

Estilos, gestos y "yeites". La huella (maestra) del tango tradicional en las propuestas contemporáneas¹



Styles, gestures and "yeites". The (master) imprint of traditional tango in contemporary proposals

Lencina, Teresita

Teresita Lencina *

tlencina2015@gmail.com

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM),
Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538005/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0015>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En la década de 1960 habitaba en ciertos sectores de la vida cultural porteña una preocupación por la suerte del tango: no sólo de los músicos, a quienes se les había reducido drásticamente el trabajo, sino también de otros artistas vinculados al género y de parte de la comunidad que ya no encontraba lugar para el desarrollo de prácticas relacionadas con el mismo. La movida musical de la Ciudad de Buenos Aires estaba dominada por otras músicas que habían generado una rebelión estética y de entretenimiento diferente en la ciudad. Simultáneamente a esta crisis de popularidad, sucedía en el tango un cambio estilístico sustancial, fenómeno atribuido convencionalmente a Astor Piazzolla, si bien este no ha sido el único innovador. El mismo Aníbal Troilo introdujo cambios en su propio estilo y otros no tan visibilizados como Eduardo Rovira irrumpieron con una propuesta sonora casi inaudita para esos tiempos. De este modo, el mosaico tanguero sesentista sumó al tango canónico o tradicional, que estaba resistiendo los embates de una nueva moda, el tango de Piazzolla y Rovira, así como el de una corriente no tan homogénea, también modernizadora aunque más sutil. Esta última fue promovida por una generación de músicos por entonces jóvenes que se habían iniciado en los 50 en las grandes orquestas. Son los que insistirán con el tango en las décadas más esquivas y que luego sostendrán el género hasta entrado el siglo XXI. Esta generación fundamental ha sido la "generación maestra" de los actuales músicos de tango en Buenos Aires. En este trabajo se busca identificar esas huellas que unen el tango contemporáneo con la de los músicos tradicionales, referentes, a través de la generación maestra, cuyos integrantes mediante sus trayectorias como músicos y su actividad como docente interconectan a las nuevas generaciones.

Palabras clave: Tango, identidad, historia cultural, prácticas de enseñanza, tango contemporáneo.

Abstract: *In the 1960s, certain sectors of Buenos Aires cultural life were concerned about the fate of tango. Not only the musicians, whose work had been drastically reduced, but also other artists linked to this genre and who were part of the community that could no longer find a place for the development of practices related to it. The music scene in the city of Buenos Aires was dominated by other music that had generated a different aesthetic and entertainment rebellion in the city. Simultaneously with this crisis of popularity, a substantial stylistic change was taking place in*

tango, a phenomenon conventionally attributed to Astor Piazzolla, even though he has not been the only innovator. Aníbal Troilo himself introduced changes in his own style, and others not as visible as Eduardo Rovira burst in with an almost unheard sound proposal for those times. Thus, the tango mosaic of the sixties added the tango of Piazzolla and Rovira to the canonical or traditional tango, which was already consecrated and resisting the onslaught of a new trend; and that of a not so homogeneous trend, also modernizing, but more subtle. The latter was promoted by a generation of young musicians who had started in the 1950s in the great orchestras. They are the ones who will insist on tango in the most elusive decades and who will then sustain the genre until well into the 21st century. This fundamental generation has been the "master generation" of contemporary tango musicians in Buenos Aires. This paper seeks to identify those traces that link contemporary tango with that of traditional, leading musicians, through the master generation, whose members, through their careers as musicians and their activity as teachers, interconnect the new generations.

Keywords: *Tango, identity, cultural history, teaching practices, contemporary tango.*

1. EL TANGO EN LOS AÑOS 60 Y LAS FORMAS DE HACER HISTORIA

En el ejercicio de análisis para comprender y dar cuenta del fenómeno del tango contemporáneo, ese que se puede experimentar ahora mismo en la Ciudad de Buenos Aires,² se pretende evitar aquí el lugar común de mencionar fechas específicas que han contribuido a su emergencia,³ para relacionar ese fenómeno con continuidades de hechos generados en la década del 60 y de esta manera distinguir algunos aspectos sobre ese periodo caracterizado como una etapa de opacidad y ocaso en el tango⁴ en Buenos Aires.

Al respecto cabe señalar que en los 60, junto a la retracción en el consumo y práctica del tango originada, entre otras cosas, por el cambio en las preferencias del público, también se verifica un fenómeno de creaciones en la música representadas en nuevos sonidos y estilos.⁵ El tango sigue vigente en la Ciudad de Buenos Aires durante ese período. Las grandes orquestas dirigidas por los músicos más reconocidos de la historia del tango continuaron trabajando, en un ámbito más reducido, pero la práctica de componer e interpretar tango nunca se discontinuó.

Un relevamiento de la actividad tanguística de esa época ha sido inventariado y publicado por Horacio Ferrer y Oscar del Priore (1999). El análisis de ese inventario da cuenta de un movimiento creativo intenso. Esta información refiere a la integración de nuevas formaciones orquestales y grupos más pequeños, la composición y estreno de centenares de tangos, la inauguración de lugares para conciertos -el tango se traslada de los barrios a las tanguerías y *café concert*- y también se evidencia el ingreso de jóvenes instrumentistas a las orquestas de los grandes directores y compositores de tango.

NOTAS DE AUTOR

* Teresita Lencina es Licenciada en Ciencia Política en la Universidad Nacional de Rosario y Especialista en Políticas Sociales de la Universidad de Buenos Aires, cursó la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en la Universidad de San Martín, tiene un postgrado en Gestión y Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Universidad Nacional de Córdoba y una Diplomatura Superior en Tango de la Fundación Konex. Es especialista en formulación y ejecución de proyectos de desarrollo para organismos nacionales e internacionales; y desde el 2004, preside el Centro 'fecca' - Foro y Estudios Culturales Argentinos, que ha recibido del Gobbo de Oro de la Academia Nacional del Tango. Es docente del Centro Educativo del Tango de Buenos Aires y compiladora de los libros *Escritos sobre Tango. En el Río de la Plata y en la Diáspora*, (2009), *Escritos sobre tango, Volumen 2: Cultura Rioplatense Patrimonio de la Humanidad* (2011), y *Escritos sobre Tango, Volumen 3, Tango en tiempo presente* (2018) publicados por el Centro 'fecca'. Es Académica de Número de la Academia Porteña del Lunfardo.

Esa generación de jóvenes músicos que debutaron en las orquestas de los más afamados directores del tango en la década de los 60 fue la última que compartió actividad y aprendió de los músicos de la época de oro del tango. A ellos les fue legada una forma de interpretar –el uso de silencios, acentos, fraseo, gestos rítmicos, toda una concepción estética compleja de recursos fuertemente interrelacionados entre sí– y la importancia del compromiso espiritual y corporal del intérprete. En definitiva, todos esos recursos que le confieren al tango ese sonido con el que se lo identifica como tradicional porteño o rioplatense. Esos músicos iniciaron una actividad que prolongarían en las décadas siguientes (70 y 80) y desde los 80 han sido los maestros de muchos de los músicos de la generación contemporánea que hoy interpreta tango en Buenos Aires.

Sin embargo, la historia no ha visibilizado, al menos en forma correcta, esa situación entre los acontecimientos de la década del 60. Por el contrario, se sigue insistiendo en que fue el inicio de la decadencia del tango, cristalizando un discurso que lo sitúa como un género secundario (Kohan, 1999: 142) de poca actividad, neutralizado por otros géneros e ignorado por las clases populares. Más aún, al respecto hay errores muy evidentes en algunos discursos historizantes.⁶ El apego a los abordajes tradicionales o formas dominantes de la historia cultural (Burke, 2006: 69) ha impedido reconocer y estudiar las prácticas cotidianas y de este modo se han ignorado acontecimientos centrales de la historia del tango.

Por su parte, la crítica musical, que suele cubrir los vacíos que la historia rehúsa abordar, ha tenido algunas reacciones sobre este tema e intentó mostrar que artísticamente durante los 70 en el tango hubo movimiento. En el año 2007 se edita una colección discográfica denominada *La resistencia del tango*, una serie de nueve discos dirigida por los periodistas Mariano del Mazo y Andrés Casak y publicada bajo el sello Sony/BMG.⁷ Al respecto el crítico musical, Mauro Apicella (2007) señala que:

Lo cierto es que, en esa época, los años de oro eran motivo de añoranza y la "resistencia", sin ser un movimiento de gente e ideas, quedaba integrada por esos músicos que intentaron seguir trabajando y haciendo lo que sabían: tango.⁸

Pero estas reacciones de la crítica parecen surgir más bien del lado nostálgico tanguero, sin un propósito específico que problematice o relacione esa práctica musical en un periodo de retracción con la continuidad creativa, como forma de trascender el contexto sociocultural desfavorable y ¿por qué no? de resistir (Alabarces, 2008: 25) en términos de sujetos que les permiten pensarse y producir sin ataduras aun en la distancia y en la diferencia con lo dominante.

Por su parte, el musicólogo Omar García Brunelli (2012) en un trabajo sobre aspecto estético del tango de los 60 diferenció una corriente musical, que denomina intermedia, para denotar a un grupo de músicos jóvenes formados en la década de 1950 y 60 que en su posición estética incorporan rasgos de lo canónico y de la innovación del Nuevo Tango (representado por Piazzolla y Rovira). Pero no se ocupa de la función posterior de estos músicos como formadores, sino de su actividad como artistas partícipes de los sesenta.

Este proceso de emergencia, renovación y transferencia o “pase de posta” intergeneracional en el tango de los 60 invisibiliza un aspecto sustantivo en la continuidad de la práctica del tango en la ciudad de Buenos Aires y el sostenimiento de ese legado a transferir a las generaciones venideras. En cierto modo, esto sucede porque la información que revela estos procesos es posible que no se encuentre en los acontecimientos públicos (esos que muchos historiadores y estudiosos han elegido para relatar la historia del tango), sino que está en la escena de lo cotidiano, como en este caso el acto de enseñanza privada del género. Respecto a la importancia de lo cotidiano en la historia cultural, Ricardo Cicerchia (1998: 15) propone un cambio en las indagaciones y sugiere “contar la gesta de lo cotidiano, lo doméstico, lo interno”. En este caso lo cotidiano de la enseñanza privada del tango no solo consiste en clases, sino también en ensayos y en la integración de formaciones grupales u orquestales de músicos jóvenes, esos que se acercan al género para conocer estilos, “yeites”⁹ y formas de interpretar.

El tango contemporáneo en Buenos Aires da cuenta, en gran parte, de que su propuesta estética buscó el sonido en el tango tradicional y para ello recurrió a los maestros formados en los 60. El rol de éstos es catalizador; así lo admite Sergio Pujol (2018: 45) cuando afirma que “es un hecho importantísimo para la

continuidad del tango, que los viejos maestros hayan dedicado parte de su tiempo a la enseñanza”. Agregamos que ellos portan un saber que les fue legado en la experiencia de tocar junto a los músicos creadores de los estilos tradicionales.

Lo siguiente, en este texto, es el producto de un análisis de discursos y contrastación de fuentes que explora nuevos abordajes y busca identificar los maestros y las formaciones con las que se relacionaron músicos jóvenes en los años 60 y de las que éstos aprendieron estilos, gestos y “yeites” que legarían, saberes que transmitirían a la generación contemporánea de músicos.

2. ESPACIOS DE RELACIONES Y TRANSFERENCIA EN LOS 60 Y LA FORMACIÓN DE LA “GENERACIÓN MAESTRA” DE LOS MÚSICOS CONTEMPORÁNEOS DEL TANGO

Integrar una orquesta como estrategia de aprendizaje

¿Qué condiciones oficiaron en la transferencia de saberes entre los músicos tradicionales, referentes, y los que ingresaban al género en los 60? La respuesta viene por el lado de los espacios¹⁰ compartidos, como el escenario, donde los jóvenes aprendían el género de escuchar y verlos tocar.¹¹ Fue fundamental para los músicos que se iniciaban en el género integrar las orquestas como estrategia de aprendizaje, es decir como forma de acceder a ese conjunto de códigos técnicos y gestuales propios de los distintos estilos. Es común escuchar en el ambiente tanguero que Aníbal Troilo fue el gran maestro. Lo fue por muchas razones, y sobre todo porque fue quien incorporó en sus orquestas¹² a varios de los músicos que hoy constituyen lo que denominamos “generación maestra”. Escribe Horacio Ferrer (2014: 299): “Troilo fue el creador de un estilo tanguístico abierto, que sembraba escuela, es decir, que permitió a los discípulos crear su propia idea del arte fundándose en el ejemplo del modelo”. Durante los 60 Troilo integraría en sus orquestas, entre otros, a Emilio Balcarce, Raúl Garelo, Daniel Binelli, Víctor Lavallen, Julián Plaza y José Colangelo; todos ellos, luego, activos transmisores del género (en los 80, 90 y entrado el siglo XXI).

Otras oportunidades de aprender en orquestas las brindaron las formaciones de Astor Piazzolla, quien es también un referente. En esa misma década, incorpora en sus orquestas a Atilio Stampone y Leopoldo Federico. Por su parte, también Osvaldo Pugliese integró en su orquesta a Rodolfo Mederos, Daniel Binelli y Roberto Álvarez.

Al respecto, Rodolfo Mederos, consultado sobre cómo recuerda su paso por la orquesta de Pugliese y cómo se formó como músico de tango, manifiesta:

Creo que no pensaría ni sería lo que soy, de no haber mediado en mi vida músicos como Osvaldo Pugliese y muchos otros, que por ahí no fueron famosos [...] Me fui haciendo al lado de los músicos con los que he tocado, por suerte, soy un privilegiado. Salgán, Pugliese, Astor y otros; como [también] músicos de cantina que me han enseñado cosas tocando, que yo capté, que apoderé y lo hice mío.¹³

Una referencia particular es el caso de Horacio Salgán, uno de los más admirados por sus colegas músicos, quien por esos tiempos incorpora en su formación a Ernesto Baffa y también a Rodolfo Mederos. Otro caso similar fue Leopoldo Federico, quien desarrolló una carrera de más de sesenta años, en los 60 integrando las formaciones de Carlos Di Sarli, Miguel Caló, Lucio Demare y Astor Piazzolla, y luego haciendo lo mismo con Julio Pane y toda una nueva generación de músicos que hoy interpretan tango en Buenos Aires.¹⁴

Tal vez hayan sido los años 70 y 80, cuando el contexto no era favorable, los de mayor resistencia para los músicos de tango. Sin embargo, los músicos mencionados siguieron ejerciendo su oficio; algunos realizaron giras internacionales, compusieron, también nutriéndose de otros géneros como el rock, el folklore y el jazz que han contribuido a la renovación del tango. Las tanguerías fueron un reducto fundamental para estos músicos, entre otras: El Viejo Almacén, por donde pasaron la orquesta de Carlos García, el Dúo Salgan De

Lío y el Cuarteto de Aníbal Troilo entre otros; Caño 14, donde junto con Héctor Stamponi se integrarán los bandoneones de Néstor Marconi y Walter Ríos; Chantecler, donde se pudo escuchar a Juan D’Arienzo y su orquesta. Esos espacios también fueron el lugar de encuentro entre músicos de tango consagrados y esta promoción que se estaba integrando al género. Tal vez sin que los nuevos músicos intuyeran el rol que en décadas posteriores ocuparían y por el cual serían buscados por las nuevas generaciones de intérpretes desde mediados de los 80.

La importancia de portar un saber y un estilo

¿Qué se reconoce de la experiencia de haber integrado orquesta con los grandes maestros? En cierto modo, los miembros de esta generación, además de ser distinguidos músicos del género, per se, son también maestros de un estilo, por haber integrado alguna de las orquestas de un músico de tango tradicional.

Uno de los documentales más importantes de los últimos tiempos sobre el tango es *El Café de los Maestros* (2008);¹⁵ este film es un homenaje a una generación de músicos que han sido catalogados como máximos exponentes del género y de los diferentes estilos del tango tradicional.

Uno de los objetivos del documental *Café de los Maestros* era reunir a esa comunidad de artistas del tango que habían conformado sus propias orquestas y/o acreditaban un pasado de integrantes en las formaciones orquestales más importantes de la historia del tango con el propósito de recrear los distintos estilos. Entrevistado por Irene Amuchastegui (2007), Gustavo Mozzi, productor de ese documental y músico de tango, expresaba al respecto:

Al definir la convocatoria y el repertorio, un eje fue la recreación de cuatro grandes estilos orquestales de los años 40, quizás los cuatro de mayor gravitación. Buscamos que estuviesen representados Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Juan D’Arienzo y Carlos Di Sarli, a través de quienes fueron sus músicos o de quienes compartieron con ellos una sensibilidad de época. Por eso convocamos a Osvaldo Berlinghieri, a Emilio Balcarce, a Carlitos García: cada uno tiene la llave de uno de estos estilos históricos y cada uno tiene una dimensión propia como compositor. Por eso sumamos a Carlos Lazzari, a quien D’Arienzo mismo nombró su heredero después de 25 años en su orquesta. Otro eje de la convocatoria de *Café de los maestros* es el 50: un corte en el que aparecen las personalidades musicales de Horacio Salgán, Leopoldo Federico, Atilio Stampone, José Libertella. Otro criterio fue reunir a los grandes nombres conocidos en todo el mundo como Mariano Mores, sin dejar de lado a artistas que trascendieron en menor medida, fuera de los ambientes tangueros, pero que también escribieron la historia (Mozzi citado por Amuchástegui, 2007: 10).

La posibilidad para que estos músicos brindaran su testimonio discursivo y estético fue una experiencia única, y la última. Muchos de los homenajeados en ese documental son quienes han dedicado buena parte de su tiempo a transferir sus conocimientos, formas de ejecución y estilos del tango a las nuevas generaciones; y ese es el rol que en este trabajo se destaca de ellos: el de maestros.

La generación maestra, definición e integración

El concepto de “maestro” aplicado en el ámbito de la música refiere al profesor/músico que utiliza estrategias formales de enseñanza-aprendizaje para instruir sobre diferentes aspectos de la música y/o la ejecución de un instrumento. Sin embargo, en este trabajo se hace necesario enfatizar el rol del maestro en la enseñanza de la interpretación; en términos de Frith (2014: 360), éstas se materializan en una retórica de gestos, donde los movimientos y los signos corporales participan activamente del sonido que se busca. Es en la interpretación donde el maestro exhibe los recursos específicos (en el tango: los “yeites” o gestos instrumentales que marcarán los estilos).¹⁶

En el caso del concepto de maestro¹⁷ de tango, aplicado en este trabajo a la generación de los músicos que aprendieron el género en los 60, esta acepción refiere a que ellos son transmisores de un estilo, es decir, de un

método de interpretación creado por alguno de los directores de las grandes orquestas de tango en la época de oro de este género. La experiencia de haber integrado esas orquestas convierte a estos músicos en portadores del saber tanguero, recurso que transfieren en su quehacer cotidiano a las nuevas generaciones.

Acorde con la definición precedente, a modo enunciativo se menciona como parte integrante de esta “generación maestra” a Emilio Balcarce,¹⁸ Carlos García,¹⁹ Leopoldo Federico,²⁰ Horacio Salgán,²¹ Rodolfo Mederos, Néstor Marconi, Julio Pane, Víctor Lavallen, Walter Ríos, Ernesto Baffa, Roberto Álvarez, Daniel Binelli y Pascual Mamone. En la diáspora, Juan José Mosalini y César Stroschio,²² Gustavo Beytelman²³ y Alfredo Marcucci.²⁴ Otros músicos no tan conocidos pero muy importantes para los jóvenes interesados en el género han sido Pedro Aguilar, Marcos Madrigal y Enrique Seoane. Todos ellos grandes y consagrados maestros que han liderado un proceso de enseñanza y transferencia de recursos y métodos de interpretación del tango tradicional. Este proceso se inicia a mediados los 80 y sus formas de legado se abordan en el punto siguiente.

3. MODALIDADES DE TRANSFERENCIA DE SABERES APRENDIDOS EN LOS 60 A LAS GENERACIONES CONTEMPORÁNEAS DE TANGO

¿En qué forma estos maestros transfieren en la actualidad esos saberes a los músicos contemporáneos? Las formas de legar identificadas podrían centrarse básicamente en las siguientes modalidades: (i) las tradicionales clases particulares con los maestros que reciben alumnos en sus casas; (ii) la experiencia directa de tocar o de integrar aprendices a las orquestas consolidadas; y (iii) las que se realizan en las instituciones formales de enseñanza del tango, como las escuelas y conservatorios.

La experiencia de integrar una orquesta de un maestro es una de las modalidades más valoradas por los músicos. Una forma de enseñar y aprender, basada en la oralidad, que aún se sigue empleando. Un apoyo importante para esta forma de enseñanza-aprendizaje ha sido la creación y reactivación de orquestas públicas en la década de los 80; tal es el caso de la reactivación de la Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto”²⁵ y la creación de la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires, que debutó en 1980.²⁶

Un caso muy representativo de esta modalidad es la creación de la Orquesta Escuela de Tango, fundada en el 2000 y dirigida varios años por Emilio Balcarce. Ignacio Varchausky, mentor de la Orquesta, sobre los motivos para crear una orquesta con esas características, menciona:

Que los maestros nos digan cómo se toca lo que se toca. Que nos muestren físicamente, porque hay recursos que no se transmiten por partitura. Mirar, sacar la foto y decodificar, observar cómo toca y cuál es el gesto que genera el estilo para que suene como suena. Decodificar la información, lo acentuado y lo no acentuado. El acento le da el sabor tanguero... Aprender del maestro, es la manera de cómo se aprende a tocar tango. Emilio Balcarce dice que no se puede aprender de los libros; hay que aprender a tocar música desde el escenario... El maestro Emilio Balcarce es una figura casi única; es querido por todos sus colegas. Integró la Orquesta de Pugliese, dirigió las Orquestas de Marino, Castillo y el Sexteto Tango. Hizo arreglos para Pugliese, Troilo, Gobbi y Basso y le grabó a Piazzolla. Director, compositor, calidad de gente y con una paciencia infinita. (En la película *Si sos brujo*).

En algún punto, maestro y alumno coinciden. En la película *Si sos brujo*,²⁷ manifestará Emilio Balcarce que él acepta la dirección porque su deseo es “que la escuela garantice que el alma y sentimiento siga, y que la información no se pierda de una generación a otra”. El *film*, que más bien es un documental sobre la experiencia de la Orquesta Escuela, exhibe la historia de la transferencia de saberes delegados por Balcarce y otros maestros a músicos que año a año integran esa formación.²⁸ Esa transferencia de saberes no solo consta de los estilos tradicionales del tango, sino también de gestos, énfasis, acentos y una forma de interpretar a la que la generación contemporánea no podría acceder de otra manera. Es la forma en la que estos maestros actúan como un eslabón intergeneracional entre los músicos referentes de las orquestas y estilos tradicionales

y los músicos contemporáneos. La experiencia de haber pasado por la Orquesta Escuela ha sido muy valorada por los músicos contemporáneos que buscan los sonidos del tango tradicional.

Por último, cabe señalar que en los 80 surge la educación formal en tango. En 1986 se fundó la Escuela de Música Popular de Avellaneda y fueron sus docentes pioneros Rodolfo Mederos, Daniel Binelli, y otros (Cohen, 2011). Casi todos ellos han dado clases de tango en forma particular sobre los instrumentos que ejecutan, composición, armonía, arreglo, etc. Esto significa que, además del trabajo de composición, grabación y las presentaciones en vivo, surgió la necesidad de encarar un proyecto de formalización de los estudios musicales del tango.²⁹ Más adelante, entrados los 90, también algunos conservatorios, hasta entonces dedicados a la enseñanza de la música clásica, incluyeron programas de formación en tango o en música popular que también abarcaba a este género.

4. LA VOZ DE LOS MÚSICOS CONTEMPORÁNEOS DE TANGO SOBRE SUS REFERENTES MUSICALES Y LOS MAESTROS DEL GÉNERO

¿Cómo es el tango contemporáneo y qué buscan los músicos de hoy en sus maestros? En la actualidad lo que suena como tango en Buenos Aires son propuestas que -más que en otros tiempos- dialogan y toman recursos de otros géneros. Eso hace que los planteos estéticos sean diferentes.³⁰ En su producción juegan los mensajes culturales con los que los músicos se identifican y que usan para expresar su identidad (Vila, 2000: 72). Dentro de ese universo están los músicos que indagan en las raíces, en la música de los referentes del género y, con el propósito de incorporarlo a sus propuestas, acuden al conocimiento compartido de códigos musicales que solo pueden traer los maestros de esa generación.

Consultados sobre sus preferencias de orquestas, estilos o formas de interpretación, algunos músicos contemporáneos, que han tenido la posibilidad de adentrarse en el género, sobre todo en el estudio de los estilos, expresan sus predilecciones por Troilo, Pugliese, D`Arienzo, Di Sarli, de Angelis, Fresedo, Gobbi, Salgán y muchos otros que se vinculan a Piazzolla. En ese sentido, Julián Peralta³¹ (2011), consultado por Guillermo Gasió expresará:

Me gustan los siete magníficos, Troilo, Salgán, Gobbi, Pugliese, Di Sarli D`Arienzo y Piazzolla. Todos por distintas razones. Me pegaron estas orquestas. También veo el valor, el poder revolucionario de De Caro... (Peralta citado por Gasió, 2011: 3902)

Hay quienes amplian sus referencias musicales tangueras, como sucede con Pablo Mainetti³² (2011), quien también fue entrevistado por Gasió y expresó:

Podría decir que no tengo uno solo, sino varias [referencias]. De los más representativos para mí, puedo citar el cuarteto de Roberto Firpo, en el cual el bandoneonista era Juan Cambareri. Las orquestas de (José) Basso, de Osvaldo Fresedo. Ese sonido masivo de la orquesta de tango me sedujo desde siempre [...] De los pioneros, me interesa la música de Eduardo Arolas: es simplemente fantástico, es uno de los que están en el principio de todo, de los que han descubierto el gen de la música, de los que han establecido reglas de estilos [...] También como referente tengo a Salgán, un verdadero innovador que combinó la más pura tradición de las guardias anteriores con un sofisticadísimo uso de las diferentes texturas orquestales, combinaciones rítmicas resultantes de un gran conocimiento del lenguaje. Es un gran músico que hizo evolucionar claramente al tango. Y por supuesto está Piazzolla. (Mainetti citado por Gasió, 2011: 4005-4006).

Gabriel Menéndez³³ reconoce que otros compositores y ejecutantes influyeron en su gusto por el tango, y lo explica de la siguiente manera:

Encuentro como distintos pilares. Por un lado, Agustín Bardi hace un gran aporte a los elementos del tango; es un melodista pionero. También Troilo, por esa particularidad de poner la obra delante de todo. En la obra cantada, priorizaba que la gente escuchara eso y el canto tenía que ser un susurro. Cuidaba la obra, la orquesta, y los cantores: todos los que cantaron con Troilo salieron mejorados. Otro distinto es Alfredo Gobbi, por la síntesis de elementos entre Troilo y Pugliese que alcanza y por la calidad interpretativa, instrumental, de su orquesta.³⁴

Surge también de las declaraciones citadas de los músicos contemporáneos una diferenciación entre sus referentes musicales y el rol que cumplen sus maestros. La música que les gusta es la de sus referentes, la que atraviesa la Ciudad de Buenos Aires como un sentimiento. Esa asociación del tango de los 40 o 50 y más antiguos aún con la ciudad está legitimada y naturalizada, sobre todo para los habitantes porteños. Casi como regla general, los habitantes de la ciudad de Buenos Aires han experimentado un proceso de asociación convencional de la experiencia de vida en la ciudad con los elementos musicales del tango tradicional. Esa huella (Rodríguez, 2008) identitaria, esa relación entre lo que se escucha y lo que siente (Frith, 2014: 198) ha inspirado e inspira aún a los músicos de tango.

Ahora bien: aquello que los músicos contemporáneos de tango admiran y estudian de sus referentes es lo que también reconocen haber aprendido de músicos que integran esa generación que denominamos "maestra". Ese reconocimiento, íntimo tal vez, surge de los testimonios sobre cómo llegaron ellos al tango o cómo se encontraron en su carrera de músicos con el tango. Es bastante común en los músicos contemporáneos que, al hablar de ellos mismos, mencionen al maestro con el que aprendieron. Algunos de estos maestros son o fueron músicos reconocidos y otros no han tenido notoriedad pública. Al respecto el Tape (Alfredo) Rubín, también al ser entrevistado por Guillermo Gasió, manifestó:³⁵

Mi maestro fue Pedro Aguilar; él me abrió las puertas de un montón de cosas en la música. Yo antes era muy intuitivo, toda mi creatividad estaba limitada por mi carencia de elementos técnicos [...] él me enseñó el contrapunto [...] formas, ninguna la domino, pero tengo la base. Él admiraba mucho a Pugliese; Alfredo Gobbi hablaba mucho de Eduardo Rovira, quien fuera su alumno (...) También me nutrí de Enrique Seoane. Muy talentoso. Fue un tipo que me enseñó muchísimo, un tanguero de ley. Tenía un vasto conocimiento de lo tradicional y, al mismo tiempo, gran amplitud; apreciaba a Troilo y también a Piazzolla, y le encantaban Pugliese, Di Sarli y un largo etcétera. Seoane, un gran conocedor. (Rubín citado por Gasió, 2011: 3850-51).

Rodolfo Mederos encabeza la lista de los maestros más reconocidos por los músicos contemporáneos, ya sea en razón de los años dedicados a dictar clases particulares o gracias a su paso por la Escuela de Música Popular de Avellaneda en la creación y los comienzos de esta institución, donde además se le reconocen escritos pioneros sobre la técnica. Al respecto, sostiene Javier Cohen:³⁶

Es justo mencionar el trabajo, por aquel tiempo inexplorado, que elaboró el Maestro Rodolfo Mederos respecto a lo que él llamó los Modelos Rítmicos de Acompañamiento en el Tango, piedra fundacional de la metodología de trabajo utilizada en todos los demás instrumentos del género en nuestra institución. El aporte de Mederos no sólo contribuyó al entendimiento formal y sistemático de la comprensión morfológica del Tango, sino que también significó una decisión filosófica de una gran trascendencia. (Cohen, 2011: 164)

A Mederos también se le reconoce su maestría y el despliegue de estrategias para estimular la creación más allá del aprendizaje del instrumento, la técnica y los estilos. Sobre esto Pablo Mainetti (2011) en la entrevista que concede a Guillermo Gasió expresa.

Recuerdo escuchar una versión de Los Mareados cantada por Mercedes Sosa acompañada solo por Mederos. Era mi vieja la que escuchaba ese disco doble, los domingos por la mañana. A mí me gustó y mi vieja supo leer entre líneas mi interés. Contactamos y empecé a estudiar con Mederos [...] Rodolfo vio el deseo de ser músico que había en mí, lo regó, lo estimuló, lo propició. No solamente desde el hacer bandoneonístico, sino también desde un aspecto musical. Me hizo escuchar a Pugliese y otras músicas como el jazz, lo clásico. Así fue como transité amplios territorios musicales. Rodolfo no fue solamente maestro de instrumento: me inculcó el estudio de los parámetros de la música con la intención de poder reproducirlos. Ahí estuvo el germen de mi carrera como compositor. Debo reconocerlo y, por supuesto, agradecerle. (...) Un momento clave fue cuando, después de varios años, Mederos me dijo que habíamos cumplido un ciclo. Me llevó un tiempito comprender el mensaje: pensé que no me quería recibir, por alguna cosa mal hecha por mi parte. Pero el motivo era que, poco a poco, me estaba convirtiendo en un mederito, en un Rodolfo más pequeño. Él lo vio y puso un remedio. "Tu voz la tenés que buscar por tu lado", me dio a entender... (Mainetti citado por Gasió, 2011:4008-4009).

Ideas, influencias y apropiaciones conforman el ida y vuelta que los músicos contemporáneos crean y sedimentan con sus maestros. Leandro Ragusa³⁷ (2016), reconoce esa circularidad que surge entre la experiencia del maestro y la necesidad creativa propia. Concretamente expresa:

Yo estudié varios años con (Néstor) Marconi, y muchas cosas de los arreglos que me hacía tocar él se me grabaron y a la hora de arreglar o de buscar sonoridades, me llegan ideas que me las ha transferido él. También tengo influencias de Julio Pane, con quien nunca estudié y me gusta mucho, tengo algunas cositas tomadas solo de verlo tocar, que me gustaron y empecé a probar... a decirme, a ver ¿cómo lo hace este tipo? Otro ejemplo es el de Marinero Montes, que no es un maestro muy conocido, pero es un tipo que tiene mucho gusto musical y hay cosas que me encantan y que se las escuché y las tomé... después las fui cambiando, pero vienen de ahí, o bien porque me las transfirieron directamente o porque se las escuché en vivo.

Es decir, los músicos contemporáneos buscan en los maestros quien les enseñe cómo tocaban los referentes clásicos del tango y también cómo lo hacen los propios maestros, es decir la técnica y las estrategias involucradas en el sonido. En ese espacio de diálogo musical sucede una circularidad de recursos y apropiación de éstos, que luego emergen en las composiciones de los músicos contemporáneos.

5. CODA

A modo de conclusión, se destacan algunos puntos o codas que surgen de esta lectura de la generación de músicos formada en los 60 y su influencia en el tango contemporáneo. Un elemento a considerar de tipo metodológico es el uso de la perspectiva histórica de esta expresión cultural centrada en el análisis de las prácticas. Esta estrategia, además de innovar en las formas clásicas de estudiar al género, podría realizar importantes aportes a la historia cultural tanguística.

Otro elemento importante es el reconocimiento de la continuidad de los procesos creativos musicales del tango en Buenos Aires durante toda su historia. En términos de continuidad productora, estos procesos han sido independientes de las dicotomías o enfoques cíclicos como el de apogeo/decadencia³⁸ usados en perspectivas enfocadas en el consumo. En ese sentido, las industrias culturales y los medios han utilizado ese tipo de categorización para diferenciar los distintos momentos del tango según su popularidad. Es por eso que, producto de esa visión mediatizada, el impacto de la integración de músicos jóvenes en las orquestas tradicionales en los años 60 ha sido in-visibilizado (Reguillo, 2008) y subsumido en un enfoque del tango como un todo, una sumatoria de hechos agregados y fijos,³⁹ ignorando procesos, acontecimientos, relaciones e hitos que en el futuro serían sustantivos en la transferencia intergeneracional del legado interpretativo.

En ese marco de procesos y continuidades, la generación formada en los 60, receptora de un saber tradicional originado en un momento de alta creatividad, reproducción y popularidad del tango, ha cumplido un rol trascendental. Ese saber fue transformado y puesto en valor durante la etapa de retracción en el consumo del tango; por un lado mediante la resistencia de los músicos que continuaron con la actividad de componer e interpretar; y por el otro a través de nuevas prácticas, como la enseñanza privada primero y luego institucional que esta generación se propuso como forma de legar ese saber. En términos de patrimonio cultural, fue una forma de mantener vivo el sonido tradicional del género que las nuevas generaciones incorporan en sus creaciones estéticas tangueras de hoy.

En la actualidad el proceso creativo del tango modula en una circularidad de flujo y reflujo de sonido tradicional; ese que se identifica con la ciudad de Buenos Aires, enraizado en el paisaje barrial, hábitos, lenguaje, rituales y sonidos. En esa circularidad se unen infinidad de matices que el tiempo y la agencia de los músicos del género van configurando en nuevos sonidos.

El tango tradicional, el renovador y el contemporáneo se unen en la producción de los músicos de tango de Buenos Aires en el siglo XXI. Éstos, como sujetos de esta práctica, a la hora de producir, toman o citan diferentes elementos del género, o dialogan con ellos. Como agentes de todo ese saber, dirán que su música es tango por el gesto, el énfasis, el acento, o por una forma de hacer y de interpretarlo. La subjetividad, como base de la

agencia (Ortner, 2005) de los músicos, está presente en sus producciones y tiene que ver con las formas de sentir y pensar los significados, culturalmente contruidos y transferidos históricamente. A esas producciones la “generación maestra” formada en los 60 ha contribuido silenciosa y generosamente.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco los comentarios de Omar García Brunelli y a Gabriel Menéndez las largas conversaciones sobre datos y precisiones. Apreciaciones que han enriquecido este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABARCES, Pablo (2008): Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En Alabarces Pablo y Rodríguez María Graciela (comps.). *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós. pp 15-27
- AMUCHÁSTEGUI, Irene (2007): *Café de los Maestros*, Buenos Aires, Retina.
- APICELLA, Mauro (2007): Años de resistencia tanguera. Se editó la segunda y última parte de una colección de discos de los 60 y 70. En <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/anos-de-resistencia-tanguera-nid946197/> Consultado el 2 de abril de 2018.
- BOLASELL, Michel (2011): *La revolución del tango. La nueva Edad de Oro*, Buenos Aires, Corregidor.
- BURKE, Peter (2006): *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós Ibérica.
- CAROZZI, María Julia (2018): La revolución didáctica y la repoblación de las milongas porteñas. En *Lencina Teresita (comp.) Escritos sobre Tango*. Vol. 3: Tango en tiempo presente, Buenos Aires, Centro`feca. pp 89-119.
- CECCONI, Sofia (2009): Territorios del tango en Buenos Aires: Aportes para una historia de sus Formas de inscripción. *Iberoamericana IX*, Nueva época 33: 49-68.
- CICERCHIA, Ricardo (1998): *Historia de la vida privada en la Argentina. Volumen II. Desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930*, Buenos Aires, Troquel.
- COHEN, Javier (2011): La escuela de Música Popular de Avellaneda. En *Lencina, T (comp.) Escritos sobre Tango*. Vol. 2: Cultura rioplatense, Patrimonio de la Humanidad, Buenos Aires, Centro`feca. pp 159-168
- FERRER Horacio (2014): *El gran Troilo. Cien capítulos sobre su arte, persona y vida*, Buenos Aires, Ediciones JVE.
- FERRER Horacio y DEL PRIORE, Oscar (1999): *El inventario del tango*. Tomo II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- FERRER Horacio (1980): *El libro del tango. Arte Popular de Buenos Aires. Tomo III Diccionario*, Buenos Aires, Antonio Tersol Editor.
- FRITH, Simon (2014): *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2012): ¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares. Ponencia presentada en la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología.
- GASÍO, Guillermo (2011): *La Historia del Tango*. Nro. 20 y 21 - 1era parte, Buenos Aires, Corregidor.
- GASÍO, Guillermo (2011): *La Historia del Tango*. Nro. 21 - 2da. parte, Buenos Aires, Corregidor.
- KOHAN Miguel (Director)(2008): *El Café de los Maestros* (Documental). Gustavo Santaolalla y Lita Stantic.
- KOHAN Pablo, et al (1999): “Tango” en CASARES RODICIO (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores. pp 142-154.
- MENÉNDEZ, Gabriel, entrevista concedida a esta autora. Buenos Aires 8 octubre de 2016
- NEAL Caroline (Director) (2007): *Si sos brujo* (Película). TangoVia Buenos Aires, The Hawthome Drivers.
- ORTNER, Sherry (2005): “Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna”, en *Etnografías contemporáneas*. Año 1, No 1. pp. 25-54. Buenos Aires: UNSAM.
- PELINSKI, Ramón (2000): *El Tango Nomade. Ensayo sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor.

- PLAZA, Gabriel (2014): *Leopoldo Federico: toda la Típica sonaba en su bandoneón*. En <https://www.lanacion.com.ar/1755928-leopoldo-federico-toda-la-tipica-sonaba-en-su-bandoneon>. Consultado el 16 de abril de 2018.
- PUJOL, Sergio (2018): Las edades del tango. Más allá de la brecha generacional. En *Escritos sobre Tango*. Vol. 3: Tango en tiempo presente, Buenos Aires: Centro 'feca. pp33-46.
- RAGUSA, Leandro, entrevista concedida a esta autora. Buenos Aires 11 de noviembre de 2016
- RANDEL, Don Michael (1999): *Diccionario Harvard de música*, México, Editorial Diana.
- REGUILLO, Roxana (2008): Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia, Buenos Aires: FLACSO.
- RODRÍGUEZ, María Graciela (2008): La pisada, la Huella y el pie. En Alabarces, Pablo y Rodríguez María Graciela (comps.). *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós. pp 307-335.
- ROMANO, Eduardo (2009): El tango y la literatura argentina. En Lencina, T, Garcia Brunelli, O y Salton R (coords) *Escritos sobre tango*. Vol 1, Buenos Aires, Ediciones Centro 'feca. pp 23-40.
- SADERMAN, Alejandro (Director) (2006): *El último bandoneón* (Película). ASP y MALKINA.
- VILA, Pablo (2000): El tango y las identidades étnicas en Argentina, en R. Pelinski, (Compilador) *El Tango Nomade. Ensayo sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor. pp 71-97.

NOTAS

- 1 Una primera versión de este texto fue leída en el Congreso 2018 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), Barcelona, 23 al 26 de mayo de 2018. Sesión Tango y folklore en la Argentina: relaciones entre identidad, estilo e industria en el siglo XX Sat, May 26, 10:45 am to 12:15 pm, TBA.
- 2 Movimiento creativo significativo de los últimos treinta años. Un relevamiento elaborado por el Centro 'feca, tomando el periodo 1990-2015, da cuenta de más de 150 grupos en actividad, que están organizados en distintas formaciones, nucleando alrededor de unos 850 músicos y, en conjunto, han grabado más 350 discos, entre otros datos.
- 3 Tales como el tan mencionado estreno de *Tango Argentino* en Broadway en 1983, o más recientemente la crisis argentina del 2001, entre otros.
- 4 Con la excepción, del reconocimiento al tango de Astor Piazzolla, como la revolución del género y la propuesta de Eduardo Rovira, valorada en el mismo sentido sobre todo por los conocedores del ambiente musical tanguero.
- 5 Al respecto Omar García Brunelli encuentra que la producción tanguística de la década se puede diferenciar en tres estratos: El Canónico, el Nuevo Tango y el de la Corriente Intermedia; referida esta última a la producción de los por entonces músicos jóvenes tales como, en lo instrumental, Leopoldo Federico, Atilio Stampone, Ernesto Baffa y en el tango cantado Susana Rinaldi y Juan Cedrón.
- 6 La propia Editorial Corregidor, en su ya conocida *Historia del tango*, omite un periodo que ronda entre unos 20 y 30 años de historia. Del volumen 19, dedicado a los poetas del tango hasta autores reconocidos como los de la época de oro, los 40 y los 50, salta a los volúmenes 20 y 21 correspondientes al tango contemporáneo. Pareciera que en esos años no pasó nada importante o que la historia pende de un hecho mediático sobresaliente para poder ser reconocido y digno de historiar.
- 7 Los títulos reeditados en esa colección son: Floreal Ruiz *Buenos Aires conoce a Floreal Ruiz*, Antonio Agri *Antonio Agri y su conjunto de arcos*, Quinteto Real *Quinteto Real*, Horacio Molina *Por los amigos*, Roberto Rufino *La verdad del tango*, Osvaldo Piro *Octubre*, Leopoldo Federico *Tango puro* y Sexteto Tango *Presentación del Sexteto Tango*.
- 8 En una nota de presentación de la colección *La resistencia del tango*.
- 9 El vocablo “yeite” tiene varias acepciones. Como palabra lunfarda refiere a la facilidad o aptitud natural para algo; también para describir picardías, entre otros. En el tango, según Horacio Ferrer fue Aníbal Troilo quien siempre afirmaba que para poder expresar cabalmente la música de Buenos Aires era menester conocer ciertas “trampitas”, “los yeites”. Ferrer (1980:1097) lo define como “conjunto de recursos de ejecución, modismos rítmicos, maneras de acentuar o de arrastrar, tempos rubatos, inflexiones, matices y picardías musicales o vocales, que nutren el idioma privativo del tanguista”.
- 10 Se trata de un tipo particular de espacio, asimilado al concepto de territorio acuñado originalmente por Ramón Pelinski (2000) para mencionar al tango porteño como endocultural con territorio propio, siendo su lugar antropológico Buenos Aires, ciudad que simboliza sus referencias identitarias; luego Sofia Cecconi (2009) profundizará acerca de esos territorios. En este trabajo se usa esa idea para referir a los reductos musicales de tertulias tangueras, cargados de sentido y reconocidos por los músicos, como propios. Surgen en esta década varios de estos espacios, también denominados “tanguerías” (*café-concert*). Así se inauguran, en el año 1963 Café la Noche, en 1965 La tanguería de Lucio, de Lucio

de Mare y Caño 14, auspiciado por el mismo Troilo, en el 1967 La Casa del tango, que surge por iniciativa de Osvaldo Pugliese- destinada especialmente a que los artistas de tango tengan un lugar donde ensayar y experimentar sin depender de empresarios. También La Botica del Ángel, de Vergara Leumann, entre otros.

- 11 Así, en 1962, Néstor Marconi integra la orquesta de José Basso; en 1963, Raúl Garelo realiza arreglos para Aníbal Troilo y en ese mismo año Ernesto Baffa integra distintas formaciones (orquestas o grupos más pequeños) dirigidos por Horacio Salgan; en 1964, Daniel Binelli, Víctor Lavallen y Emilio Balcarce integran la orquesta de Osvaldo Pugliese; en 1965, Osvaldo Piro forma su primera orquesta; en 1968, Ernesto Baffa y Osvaldo Berlinghieri presentan también su primera orquesta y José Colangelo integra la Orquesta de Aníbal Troilo; en 1969, Rodolfo Mederos integra la orquesta de Pugliese y Julio Pane acompaña a Edmundo Rivero reemplazando a Ciriaco Ortiz; en el 70, Juan José Mosalini, Daniel Binelli y Walter Ríos forman sus respectivas orquestas (Ferrer y del Priore, 1999:332-373).
- 12 En los 60, la lista de nuevos músicos que ingresan a las orquestas es mucho más extensa; se mencionan algunos solo a modo de ejemplo. Ha habido muchos que integraron las orquestas tradicionales y que en las últimas décadas han desempeñado ese rol de maestros dictando clases privadas, como lo fue Marcos Madrigal, que enseñaba bandoneón en su casa, al igual que Pedro Aguilar, que era violinista y fue maestro de Rovira y de muchos otros músicos de tango. En otros casos, su rol de transmisor se desarrolló desde otro lugar: es el caso de Carlos García, quien integró la orquesta de Roberto Firpo y años después dirigió la Orquesta de Tango de la Ciudad, que ha sido integrada por numerosos músicos jóvenes.
- 13 Entrevista de Lalo Mir a Rodolfo Mederos, Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=gVmRQxzRiQU>.
- 14 Entre ellos, Horacio Romo, Carlos Corrales, Lautaro Greco, Sonia Possetti, Nicolás Ledesma, además de otros reconocidos músicos contemporáneos de tango.
- 15 *Café de los maestros* (Ver: https://es.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_de_los_maestros) es una película del género documental dirigida por Miguel Kohan que se estrenó el 26 de junio de 2008. Se trata de una coproducción de Argentina, Brasil y Estados Unidos. Gustavo Santaolalla, escribió el guion junto con el director y participó en la producción. El filme se basa en el back-stage de la grabación de un álbum musical del mismo nombre y está coprotagonizado por reconocidos músicos y cantantes. El staff completo se conformó con Aníbal Arias, Ernesto Baffa, Emilio Balcarce, Osvaldo Berlingieri, Gabriel Clausi, Emilio de la Peña, Ubaldo De Lio, Leopoldo Federico, Oscar Ferrari, Carlos García, Juan Carlos Godoy, Carlos Lazzari, José Libertella, Virginia Luque, Mariano Mores, Alberto Podestá, Osvaldo Requena, Lágrima Ríos, Horacio Salgán, Atilio Stampone y Fernando Suárez Paz.
- 16 Horacio Ferrer expresa que “cada estilo posee sus “yeites”, en particular: Alfredo Gobbi, Carlos Di Sarli, Julio De Caro, o Aníbal Troilo han tenido los suyos y otros son los de Astor Piazzolla, Horacio Salgan, o los de Raúl Berón, Edmundo Rivero o Roberto Goyeneche; y configuran en conjunto el verbo exclusivo en el ritual de los tangos ... (1980: 1097).
- 17 La otra acepción refiere a “maestro” como concepto usual en el mundo de la música; es el utilizado para referir a un compositor eminente, a un director reconocido (Randel, 1999: 285) que tiene mucho mérito o valor entre los de su clase, o al músico experto en un género que ha alcanzado una jerarquía notable.
- 18 Primer Director de la Orquesta Escuela de Tango.
- 19 Director de la Orquesta de Tango de la Ciudad de Buenos Aires durante varias décadas. Esta ha sido integrada por varias generaciones de músicos que han aprendido el género en ese espacio.
- 20 Integró a muchos músicos jóvenes a su orquesta en los 90 y durante varios años del siglo XXI.
- 21 También integró a músicos jóvenes a su orquesta en los 80 y a comienzos del siglo XXI, y dictó clases particulares.
- 22 Docentes titulares de la cátedra de bandoneón en el Conservatoire Edgar-Varèse de Gennevilliers, Francia.
- 23 Director del Codarts Tango Department de Rotterdam.
- 24 Dictó clases privadas en Bélgica.
- 25 En 1932, el compositor Filiberto fundó la “Orquesta Porteña”. Luego, en el marco del gran patrocinio a las artes realizado por el gobierno del General Juan Domingo Perón (1948), esta formación pasó a la órbita del Estado Nacional, elevó su número de integrantes a cuarenta músicos y estableció su sede en el Teatro Nacional Cervantes (Ver: <https://www.octavado.com/index.php?menu=2&valor=750>). En 1973 cambió su nombre –por decreto presidencial- por el de Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto” (en homenaje al fundador, fallecido en 1964).
- 26 La Orquesta ha sido dirigida también por grandes músicos como Horacio Salgán, Leopoldo Federico, Mariano Mores, Julián Plaza, Atilio Stampone, Osvaldo Piro, José Libertella, Mauricio Marcelli, Osvaldo Requena y Lisandro Adrover, entre otros. Actualmente la dirigen los maestros Néstor Marconi y Juan Carlos Cuacci.
- 27 Documental estrenado en 2006, que toma el título del tango cuya música fue compuesta por Emilio Balcarce, estrenado en 1952.
- 28 Al respecto Michel Bolasell (2011: 85-86) expresa: “La diferencia determinante entre la interpretación que se realiza a partir de una partitura y del *savoir-faire* que se trasmite de boca a boca (oralmente). En la Orquesta Escuela, los viejos enseñan sus recetas”.
- 29 Solo a modo de referencia contextual, cabe señalar que también la danza del tango en los 80 y 90 experimenta un renovado interés. Entre otros autores, María Julia Carozzi (2018) ha explicado este fenómeno en su artículo *La revolución didáctica y la repoblación de las milongas porteñas*.

- 30 De la escucha y del discurso de sus creadores se deduce que el tango contemporáneo se construye en diálogo con otros géneros. En su construcción se toman recursos de la llamada música rioplatense, por ejemplo, y se utilizan las claves rítmicas de la murga, la milonga o el candombe e instrumentos de percusión más afines a estos géneros. Por su amplitud, podría definirse al tango en un amplio concepto de “sonido urbano contemporáneo”, en tanto sus creadores admiten estar influenciados o atravesados por géneros diversos (rock, música criolla, vals, milongas, balada, folklore, jazz, música latinoamericana, música académica, litoraleña, candombe, camaristas, indígenas, africanas, música negra, bossa nova, electrónica, pop, chamamé, lírica punk, malambo, entre otros).
- 31 Pianista, compositor y director de tango.
- 32 Bandoneonista y compositor de tango.
- 33 Gabriel Menéndez es cantante, compositor y estudioso de la historia del tango.
- 34 Entrevista concedida a esta autora el 8 de octubre de 2016.
- 35 Alfredo “Tape” Rubín es cantante, compositor y uno de los letristas contemporáneos de tango más reconocido.
- 36 Guitarrista y compositor. Ex coordinador del Área de Tango de la Escuela Música Popular de Avellaneda.
- 37 Bandoneonista y compositor de tango.
- 38 La historia del tango, que ya tiene unos ciento cincuenta años, está atravesada por análisis dicotómicos: lo viejo/tradicional vs lo nuevo; la imagen cristalizada vs ruptura/mutación, residual/agotado vs. renovado/resurgido, apogeo vs decadencia, también por sentencias, frases hechas, que nos interpelan y demandan nuevos abordajes.
- 39 En ese sentido el concepto predominante de tango también postuló sistemas fijos que solo buscan coherencia, estabilidad y estructura; de ahí las discusiones acerca de la tan mentada “muerte del tango”, de lo que es y lo que no es tango, entre otras dicotomías. Sin dudas, los cambios en las preferencias populares abonaron esas posturas.