

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

LA GENERACIÓN JOVEN DE TANGO Y SUS PRÁCTICAS ESTÉTICO-IDEOLÓGICAS.

CONFIGURACIÓN DE UN CIRCUITO ALTERNATIVO EN BUENOS AIRES

Desde mediados de los años noventa, el circuito de tango en Buenos Aires se muestra reactivado por una generación de jóvenes músicos que producen, difunden y construyen públicos nuevos dentro del género. En este movimiento puede encontrarse gran variedad de formaciones que recuperan, entre otras, tanto la figura del cantor acompañado por pequeños ensambles de guitarras como así también agrupaciones más numerosas que toman su tradición de las históricas orquestas típicas del cuarenta. Se afirma así un proyecto estético-ideológico común de renovación del tango, a partir de la selección, apropiación y resignificación de la tradición del género, dentro de una misma coyuntura histórica. Sin embargo, lejos de integrar un grupo compacto y homogéneo, sus actores conforman una compleja trama de relaciones y discursos en tensión, desplegando distintas estrategias compositivas y organizativas que pueden diferir tanto en sus propuestas como en el grado de compromiso y conciencia que sostienen.¹ Dichas estrategias se articulan en un proceso de institucionalización del tango a través tanto de políticas públicas (incluida la declaración del tango como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2009),² como a través de la autogestión, por parte de los jóvenes músicos,

1 Parte de estas tensiones y debates pueden registrarse en la nota “El tango vive otra polémica” (Feijoo, 26.01.2014) y en el libro de entrevistas *La historia del tango. Siglo XXI*, compilado por Guillermo Gasió (2011).

2 Según Hernán Morel (2009), las políticas oficiales refuerzan, desde los años noventa, el sentido del “tango” como parte del patrimonio cultural. Algunas de estas políticas a nivel nacional son la creación de la Academia Nacional del Tango en 1990 (decreto n° 1235), la Ley Nacional del Tango en 1996 (decreto n° 24684), el Festival de Tango Joven (2003 a 2007). Desde la ciudad se crea el canal Solo Tango emitido desde 1995 por señal de cable, la Fiesta Popular del Tango (actual Festival de Tango y Mundial de Baile de Buenos Aires) en 1998 (ley n° 130), la creación de FM Tango (La 2x4 actual) en 1999 (ley n° 228), la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce ideada

de orquestas, escuelas de tango, sellos discográficos, milongas, espacios y salas de presentaciones en vivo, etc.

Este trabajo se propone analizar, dentro del resurgimiento de las agrupaciones orquestales de tango en Buenos Aires, la práctica autogestionada y la consecuente reconfiguración del circuito tanguero. Para eso tomamos en consideración las particulares condiciones de producción, recepción y difusión que acompañan los cambios estéticos e ideológicos de este movimiento a partir de los años noventa. La característica específica otorgada por la nueva coyuntura en la que se inscribe esta generación facilita, desde la óptica de la dimensión política y estética del movimiento, la actividad autogestionada y la configuración de un circuito alternativo para el tango.

La reconstrucción del relato histórico protagonizado por estos grupos que transforman el circuito de tango se organiza a través de tres etapas: la primera, desde 1996 hasta la crisis del 2001, momento en el que surgen las agrupaciones precursoras El Arranque, la Orquesta Típica Fernández Branca y el movimiento de orquestas cooperativas La Máquina Tanguera; la segunda, desde el 2001 hasta el 2009, período en el que se afirma el modelo autogestivo representado por la rebautizada Orquesta Típica Fernández Fierro y más adelante Astillero; y la tercera, desde el 2009 hasta la actualidad, donde se instalan nuevas propuestas y festivales independientes surgidos de la denominada Unión de Orquestas Típicas (UOT).

La primera etapa comienza con la creación de dos de las agrupaciones más paradigmáticas del período, que se mantienen activas: la orquesta El Arranque fundada en 1996 y la Orquesta Típica Fernández Branca (actual Orquesta Típica Fernández Fierro) creada en 1998, conjuntamente con las derivas del colectivo La Máquina Tanguera desde 1999. Ambas agrupaciones protagonizan el inicio de la renovación porteña del tango en formato de orquesta típica, recuperando su formación y sonoridad, un repertorio y un estilo común; asimismo transitan un mismo camino a partir de la actualización informal de conocimientos, el adiestramiento en la Escuela de Música Popular de Avellaneda y la profesionalización en las milongas: primero transcribiendo y aprendiendo los estilos, luego

por Ignacio Varchausky en el 2000, el Museo Casa Carlos Gardel en 2003 (decreto n° 705), además del “Campeonato de Baile de Tango” (2002) y el “Mundial de Tango” (2003), etc. (Gómez Schettini, Almirón y González Bracco, 2011: 1034).

realizando arreglos originales sobre el repertorio tradicional y finalmente componiendo sus propios temas, con el aporte de nuevos estilos para el tango (Juárez, 2011a).

El programa estético de tipo historicista de la orquesta El Arranque representa la línea de la reconstrucción estilística del pasado basada en la sonoridad de la orquesta típica. Algunos resultados institucionales de esta búsqueda son la creación de la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce (2000) con apoyo estatal del Gobierno de la Ciudad, y el Archivo Digital del Tango (2007), cuyo objetivo es la preservación patrimonial del género y su difusión.³ El Arranque dirigido desde sus inicios por el contrabajista Ignacio Varchausky, nace como quinteto y se amplía luego a septeto (dos bandoneones, dos violines, piano, contrabajo y guitarra eléctrica) más cantor. Como rasgo generacional, lejos de seguir unilateralmente la línea planteada por Piazzolla pero sin por eso rechazarla, la agrupación se orienta hacia el modelo de las orquestas típicas clásicas del género.⁴ En el año 1997 participa del primer ciclo que visibiliza el fenómeno del tango entre los jóvenes en el auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional, donde se registra el CD colectivo *La joven guardia del tango* (Meloepa -CDMPV 1139). Pero es en 1998 cuando la orquesta edita su primer disco *Tango* por el sello Vaivén (425086), en el que recrea repertorio tradicional a partir de arreglos propios. La edición de este registro constituye un punto de partida para la periodización discográfica del resurgimiento orquestal entre los jóvenes. En julio de ese mismo año El Arranque realiza su primera gira europea y a fin de año se presenta en la milonga de cierre del flamante primer Festival de Tango de Buenos Aires.

A fines de 1998, la Orquesta Típica Fernández Branca se conforma como una orquesta de nueve integrantes (tres bandoneones, tres violines, chelo, contrabajo y piano) más cantor invitado. El 16 de septiembre realiza

3 Ambas instituciones pertenecen a la asociación civil TangoVía, nacida en 2002 y conducida por Ignacio Varchausky. Cf. www.tangovia.org

4 La situación de la generación anterior había sido de fuerte antagonismo entre aquellos que adherían a la estética de Astor Piazzolla y los que eran más tradicionalistas. En este sentido Rodolfo Mederos señala “Cuando yo comencé a tocar en forma profesional, adherir a Piazzolla era oponerse al resto [...]. Lo que sí noto es que hay gente joven que está en contacto con el tango. Que estudia. [...] Estos chicos no tienen los prejuicios que teníamos nosotros. Ninguno viene y me dice: ‘Ah, no, D’Arienzo no’” (cit. en Rafael y Ayala, agosto 1994a: 50-51).

su primer concierto en la sala Enrique Muiño del Centro Cultural San Martín y al año siguiente inicia el proyecto La Máquina Tanguera que tiene su ebullición entre los años 2000 y 2001. Se trata de un proyecto clave para mapear la historia del fenómeno de creación de orquestas típicas cooperativas y autogestionadas en esta generación, con múltiples derivas en la actualidad.⁵ La misma tradición del tango que sostiene también El Arranque es revisitada aquí pero a partir de un programa que repone la estética y organización cooperativa de la orquesta de Osvaldo Pugliese. Recuperar el modelo pugliesiano, atravesado por un fuerte compromiso social y político, representa un posicionamiento ideológico significativo.⁶ Reactualizar su legado e incluso hacerlo dialogar con el rock, da cuenta del imaginario de gran parte de los músicos de la nueva generación que sostienen la necesidad de que “el tango vuelva a ser popular”,⁷ se integre a la vida cotidiana y pueda proyectarse hacia audiencias más amplias. Esto puede leerse tanto desde la propia práctica artística de muchas agrupaciones como también en sus propios discursos: “creo que las bandas de tango independiente

5 Otro caso, no específicamente tanguero pero que da cuenta de una misma coyuntura, es el nacimiento en 2001 de la asociación civil Unión de Músicos Independientes (UMI) presentada como una “organización de músicos autogestionados de diversos géneros y de todo el país”. Se trata de una institución “que plantea un espacio de pertenencia para los músicos que autogestionan sus carreras artísticas”, proponiendo un modelo de “artista que, como productor de sus propias obras, tenga un conocimiento integral de todo lo referente a su carrera y que a partir de allí logre los mejores acuerdos y decisiones para sus creaciones”. Asimismo esta asociación ha sido clave para gestionar la reciente Ley Nacional de la Música. Cf. <http://www.umiargentina.com/>. Entre otras agrupaciones, la Orquesta Típica Fernández Fierro publica su segundo disco *Destrucción masiva* (2003) con el apoyo de la UMI.

6 Incluso el nombre del colectivo de orquestas surge en clara referencia a conocida frase de Pugliese “Soy un poroto, un tornillo más de la máquina tanguera”. Al respecto, en una entrevista realizada a los bandoneonistas Daniel Binelli y Rodolfo Mederos, el primero sostiene: “Hay algo que siempre me impresionó mucho en Pugliese. Había que construir la música, trabajarla, venderla. Además, que gustara era una exigencia. Osvaldo se preocupaba de todo eso y más: de darle continuidad para que sus doce o catorce músicos tuvieran el dinero suficiente para vivir [...] Se cobraba la tarifa del sindicato más un plus por estar dentro de la orquesta que siempre funcionó como una cooperativa. Y los arreglos se cobraban el doble y a veces el triple, si la obra se grababa”. Por su parte Mederos señala: “El hecho de manejar la orquesta como una cooperativa se correspondía con sus ideas sobre la vida. El quería que sus músicos fueran arregladores porque así el trabajo se hacía desde adentro hacia afuera”, y Binelli agrega: “Yo creo que Pugliese, además de ser un gran músico fue un gran político. Ese manejo respetuoso con los músicos también lo tuvo Ástor [...] Todos viajaban como él, en primera clase, y todos vivían con él, en un hotel cinco estrellas” (cit. en Rafael y Ayala, agosto 1994b: 54).

7 Cf. entre muchos ejemplos: sin firma, 13.02.2005.

recuperan mucho del espíritu de independencia y de irreverencia que embanderaba el rock [en los ochenta]” (cit. Alejandro Guyot en Plaza, 06.06.2006), “Muchos rockeros se volcaron a cosas más nuestras. Bersuit se metió con ritmos murgueros, Divididos toca a Atahualpa... Nosotros vivimos eso. En ese momento armar una orquesta de tango fue un gesto de resistencia cultural” (cit. Julián Peralta en Guerrero, 23.10.2013) e incluso “el rock murió como hecho contestatario. Lo que queda, como contenido político fuerte, es lo que tiene para dar el tango” (cit. O. T. Fernández Fierro en Micheletto, 18.03.2004).

Dentro del movimiento de la Máquina Tanguera se conforman, en pocos meses, siete orquestas típicas. Estas agrupaciones fueron: la Orquesta Típica Fernández Branca, la Orquesta Típica Imperial, la Orquesta Típica La Furca, la Orquesta Típica El Espiante (que luego fue Nocturna), la Orquesta Típica La Biaba (luego llamada Orquesta Típica La Brava), la Orquesta Típica La Sexta y la Orquesta Típica Camino Negro.⁸ Todas las orquestas trabajaban colectivamente alquilando un espacio común: el denominado Club Mariano Boedo, ubicado en las calles San Juan y Boedo.⁹ Julián Peralta (entrevista con la autora, 10.12.2009) recuerda haber organizado un sindicato en el cual pagaban 10 pesos por mes que servían para el alquiler tanto de la sala de ensayo con piano como también, dos veces al mes, del salón de fiestas para organizar milongas y presentaciones en vivo que permitían, a su vez, recaudar fondos para el mantenimiento de la organización. Según Matilde Vitullo, bandoneonista de la Orquesta Imperial, el público que asistía a estos eventos eran jóvenes de alrededor de veinte años, que terminaban bailando rock y cumbia hacia el final de cada fiesta: “Eso era un poco el enganche [...]. Mucha gente que pasó por ahí ahora está tocando tango y en ese momento encontró algo, porque la verdad es que no había nada” (entrevista con la autora, 19.12.2009).

8 A esta lista se suman dos orquestas más: la juvenil Orquesta Típica Brancita (luego llamada Orquesta Escuela Plaza Defensa dirigida por Julián Peralta, pasa a ser Típica Cerda Negra dirigida por Agustín Guerrero quien finalmente conforma la Orquesta Típica Agustín Guerrero) y ya en el declive del movimiento pero dentro de sus cánones según Julián Peralta (entrevista con la autora, 10.12.2009), la novena de las orquestas, llamada desde 2003 Orquesta Típica Fervor de Buenos Aires (actualmente Orquesta Típica Misteriosa Buenos Aires).

9 Existía también un texto programático creado por Julián Peralta llamado “Dogma”, que describía las premisas sobre las cuales debían crearse y sostenerse las orquestas. Cf. Liska, 2005; García Brunelli, 2009; Juárez, 2011a; Peralta, 08.2011.

La dirección interna era llevada adelante por la orquesta matriz, la Fernández Branca, desde donde se repartían las tareas en base a los conocimientos y capacidades de cada músico. La idea fue crear un espacio de aprendizaje para compartir el conocimiento que algunos tenían del tango y sus estilos, enfocando en el estilo de Pugliese. Al respecto el bandoneonista Rubén Slonimsky señala:

El objetivo era generar la formación de otras orquestas. Nos habíamos conocido en la EMPA [Escuela de Música Popular de Avellaneda], estudiando cada cual su instrumento en la carrera de tango. [...] Teníamos la intención de ayudar a otros músicos a conocer el género, compartir nuestra idea estética, colaborar en el armado de arreglos. Empezamos por dar clases de instrumento, luego nos ocupamos de dirigir los ensayos de las formaciones que empezaban a darse. [...] Como no teníamos dónde tocar, había que generar el espacio. Armábamos fiestas en la Boca [...] recién empezábamos, pero fuimos sentando un precedente. Después nos mudamos a Boedo. Fue muy interesante, generamos una movida de autogestión que, de alguna manera, sigue hasta hoy. La forma de organizarnos era absolutamente cooperativa (cit. en Lucero, 2010: 406-407).

Se trataba de un proyecto que proponía reactualizar el tango, confiéndole una actitud desenfadada que trascendiera el cliché cristalizado de aquello que los propios protagonistas llamaban tango “*for export*”, acercándolo a códigos comunes y más representativos de su propia generación. Matilde Vitullo destaca: “queríamos sacarle lo acartonado al tango y volver a tomarlo como el rock” (entrevista con la autora, 19.12.2009). En resonancia con esta idea Slonimsky agrega que era necesario “encontrar una estética joven, que hablara por y de nosotros. Decíamos ‘hay que ensayar todos los días, tenemos que ser como una banda de rock, pero tocando bien el tango’” (cit. en Lucero 2010: 407).¹⁰ Por su parte Flavio Reggiani

¹⁰ No todas las orquestas actuales proponen el diálogo con el rock como la única manera de reactualización del tango. Entre otros, un ejemplo es la Orquesta Típica Agustín Guerrero –cuyo director participa en La Máquina Tanguera– que busca el vínculo entre el tango y la música contemporánea “de tipo académica” para “presentar algo nuevo”, tomando como referencia a Horacio Salgán, con “muy poca conexión con el rock” (Agustín Guerrero, entrevista con la autora, 21.12.2009).

“El Ministro”, bandoneonista de la Orquesta Típica Fernández Fierro, ajusta la propuesta e interpreta este imaginario de reactualización del tango como un posicionamiento político:

La orquesta siempre tuvo una idea desde su formación, que fue posicionarse en contra de las momificaciones y las beatificaciones por las que atravesó y atraviesa el tango. Según fue pasando el tiempo y diferentes proyectos e inconvenientes, siempre se tomaron decisiones defendiendo esa idea. Es en ese sentido como entendemos la política, como una caja de herramientas que sirve para cumplir un objetivo, una idea, una convicción y, según la situación, se usa una herramienta u otra (comunicación personal escrita, 26.09.2013).

Así, puede observarse que si bien existen diversas estrategias posibles que se despliegan en las distintas agrupaciones, los sentidos político y estético se refuerzan a través de la idea central de renovar el tango a través de un vocabulario y un imaginario representativos para esta generación. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro es característico del diálogo que puede existir entre el tango y el rock, a partir de la creación de un estilo propio que incluye nuevas letras, un vocabulario musical basado en la repetición de *riffs* (Juárez, 2011b), en la *performance*, vestimenta, gestos (Juárez y Virgili, 2012), en su sonoridad (Juárez, 2013), etc.

La Máquina Tanguera fue el caldo de cultivo de donde surgieron las primeras orquestas típicas de la nueva generación bajo la organización cooperativa y en una coyuntura de crisis política, económica y social. Extinguido el colectivo, la Orquesta Típica Fernández Fierro publica de manera independiente su primer registro fonográfico *Envasado en origen* (2001/2002). Seguidamente se editan, también de manera independiente, los discos *De puro guapo* (2002) de la Orquesta Típica La Furca y *La Máquina Tanguera* (2003) de la Orquesta Típica Imperial.

A partir del año 2001 comienza la segunda etapa en este relato, identificada con la crisis del sistema neoliberal establecido desde los noventa, y la salida política, social y económica que introduce el turismo como factor esencial (Marchini, 2007), junto a la posibilidad de realizar giras internacionales para los conjuntos de tango. En este período, la franja de

orquestas de tango que trabajan bajo el modelo de acción cooperativa se solidifica.¹¹ Un efecto muy visible en esta época de crisis y desocupación que transforma parte del mercado laboral, es el fenómeno de las fábricas recuperadas que muestra, hacia los años 2002-2004, su momento de mayor crecimiento (Antivero, Elena y Ruggeri 2012: 15-6). Algunas de estas fábricas, como “Brukman, Zanón, IMPA, Chilavert o el hotel Bauen eran nombres que resonaban en la calle, en las universidades y en los talleres” (Ruggeri, Wetheimer, Galeazzi y García, 2012: 12). Andrés Ruggeri (2012: 17) analiza este fenómeno como una respuesta identificada con la “resistencia al neoliberalismo global”, palabras utilizadas también por algunos participantes del movimiento de orquestas de tango que se organizan en forma cooperativa y autogestionada. Al respecto Walter “Chino” Laborde, ex-cantante de la Orquesta Típica Fernández Fierro, destaca la autogestión como “una modalidad que comenzó después de la caída del uno a uno aquí en la Argentina, todo empezó a autogestionarse, los clubes del trueque y demás, con el tango pasó algo similar” (cit. Laborde en Borja, s/f).

Entre los años 2002 y 2004, frente al escaso desarrollo del circuito de espacios para interpretar el tango, la Fernández Fierro se presenta todos los domingos en la calle Defensa, en el barrio de San Telmo. Se trata de una iniciativa inédita, seguida luego por otras agrupaciones más jóvenes, en la cual una orquesta típica completa, con piano acústico incluido y sin micrófonos, interpreta en la calle repertorio de tango. Allí se concentra variedad de público local y turistas, entre los que se destacan algunos vecinos del barrio que, incluso, tienen intervenciones y roles fijos en la *performance*, como los de presentar y vender los discos cuando termina cada entrada de veinte minutos. Al final de la jornada, los músicos se reúnen en un bar y reparten en partes iguales los ingresos del día.

Luego de meses de acondicionar su propio espacio para ensayos y presentaciones, el primero de mayo de 2004 inauguran el Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), un ex galpón en el barrio del Abasto, y el

11 Sin embargo, siguiendo el proceso de profesionalización, algunas orquestas dejan de funcionar con este modelo. Matilde Vitullo afirma: “Después, las orquestas se desarrollaron, se diferenciaron en el estilo, se fueron haciendo más profesionales y lo cooperativo se perdió. Cada uno ya estaba en la suya, pensando en el laburo. Crecimos. Algunos empezamos a viajar, cada uno ya estaba cuidando su quintita, como es lógico” (entrevista con la autora, 19.12.2009).

primero de los espacios autogestionados por músicos de orquestas de tango. En esta operación Reggiani señala una posible analogía entre la orquesta y las fábricas recuperadas:

En cierta forma la orquesta recuperó un espacio, el CAFF, que era un estacionamiento de taxis y lo convirtió en un lugar productivo que le da trabajo a mucha gente. En ese sentido es como una fábrica recuperada, es un aparato productivo cuyo objetivo primario es poder sostenerse y producir, y si todo sale bien, las ganancias no se las lleva un jefe o un dueño sino que se reinvierten (comunicación personal escrita, 26.09.2013).

En el CAFF la orquesta no solo hace sus presentaciones y ensaya, también vende sus discos y los de otras agrupaciones de su generación; asimismo programa de miércoles a sábados conciertos de otros músicos de géneros diversos. “El Chino” Laborde destaca que “es difícil arreglar con una compañía disquera o arreglar con una disquería para la distribución inclusive, por eso nos conviene llevarlo adelante nosotros” (cit. Laborde en Borja, s/f). Así, hasta la actualidad, la orquesta lleva editados de forma independiente seis discos más un DVD: *Envasado en origen* (2002), *Destrucción masiva* (2003), *Vivo en Europa* (2004), *Tango antipánico* (2005 DVD en vivo), *Mucha mierda* (2006), *Fernández Fierro* (2009, reeditado en soporte vinilo en 2012) y el reciente *Tics* (2013). A esta lista se suma la participación en dos compilados colectivos editados por FM La Tribu: *A Bush no le va a gustar* (2006) que forma parte de la protesta contra la cumbre de los presidentes y los tratados de libre comercio, y *Cuerpo* (2012) cuyo subtítulo es *Canciones a partir del asesinato de Mariano Ferreyra* que señala un fuerte compromiso con la realidad.¹² En 2011 la orquesta crea su propia radio, Radio Caff,¹³ que transmite las 24 hs. por Internet repertorio de los nuevos

12 En este sentido la orquesta Fernández Fierro interviene en el campo apoyando también iniciativas, especialmente entre los años 2003 y 2005, por la defensa de las fábricas recuperadas como Brukman (2003), Cerámicas Zanón (2004) y la Gráfica Patricios (2005). Dentro de esta coyuntura, a dichas acciones se les suman otras de características más específicas como participar de diversas protestas por la liberación de los presos políticos, en contra de la criminalización de la protesta, o en repudio del asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán y, más recientemente, el de Mariano Ferreyra. Sin embargo, como Flavio Reggiani afirma, “siempre la condición de nuestra participación fue un compromiso que si bien es político, no es partidario” (26.09.2013), y esto es clave para comprender la especificidad de esta agrupación.

13 Cf. <http://radiocaff.com.ar/>.

compositores de tango. A partir de allí organiza el Festival Radio Caff, que lleva dos ediciones en 2011 y 2012 con el objetivo de mostrar el panorama del nuevo tango,¹⁴ y en el año 2013, a través de Ediciones Radio Caff, se publica *Tangos del siglo XXI*, una selección realizada por el violinista Federico Terranova de treinta piezas de tangos nuevos escritas con cifrado estadounidense y melodía.¹⁵

La orquesta funciona hasta la actualidad como cooperativa de quince asociados (donde se incluyen el sonidista y el iluminador) que perciben por igual la misma remuneración. En el CAFF los músicos ensayan dos veces por semana, tocan todos los miércoles y algunos sábados. Realizan reuniones semanales, todos los martes, donde se discuten, se votan y se resuelven diversos temas que incluyen la organización interna, distribución de tareas (arreglos musicales, nuevas composiciones, producciones discográficas, coordinación de las páginas web y redes sociales, *booking* de sus fechas dentro y fuera del país, etc.), la administración de la economía de la orquesta y pozo común, además de la organización del CAFF o el tratamiento de problemas internos coyunturales que fuera preciso resolver. Ciertamente, la orquesta Fernández Fierro representa hoy para el conjunto de orquestas típicas jóvenes, una de las iniciativas más estables del modelo cooperativo e independiente.

A principios del año 2005 el pianista y director musical Julián Peralta se aleja de la orquesta y conforma su nuevo grupo Astillero (sexteto más cantor),¹⁶ reproduciendo a través de éste un sistema de producción independiente y cooperativo compuesto por una milonga (2005), una escuela

14 En 2012 se edita por el sello Ultrapop una compilación de tangos de la nueva generación en el disco *Radio CAFF, un recorrido por el Tango del Siglo XXI*.

15 Pueden encontrarse, entre otras, piezas de Ramiro Gallo, Sonia Possetti, Diego Schissi, Alfredo "Tape" Rubín, Acho Estol, 34 Puñaladas, Orquesta Fernández Fierro y Astillero. Para Terranova "Lo importante es que si diez pibes se ponen a formar un grupo hoy, no arranquen tocando 'Danzarín' o 'La última curda', sino un tema compuesto ahora" (cit. en TELAM. 24.11.2013).

16 A fines del 2006 la agrupación edita su primer disco *Tango de ruptura. Astillero* con el sello independiente De Puerto Producciones, al que le siguen *Sin descanso en Bratislava* (2009) y *Soundtrack Buenos Aires* (2013), para el que incorpora a su formación habitual una orquesta de cuerdas. Cf. <http://www.astillerotango.com.ar>. En el marco del Festival de Tango de Buenos Aires de 2011, Peralta funda la Orquesta Típica Julián Peralta con la que registra el disco y documental *Un disparo en la noche* (2013) con repertorio de tangos nuevos interpretados por doce cantantes de la nueva generación.

(2006) y un lugar para tocar: el teatro Orlando Goñi (2010), presentado como espacio independiente “de tango y culturas en resistencia”.¹⁷ Todas estas instituciones, al igual que el caso del CAFF, dependen exclusivamente de la gestión y autoproducción de los grupos. La milonga surge a dos meses de la creación de Astillero y Peralta señala que

Fue un éxito, duró un año y cerraron ese lugar. Fuimos al ex Arlequines, que es Buenos Aires Club, estuvimos dos meses y clausuraron. Era esa época, quedamos tres meses sin lugar y mientras buscábamos salió la escuela... (entrevista con la autora, 10.12.2009)

En el 2005, a meses del incendio de la discoteca Cromagnon, la ciudad vive una crisis debido a la política de clausuras de espacios para interpretar y bailar música, el tango incluido. El grupo termina alquilando otro lugar “a 20 metros de Independencia y con un fondo de 8 x 10 m”, sosteniéndose mientras tanto, aquello que Peralta denomina “milonga de resistencia” (entrevista con la autora, 10.12.2009).

Por su parte, la escuela de tango Orlando Goñi comienza a funcionar en abril del 2006 en la calle Independencia 584 y en el 2009 se establece en su actual emplazamiento en el barrio de San Cristóbal, en la calle Cochabamba. Su genealogía se inicia a partir de la iniciativa de una “fanática del tango” española y Oscar Fischer, conocido luthier de bandoneones. Peralta destaca cómo surge la escuela:

Esta mujer era de España y cobra una herencia. Ella quería hacer algo por el tango, un hostel con taller de luthería y, en otro piso, la escuela. Oscar Fischer me cuenta. Nos juntamos con la mujer que compra una casa en la calle Chile y Salta, y comenzamos a armar el primer ensamble. Había cuatro alumnos y un piano. El primer día termina la clase y comienzan los problemas

¹⁷ Desde su página se destaca que “El teatro nace como espacio de recuperación, encuentro y resistencia para las genuinas expresiones de los generadores de nuestra cultura. Artistas y público comparten el ámbito creado sobre los cimientos de un antiguo corralón, convertido en cómodo punto de encuentro para el intercambio y desarrollo de inquietudes artísticas” Cf. www.blogteatro.wordpress.com/ El teatro también sostiene la “milonga en Orsay” en la calle Independencia y otros ciclos en el Teatro Goñi como “Miércoles calavera”.

con la dueña [...]. Nos mudamos y armamos la escuela por nuestra cuenta. Habíamos visto a 20 metros de allí, un lugar con seis habitaciones y un depósito en el fondo [...]. Me endeudé y armamos la escuela con cuatro alumnos y dos ensambles en la casa de Oscar por dos semanas. Luego nos mudamos y ya teníamos siete alumnos (entrevista con la autora, 10.12.2009).

El objetivo de la Escuela de tango Orlando Goñi¹⁸ es que los estudiantes aprendan a interpretar, arreglar y componer tangos en todos los estilos, pero también que reproduzcan una metodología de trabajo y puedan llevar adelante el proyecto de sostener una orquesta. Según Peralta se trata de construir no sólo intérpretes y compositores de tango, sino también “cuadros de gestión”:

La idea es que la gente toque. Para eso hay práctica del instrumento y también materias teóricas. El tema es que tienen que producir: producir un grupo, sostener un proyecto, salir a tocar, “hacerte una bandera”, ponerse un nombre, producir una estética. Desde la escuela se facilita todo eso. Armamos un teatro para tener espacio para tocar (entrevista con la autora, 10.12.2009).

En la escuela, Peralta dicta “Arreglos y composición”, y allí han dado clases Juan José Mosalini, Daniel Binelli, Mauricio Marcelli, Leopoldo Federico, Atilio Stampone y Aníbal Arias. Entre las orquestas que surgen de esta institución se encuentra la orquesta típica Ciudad Baigón nacida en 2007,¹⁹ que conforma junto a Astillero la Asociación Civil Centro de Desarrollo del Tango y la Cultura Rioplatense. Dicha asociación regentea la milonga, y ésta a su vez abastece a la escuela por las ventas en la barra del lugar. Así la organización se piensa como un espacio múltiple que

18 Además de la experiencia de la Máquina Tanguera, Peralta había comenzado a dar clases de “Elementos técnicos del tango” en la Escuela de Música Popular de Avellaneda en el año 2000. El compositor señala haber tenido una experiencia previa con la creación de una escuela en la Academia Nacional del Tango, “pero no prosperó” como él deseaba por falta de “contacto con lo actual” (Peralta en entrevista con la autora, 10.12.2009).

19 La agrupación toma su nombre de la letra del “Indio” Solari, cantante del grupo de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, editada en el disco *El tesoro de los inocentes (bingo fuel)* en 2004. La orquesta lleva editados dos discos: *Ciudad Baigón* (2008) y *Destierro* (2010). Cf. <http://www.ciudadbaigon.com/>, <https://www.facebook.com/CiudadBaigon>

permite el funcionamiento de toda la estructura de la escuela y sus orquestas que se autogestionan, la milonga que subvenciona la escuela y el teatro como un espacio que sirve para ensayar y hacer las presentaciones en vivo. Desde la autogestión, ligada también al turismo en general, se proveen ingresos que hacen visibles las “representaciones de un espacio social, que adquiere relevancia en el mundo del trabajo, tanto por su contribución a la generación de nuevas ocupaciones como a la satisfacción de un proyecto de vida personal en lo colectivo” (Gómez, s/f: 13).

La asociación civil funciona también a través del sistema de asambleas una vez al mes, con la participación de alrededor de cuarenta personas, muchas de ellas estudiantes de la escuela. El punto es poder desarrollar un trabajo independiente y cooperativo al intentar, como advierte Germán Sánchez, contrabajista de Ciudad Baigón, “romper con lo que pidió históricamente, desde el punto de vista estético, el mercado. Sin renegar de la cultura tanguera, claro [...]. Como los espacios que hay en Buenos Aires para tocar música son pocos y cada vez menos, y los pocos que hay se ocupan de lo vendible, lo establecido como tango, nosotros tratamos de darle otro rumbo estético e ideológico” (cit. en Lucero, 2010: 412). Por su parte Peralta señala que

el principio cooperativista que asumimos es, obviamente, una definición ideológica, filosófica. Pero también es una necesidad práctica. Porque el esfuerzo de varios permite la realización de objetivos que no puede realizar uno solo. [...] Pensá que Pugliese pudo mantener su orquesta en actividad cuando ya no quedaba ninguna, en años en que era impensada una orquesta típica, los setenta, ochenta y entrados los noventa (cit. en Lucero, 2010: 412).

En este sentido, es importante destacar que los músicos ya no dependen exclusivamente de eventos oficiales, aunque participan de éstos, sino más bien son ellos mismos quienes crean su propio circuito alternativo que combina espacios y salas de presentaciones de conciertos, sellos independientes, escuelas de formación, etc.

La tercera etapa²⁰ se abre en 2009 con la reactivación de la denominada Unión de Orquestas Típicas (UOT), surgida unos años antes en un

20 Agradezco los comentarios de Elsa Broclain para esta sección.

contexto definido por la dificultad de encontrar espacios para tocar música en vivo, luego del incendio de Cromagnon. Muchas de las orquestas más nuevas, pero también algunas ya “veteranas” que venían participando del proceso desde los noventa, se encuentran con la problemática laboral de no poder instalarse de manera estable dentro del campo. Es importante destacar aquí que el circuito y público del tango es acotado respecto de otros géneros populares y, a diferencia de orquestas como la Fernández Fierro, es difícil para los músicos de estas agrupaciones numerosas sustentarse económicamente.²¹ La organización surge por iniciativa de Ildefonso Pereyra que coordinaba en 2005 el Centro Cultural San Carlos Sur en el barrio de Boedo:

Ahí teníamos un piano. Un día, aparecen 10 pibes y, como se enteraron que tenía un piano, me preguntaron: “*No nos dejaría tocar unos tangos*”. ¡No lo podía creer! Que estos pibes de 18 años me vengan a decir que querían tocar tango en un Centro Cultural que nunca había tenido mayor vinculación con el tango. Eran de la Orquesta Típica Camino Negro (cit. Pereyra en Mary, 02.04.2012).

Tras la separación de Camino Negro, Pereyra realiza una convocatoria a las orquestas típicas “porque no puede ser que no vean todos que tienen los mismos inconvenientes, que están compartiendo el mismo espacio y que estén todos separados. En los cafés les pagan 300 pesos y a nosotros 700 pesos” (cit. en Mary, 02.04.2012). Germán Marcos, periodista del programa de radio Fractura Expuesta²² e integrante de la UOT, señala:

Ildefonso convoca a las orquestas porque él sostenía en ese momento que el principal problema era hacer peticiones de manera individual, por ejemplo a la Secretaría de Cultura [...]. Como tocar en la calle era una fuente de recursos, pedían un piano para sacar a la calle. En esa época las autoridades te pedían

21 De hecho, el compositor y guitarrista de La Chicana, Acho Estol, señala que “Las flaquezas pasan por la falta de público. Hay muchísima oferta de espectáculos y la escena es sólida y creciente pero de culto, y paga entradas baratas que desgraciadamente no siempre alcanzan para la rentabilidad de los músicos” (cit. en Feijoo, 26.01.2014).

22 Programa especializado en el movimiento actual de tango, creado en 2003: <http://www.fracturaexpuesta.com.ar/radio.html>. Cf. también el sitio <http://www.fracturaexpuesta.com.ar/>.

también un permiso para tocar en la calle y si no te echaban. Esa fue una de las primeras luchas. [...] Eso fue en 2005 o 2006, después de Cromagnon, cuando se descontroló todo y los lugares empezaron a cerrar [...]. Teniendo en cuenta la crisis de 2001 y demás, contestar con un colectivo de artistas ya es político (entrevista con la autora, 23.09.2013).

La UOT se establece como Asociación Civil en abril de 2006 señalando en su segundo artículo “Promover la divulgación y conformación de las Orquestas Típicas y la enseñanza del tango” (*Estatuto Asociación Civil Unión de Músicos de Orquestas Típicas*). Regulada también sobre la base de asambleas, la organización se conforma mayormente por orquestas, como La Vidú, El Afronte, Fervor de Buenos Aires, Cerda Negra, La Imperial y La Furca.²³ Germán Marcos señala que a las asambleas, realizadas con asiduidad, asistían uno o dos delegados por agrupación “para organizar acciones colectivas que iban desde la petición a las autoridades de autorizaciones para ejercer la actividad del trabajo callejero, el ingreso a planes vigentes de subsidios para la compra de instrumentos y equipos sonoros, cableados, micrófonos, etc. [...]” (Marcos, 2012: 128). Las discusiones y debates en las asambleas giraban en torno a la construcción del público, la definición del concepto de tango que ellos condensaban, la obtención de recursos económicos para realizar las milongas donde se presentaban y la compra de instrumentos. En consonancia con los ejemplos anteriores de la Máquina Tanguera y sus desprendimientos, las milongas se llevaban a cabo todos los fines de semana y todas las agrupaciones participaban en la organización. Asimismo la UOT también organizaba cada tres meses los “Orquestazos” en donde se programaban, en una noche, todas las agrupaciones y cuya recaudación se destinaba íntegramente a la manutención de la organización. En el 2006 se cierra el Centro Cultural San Carlos Sur y a fines de ese mismo año también se clausura el Club Gon, el nuevo espacio que habían conseguido para realizar su actividad. A esta coyuntura se le

23 Además de las orquestas, en la organización participan también otros grupos musicales con formaciones más pequeñas, gestores y periodistas especializados en el área. Actualmente la comisión directiva se integra por la Orquesta Típica La Vidú, el Quinteto Negro La Boca, Alan Haksten Grupp, la Orquesta Típica Kriminal Tango y Fractura Expuesta Radio Tango (<http://www.orquestodromo.com.ar/>). Se trata de un campo muy inestable y fluido, en el que muchas de las orquestas que han participado de la agrupación se disuelven en estos años para conformar nuevas. Cf. también *Orquestódromo* (octubre 2006).

suma la separación de la Orquesta Típica Fervor de Buenos Aires, aquella que tenía mayor trayectoria desde La Máquina Tanguera, provocándose posteriormente la desactivación de la UOT. A partir de allí, como un efecto dominó, muchas de las agrupaciones de esta organización también se desarticulan, cambian sus integrantes y en muchos casos, se crean nuevas formaciones.

La actividad de la UOT se retoma en el 2009, momento en el cual se efectiviza la tercera etapa propuesta en este trabajo. La organización se relanza con nuevos integrantes como el Quinteto Negro La Boca, la O.T. Agustín Guerrero y Agua Pesada entre otras. Con todo, el gran logro de la UOT, que lleva ya cuatro ediciones desde el 2010, es la creación del Festival de Tango Independiente. Sus organizadores destacan que se trata de “un instante en el que se logra trascender los esfuerzos individuales, realizarlos de manera colectiva y avanzar en la reinstalación definitiva del tango como potencia creadora de la cultura porteña” (*Revista del Festival de Tango Independiente*, 2011: 3).²⁴ Una vez más la organización es autogestionada, se reparten los ingresos, y, si bien se sigue la línea inaugurada por la Máquina Tanguera “también se abrió el espacio a otras formaciones de tango, profesores de baile, y charlas-debate que propician la discusión de las problemáticas generacionales” (Marcos, 2012: 130). Para los organizadores, el concepto de “independencia” incluye la idea de “autonomía, autogestión y libertad” (*Revista del Festival de Tango Independiente*, 2011: 3) y ellos interpretan que el hecho de estar subsidiados por la Secretaría de Cultura de la Nación no les impide seguir asumiéndose como tales, puesto que

hoy la independencia es a nuestro modo de ver [...] ser independientes de las industrias culturales privadas más que de las del Estado. Es nuestra experiencia, por eso no tenemos prurito en llamarnos independientes, porque lo que sí logramos son recursos que nos da el Estado que nosotros generamos para distribuir entre los grupos que participan, eso lo tenemos muy claro. Si me lo da

24 Asimismo dos de las ideas que sostienen su programa son: “restablecer los festejos populares, como la milonga al aire libre, que dejó de realizarse cuando el festival oficial de la Ciudad fue reprogramado en consonancia con el periodo vacacional europeo; y dar visibilidad a la gran cantidad de propuestas que se desarrollan durante todo el año, en muchos casos como producto de la organización de los mismos músicos (*Revista del Festival de Tango Independiente*, 2011: 3).

la empresa “Quilmes” no es lo mismo, porque va a querer que yo haga “tango for export”. En cambio el Estado, lo público, tiene otros discursos que se asemejan más a nuestras necesidades. [...] Nosotros no tenemos público semejante como para generar esos grandes patrocinadores, por eso necesitamos del Estado. Ahora bien, el Estado no nos impone absolutamente nada, y las veces que quisieron generar regulación tuvieron este tipo de respuesta: “nosotros somos el festival, el día que esto se pudre nosotros volvemos al barrio” (Marcos, entrevista con la autora, 23.09.2013).

En el mismo año 2010, del Festival de Tango Independiente se desprenden muchos otros festivales con funcionamiento autogestivo y autónomo, circunscriptos por barrios. Así en el 2010 se organizan el Festival de Almagro y el Festival de la República de la Boca. En 2011 se suma al mapa el Festival de Tango de Valentín Alsina y en el 2012 los de San Telmo, Parque Patricios y Barracas. En términos discursivos, el Festival de Barracas se presenta como “un festival militante” orientado por “ejes estético-políticos” que incluyen, en su presentación, “el tango por la integración, la cultura popular y la solidaridad”.²⁵ El caso del grupo que sostiene este festival, el Quinteto Negro La Boca, es el más explícito en términos políticos de las orquestas más jóvenes²⁶ y próximamente planea editar el disco *Tangos Libertarios* junto a Osvaldo Bayer, con quien ya registró los temas “Severino” y “Patagonia rebelde”. Finalmente, en diciembre de 2013 se inaugura el Festival de Tango de Villa Crespo, denominado “Festival Pugliese”, condensando el sentido del movimiento que destaca un proyecto estético –de donde se definen estilos propios–, y también proyectos políticos de autogestión y horizontalidad frente al contexto de salida de la crisis.

Como pudimos observar en la periodización del joven movimiento, el mapa del campo se organiza de acuerdo a ciertos posicionamientos estéticos e ideológicos presentes tanto en la práctica artística como en los discursos y acciones de los actores. La intención común de reactualizar el tango, si bien toma en cuenta la tradición, termina desbordando su repertorio sonoro e iconográfico. Destacamos en un principio dos modelos

25 <http://www.eltangoserapopular.com.ar/?cat=6>

26 Cf. Vitale, 15.11.2012 y también <http://www.eltangoserapopular.com.ar/?cat=6>.

precursores para el caso de agrupaciones orquestales jóvenes: El Arranque representando un proyecto renovador en términos de preservación patrimonial y el de la Orquesta Típica Fernández Branca –seguido por muchas agrupaciones posteriores– que propone el trabajo cooperativo y autogestionado dentro de un circuito alternativo. Ciertamente, Flavio Reggiani señala que aquello que perdura de esa primera agrupación es la idea de sostener la autogestión e independencia: “En ‘La Fierro’ apostamos a una forma de trabajo, que es la cooperativa, nos equivocamos algunas veces y otras no, y con esa experiencia podemos seguir atravesando crisis y sosteniendo la orquesta y el CAFF. Es muy difícil cuando la lucha es por mantenerse a flote, defendiendo al punto de la necesidad una política determinada” (comunicación personal escrita, 26.09.2013).

La dimensión política del fenómeno se registra dentro de la compleja trama de discursos, relaciones e instituciones que conforman la dinámica del campo musical del tango en Buenos Aires desde los años noventa. Así, hemos podido observar cómo comienzan a gestarse agrupaciones independientes de músicos jóvenes con posicionamientos específicos que reconfiguran el circuito del tango y son acompañadas por una audiencia de consumidores locales y turistas, recreando nuevos modos de participación.

Bibliografía

Antivero, Javier, Paloma Elena y Andrés Ruggeri. 2012. *Cuadernos para la autogestión “El movimiento obrero argentino y las empresas recuperadas por los trabajadores”*, n° 4. Buenos Aires: Ediciones de la Cooperativa Chilavert. Universidad de Buenos Aires, Centro de Recuperación de Empresas Recuperadas.

Borja, Charly. s/f (c. 2004). “Orquesta Típica ‘Fernández Fierro’”. En http://www.creativossincabeza.com.ar/entrevistas/fernandez_fierro.html

Estatuto Asociación Civil Unión de Músicos de Orquestas Típicas. En <http://www.orquestodromo.com.ar/descargas/EstatutosUOTresumen.pdf>

Feijoo, Sebastián. 26.01.2014. “El tango vive otra polémica”. *Tiempo argentino*. En <http://tiempo.infonews.com/2014/01/26/espectaculos-117483-el-tango-vive-otra-polemica.php>

García Brunelli, Omar. 2009. “El tango resignificado a través de la *performance* de la Orquesta Típica Fernández Fierro”. Monografía del Seminario de Doctorado “Estudios de *performance* y música” (Prof. Dr. Luis Ferreira Makl). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Inédito.

Gasió, Guillermo. 2011. *La historia del tango. Siglo XXI*, vol. 20. Buenos Aires: Corregidor.

Gómez, Viviana. s/f. “Formas asociativas y empleo ‘social’ público en la Argentina (2000-2010). Una reflexión en torno a las estrategias de los protagonistas y las políticas públicas”, pp. 1-21. Pueblo Heredero Editorial. En [http://www.puebloheredero.com.ar/textos/FORMAS_ASOCIATIVAS_Y_EMPLEO_SOCIAL_P%0C3%9ABLICO_EN_LA_ARGENTINA_\(2000-2010\).pdf](http://www.puebloheredero.com.ar/textos/FORMAS_ASOCIATIVAS_Y_EMPLEO_SOCIAL_P%0C3%9ABLICO_EN_LA_ARGENTINA_(2000-2010).pdf)

Gómez Schettini, Mariana, Analía Almirón y Mercedes González Bracco. 2011. “La cultura como recurso turístico de las ciudades: el caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina”. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, vol. 20, n° 5, pp. 1027-1046.

Guerrero, Florencia. 23.10.2013. “Somos el gueto del tango”. *Revista Veintitrés*. En <http://veintitres.infonews.com/nota-7690-personajes-Somos-el-gueto-del-tango.html>

Juárez, Camila. 2011a. “El surgimiento de las jóvenes orquestas de tango en los años noventa. Dos casos de estudio: El Arranque y La Máquina Tanguera”. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año VI, n° 10. Marina Cañardo y Camila Juárez (eds.). Buenos Aires. En <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=167>

Juárez, Camila. 2011b. “Orquesta Típica Fernández Fierro: la renovación del tango a partir de una típica”. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional “Tango, créations, identifications, circulations”. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) y Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL). París, Francia. Inédita.

Juárez, Camila y Martín Virgili. 2012. “Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro”. *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las expresiones musicales contemporáneas*. Mercedes Liska (coord.) Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, pp. 15-21.

Juárez, Camila. 2013. “Un nuevo sonido para la típica: la Orquesta Típica Fernández Fierro”. Ponencia presentada en el *workshop* internacional ANR Globamus “Création musicale et globalisation: perspectives émergentes”. París, Francia. Inédita.

Liska, María Mercedes. 2005. *Sembrando al viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Liska, Mercedes (coord.). 2012. *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las expresiones musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Luker, Morgan James. 2007. “Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina”. *Latin American Music Review*, vol. 28, n° 1, University of Texas Press, pp. 68-93.

Lucero, Hernán. 2010. “El cooperativismo en el tango: nuevas formas de organización”. *Revista Idelcoop*, vol. 37, n° 201, pp. 404-418.

Marchini, Jorge. 2007. *El Tango en la Economía de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires. Subsecretaría de Industrias Culturales.

Marcos, Germán. 2012. “El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas”. *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las expresiones musicales contemporáneas*. Mercedes Liska (coord.) Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, pp. 119-131.

Mary, Claude. 02.04.2012. “Festival de Tango Independiente: Minicongreso”. *Tinta Roja*. En <http://www.tintaroja-tango.com.ar/2012/04/festival-de-tango-independente-minicongreso/>

Micheletto, Karina. 18.03.2004. “Una orquesta típica para la excarcelación del tango”. *Página 12*. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32869-2004-03-18.html>

Morel, Hernán. 2009. “El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires”. *Cuadernos de Antropología Social*, n° 30, pp. 155-172.

Orquestódromo. Octubre 2006, año 1, n° 3. Buenos Aires: Orquestódromo.

Peralta, Julián. 08.2011. “16 años no es nada, parte 2”. *El Tangauta*, n° 202. Buenos Aires

Plaza, Gabriel. 06.06.2006. “El tango se pone picotero”. *La Nación*. En <http://www.lanacion.com.ar/1272226-el-tango-se-pone-ricotero>

Rafael, Eduardo y Juan Ayala. Agosto 1994a. “Piazzolla, sus herederos y una revisión histórica”. *La Maga. Edición especial “Homenaje al tango”* n° 4, pp. 50-52.

Rafael, Eduardo y Juan Ayala, Agosto 1994b. “Osvaldo Pugliese es tango puro, en cuerpo y alma”. *La Maga, “Homenaje al tango”*, p. 54.

Revista del Festival de Tango Independiente. 2011. En <http://www.orquestodromo.com.ar/descargas/RevistaFTI2011cmk.pdf>

Ruggeri, Andrés. 2012. “Un balance de las empresas recuperadas, una década después de la crisis de 2001”. *Autogestión y economía solidaria. REAS-Euskadi*, n° 3, pp. 16-21. En http://www.economiasolidaria.org/files/papeles_ES_3_ReasEuskadi.pdf

Ruggeri, Andrés, Marina Wetheimer, Cecilia Galeazzi y Fernando García. 2012. *Cuadernos para la autogestión “Autogestión y cooperativismo”*, n° 1. Buenos Aires: Ediciones de la Cooperativa Chilavert. Universidad de Buenos Aires, Centro de Recuperación de Empresas Recuperadas.

Sierra, Luis Adolfo. 1979. “Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango” *La Historia del Tango*, n° 14. Buenos Aires: Corregidor, pp. 2457-2489.

Sin firma. 13.02.2005. “Sin la frente marchita”. *Tiempos*. La Plata, pp. 8-9.

TELAM. 24.11.2013. “Un libro reúne las partituras de los “tangos del siglo XXI””. En <http://www.telam.com.ar/notas/201311/42085-un-libro-reunio-las-partituras-de-los-tangos-del-siglo-xxi.html>

Vitale, Cristian. 15.11.2012. “Tango de arrabal, pero no el de las postales”. *Página 12*. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-27022-2012-11-15.html>

El tango ayer y hoy

Entrevistas realizadas por la autora:

Agustín Guerrero. Entrevista con la autora. Buenos Aires. 21.12.2009.

Germán Marcos. Entrevista con la autora. Buenos Aires. 23.09.2013

Julián Peralta. Entrevista con la autora. Buenos Aires. 10.12.2009.

Flavio “El Ministro” Reggiani. Comunicación personal escrita. Buenos Aires. 26.09.2013.

Matilde Vitullo. Entrevista con la autora. Buenos Aires. 19.12.2009.