En este sentido, la complejización de su arte se detuvo en un punto para retornar a viejas formas, dando un salto al pasado para hacerlo presente y así ramificarse en mutaciones sonoras. Este retorno, que no fue más que la búsqueda de un tesoro en vías de extinción, se hizo inevitable tras la profunda brecha generacional que supo dejar al tango al borde de su desaparición. La investigación que hemos llevado a cabo al respecto nos ha guiado a una serie de conclusiones que enumeramos a continuación:

- Históricamente, Rosario posee un movimiento tanguero de magnitudes considerables con una vasta producción. Su desarrollo está enmarcado bajo el contexto social, político y económico nacional.
- La influencia que ejerce Buenos Aires sobre Rosario ha sido determinante en la evolución del tango local. Aunque se presentan diferentes matices en cada uno de los dominios, esta hegemonía ha imposibilitado el desarrollo de un tango rosarino independiente
- El crecimiento y la renovación que se produjeron en la escena tanguera rosarina del siglo XXI fueron principalmente ocasionados por los músicos y agrupaciones que surgieron de la O.E.T.M.R.

- El tango en Rosario goza de un presente auspicioso, con una pluralidad de corrientes estilísticas, diversidad de formaciones y producción discográfica de relevancia.

Durante el dominio del tango prostibulario, Rosario tuvo como escenario principal al barrio de Pichincha. La pujante realidad agroexportadora que situó al puerto de la ciudad entre uno de los más transitados del mundo de aquellos años, allanó el terreno para una propicia industria del entretenimiento que tuvo al tango, en gran medida, como banda sonora. Sin embargo, aquel auspicioso presente económico que hizo famosa a la noche rosarina en remotas latitudes (recordemos que Pichincha figuraba en guías de turismo internacional) no equilibraba las desproporcionadas condiciones laborales con Buenos Aires, de modo que las grandes figuras de la *Chicago Argentina*, vocalistas en su mayoría, emigraron a la Capital.

El cambio que introdujo "Mi noche triste", el giro radical en la letrística, el auge de las orquestas y el resurgimiento del baile que desembocó en los años dorados del '40 y '50, tuvo también su réplica local. Nuevamente el flujo de los grandes creadores e intérpretes se direccionó hacia la noche porteña, pero eso no limitó el ostensible desarrollo de la orquesta típica rosarina: bailes, carnavales, radio, teatro y cine, toda una industria al servicio del tango. Rosario repetía en gran medida los estilos más trascendentes del género, predominando aquellos tradicionales por tener una fuerte inserción en el baile, que al fin y al cabo era donde estaban las fuentes laborales⁵¹. Pero eso no limitó la impronta local: la *Escuela Bandoneonística Rosarina* confirmó que la ciudad tenía mucho para darle al género.

Cae Perón, el 2x4 entra en retroceso, el sonido foráneo se apropia de la radio y la televisión, una forma de hacer tango entra en letargo mientras otro nace: irrumpe la vanguardia en escena. La música ciudadana de nuestra ciudad vive el mismo derrotero que en la Capital, se cierran las puertas de los bailes, se pierden las fuentes laborales y se reducen las agrupaciones para sobrevivir. Un puñado de empeñosos agonistas mantienen la producción local pese a todo: Federico, Montironi, Torres y más tarde Martínez Lo Re tejen el hilo conductor hasta nuestros días.

⁵¹ Kaller (2010) nos aclara que el músico de orquesta podía vivir del fruto su trabajo.

Entramos así al dominio actual, en el que la nueva forma de enseñanza y la decodificación de los grandes estilos replicados en organismos escuela e instituciones musicales son hoy el nuevo escenario de aprendizaje. Los músicos que egresaron de la O.E.T.M.R. formaron las agrupaciones que renovaron el panorama actual del tango rosarino. Como hemos visto en el capítulo cuarto del presente trabajo, más de cincuenta grupos han surgido desde la fundación de la Orquesta Escuela en 2005 y más del cincuenta por ciento de los grupos vigentes tienen este mismo origen.

De esta manera, queremos señalar que el vasto desarrollo del tango rosarino, evidenciado a lo largo del trabajo, siempre estuvo en menor o mayor medida determinado por Buenos Aires y esto truncó la posibilidad de un tango independiente en la ciudad. No obstante, en la actualidad la situación parece tener un matiz diferente, las posibilidades laborales con respecto a la primera época dorada del tango son notoriamente inferiores, las ofertas de trabajo son escasas tanto en una ciudad como en la otra y esto, paradójicamente, favorece la creación local, pues los grandes talentos rosarinos que alguna vez supieron emigrar en busca de un futuro mejor hoy prefieren apostar por la ciudad, propiciando y jerarquizando el desarrollo doméstico.

En el último capítulo del trabajo, hemos realizado un análisis del circuito musical del tango local teniendo como objetivo visibilizar la cantidad de grupos que han surgido de la Orquesta Escuela y las diferentes corrientes estilísticas. La característica heterogénea del tango del siglo XXI se reproduce, a nuestro entender, de manera homónima en la ciudad. Desde expresiones revisionistas, hasta experimentaciones tímbricas y cruces intergenéricos completan una diversa oferta musical.

En cuanto a la contemporaneidad rosarina, hay dos factores que se erigen como signos propios de la época: la creciente participación de las mujeres y el aspecto ideológico-social. Con respecto al primero, hemos evidenciado cómo la mujer ha dejado el único papel de cantora que le fue relegado en el dominio del tango canción, para comenzar a ser protagonista en otros roles, tales como el de instrumentista, arregladora o compositora. En este sentido, la agrupación M.T.R. es un claro ejemplo. En el segundo factor, las iniciativas autogestivas como el colectivo MuTaR son un sello epocal del siglo XXI. Según Kaller “el vaciamiento de los ‘90 fue el disparador para

que muchos buscaran un símbolo identitario que sirviese de trincheras” (Kaller, s. f.). Pues el tango se hace *a pesar de todo*, aun con desventajosas salidas laborales, elegir hacer música ciudadana en la actualidad es una toma de posición ante lo foráneo, globalizado, masivo e invasivo, como también ante lo relegado y postergado. El primer logro concreto de la nueva época dorada es hacer que el tango comience a recuperar su espacio dentro del imaginario popular.

Un interrogante ha sobrevolado todo el proceso de este trabajo: ¿Existe un tango rosarino? A medida que hemos avanzado en el desarrollo de la investigación, hemos llegado a la conclusión de que quizás sea temprano, aun con más de cien años de historia, para buscar la respuesta. Es que a nuestro entender, recién ahora están dadas las condiciones para una búsqueda auténtica, propia e identitaria, algo que Martínez Lo Re proclama desde la primera hora.

Para terminar, todavía no contamos con la perspectiva histórica necesaria para elaborar conclusiones cerradas acerca de la nueva época dorada, pues creemos que esta generación aún tiene mucho por transitar. La renovación que estamos viviendo ha provocado el derrumbamiento de viejos muros que parecían imposibles de dinamitar. Entre los cambios producidos, se encuentra la ampliación del cancionero popular y el derrocamiento de una visión conservadora y estática muy característica del tango. La impronta creativa que vive el género, el uso de la tradición para mantenerlo vivo y poder transformarlo, la toma de posición ideológica, la búsqueda de lo genuino argentino en las generaciones más jóvenes para poder presentarse y sentirse representadas, la inclusión de la mujer y la constitución horizontal del trabajo autogestivo, anuncian un futuro auspicioso que no parece rendirse fácilmente ante los conflictos sociales, económicos y coyunturales propios del siglo XXI, y eso es algo que el tango rosarino ha sabido interpretar.

Referencias Bibliográficas

- ADORNI**, Angélica. (2016). Sonoridades del tango de hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica. En Liska, M. y Venegas, S. (coord.), *Tango: Ventanas del presente II*: 9-35. Buenos Aires: Desde la gente, Ediciones del IMFC.
- AZZI**, María Susana y **COLLIER**, Simon. (2000). *Le Grand Tango. Vida y Música de Ástor Piazzolla*. Nueva York: Oxford University Press.
- BATES** Héctor. y **BATES** Luis. (2007). *La Historia del Tango*. Gobierno de la Provincia de San Juan, reedic. Noviembre.
- BENEDETTI**, Héctor. (2015). *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BERTERO**, Fabián. (2011). Estudio del tango en el conservatorio superior de música “Manuel de Falla”. En Lencina, T. (coomp.). *Escritos sobre tango: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad. Volumen 2*: 175-180. Buenos Aires: Centro’Feca.
- CÁCERES**, Juan Carlos. (2010). *Tango negro*, Buenos Aires: Planeta.
- CAÑARDO**, Marina. (2016). Cantores con guitarra. Recreación y la creación del tango por la *joven guardia*. En Liska, M. y Venegas, S. (coord.). *Tango: Ventanas del presente II*: 93-112. Buenos Aires: Desde la gente, Ediciones del IMFC.
- CECCONI**, Sofia. (2017). *La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión*. Recuperado de : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-64422017000100151#B33
- CIBOTTI**, Ema. (2009). Del encanto al desencanto de una elite, en clave de tango. En T. Lencina, O. Garcia Brunelli y R. Salton (comp.), *Escritos sobre tango*. (pp. 41-54). Buenos Aires: Centro ’feca Ediciones.
- COHEN**, Javier. (2011). La escuela de música popular de Avellaneda. Reflexiones sobre la enseñanza del tango desde su creación en 1986 hasta el 2010. En Lencina, T. (coomp.). *Escritos sobre tango: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad. Volumen 2*: 161-168. Buenos Aires: Centro’Feca.

DELFINI, Marcelo y **PICCHETTI**, Valentina. (2005). *Desigualdad y pobreza en la Argentina de los noventa*. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422005000200009

DIZ, Ezequiel. (2020). *Charlas contemporáneas. Cap. 7 La convivencia entre dos mundos, música académica y música popular / Entrevistado por Emiliano Zamora*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=o0S-DHvxdrs>

FAIN, Paulina. (2010). *La Flauta en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.

FERRER, Horacio. (1999). *El tango, su historia y evolución*. Peña Lillo - Ediciones Continente, Buenos Aires.

FRUTOS DE PIETRO, Marta. (8 de mayo de 2016). El primer sufragio femenino. *Diario La Capital*. pp. 35.

GALLO, Ramiro. (s. f.). *Curso de tango. Los estilos más representativos. Historia y características distintivas*. Inédito.

GALLO, Ramiro. (2017). *El Violín en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.

GARCÍA BRUNELLI, Omar. (2012). “Orquesta Típica Fernández Fierro: Tango y performance”. *Música e investigación* Año XII, N° 20. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.

_____ (2014). (coomp.) *Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla*. Buenos Aires. Gourmet Musical.

GIORDANO, Santiago. (29 de diciembre de 2006). Piensa bandoneón. *Diario La Voz*. Recuperado de: http://archivo.lavoz.com.ar/Nota.asp?nota_id=31525&high=rodolfo

GOBELLO, José. (2002). *Mujeres y hombres que hicieron el tango*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura Argentina S.A.

GRECO, María Emilia. (2016). La autenticidad como valor. Sobre el tango electrónico, sus argumentos y críticas. En Liska, M. y Venegas, S. (coord.), *Tango: Ventanas del presente II*: 78-92. Buenos Aires: Desde la gente, Ediciones del IMFC.

HENRÍQUEZ, Sebastián. (2018). *La Guitarra en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.

JAUREGUI, Jimena. (2016). Imágenes y sonidos del tango en movimiento. Las orquestas en el cine documental. En Liska, M. y Venegas, S. (coord.), *Tango: Ventanas del presente II*: 57-76. Buenos Aires: Desde la gente, Ediciones del IMFC.

KALLER, Lautaro. (2010). *El tango en Rosario. Origen y desarrollo de la orquesta típica rosarina*. Rosario: UNR Editora.

_____ (s. f.). *La nueva década de oro*. Rosario: inédito.

_____ (s.f.) *Biografía de Leonel Capitano*. Recuperado de : <https://www.todotango.com/creadores/biografia/1497/Leonel-Capitano/>

_____ (8 de diciembre de 2019) Bandoneón mayor. *Diario La Capital*. Recuperado de: <https://www.lacapital.com.ar/cultura-y-libros/bandoneon-mayor-n2547609.html>

LA CUMPARSITA. (1954). Ases del tango rosarino [pdf]. Buenos Aires. Editorial Ruhocol, (sin número).

LISKA, Mercedes y **VENEGAS**, Soledad. (coords) (2016). *TANGO: Ventanas del presente II, de la gesta a la historia musical reciente*. IMFC. Buenos Aires, Argentina.

LONGHI, Luis. (2017). Tango: Genealogía política e historia - Cohorte 11. *Edad Media del Tango (1960/1970)* [Material de clase]. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

LOPEZ CANO, Rubén y **SAN CRISTÓBAL OPAZO**, Úrsula. (2014). *Investigación artística en Música*. EMUSC: Barcelona.

MARCOS, Germán. (2017). Tango: Genealogía política e historia - Cohorte 11. *¿El tango está ante una nueva época dorada?* [Material de clase]. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

MATTELART, Armand. (2006). *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona, España: Paidós.

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO (2020). Encuentro Metropolitano de Tango. Recuperado de: <https://www.rosario.gob.ar/web/ciudad/cultura/festivales/encuentro-metropolitano-de-tango>

PEKER, Luciana. (2017). *La revolución de las mujeres no era solo una pildora*. Eduvim, Villa María, Córdoba.

PERALTA, Julián. (2008). *La Orquesta Típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Ed. Del Puerto.

PÉREZ CASTILLO, Edgardo. (2016). Tras los pasos de los grandes. *Diario Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-53242-2016-02-12.html>

PINSÓN, Néstor. (s. f.). *Lito Bayardo*. Recuperado el 16 de enero de 2020 de: <https://www.todotango.com/creadores/ficha/368/Lito-Bayardo/>

_____ *Antonio Agri*. Recuperado el 3 de febrero de 2020 de: <https://www.todotango.com/creadores/biografia/1068/Antonio-Agri/>

POLTI, Victoria. (2016). Nuevos tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas. En Liska, M. y Venegas, S. (coord.), *Tango: Ventanas del presente II*: 37-55. Buenos Aires: Desde la gente, Ediciones del IMFC.

POSSETI, Hernán. (2015). *El Piano en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.

PUJOL, Sergio. (2014). Más allá de Piazzolla: con el pasado que vuelve. En Garcia Brunelli, O. (coomp.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*: 233-243. Buenos Aires: Gourmet Musical.

QUERINI, Lucas. (2 de septiembre de 2020). Entrevista en *Podcast Tango Sala Club*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zTINmF9C91w>

ROBOSCH, María Eugenia. (2003). El abrazo del tango. La milonga como espacio de integración social. *Revista de integraciones Folklóricas* 18: 123-136.

RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. (1957). *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Clio.

SALA, José. (2018) *Trayectoria de Domingo Sala*. Recuperado de:<http://tangosalaclub.com.ar/>

SALGÁN, Horacio. (2001). *Curso de Tango*. Buenos Aires: Edición de Autor.

SALGÁN, Horacio. (2008). *Arreglos para orquesta típica, tradición e innovación en manuscritos originales*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional ; Buenos Aires: Asociación Civil TangoVía Buenos Aires.

SAMELA, Gustavo. (2011). Introducción del estudio del tango en la Universidad Nacional de La Plata. En Lencina, T. (coomp.). *Escritos sobre tango: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad. Volumen 2*: 169-174. Buenos Aires: Centro'Feca.

SIERRA, Luis Adolfo. (1977). *La historia del tango. La época decareana*. Libro 6, Buenos Aires: Corregidor.

_____ (2010). *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor.

SILBIDO, Juan. (s. f.). *Ernesto Ponzio*. Recuperado el 10 de enero de 2020 de: <https://www.todotango.com/creadores/biografia/1062/Ernesto-Ponzio/>

TOLOZA, Nélica. (2016). La mujer y el bandoneón: ¿una relación incómoda?. En Liska, M. y Venegas, S. (coord.), *Tango: Ventanas del presente II*: 133-144. Buenos Aires: Desde la gente, Ediciones del IMFC.

VARCHAUSKY, Ignacio. (2018). *El Contrabajo en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.

_____ (2016). [Parkinson TV]. (18 de junio de 2016). De Caro estilos fundamentales del tango 2. [Archivo de Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vQHWuU8Q2DY&t=3627s>

VARELA, Gustavo. (2016). *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

VARGAS VERA, René. (15 de septiembre de 2000) Es la quinta edición. La Cumbre Mundial del Tango ya está en marcha. *Diario La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-cumbre-mundial-del-tango-ya-esta-en-marcha-nid-33035/>

VEGA SOTO, Romina y **CORTÉS**, Cristián (2011). *Análisis musical de siete tangos compuestos por "Cholo" Montironi*, Rosario: inédito, monografía de grado UNR.

WOLFF, Eva. (2018). *El Bandoneón en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.

ZANG, Laura Mabel. (2018). *La Proscripción Del Peronismo: Un Análisis Desde El Pensamiento De John William Cooke*. Recuperado el 12 de Febrero de 2020 de: <http://www.revistamovimiento.com/historia/la-proscripcion-del-peronismo-un-analisis-desde-el-pensamiento-de-john-william-cooke/>

ZAVALLA, Diego. (2020). *Discografía rosarina*. [monografía final]. Cohorte 14. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

ZINNI, Héctor Nicolás. (2000). *Rosario de Satanás* Tomo I. Rosario: Editorial Fundación Ross.

_____ (1991). *Rosario de Satanás* Tomo II. Rosario: Editorial Fundación Ross.

_____ (2000). *Rosario de Satanás* Tomo III. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Entrevistas realizadas

Guillermo Copello: Rosario, 20 de marzo de 2018.

Lautaro Kaller: Rosario, 27 de marzo de 2018.

Javier Martínez Lo Re: Rosario, 23 de marzo de 2018.

Fabio Rodríguez: Rosario, 3 de abril de 2018.

Romina Vega Soto: Rosario, 28 de marzo de 2018.

