



**Universidad Nacional de Rosario  
Centro de Estudios Interdisciplinarios  
Especialización en Gestión Cultural**

**Trabajo Final Integrador**

***Tango y Cumbia Cruzada en Rosario: de expresiones  
populares a las industrias culturales.***

**Autor: Martín Lorenzo**

**Tutor: Dr. Mauricio Manchado**

**Año 2025**

# Índice

Introducción .....	3
Capítulo 1: Estado del arte y marco teórico .....	6
1.1. Reparto de lo sensible, capitales y plebeyización. Categorías centrales.....	8
Capítulo 2: Genealogía del Tango en Argentina .....	11
2.1. El tango en la conformación del discurso hegemónico cultural .....	11
2.2. El Tango y su declive .....	14
2.3. Políticas Culturales: el caso del Tango .....	15
2.4. Los emergentes de la crisis socio económica del 2001.....	16
2.5. Buenos Aires: La Meca del Tango.....	17
2.6. Del estado del campo cultural en Rosario.....	20
2.7. Políticas Culturales de Rosario en relación al Tango.....	21
3. Capítulo 3: Genealogía de la Cumbia en Argentina .....	23
3.1. Los comienzos en la Argentina.....	24
3.2. El subgénero de la Cumbia Santafesina .....	25
3.3. Pasos difusos de una popularización.....	27
3.4. Década del 90, Cumbia y fiesta menemista.....	27
3.5. Nuevo Protagonista: La Cumbia Villera .....	30
3.6. Del 2010 al presente.....	33
3.7. La escena Rosarina .....	34
4. Capítulo 4: Tango y Cumbia Cruzada, intersecciones de una Rosario Situada.....	36
4.1. Eduardo Vila y la Atlántida Milonguera: una Rosario hecha de Tangos.....	37
4.2. Rodolfo Ruiz Díaz, El Duende. El Tango de las orillas.....	43
4.3. Rosario y la profesionalización del baile de tango en la década del 90.....	49
4.4. La Novata: una práctica de militancia disidente en el tango de Rosario.....	54
4.5. Caminos, fronteras y destinos del baile popular.....	61
4.6. El hito de la creación de la Escuela Municipal de Cumbia.....	63
4.7. El Fortín de Los Cruzados por la Cumbia.....	66

4.8 Brotes de cumbia cruzada en el centro rosarino.....	70
Conclusiones .....	74
Bibliografía .....	77

## Introducción

En esta investigación nos proponemos indagar sobre las intersecciones, tensiones y transformaciones entre dos prácticas bailables y expresiones populares, en la ciudad de Rosario y la región: *el tango* y la *cumbia cruzada*. Puntualmente la elección de estos dos géneros radica en el *cruce* que se estableció, a partir de los años 60 del siglo pasado en dicha zona geográfica, entre el baile de la *cumbia santafesina* y figuras coreográficas típicas del tango. Intentaremos conocer los escenarios interculturales, con sus particulares intercambios o préstamos, que comparten el tango y la cumbia cruzada en el presente, e interpelar los discursos que han legitimado estas configuraciones. El objetivo es investigar de qué manera los propios actores, tanto del tango como de la cumbia cruzada, en algún momento de su trayecto, han buscado que estos géneros populares pasen a ser incluidos dentro de las industrias culturales, así como también ser objeto de las políticas públicas de puesta en valor y patrimonialización de estos géneros. Recorrer estos derroteros nos abre nuevos interrogantes con respecto a cuáles fueron las mediaciones y/o disputas que supuso dichas políticas culturales y qué consecuencias les trajo a las prácticas locales.

La importancia de este trabajo investigativo reside en que nos permitirá comprender cómo dos géneros musicales y bailables reflejan y contribuyen a las dinámicas culturales y sociales en Rosario a partir de sus propios actores, lo cual nos resulta clave para valorar y visibilizar las culturas locales. Así también, aspiramos a que este estudio pueda servir como base para el diseño de políticas culturales que promuevan y preserven estas manifestaciones artísticas, fomentando su inclusión en espacios educativos, turísticos y de gestión cultural.

Muchos investigadores del género (Pujol; Garramuño; Cecconi; Calligaro; Carozzi; Archetti; Morel; Lander; Pelinsky; Kaller), han escrito sobre los orígenes y el desarrollo del tango en sus diferentes expresiones. En menor medida encontramos estudios sobre la cumbia en Argentina, entre los que resaltamos Alabarces-Silba (2014) y Semán-Vila (2011). En el rastreo bibliográfico que realizamos para nuestro trabajo buscamos material que nos permitiera trazar una genealogía de ambos géneros. Pudimos constatar que la mayor parte de lo recabado estudia el Tango o la Cumbia como género amplio a nivel nacional, o más precisamente colocando a

Buenos Aires como el centro de los acontecimientos (esto último se exagera aún más en el caso del tango).

Por lo tanto, nos interesa elaborar estas genealogías como un marco general que permita contextualizar nuestro recorte: el surgimiento y desarrollo de las prácticas bailables de tango y de la cumbia cruzada en la ciudad de Rosario.

Por lo tanto, esta investigación no sólo contribuye a cubrir una vacancia en la bibliografía académica sobre la cumbia cruzada, sino que también enriquece los estudios sobre el tango desde una perspectiva local. En este sentido, Rosario representa un escenario ideal para estudiar estas dinámicas culturales. El presente trabajo contribuye al campo de los estudios culturales al ofrecer un análisis comparativo entre géneros musicales que han seguido trayectorias históricas diferentes, pero con puntos de intersección significativos.

La hipótesis que guía esta investigación reconoce tres instancias que comparten el tango y la cumbia en su desarrollo en la Argentina. Un primer momento de gestación o de emergencia, donde se instaura la idea del discurso hegemónico que los etiqueta como “primitivos”, “exóticos” y/o de “negros”. (Garramuño, 2007; Alabarces y Silba, 2014). Un segundo momento de “blanqueamiento” o “adecentamiento” de ambos géneros en mayor o menor medida. Finalmente, observamos un doble proceso en el que, por un lado, las industrias culturales han promovido la mercantilización de estos géneros, mientras que, por otro, las políticas culturales del Estado han impulsado su patrimonialización. A su vez, los propios actores involucrados han desempeñado un rol activo en ambos procesos, contribuyendo simultáneamente a su comercialización y legitimación institucional.

Desde este supuesto, el estudio se focaliza en bailarines, profesores y gestores culturales de ambos géneros de la ciudad de Rosario, para responder a los siguientes interrogantes: ¿Cuáles fueron los nexos que existieron entre el tango y la cumbia santafesina para que surja como baile popular la cumbia cruzada rosarina? ¿Qué condicionantes socioculturales influyeron para que ambos géneros se desarrollen en la ciudad durante un extenso periodo de tiempo por circuitos diferentes?

En los últimos años vimos varias confluencias de ambas prácticas, tanto de bailarines de tango que se acercaron a clases de cumbia cruzada como a la inversa. ¿En qué marco sociopolítico y cultural de la actualidad posibilitaron este encuentro? ¿Cuáles son los intereses comunes de practicantes de ambos géneros? ¿Cuáles fueron las trayectorias que recorrieron para obtener, legitimación institucional y las implicancias en sus políticas de patrimonialización por parte del estado?

Así, el objetivo principal de esta investigación es reconocer el surgimiento y desarrollo de las prácticas bailables del tango y la cumbia cruzada en la ciudad de Rosario analizando cómo se relacionan con la industria cultural y la Patrimonialización estatal. Para ello, pretendemos identificar en la actualidad los intereses alrededor de estos géneros por parte de sus propios actores, del mercado, y de las políticas culturales que surgieron posteriormente. Por último, nos proponemos analizar de qué forma los diferentes procesos de plebeyización han influenciado en cada género abordado.

Estos objetivos se fueron trabajando a través de una metodología cualitativa que contó con observaciones participantes en milongas, bailes y clases, así como doce entrevistas semi estructuradas con bailarines, profesores y gestores culturales de ambos géneros de la ciudad de Rosario. Con respecto al tango, el abordaje contempló la particularidad que mi<sup>1</sup> “trayectoria corporal”<sup>2</sup> (Aschieri, 2019), anclada en una extensa experiencia como bailarín y profesor de tango en la ciudad, y un conocimiento del campo que excede a lo que se explicita en el trabajo investigativo. Esto favoreció el fácil acceso a reconocer los principales referentes del género, incluso aquellos que tuvieron contacto con la cumbia cruzada, así como distinguir los elementos del tango en el baile de cumbia cruzada. Por lo tanto, la observación participante, incluyó la participación y organización de clases, performances y milongas.

En lo referido a la cumbia cruzada, si bien tuve un acercamiento en los años 90 en mis primeras incursiones con el tango, donde asistían bailarines que practicaban ambos géneros, no dejó de ser un campo más distante, implicando esto un mayor esfuerzo para acceder a actores claves que hayan protagonizado los comienzos de dicho baile. Esta dificultad acabó siendo un dato investigativo. Sólo conseguimos tomar contacto con una población practicante más joven, que asisten o dan clases en academias de cumbia cruzada. De las 60 academias que actualmente funcionan en la ciudad, la mayoría en la periferia, logramos establecer entrevistas con personas que desarrollan su actividad más próxima al barrio Centro. Este criterio de elección se corresponde con el objetivo del trabajo ya que nos interesa indagar en los posibles pasajes de una práctica popular del barrio, o de orígenes periféricos, a su configuración en las industrias culturales. Entre los interlocutores contamos con

---

<sup>1</sup> El uso de la primera persona del singular aparecerá de manera excepcional cuando se haga referencia a datos relevantes de la experiencia individual del autor.

<sup>2</sup> Aschieri propone una metodología que implica la “observación y participación de y desde los cuerpos” en la cual sugiere que quien investiga “debe explicitar el carácter situado de su proceso de conocimiento” atendiendo especialmente a su dimensión corporal. (2019, p. 208)

entrevista a bailarines y profesores de cumbia cruzada, así como a la directora de la Escuela de Cumbia de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, también cantante de un reconocido grupo de cumbia de la ciudad. La información recabada en las observaciones y las entrevistas, fue complementada con el relevamiento y análisis de fuentes secundarias como notas periodísticas y material de archivo consultado en internet.

## **Capítulo 1**

### **Estado del arte y marco teórico**

Entre los trabajos locales destacamos el de Lautaro Kaller (2010) “El Tango en Rosario: origen y desarrollo de la Orquesta Típica Rosarina”. Aunque está enfocado en la conformación de las orquestas típicas de tango rosarinas del siglo XX, sigue siendo un recurso de archivo importante para el género, especialmente por su punto de vista localista. Ahora bien, para nuestro trabajo tenemos que destacar el aporte realizado por Eugenia Calligaro (2021), ya que desde el campo de la antropología va a emprender un trabajo etnográfico, principalmente, en clases de tango (1994-1995) y posteriormente en milongas (2017-2020) de la ciudad de Rosario. Se detiene en los procesos locales e históricos de la construcción de sentidos dentro de estos ámbitos investigando, precisamente, los sentidos comunes que le adjudican sus actores. A partir de estos discursos y prácticas se focaliza en las contradicciones que van surgiendo internamente. En la misma línea de trabajos antropológicos, Julia Carozzi (2015) estudia las clases y milongas del centro de la ciudad de Buenos Aires. En este estudio, coincidimos con Calligaro y Carozzi, al abordar la práctica propia en el baile como un dato más para el análisis. Por su parte, Eduardo Archetti (1999), otro antropólogo, va a investigar tomando la poética de las letras del tango canción, para contrastar entre las identidades de masculinidades en Argentina con otras prácticas corporales (y exportables) como lo son el fútbol y el polo. En el mismo ámbito académico, pero deteniéndose alrededor de las políticas culturales y en las “disputas de sentido” que se generaron en el caso del tango, encontramos los trabajos de Lander (2000) sobre las primeras legislaciones que se dieron al respecto tanto en la Nación como en Capital Federal. Continuando en esta línea, en cuanto a la “activación y puesta en valor de este género popular por parte del poder estatal”, Morel (2013) examina la incidencia del factor turismo en las orientaciones político-culturales de las sucesivas gestiones de gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Morel va a detenerse, en primer lugar, como lo hiciera Lander, en “la legislación patrimonialista que acompañó al proceso de activación del género” y, por otro, observa la consolidación

de “acciones y políticas culturales vinculadas con la realización de eventos públicos de gran envergadura ligados al tango y al fomento del turismo” (Morel, 2013, p. 57), en la ciudad de Buenos Aires.

Sofía Cecconi, desde el ángulo sociológico, nos aporta su mirada de cómo las juventudes “volcarán en el tango una experiencia generacional que reivindica una tradición reinventada” (Cecconi, 2017, p 151), en lo que significó la crisis económica social del año 2001 en la Argentina y en el marco de la década que le precedió: los 90.

Florencia Garramuño (2007), en “Modernidades primitivas: Tango, samba y nación”, estudia la construcción de las identidades nacionales a través del tango en Argentina y la samba en Brasil. Nos interesa puntualmente para nuestra investigación los modos en que la vanguardia argentina accionó para hacer del tango un ícono nacional en un contexto de globalización en el período de las décadas del 20 y el 30 del siglo XX. En su libro, la autora explora cómo estos géneros musicales han sido instrumentalizados para crear una narrativa de modernidad y autenticidad nacional. Examina las tensiones entre lo local y lo global, lo *primitivo* y lo *moderno*, así como las contradicciones en la representación de estas músicas como símbolos nacionales. Garramuño va a rastrear, en un recorte que comienza en 1880, los significados de lo *primitivo* y sus paradójicos desplazamientos que van desde un uso del término vinculado a lo salvaje, lo exótico, lo otro; hacia una noción de lo primitivo asociado a lo moderno y símbolo de la identidad nacional, pero en el que permanecen, “reverberan con insistencia” —en términos de Garramuño— los restos del primitivismo previo.

En el caso del tango, en trabajos citados anteriormente -Garramuño (2007), Morel (2013), Cecconi (2017), Carozzi (2015), Calligaro (2021)- se puede identificar con claridad el oscilar entre la periferia y el centro. Ya sea este movimiento en el campo discursivo o en las prácticas culturales que lo constituyen; entre ellas, el ejercicio de su baile en un ámbito social: la milonga. Estas milongas, inicial y principalmente emplazadas en la periferia de las urbes donde emergieron, entre ellas Rosario, fueron concentrándose, especialmente en el caso del tango, en su “centro urbano”. Esto respondió a las estrategias desarrolladas por intereses de índole socio-económicas causando, entre otros resultados, la gentrificación de ciertos sectores. Estos movimientos centrípetos se debieron en gran medida y en primera instancia a los cambios en el discurso hegemónico, cuyos intereses se ven reflejados según la época en la que estudiemos su relato.

Respecto a la bibliografía consultada sobre cumbia - Pujol (1999); Alabarces y Silba (2014); Semán y Vila (2011)- advertimos que ninguno de dichos trabajos académicos nombra específicamente el fenómeno bailable de *la cumbia cruzada*.

Sobre el tema, encontramos únicamente material audiovisual (principalmente en las redes sociales de las academias de cumbia cruzada) y notas periodísticas de los diarios de la ciudad de Rosario de los últimos años donde reflejan el fenómeno de las academias de cumbia cruzada.

### **Reparto de lo sensible, capitales y plebeyización. Categorías centrales.**

Entre los conceptos teóricos que enmarcan esta investigación sobre ambos géneros como prácticas culturales, se destaca en primera instancia el concepto de 'distribución de lo sensible' propuesto por Rancière. Es decir, modos de ver, de decir, de hacer, el ordenamiento de objetos y cuerpos, y la asignación de lugares y funciones en relación con un orden social, puesto que esto es lo que tienen en común el arte y la política (Rancière, 2002). Creemos que detenernos en estos puntos pueden marcar el itinerario en nuestro trabajo de campo e investigativo. De esta manera, concordamos con el autor en que el arte (o las expresiones populares del tango y la cumbia) es político en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial.

En este sentido, percibimos cómo los conceptos elaborados por Rancière se pueden articular fácilmente con el planteo de Víctor Vich, cuando describe a la acción del gestor cultural como la de una acción política. Para este proyecto de investigación intentaremos guiarnos por lo que el autor considera una concepción histórica estructural cuyo análisis nos permite plantear a la cultura como un campo para la transformación social. Es para nosotros, en el análisis de estas culturas populares que se asocian alrededor del Tango y la Cumbia, –concebidas en términos de universos de sentidos naturalizados-, donde yace la posibilidad de cambio social (y tal vez es este el sentido de emprender una investigación de este talante con la ulterior intención de generar dichos cambios por pequeños que parezcan). Tomar la gestión cultural como práctica de intervención social va a suponer, siguiendo el razonamiento de Vich, el diseño e implementación de estrategias orientadas a desnaturalizar lo naturalizado, a hacer visibles los antagonismos sociales que en ella se inscriben, en suma, a contribuir a la creación de otras narrativas dispuestas a disputar los sentidos hegemónicamente impuestos por el relato oficial o de 'la Cultura'. (Vich, 2014).

Volviendo a nuestro tema específico, tomaremos determinados momentos históricos y los agentes que influenciaron en diferentes disputas de sentido. Alrededor de los discursos y las prácticas del tango y de la cumbia intentaremos dar cuenta de lo

que se ha ido transformando, naturalizando y cristalizando en cada caso en esos discursos. Según Vich:

“...las políticas culturales deben observar aquello que se ha afianzado en el mundo social como un habitus y una práctica cotidiana (Bourdieu, 1988). Es decir, trabajar en políticas culturales supone localizar aquellos significados asentados en el sentido común que sostienen el orden social.” (Vich, 2014, p.84)

Los conceptos elaborados por Pierre Bourdieu (1979) de *campo cultural*, *habitus*, *capital simbólico* y *capital económico*, nos son de utilidad para entender cómo las instituciones del arte funcionan dentro de un sistema de valores que otorgan prestigio y legitimidad cultural y de cómo influyen el capital simbólico y el capital económico en la legitimación del tango y la cumbia cruzada.

Por otra parte, la categoría analítica de *plebeyización*, que define Pablo Alabarces y que utiliza para el estudio de la cumbia en Argentina, nos sirve de hilo conductor (y en cierto modo como un llamado de atención) para estudiar los recorridos de ambos géneros de manera comparativa. El autor lo expresa de esta manera:

“En nuestro uso de la categoría, en cambio, proponemos una versión según la cual la plebeyización no supondría una degradación de lo culto, sino una captura y clausura de lo popular. La plebeyización designa así el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas. Es un proceso complejo, extendido en el tiempo y que puede leerse en distintos fenómenos culturales: en la música, en el deporte o en el lenguaje, entre otros. Se trata de un fenómeno engañoso, porque parece armar la democratización de una cultura –el hecho de que los bienes populares puedan ser compartidos por otras clases sociales hablaría de una especie de cultura común en la que las clases populares han impuesto su hegemonía cultural a las dominantes– cuando en realidad es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo y exacto momento en que ratifica la peor desigualdad material. En el momento en que lo plebeyo deja de designar diferencia –cuando todo puede plebeyizarse– esa ausencia oculta la desigualdad: nuevamente, sin solucionarla.” (Alabarces P., 2020, pág. 86)

En nuestra investigación, buscamos operativizar los conceptos teóricos como categorías analíticas que nos permiten examinar la legitimación y circulación del tango y la cumbia cruzada en distintos espacios culturales. La distribución de lo sensible (Rancière, año) la abordamos a través de la categoría de

*visibilización/invisibilización*, con la cual analizamos qué elementos de estos géneros son promovidos o marginados en discursos oficiales y en la gestión cultural. Desde la perspectiva de Vich, entendemos la gestión cultural como acción política y la traducimos en la categoría de *estrategias de legitimación*, lo que nos permite indagar en las políticas y acciones implementadas para resignificar estos géneros. La teoría de Bourdieu nos aporta las categorías de *capital simbólico* y *capital económico*, que utilizamos para comprender cómo el prestigio y los recursos influyen en la circulación del tango y la cumbia cruzada. Finalmente, la *plebeyización* (Alabarces) la conceptualizamos como construcción de la cultura popular, con el objetivo de analizar su representación en medios y espacios culturales. Estas categorías estructuran nuestro análisis de casos específicos, como festivales, políticas culturales y circulación en medios, lo que nos permite realizar una comparación sistemática de datos.

## Capítulo 2

### Genealogía del Tango en Argentina: “Se dice de mí...”

*“Cuando no existen documentos ni testigos la reconstrucción de un hecho es siempre imaginaria.” (Salas, H., 2004, pág.23)*

#### **El tango en la conformación del discurso hegemónico cultural de Principios de Siglo XX**

Nuestra intención es comenzar por elaborar genealogías que enmarquen el desarrollo en la ciudad de Rosario de ambos géneros para que nos ayude a comprender los diferentes rumbos que fue tomando cada práctica en diferentes territorios rosarinos. Pasar por los estilos de baile que preponderaron, con qué géneros se cruzaron, en cuáles escenarios tuvieron mayor difusión, que población predomina. Es decir que trataremos de responder con esto un poco a nuestros interrogantes expresados anteriormente en cuanto a nuestra problemática. Para eso, en primera instancia tenemos que aclarar que en nuestra investigación no nos desviaremos en determinar el origen preciso de estos géneros, que hasta la fecha se mantienen indefinidos. En el caso del tango la antropóloga Carozzi (2015), lo refiere a la coincidencia de los primeros años del tango con el surgimiento de la antropología como campo específico y de la falta de interés por el tango como objeto de estudio por esos años de fines del siglo XIX.

Dicho esto, para comenzar con nuestro trabajo de investigación elaboraremos una genealogía de ambos géneros musicales centrándonos en lo que fue la instrumentación de los discursos hegemónicos que se tejieron a su alrededor en la Argentina.

Sobre estos discursos, con respecto al tango, resaltamos en primera instancia el trabajo realizado por Garramuño (2007) quien concibe su investigación como un ejercicio de crítica cultural en donde plantea “...la idea de una cultura como campo

de conflictos, como un espacio de polémicas y luchas simbólicas que las formas culturales condensan en sus rasgos formales, en sus desvíos, en sus colocaciones coyunturales y en los usos que de estas formas se hacen.” Así mismo nos propone “...intentar otro tipo de estudio: uno que busque en la cultura los conflictos que la constituyen, que intente describir la articulación de esos conflictos, no su sutura.” (Garamuño, 2007, p 27)

La autora estudia en qué modos los sentidos del primitivismo que se le adjudicaron al tango y la samba brasileña fueron cambiando de una inicial carga negativa, en ocasiones caricaturesca y denigratoria a fines del siglo XIX y principios del XX, pasaron a ser la base de un “autoexotismo que cumplirá funciones fundamentales en la construcción de una cultura nacional”. Las primeras referencias consistentes que encuentra Garamuño son alrededor de la década de 1880, quien sostiene que se dificulta la investigación en este punto ya que el mismo término de tango surge en la prensa y la literatura sin una identidad definida. Esto debido en gran parte al desconocimiento de las músicas y danzas de las mismas personas que escriben al respecto o más bien que describen de un modo costumbrista en que observa al tango como rasgos característicos de una otredad.

La autora rescata genealogías, como la del ensayo *Cosas de negros* del ensayista uruguayo Vicente Rossi, que propone como origen del tango los candombes de los de los afroargentinos y afrouruguayos de fines del siglo XIX. Según muchas de estas genealogías, habría habido un tango primitivo y exótico con fuertes características africanas y populares en donde se va a apreciar cómo se fue generando un “mestizaje” con otros géneros musicales y en el que intervinieron compositores de clase media y alta. Según la autora, entonces, el primer dispositivo que puede leerse para su transformación es el “civilizador”: el tango como producto de la cultura nacional, va a ir acompañando el proceso de modernización, que va a ir limando sus aristas más “primitivas” y ejerciendo un tratamiento de “limpieza y sofisticación”.

Ya para el período de las décadas del 20 y el 30 la vanguardia argentina inmersa en la modernización (como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo) accionó para hacer del tango un ícono nacional en un contexto de globalización. En ese momento surge “un impulso casi hegemónico hacia la construcción de una modernidad autóctona” y el tango en la Argentina comienza a ser percibido como música nacional. En el trabajo que hicieron estas vanguardias sobre el tango se lee una estrategia común: la misma característica que durante los primeros años había servido como prueba suficiente para imaginar operaciones de expulsión (entre los

que destacamos su origen afro) de esos bailes *procaces*, (como era descrito en los textos del *criollista* y detractor del género Leopoldo Lugones) ahora se va a utilizar para elaborar mediante este carácter “primitivo” y sensual, una marca de la modernidad más atildada. El primitivismo ya no será el mismo, es resignificado como signo de modernidad. Gracias a esta operatoria en los años treinta va a connotar simultáneamente lo nacional y lo moderno.

Es en este pasaje del primitivismo a una “modernidad primitiva” (como lo llama Garramuño) cuando vemos claramente al tango como un actor que pasa del detrás de las bambalinas al centro de la escena cultural. Garramuño se refiere a esta relación entre vanguardia primitivista y cultura popular. Esa relación se revela como problemática, pues si la vanguardia por un lado establece una ruptura radical con el pasado al desarticular las jerarquías entre lo culto y lo popular, por otro lado, también crea nuevas estrategias de jerarquización:

Más adelante en su investigación sobre la función que cumplieron estas vanguardias latinoamericanas, Garramuño afirma: (parafrasear)

*“Para las vanguardias, el tango y el samba son productos anfibios, simultánea, siniestramente modernos y primitivos: figuran al mismo tiempo lo primitivo nacional, y lo sofisticado y moderno del concepto de lo primitivo europeo, tan importante en cierta vanguardia europea que servirá de modelo, muchas veces implícito, en la revalorización del primitivo en América Latina”* (ídem:107)

Se da entonces una fuerte condensación simbólica entre lo “primitivo” y lo “moderno” por parte de esta vanguardia nacional. Esa condensación “permite negociar la contradicción planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada "primitiva y "salvaje " en plena etapa de violenta modernización excluyente”. Esto resulta ser fundamental para la nacionalización del tango

Según Garramuño la industria del cine argentino tuvo una importancia decisiva en la asociación del tango con lo nacional y lo moderno. El primer largometraje sonoro que toma como temática el mundo del arrabal y el tango se titula ‘Tango’ (1933), de Moglia Barth, y a partir de allí se establece en el cine -que en la época era el epítome de lo moderno- una tradición nacional cinematográfica del tango. La autora explica cómo “la combinación de exotismo, voyeurismo, modernidad y cultura popular presente en los primeros momentos del cine resultó en una serie de condiciones de posibilidad que fueron ampliamente explotadas para el desarrollo de cinematografías nacionales en la Argentina...” (Garramuño, 2007, p. 209)

Vemos entonces como entre las décadas del 30 y los 40, a partir de todos estos movimientos, surgió y se fortaleció una industria en relación al tango que va a incluir lo que hoy podríamos identificar como medios masivos de comunicación, con la impresión de textos e imágenes, la radiofonía y el cine de la época y las compañías discográficas. El tango gracias a estos medios alcanza el pináculo de su difusión mundial en la llamada, por los estudiosos del género, la edad de oro del tango. Esta *edad* comprende de 1940 a 1955 que coincide con un fenómeno social particular por la abundancia de dinero en la calle, producto de la posguerra mundial y la venta de productos a Europa. Esto va a generar la posibilidad de que se consumiera gran cantidad de espectáculos en vivo creando fuentes de trabajo para los músicos, la gente participa en sus clubes de barrio, en producciones radiales y, como ya mencionamos antes, el cine sonoro incluyó mucho al tango también durante estos años.

### **El Tango y su declive.**

*“Ahora, cuesta abajo en mi rodada” ...*

Gustavo Varela (2015) sugiere que “las fechas del tango tienen la elocuencia de la vida política: nació en 1880, a la par del Estado moderno argentino; se hizo canción en 1916, cuando el primer gobierno popular de Hipólito Yrigoyen llegaba al poder; vivió su periodo de oro en los años peronistas y encontró en 1955, contemporáneo al golpe de Estado que derrocó a Perón, su mutación mayor de la mano de Astor Piazzola. Desde entonces, desde fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, el tango quedó ensombrecido y casi sin reacción” (G. Varela 2015, pág. 90)

Con respecto a este mismo período Sergio Pujol (2011) sostiene que una figura como la del cantor de tangos Julio Sosa supo revitalizar el género. Pero el esfuerzo del cantante, que llegaba a la juventud del momento con un estilo “atemporal”, por sí solo no alcanzó para la “reivindicación socio cultural” del tango. Según el autor la nueva juventud encuentra al tango como una expresión “represiva de lo corporal” y conservadora. Inversamente a lo que se daba a principios del siglo XX, será ahora la juventud la que critique al tango y los mayores quien lo defiendan.

“Pero el tango no muere definitivamente. Es más bien un muerto vivo. En algunos bailes de carnaval todavía se puede ver y escuchar a Juan D’Arienzo, José Basso, Alfredo de Angelis y el clásico de los clásicos: Osvaldo Pugliese [reconocidas orquestas típicas] [...] Los ídolos de ayer hoy son marginales. Curiosamente el tango

tiende a refugiarse en fuera de su zona característica, allí donde la vorágine del cambio parece no llegar, o llega a destiempo” (Pujol, 2011, pág. 242)

“Para encontrar el tango vigente en el pueblo que lo acepta vivo y lo recoge en formaailable, que es la manera indiciaria sin discusión de la acogida corporal, hay que alejarse de la gran capital del tango, entrar a conglomerados urbanos en que se dan las condiciones de sociabilidad que hicieron posible el tangoailable y popular en Buenos Aires y en otro tiempo. Hoy día es más frecuente oír tangos en las calles, cafés y radios del interior argentino que en Buenos Aires. Menos sometidos aún a los medios difusorios de la industria cultural de masas, recogen aún las costumbres del divertimento antiguo.”

(Matamoro B., 1969, citado en Pujol, 2011, pág. 243)

Es entonces y según varios autores, que el tango atravesó su crisis más profunda: será desde el 55 y hasta el regreso de la democracia en la Argentina, en 1983. Varela relaciona esta recuperación, primero del tango y luego su industria, con la estabilidad democrática. Él y otros autores encuentran en el éxito internacional del espectáculo Tango Argentino que se estrenó un mes antes en París, como un hecho fundacional que coincide con la recuperación de la democracia en Argentina y cuyas políticas culturales traerán aparejada una democratización de la cultura. Según Varela su éxito fue tan grande como imprevisto: dejó una marca sonora en un mundo que comenzaba a “globalizarse”. Las repercusiones de este éxito internacional en la escena local significaron más una cultura que comenzaba a hablar de globalización que el despertar de una fiebre tanguera. Este nuevo tango, que lentamente se irradiará en la década del 80, será contemporáneo a la incorporación de la argentina al mundo globalizado y ambos tendrán un mismo ritmo de expansión.

“La irrupción y expansión del nuevo tango formará parte de este proceso de integración a una economía política global que, a la vez que reclamaba la disolución de las fronteras comerciales, a la vez que pretendía disolver las barreras ideológicas o culturales, daba visibilidad a las expresiones genuinas de las culturas nacionales.” (G. Varela 2015, pág. 95)

A partir de la década del 90 y el despliegue de la comunicación y la tecnología digital, el tango volverá a encontrar, un ámbito de expansión (Varela); en Buenos Aires y Rosario surgen las *FM Tango*, así como la creación del canal de cable *Sólo Tango*, dedicados exclusivamente a la difusión del género. También serán varias las editoriales de revistas que le dedicarán dossiers especiales al tango y otras publicarán colecciones de discos compactos y letras impresas.

## **Políticas Culturales: el caso del Tango**

Así mismo en el campo de las políticas culturales a nivel nacional en los años 90 se puede identificar una disputa de sentido donde lo que para algunos actores sociales representa el “resurgimiento” del Tango, para otros estaría marcando su “muerte” o “deformación” para finales de esta década (E. Lander, 2000). El problema alrededor de esta polémica fue el Estado Nacional demostrando apoyo al “resurgimiento” del Tango a partir de lo que denominó “rescate” de un valioso aspecto “nacional” que se estaría perdiendo por ese entonces.

Lander identifica una crisis de hegemonía en la que el Estado continuamente debe replantearse las formas que tomará su accionar. Según la autora, podríamos pensar entonces que utiliza una manifestación valorada socialmente desde fines del siglo XIX, como lo es el Tango, como una de las estrategias del gobierno neoliberal de ese momento para reconstruir el consenso perdido a través de una relectura apolítica de la historia.

En tanto producto cultural, el Tango y el valor social que tuvo en el pasado “será objeto de políticas tendientes a reconstruir el consenso perdido en el ámbito político”. Esto se evidencia con la creación de la Academia Nacional del Tango a partir del decreto presidencial del año 1990<sup>3</sup> y con la declaración patrimonial del tango a nivel nacional que se impulsó a través del poder legislativo por medio de la ley nacional del año 1996<sup>4</sup>.

## ***Los emergentes de la crisis socio económica del 2001***

Como vimos, a medida que el modelo neoliberal muestra los primeros síntomas de resquebrajamiento el tango se transforma en una referencia que puede resignificar el valor de lo local. Si bien nunca había recibido apoyo sistemático por parte del Estado, empieza a ser motivo creciente de preocupación, legislación y protección, lo que incluye también en 1998 la promulgación de la Ley N°130/9 por medio de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que activa al tango a nivel ciudad. Dichas patrimonializaciones generan consenso entre fuerzas abiertamente enfrentadas: —el oficialismo neoliberal y la oposición. Según el trabajo de Sofía Cecconi (2017) esta paradoja, sin embargo, es sólo aparente, ya que en el análisis de los argumentos con la que se fundamenta el apoyo a la medida, se revela que siguen vigentes los distintos posicionamientos de las fuerzas y de las “distintas

---

<sup>3</sup> Decreto presidencial N° 1235/90

<sup>4</sup> Ley Nacional N° 24.684/96

versiones de la identidad que el tango articularía para cada sector”, aunque ocultos por el acuerdo general.

“Para decirlo con pocas palabras, para unos —la oposición— se trata de la reivindicación del tango como fuerza centrípeta capaz de rearticular una identidad que se percibe en crisis; para otros —el oficialismo menemista—, la medida se funda en la concepción del tango como una fuerza centrífuga que permitiría al país destacarse simbólicamente en el concierto de las naciones, visión imbuida de una perspectiva que retiene su valor como recurso. En otros términos, si para el menemismo uno de los más importantes efectos de la patrimonialización del tango sería contribuir a posicionar a la Argentina en un mundo globalizado, garantizando así un creciente flujo de divisas hacia el país, para la oposición, en cambio, el énfasis está puesto en la reivindicación de los valores y las producciones culturales locales.” (Cecconi, 2017, Pág. 159)

Mientras los actores políticos promueven su Patrimonialización, a otro nivel, un sector juvenil va a apropiárselo como un “elemento cultural alternativo”. En esta dimensión, en la ciudad de Buenos Aires Cecconi lo relaciona con un sector generalmente universitario de clase media, que va a confluir en *movidas* del llamado *underground* o circuitos alternativos en donde la juventud comienza a sentirse identificada con este género musical. El tango significó para ellos un refugio de la oferta dominante del tiempo libre de la época y un signo para diferenciarse de los demás. Les permitió el encuentro con otros siguiendo códigos distintos a los que proponen las *discotecas*.

Con respecto al contexto de Buenos Aires, la autora enumera una serie de milongas, conjuntos, colectivos, espacios de tango, entre otros que surgieran en el periodo en cuestión, de los que resalta que “es sintomático que ninguna de las propuestas mencionadas —milongas, conjuntos, espacios de tango— haya sido impulsada desde la esfera estatal ni por la escena previa del tango, es decir esos adultos que anhelaban un pasado que se había ido y que consideraban en peligro y que los legisladores señalaban como promotores de la patrimonialización del tango.” (Cecconi, 2017, p.163)

En definitiva, van a ser los jóvenes los que “partiendo de otros marcos de sentido, llevan adelante proyectos independientes con los que ponen en movimiento el tango en el presente.” (Idem, p.163)

Ya entrando en la década posterior a los 90 será apropiada como un modo de vida por muchos de ellos:

“Aquello que ya se insinuaba para los jóvenes en la década del noventa, esta posibilidad de encontrar un sentido en el tango, se manifiesta con fuerza en los que se lo apropian poco después. Así, el tango va a convertirse para muchos de ellos en un modo de vida, en un pivot sobre el cual construyen la propia identidad, en una fuente de seguridad acerca de su lugar en el mundo.” (Cecconi, 2017, p.173)

### **Buenos Aires: La Meca del Tango**

El fin de la llamada “convertibilidad” a fines de diciembre del 2001 y la devaluación de la moneda impulsó a Buenos Aires como un destino turístico con precios más ventajosos en comparación a otros destinos. En este contexto de renovada afluencia de visitantes extranjeros, el tango va a pasar a ser una importante y expansiva industria cultural para la ciudad Capital. (Marchini, 2007)

Hernán Morel (2013) va a destacar, por un lado, toda la legislación previamente citada y cómo colofón de esta puesta en valor del género, al año 2009 cuando el tango adquirió una notable repercusión pública, a través de los medios de comunicación y de la difusión oficial del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, luego de que éste fuera declarado como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Por otro lado, se observa la consolidación de acciones y políticas culturales vinculadas con la realización de eventos públicos de gran envergadura ligados al tango y al fomento del turismo en la ciudad. Es decir, el autor explora las negociaciones y las disputas que supuso la creación del Festival *Buenos Aires Tango* y su institucionalización dentro de la agenda cultural oficial.

En lo referido a estas leyes, el autor destaca algunas similitudes y diferencias entre el contenido de la legislación Nacional y la de la Ciudad: ambas leyes motivan medidas para la protección, conservación y difusión del género (a través de la previsión de actividades vinculadas a la investigación, preservación, enseñanza, realización de exposiciones, etc.), así como buscan promover el valor turístico del tango, tanto dentro del territorio nacional como en el extranjero. Aunque, se destaca que la ley N° 130/98 se diferenciará de la anterior por prever e incentivar la realización de eventos públicos y masivos que, posicionarán al Estado local en un rol mucho más activo y protagónico en relación al tango que el de los organismos nacionales.

Esta coyuntura política de activación del mismo como patrimonio de la ciudad supuso la creación e instauración de un nuevo evento público denominado como la “Fiesta Popular del Tango”. Aunque terminara por denominarse como “Festival Buenos Aires Tango”. La creación del festival apuntará a reforzar, tipificar y delimitar

a Buenos Aires como la “meca del tango”, de tal manera que permita a la ciudad posicionarse a nivel mundial y regional para fomentar un mayor ingreso y consumo del turismo en Buenos Aires (Crespo - Lander, 2001).

El autor sostiene esta afirmación sobre la base del análisis de tres tópicos, los cuales se fueron modificando con el paso de los años (del primero de estos eventos en 1998 en adelante). El primero de estos tópicos es el de la denominación: si bien la Ley lo designaba “Fiesta Popular del Tango”, a partir de su tercera edición, en el 2001, pasó a llamarse “Festival Buenos Aires Tango”.

“Advertimos así que estas reformulaciones en la denominación del evento no son del todo inocentes dado que intentan establecer, connotar y poner en foco ciertos sentidos por sobre otros. En este caso, por un lado, la decisión de denominarlo como Festival Buenos Aires Tango permite delimitar claramente la pertenencia porteña del evento; mientras que, por otro lado, la noción de “festival” responde más a una lógica de las industrias culturales y los mega eventos espectacularizados que a la evocación de una idea de “fiesta popular”, constituida como un ámbito de entretenimiento participativo a partir del cual se involucran y relacionan activamente una variedad de actores y grupos sociales.” (Morel, 2013, pág. 62)

El segundo de estos tópicos es el de la ubicación en el calendario anual. Según la ley N°130/98 (Art. 11°), se establece que la culminación del evento deberá coincidir con el “Día Nacional del Tango” (11 de diciembre), a partir del tercer festival (2001) éste cambia repentinamente su posición en el calendario, dejando de coincidir con el mes de diciembre para trasladarse a los meses de fines de febrero y principios de marzo. Esta nueva ubicación del festival en el calendario representará, según Morel, el ingreso explícito del mismo a la industria del turismo. Como ejemplo da la decisión de cambio de fecha del festival, la cual fue realizada sobre la base de un estudio que hace la Secretaría de Turismo, en un trabajo conjunto con la Secretaría de Cultura de la Ciudad, a partir del cual se cree beneficioso modificar su período de realización para que este pueda integrarse a un circuito que permita captar al turismo proveniente, en particular, de los carnavales de Río de Janeiro (Crespo-Lander, 2001)

El tercer tópico que Morel toma para su análisis, es el de los espacios geográficos donde se fueron realizando dichos eventos. Se señala una “tendencia progresivamente dominante en la que se dirigirá a la realización de megaeventos centralizados y espectacularizados, ya no tan integrados a formas de participación y de actuación en espacios barriales de pequeña escala” (Morel 2013, pág. 65). Y agrega:

“En este sentido, las políticas oficiales producirán no sólo festivales de proyección internacional, con el objetivo de que Buenos Aires tenga “el evento tanguero más importante del mundo”, sino que apuntarán estratégicamente a imprimirle a la ciudad una personalidad y una singularidad temática que permita reafirmarla y promocionarla con una “marca propia” frente a otros destinos turísticos, buscando imponer a Buenos Aires como “Capital Mundial del Tango”.” (Morel 2013, pág. 65)

La sumatoria de estos puntos sobre los que se reorganizó el evento dio paso a lo que Morel considera como “una serie de desavenencias y expresiones de disenso por parte de algunos artistas y grupos relacionados con la actividad del tango, quienes sobre la base de demandas y reclamos cuestionarán el énfasis turístico-comercial que comenzaba a prevalecer en el marco de las políticas culturales oficiales” (Morel 2003, pág. 64)

### ***Del estado del campo cultural en Rosario: desde la última vuelta de la democracia al 2001.***

Nos parece importante enmarcar en qué contexto se irán implementando las políticas culturales en la ciudad de Rosario dentro del periodo en cuestión, ya sea para el tango en el presente capítulo o más para adelante la cumbia.

A partir de la vuelta a la democracia (1983) en la ciudad se dio un proceso de democratización cultural, a partir de la participación de distintos actores culturales y del Estado municipal. Tal como plantea Cardini en el Texto “Cultura y política en la ciudad de Rosario: la conformación de un campo” (2015), durante este periodo “el nuevo programa cultural se situaba antagónicamente al período precedente, con la realización de actividades al aire libre, espectáculos masivos en plazas de distintos barrios, la contratación de músicos y actores locales y la edición de una revista, que por primera vez registraba las actividades culturales de la ciudad.” (p. 7)

La misma autora sostiene que se van a acentuar en la década de los 90 modificaciones en la concepción de las acciones estatales en materia cultural, como la creación de nuevos programas y dependencias, entre ellas la *Dirección de Promoción Cultural*, la propagación de los talleres barriales iniciados en la década anterior y la creación de cuatro Casas de Cultura Barrial. En 1993, la Subsecretaría de Cultura, dependiente de la Secretaría de Gobierno y Cultura, pasó al rango de Secretaría de

Cultura, Educación y Turismo (Ordenanza N°5724/1993), contando por primera vez con presupuesto propio.

Para finales de los 90 y principalmente en la siguiente década, se amplían y complejizan las dependencias, programas y proyectos culturales. Esto significó una redefinición del trabajo en materia cultural en zonas antes relegadas del accionar estatal. A partir del 2001 la autora nos describe en primera instancia un repliegue al centro y la conformación de una nueva geografía cultural:

“...se produce un repliegue hacia el tradicional centro de la ciudad, dedicándose a actividades ‘espectaculares’ (que no parece alcanzar al público de los barrios más distantes y de algunos de los distritos). Sobre éstos últimos se impulsarán otros programas y temas -con la proliferación de micro emprendimientos productivos, subsidios, planes de desempleo, etc.- desplazando/ocupando el lugar que comenzaba a desarrollar la actividad cultural interrumpida por la crisis...mientras se extendía el proceso de descentralización, la atención del gobierno local se posa en otros espacios asociados con una nueva geografía cultural: la costa de la ciudad... se instala una nueva espacialidad para la acción cultural, que supone ocupar áreas hasta entonces, obsoletas afectadas por el antiguo puerto, viejos galpones desocupados que estaban en el centro de las disputas políticas y económicas (inmobiliarias).” (Cardini 2015 pag 12-13)

### **Políticas Culturales de Rosario en relación al Tango.**

Como un reflejo de esta puesta en valor por parte del Estado tanto nacional como el de la ciudad autónoma de Buenos Aires, la ciudad de Rosario hace lo propio en el año 2004. Por medio de la legislación y con casi idéntica justificativa en cuanto a la salvaguarda y promoción del género, el consejo aprueba la ordenanza 7737 para la declaración del Tango como patrimonio cultural y artístico de la ciudad, donde reglamentará hipotéticas campañas de promoción y difusión del mismo. En el cuerpo de la ley se fundamenta que: “la ciudad de Rosario, al igual que Buenos Aires, ha generado y consolidado las características del Tango en su integralidad, (...) y que sigue siendo un centro de actividad creadora y de vanguardia” (Ordenanza n° 7737<sup>a</sup>, pág.2) a su vez, remarca la normativa del año 1998 sancionada en la ciudad de Buenos Aires como ejemplo a seguir para reconocer su calidad de “patrimonio cultural para la ciudad”.

En consonancia con esta normativa, a fines del mismo año (2004) se inaugura “La Casa Del Tango”, su objetivo principal será el de “promover la cultura del tango en todas sus manifestaciones y en especial en lo relacionado a Rosario”. El 18 de octubre de 2018 el Concejo Municipal de Rosario aprobó por unanimidad el proyecto que propuso crear de manera formal el Centro Cultural La Casa del Tango, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación municipal.

Por otro lado, a partir del año 2005 y hasta la actualidad comenzó a desarrollarse en Rosario el Encuentro Metropolitano de Tango. Cabe destacar que en sus tres primeras ediciones Rosario fue “sub-sede” del Campeonato Mundial de Tango, organizado por la ciudad de Buenos Aires como parte de las políticas culturales arriba descritas. Destacamos también la creación de La Orquesta Escuela de Tango que funciona desde ese momento en la Casa del Tango, a partir de una iniciativa pedagógica creada a fines del año 2005 por los músicos Javier Martínez Lo Re, Martín Tessa y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario.

Fuera de esta legislación y de estas políticas culturales llevadas a cabo por la Municipalidad, no hemos sido capaces de encontrar un nexo entre el funcionamiento de éstas y de otras instituciones relevantes que funcionan en la ciudad, como, por ejemplo, “La Academia del Tango Rosario”, o una relación más estrecha con la “Escuela de Música” de la UNR donde Domingo Federico fue creador de la primera cátedra universitaria de bandoneón y de la otrora “Orquesta Juvenil de Tango” de la UNR. Nos extraña no encontrar ni una sola vez la palabra Tango en el PER1998 (Plan Estratégico Rosario 1998) así como como ninguna en el “Plan de desarrollo de turismo sustentable Rosario” 2010/2018 del ETUR, ni en el último de ellos “Rosario 2030 Plan Estratégico”. Solo encontraremos una mención al Tango en dos ocasiones en el PERM+10 (Plan Rosario metropolitana: estrategias 2018) y es solo para nombrar a la “Casa del Tango”, la cual conformará en un futuro parte de los recorridos de los proyectos del “Puerto de la Música” y de la “Franja Joven”.

Con respecto a la relación entre Rosario y el Tango y a las tensiones que se mantienen en todos los ámbitos con la ciudad de Buenos Aires, en este caso haciendo foco en el ámbito cultural, tomamos como referencia el trabajo elaborado por Lautaro Kaller (2010) quien sostiene que, si se quiere entender acabadamente el origen y la evolución del Tango en Rosario, es conveniente considerar la influencia esencial que ejerció sobre ella Buenos Aires. Kaller afirma que “el poder centripeto de la Capital fue, como en otros aspectos, decisivo en la conformación de la identidad musical de la ciudad (...) la situación asimétrica del vínculo tanguero entre ambas ciudades, atravesado por una genética dependencia, provocó no pocos perjuicios a Rosario (...) en ese esquema, la ciudad se ubicó en un lugar relegado, aunque entre las principales y continuas proveedoras de la metrópolis”. (Kaller, 2010, pág. 10)

Si bien la coyuntura y la escala de Rosario no es comparable a la de la ciudad de Buenos Aires, nos queda la tarea de profundizar en un estudio futuro, sobre las cuestiones que dificultan que Rosario no logre terminar de construir una identidad

propia en relación al género del Tango por fuera de la sombra hegemónica que le proyecta Buenos Aires.

## **CAPÍTULO 3**

### **Genealogía de la Cumbia en Argentina.**

#### ***Cumbia y de la buena.***

La cumbia es un género que se conformó en Colombia a fines del siglo XIX, coincidentemente con el surgimiento del tango en Argentina. En este género musical se mixturan rasgos nativos y afro americanos, al igual que en otros géneros considerados “tropicales”. Según Albarces-Silba (2014) será a través de la mediación de las industrias culturales como se ha diseminado por gran parte de América latina (otra de las coincidencias que encontramos con el tango), mutando en cada caso local según sus distintas variantes y sus significados. Prevalece, eso sí, una significación, y es que se trata de la música de los pobres: de las clases populares.

Los autores van a tomar el caso de la cumbia en Argentina para estudiar el proceso de “*plebeyización cultural*” que se da a partir de la “explosión” de la cumbia argentina en la década del 90. Para Albarces-Silba “el repertorio de la cumbia está sobre marcado por la clase social, un mundo básicamente *popular*. Lo que, en el

contexto del racismo de clase argentino, implica estigmatizarla como *música de negros*, en definitiva.” (Alabarces-Silva, 2014, Pág. 53).

Sobre la afirmación de que la cumbia es la *música de los pobres* en América latina los investigadores contrastan tal afirmación a partir de una enorme cantidad de índices de otros autores latinoamericanos, como de su propio trabajo de observación participante a lo largo de varios años de investigación propia.

“Esta afirmación, en el caso argentino, implica una consecuencia y una advertencia: la primera, que la etnificación de la diferencia de clases locales iguala la afirmación a la cumbia como *música de negros*, sin que esto implique una referencia a su origen afroamericano sino, por el contrario, la exhibición del modo en que las clases dominantes racializan su discriminación de clase. La segunda: que esto no implica una clausura socio-demográfica, sino que también debemos atender, en el tratamiento del género, a las lecturas, usos y apropiaciones que las clases medias y altas hacen del mismo. Es decir: cómo lo caracterizan, usan o *blanquean*.” (Alabarces-Silva, 2014, Pág. 54).

Para nuestra investigación tomaremos este concepto de “*plebeyización*” *cultural* que describen los autores para extenderlo como un elemento de análisis en el próximo capítulo al estudio del tango y la cumbia cruzada ya situados en Rosario:

“La plebeyización designa el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas. Es un proceso complejo, extendido en el tiempo, y que puede leerse tanto en la música como en el deporte o en el lenguaje. Se trata de un fenómeno perverso, porque parece afirmar la democratización de una cultura —el hecho de que los bienes populares puedan ser compartidos por otras clases sociales hablaría de una especie de cultura proletaria en la que las clases populares han impuesto su hegemonía cultural a las dominantes— cuando en realidad es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo, exacto momento en que ratifica la peor desigualdad material.” (Alabarces-Silva, 2014, Pág. 53)

## **Los Comienzos en Argentina**

A la hora de trazar una genealogía de la cumbia en Argentina encontramos una nueva coincidencia entre el tango y la cumbia: muchos de estos autores que

investigan sus orígenes van a reconocer las grandes dificultades para reconstruir su historia. Tanto en este artículo de Alabarces-Silba, como en trabajos anteriores de Marina Silba (2011), o previamente Sergio Pujol (1999), van a tomar el comienzo de la década del 60 del siglo pasado como el periodo en que emerge la cumbia en el país. Encuentran a sus principales exponentes a grupos como Los *Wawancó* y *El Cuarteto Imperial*, que comenzaron a difundir la cumbia por todo el país. Asimismo se hace mención a la reconfiguración de las “Orquestas típicas” nacionales que solían tocar chamamé o jazz para adaptarse a las nuevas formas culturales. Según Pujol, se cambia de la antigua dualidad “*típica jazz*” a la de “*beat y cumbia*”. El autor nos explica como “varios *jazz men* argentinos se familiarizan con las acentuaciones tropicales. Es el caso de los Swing Kings, que cambian de nombre: en tiempos de la cumbia, se llamarán *Los Cinco del Ritmo*.” (Pujol, 2011, P. 252)

Los autores Alabarces y Silba (2014) van a destacar dos posibles vertientes en cuanto a cómo la cumbia llegó a ser incorporada a los gustos argentinos.

Por un lado, toman a Marta Flores (2000), quien fuera una de las primeras musicólogas en analizar la cumbia a principios de los años noventa. Flores sostiene que en material gráfico de la época se encuentran alusiones a la cumbia como propias de las fiestas de la “juventud elegante”. Según la autora, a partir de este momento se produce una paulatina aceptación por parte de las clases populares, siendo los sectores que se apropian mayormente de este ritmo, es decir el proletariado industrial y el pequeño campesinado, mientras que las capas medias y altas de la población comienzan a calificarla como música “vulgar” en un proceso de distinción de clase.

La otra línea investigativa es la de Cragnolini (2006), quien sostiene en cambio que la cumbia fue adoptada por las clases bajas a fines de los años 60, elaborando distintas expresiones musicales con sus estilos regionales, lo cual producirá la identificación con el género de las clases populares, como también lo harán los migrantes limítrofes en zonas carenciadas del gran Buenos Aires. Podemos afirmar, por nuestra experiencia, que también esta situación se replica en la ciudad de Rosario.

El argumento de Flores no cuenta con las referencias de sus fuentes, sin embargo, los autores afirman que en algunas películas de la época en cuestión pueden apreciarse al grupo Los Wawancó que son mostrados en eventos sociales con asistencia de sectores medios y medios altos. A los autores les parece interesante detenerse particularmente en este grupo de cumbia, ya que para ellos es un buen indicador del origen de la cumbia en Argentina y de sus vaivenes: un grupo

conformado en la ciudad de La Plata por estudiantes universitarios de medicina a mediados de la década del 50 provenientes de distintos lugares de Latinoamérica:

“El prestigio (y gratuidad) de la universidad argentina llevaba a muchos miembros de las burguesías latinoamericanas a enviar a sus hijos a estudiar a la Argentina. Así, el costarricense Mario Castellón, el peruano Carlos Cabrera, el chileno Sergio Solar y los colombianos Hernán Rojas, Enrique Salazar y Rafael Aedo, formaron un grupo musical que les permitía, además de diversión, un ingreso económico supletorio a las remesas familiares: vestidos con camisas multicolores que remedaban una pertenencia “tropical”, comenzaron a presentar sus cumbias, primero versiones de originales y luego temas propios, en distintos locales bailables de Buenos Aires y los alrededores. El éxito los lleva, entre 1964 y 1967, a participar en varias películas de ficción.” (Alabarces-Silba, 2014, Pág. 56)

### **El subgénero de la Cumbia Santafesina. La base musical de la Cumbia Cruzada.**

Por la misma época, e influenciadas justamente por grupos como *Los Wawancó* o *El Cuarteto Imperial*, en la provincia de Santa Fe surgen agrupaciones como *Santa Cecilia* (1964), *Los Cumbiamba* (1965) y *Los Palmeras* (1972), el segundo grupo en grabar un disco en la ciudad de Buenos Aires durante 1976, ya que el primero fue el de *Los Duendes* (1965) en 1975. Tendrán como marca distintiva, todas estas agrupaciones, el uso del acordeón.

Más adelante será el uso de la guitarra eléctrica por parte de Juan Carlos Denis (tomado como principal referente de esta vertiente) quien junto al grupo *Los del Bohio* pudo desplegar su particular estilo: usar como base a la guitarra en lugar del acordeón y la elaboración de letras con temática tendiente al género *romántico*. Estas diferentes características son las que darán tintes definitivos a este subgénero reconocible como *Cumbia Santafesina*.

Gracias a la figura de Martín Robustiano “Chani” Gutiérrez, dueño de una disquería en el centro de la ciudad de Santa Fe, la cumbia santafesina encuentra un modo para expandirse en la provincia y por el Gran Buenos Aires posteriormente. El *Chani* tuvo la idea de producir grupos locales para que graben temas propios. Fue así que hipotecó su casa para obtener los fondos y llevar al *Sexteto Palmeras* a los estudios *ION* de Buenos Aires, a que grabaran el segundo LP en la historia de la cumbia regional. Era 1976 y el disco se llamó sencillamente *Los Palmeras*, como los seguidores habían empezado a llamar a la agrupación. Otro de los músicos que tuvo

su oportunidad de grabar gracias a su producción fue el guitarrista Juan Carlos Denis, quien conocía a Chani desde su infancia. Asimismo, a través de radio Colonia (Uruguay) -que se escuchaba masivamente en la ciudad a través de repetidoras- en el programa titulado *El Clan de Chani*, promocionaba la música tropical que se producía en Santa Fe. Este medio fue crucial para la expansión de la cumbia santafesina en Argentina. La ciudad de Colonia en Uruguay se convirtió en un centro de transmisión estratégica durante los años de la dictadura militar en Argentina (1976-1983), cuando el control sobre los medios locales restringía los contenidos nacionales. Desde allí, emisoras como Radio Colonia, que tenía alcance en territorio argentino, transmitía libremente, lo cual permitió que la cumbia santafesina tuviera una plataforma significativa para llegar a su audiencia. Gutiérrez, como impulsor de este género, aprovechó estas circunstancias para difundir el trabajo de varios artistas y mantener la cumbia viva en el circuito popular, incluso en tiempos de censura en Argentina. Tan fuerte fue la influencia de Gutiérrez que la Legislatura de la provincia estableció al 5 de noviembre, fecha del fallecimiento de Chani, como el Día de la Cumbia Santafesina.<sup>5</sup>

### **Pasos difusos de una popularización**

Según Alabarces y Silba (2014), a partir de la última dictadura cívico militar se hace más difícil seguir los pasos de en qué modo se llegó a popularizar la cumbia en la Argentina entre las entre las clases bajas urbanas de Argentina. Esto se debe en gran parte a que la academia fue suprimida como generadora de conocimiento durante el periodo mencionado. A la vuelta de la democracia la academia hizo foco en el estudio del rock nacional y el periodismo de la época seguía una agenda más acorde a los intereses de las clases medias y altas sin darle importancia al desplazamiento hacia la cumbia que se iba produciendo dentro de los sectores populares.

Para 1982, tanto el historiador Sergio Pujol (2011) como Alabarces y Silba (2014), señalan que ya se habla de un “chamamé tropical” que llega al gran Buenos Aires “de mano de músicos santiagueños y con la instrumentación típica de la

---

<sup>5</sup>Información recabada entre distintas notas periodísticas y sitios de internet:

<https://www.diputados.gob.ar/comisiones/permanentes/cayganaderia/proyecto.html?exp=1778-D-2007>

<https://www.unosantafe.com.ar/historia-del-ritmo-mas-popular-la-ciudad-santa-fe-n2002436.html>

[https://www.ellitoral.com/informacion-general/dia-cumbia-santafesina\\_0\\_VDjf0AjMso.html](https://www.ellitoral.com/informacion-general/dia-cumbia-santafesina_0_VDjf0AjMso.html)

<https://es.rollingstone.com/la-historia-de-los-palmeras-una-pasion-argentina-con-ritmo-de-cumbia-arg/>

<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2002/06/22/nosotros/NOS-02.html>

[https://www.clarin.com/sociedad/-que-es-la-cumbia-santafesina-\\_0\\_yGFkbWz8k.html?srsId=AfmBOopc](https://www.clarin.com/sociedad/-que-es-la-cumbia-santafesina-_0_yGFkbWz8k.html?srsId=AfmBOopc)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia\\_santafesina?utm\\_source=chatgpt.com](https://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia_santafesina?utm_source=chatgpt.com)

cumbia” (Pérez Bugallo,1996:156), el cual oficiará de puente entre la tradición folclórica y la tropical. Simultáneamente se afianza la “escena tropical”. Lo “tropical” que para 1950 hacía referencia a los ritmos de orígenes caribeños y afroamericanos, en los 80 hará referencia a la cumbia como único ritmo que se ajusta a la descripción de lo tropical, pero a la que se le agrega el chamamé y el cuarteto cordobés.

Ya para esta época se instaura el término de “bailanta” que tenía su origen en los bailes populares del litoral -donde se mezclaba cumbia y chamamé- y que hace referencia tanto a los lugares para bailar, como a un conjunto de ritmos diversos que el interés comercial busco homogeneizar como estrategia lucrativa.

“Se trataría, entonces, de un movimiento clandestino por el cual, en el curso de diez años, la cumbia se transformó en el “faro luminoso” de la música consumida por las clases populares urbanas en todo el país, en alianza con el cuarteto cordobés, de indiscutida hegemonía en la provincia de Córdoba, y en intersección con el chamamé, la música folklórica del litoral argentino.” (Alabarces-Silba, 2014, Pág. 58)

### **Década del 90, Cumbia y fiesta menemista.**

Retomando la genealogía propuesta en el capítulo 1 y para el mismo periodo de tiempo, vamos a resaltar lo expuesto por Pujol (2011) cuando sostiene que:

“...en la Argentina comprendida entre mediados de los 80 y comienzos de los 90 dos fenómenos bailables concitarán la atención de todos: la explosión de la bailanta tropical y el renacimiento del tango...Pero tanto la llegada de la bailanta como la resurrección del tango simbolizan, en sus curiosas y muy diferentes parábolas, cierta idea de erotismo y corporalidad propia de la época. Volver al tango significara volver al contacto de los cuerpos, al abrazo, al *agarre* que las tendencias posteriores al rock han marginado. Y la fiesta bailantera reinstala, con sus propios códigos, una picaresca del baile que remite, acaso caprichosamente, a la carnavalesca de otros tiempos. Por lo demás, nada más diferente del silencio corporal del tango que la voluptuosidad de la cumbia” (Pujol S., 2011, Pág. 291-292)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Breve paréntesis para resaltar la sincronía que encuentra Pujol a fines de los 80 entre ambos géneros bailables. Entendemos que al hacerlo lo hace en el ámbito de Capital Federal y Gran Buenos Aires. Más adelante tendremos un antecedente particular a nuestra investigación dentro del marco de la ciudad de Rosario a mediados de los años 60. En este marco la hibridación de estos dos bailes populares supone como resultante el emergente de la *Cumbia Cruzada* como expresión bailable.

Volviendo puntualmente a “la explosión de la bailanta tropical”, tenemos que aclarar que nos referimos a una explosión respecto de su masividad, y por ende también, su comercialización. Si tomamos en cuenta su etapa previa, cuando la discriminación sufrida por el sector que producía ese tipo de música y que, casualmente, era también aquel al que iba dirigido el producto, podemos inferir que el género de la cumbia no contaba con la difusión necesaria para alcanzar a las masas interpeladas por esta expresión. Todo esto cambia en los 90, en gran parte debido a la mediación de programas de televisión y un circuito donde sus figuras van a recorrer tanto bailantas como discotecas, y donde también asisten integrantes de la clase media alta. Las fuentes que citamos van a coincidir en que los sellos discográficos de los que depende el impulso de la movida tropical en este periodo serán *Magenta*, *Leader Music* y *Ecosound*, los cuales se especializan en solistas y grupos *bailanteros*.

Según Pujol (2011) “poco a poco, al primer estereotipo de ‘feo con carisma’ se le va a sumar la aparición del muchacho de cabello largo con facciones delicadas...Como si con uno no bastara, llegarán en equipo, el milagro de la clonación aplicado al espectáculo. La bailanta *se hará* pop (se hablará de cumbia pop) ...” (Pujol, 2011, pág. 294).

A este respecto Alabarces-Silba (2014) citan: “Cragolini (2006) afirma que, a comienzos de los noventa, y alcanzada cierta saturación del mercado con las variantes regionales de la cumbia (santafesina, santiagueña, norteña, peruana, boliviana, romántica), los productores cumbieros deciden dirigirse hacia otro perfil de consumidores más identificados con sectores medios que los alejara de la asociación con sectores bajos de la población a partir de ‘rasgos físicos y de vestimenta’. Así, crean grupos de jóvenes varones

“...no tan morochos, con cabellos largos y cuidados, y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico que desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos ‘provincianos’, y de habituales vestimentas multicolores (*ibíd*: 7).” (Alabarces-Silba, 2014, Pág. 63)

Entre estas nuevas agrupaciones que van surgiendo de las productoras podemos enumerar a grupos como Comanche, Ráfaga, Volcán, Malakate, que van relegando a la periferia de la movida tropical a otros artistas populares como Los Palmeras, Los del Bohío y Los Lamas. Ocupando la centralidad de la escena también estarán los clásicos bailanteros de los noventa: Ricky Maravilla, Pocho “La Pantera”, Gladys “La Bomba Tucumana” y muchos otros. También se destaca el suceso que generaron figuras como los de Gilda y de “El Potro” Rodrigo, quienes a partir de su

deceso en distintos accidentes automovilísticos se convirtieron en fenómenos de religiosidad popular.

Como síntoma de estos años, y ejemplificando lo anterior, rescatamos lo que Pujol subraya en cuanto a la realidad discriminatoria -que, sostenemos, se extiende a la actualidad - que se vive por estos años en las discos de moda para el *jet set*, donde solían tocar artistas de la movida tropical: “Vicente Battista escribe por entonces en Clarín: ‘Para los negritos que inocentemente corean `que tendrá ese petiso’, la entrada sigue prohibida. No tienen con que pagarla, y aunque tuvieran, el portero-cancerbero seguirá repitiendo que no. Para ellos la historia no habría cambiado nada.’” (Pujol, 2011, Pág. 295)

Sobre este mismo tópico los autores Alabarces-Silba retoman el texto de Pujol y detallan de la siguiente forma:

“La música popular, y en especial el mercado tropical, sufrieron los embates de una creciente desigualdad social, al tiempo que la contracara de *la fiesta menemista* Pujol (1999), parecía unir en una *ficción igualitaria* a estrellas del espectáculo con políticos y artistas bailaneros en un mismo plano. Pero la realidad social indicaba que las profundas diferencias que en la vida real separaban (y enfrentaban) irremediablemente a estos actores, no se resolvían porque todos pudieran bailar al ritmo de “Qué tendrá el petiso” —las más famosas canciones de Ricky Maravilla—; esas jerarquías persistían, y la posición subalterna de públicos bailaneros y artistas tropicales (posiblemente en muy diversas medidas) no se resolvía ni permitía que se acercaran en la estructura social; más bien insistía, cruelmente, en marcar las diferencias de clase (Alabarces *et al.* 2008).” (Alabarces-Silba, 2014, Pág. 64)

### **Nuevo Protagonista: La Cumbia Villera**

Ya para fines de los años 90 y en medio de la creciente crisis socioeconómica que atraviesa Argentina, comienza a circular lo que el propio mercado etiqueta como *Cumbia Villera*. Este subgénero conlleva un quiebre en cuanto al tono y las temáticas habituales hasta ese momento. Sus letras van a contarnos sobre los problemas con la ley y la institución policial, el consumo y tráfico de drogas e historias de delitos menores.

Conjuntamente con el desplazamiento de la temática amorosa a la temática social en la mayoría de las letras, también los nombres de las bandas que fueron surgiendo, desde principios de 2000 y en adelante, se vincularon a escenarios de la delincuencia y el tráfico y/o consumo de drogas, como bien señala Cragnolini (2006).

Algunos de los más representativos fueron: Los Pibes Chorros, Flor de Piedra, Yerba Brava, Damas Gratis, Meta Guacha, ¡Eh! Guachín, Flashito Tumbero, SupermerK2, La Base Musical y La Repandilla, entre otros tantos. Cragnolini señala que el efecto que este tipo de líricas produce en los públicos juveniles que las consumen, un proceso de identificación inmediata en donde se genera un significativo sonoro que evoca y convoca a la participación del “nosotros los excluidos, los perseguidos”, en oposición a los “perseguidores”, que en general estaban encarnados en el mundo de la autoridad policial/estatal, aunque también aludían, en ocasiones, al mundo de los adultos en general.

Esta misma línea interpretativa es sostenida por Fernández L’Hoeste (2010b), quien afirma que la cumbia villera tomó la jerarquía racializada —que indicaría que la “negritud” es una marca que se le aplica a los trabajadores y a los pobres urbanos— y la dio vuelta, al tiempo que celebró el heroísmo cotidiano de “los negros” y lo contrastó con la inmoralidad de una elite autocentrada y corrupta.” (Alabarces-Silba, 2014, Pág. 67-68)

En ese sentido, se destaca una nota periodística de Daniel Riera del año 2001 en la revista Rolling Stone de Argentina sobre Pablo Lescano<sup>7</sup>, quien es presentado como “el epicentro de un nuevo y polémico movimiento cultural” y quien hasta la actualidad es el referente máximo de este subgénero. Creemos importante traer a cuenta a esta nota periodística ya que describe un proceso personal que puede ilustrar en paralelo al desarrollo de toda la cumbia villera:

“Mientras tocaba en Amar Azul, Pablo tuvo una idea, lógica, básica y perfecta. Si la cumbia es, desde siempre, el género musical más escuchado en la villa, ¿por qué no componer cumbias realistas, ásperas, que describan, precisamente, la dura vida en la villa? Cumbias que hablen de policías y ladrones, de gente que inhala Poxi Ran, de patovicas que le pegan a los chicos en la bailanta... Pablo escribió esas cumbias pioneras y les puso una música tan directa como las letras, bien al grano, despojada de todo ornamento. A fines de los 80 y principios de los 90, de la mano de artistas como Ricky Maravilla o Alcides, la cumbia se había emprolijado, se había

---

<sup>7</sup> Riera, Daniel (1 de julio de 2001). “El Ritmo de la Villa”. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-ritmo-de-la-villa-nid583428/>

vestido de gala para salir en televisión. Así fue asimilada por sectores sociales que hasta entonces la despreciaban. La invención de Pablo representó una enorme patada en el culo de ese estereotipo de cumbia de salón, de negro que pide permiso para que la burguesía le permita entrar en sus fiestas y lo difunda en sus discotecas.

-Cuando armé Flor de Piedra, me trataron de loco, me dijeron que estaba tirando abajo a la cumbia, con lo que nos costó adornarla, ponerle volados... Nadie me daba bola. Entonces ahorré hasta que pude formar un grupo y grabar una producción independiente. Me pagué el estudio de mi bolsillo, produje a Flor de Piedra y le di el master a un pirata para que lo editara él... Recién cuando vieron que vendía, las compañías se empezaron a calentar..."

Malvina Silba nos va hacer notar una conexión entre esta cumbia "villera" y la "primer cumbia" en la Argentina, la de los años 60: "Flores afirmaba que ya en aquellos tiempos algunas letras de cumbia hacían alusión al mundo del delito y los sentimientos de aquel que había salido de la cárcel." (Citado en Semán, Vila, 2011, pág. 284) La autora se pregunta por lo novedoso en una temática que ya estaba desde los orígenes: la respuesta es la censura. El comité general de Radiodifusión dicta en el 2001 un grupo de *pautas* para la evaluación y control que pronto se transformaron en *sanciones* de este tipo de contenidos. La excusa es el incremento en la difusión en los medios masivos y la relación de esta música con un importante número de adolescentes "con mayor riesgo y vulnerabilidad" al consumo de drogas y prácticas delictivas. La autora va a encontrar evidente que esto busca controlar, en un contexto de fuerte crisis económica y social, cualquier foco de conflicto potencial: "a los jóvenes intérpretes de cumbia villera no se los sancionaba por continuar con una tradición musical popular, sino por hacerlo en un contexto político y cultural poco *conveniente* para los sectores dominantes que detentaban por entonces el poder." (Semán, Vila, 2011. Pág. 284) Sin embargo su popularidad no va a ser alcanzada por la censura ya que la escucha cotidiana y la asistencia a los bailes donde hacían sus presentaciones en vivo era donde se sustentaba fundamentalmente esta práctica cultural.

Ahora bien, en cuanto a continuidad entre la cumbia *bailantera* de los 90 y la cumbia *villera* de principio de siglo XXI está el hecho de la producción en serie de grupos de cumbia, respondiendo mayormente a la lógica de mercado que se viene describiendo en párrafos anteriores y para lo que volvemos a la nota ya citada:

“La cumbia villera es ahora -al menos, en la Argentina- un subgénero de la cumbia. Los grupos "villeros" brotan como hongos: Guachín, Yerba Brava, Meta Guacha, El Indio... A cada rato aparece uno nuevo, pero Pablo -que no disimula su resentimiento con los imitadores- fue el primero de todos.

[Pablo Lescano] -Ahora aparecen los rastreros que me copian todo. Cuando digo todo, es todo... Las letras, las melodías...Ellos no curten bailanta, son amargos. Donde vive el cantante de Yerba Brava, aparte, no hay villa.”

Por ese entonces la cumbia *tradicional o romántica* se desarrolló en un circuito periférico, especialmente en las bailantas del interior, durante el fenómeno de la cumbia villera. Paulatinamente fue recuperando su lugar en el medio pero ahora compartiendo escenarios con jóvenes promesas de la novedad cumbiera. “Estos grupos de varones jóvenes, a su vez, comenzaron a interpretar temas clásicos del género tropical y del romántico-melódico, en un claro gesto de reconocimiento a la persistencia de una memoria cultural cumbiera que aún está plenamente vigente.” (Alabarces, Silba, 2014, Pág. 68)

En la actualidad, como ya expresamos, los pioneros como Damas Gratis y artistas como Pablo Lescano siguen siendo referentes importantes. Sin embargo, este subgénero ha enfrentado desafíos como la censura, la transformación de las letras hacia temas menos controversiales, y la competencia con otros géneros populares. A pesar de esto, sigue teniendo un público fiel y siendo un medio de denuncia social y expresión cultural en un contexto de creciente pobreza y desigualdad económica que vuelve a replicarse en nuestra actualidad.

Además, la diversificación de gustos musicales y el acceso a nuevas tecnologías han permitido que la cumbia villera se mantenga viva, adaptándose a plataformas digitales y encontrando espacios en festivales y eventos locales. Aunque ya no domine la escena como en sus inicios, continúa siendo un símbolo cultural ligado a la identidad y resistencia de sectores postergados.

### **Del 2010 al presente.**

Los autores Alabarces y Silba van a sostener que a pesar de la utilización como música festiva por parte de la clase media a partir del proceso de plebeyización en los años 90 (relacionado a la práctica del baile, pero nunca a su escucha) la cumbia va a seguir ligada a las clases populares y a su condición de *música de negros*. Para fundamentar esto los autores se sirven de los ejemplos de los comentarios descalificadores del género y sus cultores que encuentran en los videos

de youtube o en el uso paródico entre la filosofía como conocimiento letrado y la cumbia como música de origen popular.

Más allá de esto reconocen que en los últimos tiempos se suceden otras dos formas de relación entre las clases medias y la cumbia. Por un lado “un desenfadado blanqueamiento, en el que sólo permanece el patrón rítmico como base para el reversionamiento de distintas melodías del pop y el rock: es el caso del grupo Agapornis, de gran éxito entre 2012 y 2013... Se trata de un grupo de jugadores de rugby de la ciudad de La Plata que organizaron la banda como un divertimento, para luego profesionalizarse a partir de su suceso: el rugby es, en la Argentina, el deporte que consagra la distinción de clase, duramente refractario a las clases populares.” (Alabarces, Silba, 2014, Pág. 69)

La otra forma que nombran los autores es un complejo proceso que se viene desarrollando desde hace un tiempo:

“una cumbia políticamente correcta, inmune a toda estigmatización popular, pero adecentada, estilizada, “seleccionada y curada” de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugnador. Se la cambia de territorio (de la periferia popular al centro urbano y letrado) y sobre todo de públicos (de las tradicionales clases populares a las clases medias urbanas, que pueden así bailar sin prejuicios a la vista). Es el caso de grupos como Sonora Marta la Reina, La Delio Valdez, Todopoderoso Popular Marcial, Orkesta Popular San Bomba, Cumbia Club La Maribel y La Cresta de la Olga, como señala José Totah en un artículo<sup>8</sup> en el diario *Página 12* del 25 de agosto de 2013.” (Alabarces, Silba, 2014, Pág. 69)

### **La escena Rosarina**

Para la presente investigación, encontramos que un tiempo después (25 de septiembre 2017) se publica una nota periodística<sup>9</sup> que refiere al fenómeno de la conformación de una escena tropical con bandas locales por parte de un medio de comunicación de la provincia de Entre Ríos. Creemos que este artículo viene a dar cuenta de un proceso similar al anterior, pero en la ciudad de Rosario. El artículo describe una nueva escena rosarina: “cumbia local con identidad propia y un público joven.” Se nombran a grupos como Los Peñalozza, Homero y sus Alegres, La Esencia de la Cumbia, Girda y Los del Alba, entre otros. Todos son parte de esta “movida” en

---

<sup>8</sup> <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9086-2013-08-25.html>

<sup>9</sup> <https://www.unoentrieros.com.ar/escenario/mover-las-caderas-y-derribar-prejuicios-al-ritmo-la-cumbia-n1476021.html>

donde el Distrito Sie7e (proyecto cultural del partido político de Ciudad Futura junto al antiguo Centro Cultural Mano a Mano) funciona como epicentro.

Esta referencia a la geografía de la ciudad nos da una idea de cómo se reubica un género popular por lo general proveniente de la periferia o de los barrios populares y comienza a desembarcar en su centro. A este movimiento, ya situados en Rosario, se lo etiqueta como “nueva cumbia rosarina”. ¿Puede ser que la etiqueta nos esté hablando de la procedencia de sus actores? La nota describe cómo se juntan músicos de la ciudad y del interior de la provincia, muchos de ellos provenientes de otros géneros como el funk, reggae, Dub y otros de la corriente de la salsa. Asimismo tenemos que preguntarnos por qué la utilización del cuño de “nueva cumbia” cuando Rosario hasta este “movimiento”, resultado de todos los procesos previos de plebeyización que citamos a nivel país, nunca había sido un escenario productor de cumbia (por lo menos reconocido en estos circuitos) como lo es ahora desde de primeras décadas del siglo XXI. Más bien podemos afirmar que la ciudad *consumió* cumbia históricamente, en su formaailable (el mejor ejemplo será el surgimiento de la cumbia cruzada o punta y taco en los años 60) y que su aporte en cuanto los grupos musicales no había conseguido la llegada a la clase media que lograron los de “la nueva cumbia Rosarina”. Algunos ejemplos de estos grupos previos son *Los de Barbacena* y *La Sonora Colombiana* que es la banda estable de la cantina *La Cautiva*, un espacio que es la principal referencia desde los años 80 en donde se podía comer y bailar cumbia.

También tenemos que destacar eventos que ganaron en masividad en años recientes. Podríamos ubicarlos temporalmente a su mayoría en el último lustro. Algunos ejemplos como “*El Cumbión del Paraná*”, evento del que tenemos registro que se sucede desde el 2019. Comenzó a desarrollarse en la *Sala de las Artes* (Ex Willy Dixon) para luego trasladarse al *Predio Ferial Parque Independencia* (La Ex Sociedad Rural). Otros eventos más recientes (2024) de similares características que podemos nombrar son *La Cruzada Aailable* donde la propuesta fue la de juntar a músicos de cumbia y tango donde participó de su organización la Asociación Civil de Escuelas de Cumbias de Rosario (A.C.A.CC) para que se baile tango y cumbia cruzada en la Ex Rural. Estos lugares son significativos por su centralidad en el esquema cultural de la ciudad al igual que el *Distrito Sie7e*.

## **CAPÍTULO 4**

### **Tango y Cumbia Cruzada, intersecciones de una Rosario Situada.**

Luego de intentar aproximarnos a los contextos donde se han desarrollado el tango y la cumbia en Argentina, en este tercer capítulo pretendemos circunscribir nuestra investigación exclusivamente a las prácticas bailables del tango y de la cumbia cruzada en la ciudad de Rosario a partir de finales de los años 90 y hasta la actualidad. De estas prácticas bailables nos interesan discernir por qué medios y mediaciones sus actores han buscado su propia legitimación. Así como también indagar hasta qué punto y de qué manera pueden ser afectados dichos procesos de legitimación por los ya citados procesos de plebeyización los cuales “no supondría

una degradación de lo culto, sino una captura y clausura de lo popular”, es decir, “el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas” (Alabarces, 2020, p. 86). Desde este marco, nos proponemos indagar de qué modo se relacionan dichos procesos de legitimación, con los, ya citados en capítulos anteriores, procesos de plebeyización.

En cuanto a los ámbitos donde se desarrollan estas prácticas bailables, reconocemos tres instancias. Por un lado, su espacio social y cultural característico, *la milonga* para el tango y el baile o la *bailanta* para la cumbia cruzada, en donde se reúnen por las noches los cultores de estos géneros. En muchos casos, la organización de estos espacios es gestionados por referentes, bailarines y profesores que ya cuentan con cierta convocatoria por su trayectoria. En otras circunstancias, aparece la figura del *organizador* quien gestiona y promociona estos espacios.

En segundo lugar, el ámbito de las *academias* donde se desarrollan las clases de baile. Las academias de tango tienen una historia que se remonta a los primeros bailarines que viajaban a Europa o Estados Unidos para enseñar “el verdadero tango” a principios de siglo XX<sup>10</sup>. Estas academias tuvieron un resurgimiento a partir de la vuelta a la democracia en Argentina, específicamente en Capital Federal a principios de los 80<sup>11</sup> y en la ciudad de Rosario a partir de los años 90<sup>12</sup>. En el caso de las academias de cumbia cruzada las encontramos como una práctica emergente a partir del 2000, sobre todo en los barrios de la periferia.<sup>13</sup>

El tercer ámbito que distinguimos, es el de las presentaciones o espectáculos en milongas, bailes u otros eventos (como por ejemplo festivales), en las que participan aquellos bailarines que han pasado por un proceso de profesionalización y que realizan coreografías pensadas para el escenario.

Ahora bien, cabe aclarar que en la actualidad estos ámbitos muchas veces están interconectados según el caso. En las milongas de Rosario, por ejemplo, suele realizarse una clase al inicio (o en un horario previo) y luego, dentro de la milonga se acostumbra dejar un momento para la presentación de consagrados o emergentes bailarines. De manera similar, ocurre en los bailes de cumbia cruzada, organizados

---

<sup>10</sup>Humbert, Beatrice (2000) “El tango en París de 1907 a 1920” en El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango, Compilado por Ramón Pelinski

<sup>11</sup>Infantino J., Morel H., Revista Antropolítica, n. 38, Niterói, 1. sem. (2015) Circo, murga e tango em Buenos Aires: Processos de ressurgimento e Arte Popular da pós-ditadura (1983)

<sup>12</sup> Calligaro, Eugenia (2021), *El tango en los pies*.

<sup>13</sup><https://www.lacapital.com.ar/mas/la-cumbia-cruzada-una-danza-sabor-barrio-y-sello-rosarino-n1380917.html>

por una o varias academias. En estas ocasiones también se presentan coreografías en eventos especiales que las nuclean y en las que se turnan para ser las anfitrionas.

Para visualizar los recorridos que han tomado los diferentes actores de ambos géneros, en la búsqueda de legitimación, abrimos el juego con una nueva pregunta: Desde el supuesto de que no existe un solo tipo de legitimación cultural ¿Cuál es el tipo de legitimación que fue buscando cada actor social de acuerdo al contexto socioeconómico, político y cultural donde se inscribe? Este interrogante y los formulados al inicio del capítulo serán abordados a partir de las entrevistas realizadas a distintos bailarines, organizadores, maestros y maestras de tango y cumbia cruzada.

### **Eduardo Vila y una *Atlántida Milonguera*: una Rosario hecha de Tangos.**

*“...todas esas fantasías que uno se hace de los bailes que se ven así, todo eso existió y todo eso yo lo vi.” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)*

Eduardo Vila, de ochenta y seis años, vio de primera mano lo que podemos considerar parte del apogeo de los bailes de tango en la ciudad de Rosario. Considerado como un gran referente del tango en la ciudad, que con su presencia en las milongas fue un gran maestro de muchas personas que se acercaron al tango en los 90. Nunca dio clases, pero muchos reconocen haber aprendido y aprender por *osmosis* con su ejemplo. Nos parece reconocer en su relato, como en el mito de la Atlántida, un pasado de esplendor del género en el que alcanzó cotas de desarrollo y aceptación sin igual en la ciudad. Todo esto nos va a brindar un marco previo de referencia.

Vila comienza su relato alrededor de 1946, donde nos aporta detalles sobre su infancia y el tango. Nos parece importante resaltar que su formación como bailarín de tango no se dio en el ámbito de las academias. Cuenta que sus primeros recuerdos los tuvo de pibe con 6 o 7 años en el actual barrio de Pichincha, en el patio de su casa familiar. En este pasillo de departamentos ubicado en calle Jujuy 2444, se juntaban a bailar familiares y amigos unos diez años mayor que Vila en una especie de “asalto”. En ese momento, como lo describe el propio Vila, el género se encontraba fortalecido. Esto era resultado de la sinergia generada con los medios masivos de la época, como la industria discográfica, la radiofonía y, en especial, el cine nacional.

“Bueno, entonces yo ahí, así entre otros ritmos, veía el tango como bailaban y todo, entonces ya el tango me quedaba, porque aparte no necesitaba uno tener un contacto con el tango: el tango existía siempre, vos prendías la radio, estaban todas las orquestas, estaba todo. Todo era tango y aparte estaban todos los artistas más famosos que tuvo la historia del tango, tanto sean los cantores de orquesta del 40, como todos los artistas extraordinarios en el cine, Hugo del Carril, Tita Merelo, Libertad Lamarque, todos los que hicieron el cine nacional y la historia del cine del tango, la hicieron en esa época, o sea del 40 hasta el 50, 60.” (Eduardo Vila, entrevista personal, octubre de 2015)

Volviendo al papel que Eduardo le adjudica al cine nacional de aquel tiempo, sostiene que el mismo “es como el tango: representaba la vida social. El tango ha sido siempre el vehículo de la vida social... el tango involucrado entre la vida social o contando la vida social, o sea: la vida es un tango, antes era la vida de un tango, porque era la música que todos sentíamos...” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

En ese mismo periodo, las madres acostumbraban a llevar a sus hijas al baile y Eduardo, con 10 años, acompañaba a su madre cuando le tocaba llevar a sus hermanas al club Esportivo América en donde veía bailar tango. A estos bailes del 48 se podía asistir solo con invitación, lo cual cambió 10 años más tarde cuando Vila, en su juventud, empezó a concurrir a dichos eventos.

Entre mediados del 50 a mediados del 60, Vila nos comenta sobre el contexto musical del tango, en la que se incluye su primera experiencia como un joven cantante de tango:

“Iba a bailar, y había unas quince, veinte orquestas de tango acá. Cinco, seis o siete de primer nivel y 6 o 7 de segundo nivel, en las cuales yo tuve la suerte de actuar con una orquestita llamada la típica Almagro... tocábamos en *el Esportivo Federal*, en la *Unión Americana*, no íbamos a los grandes bailes como *Esportivo América*, *Instituto Tráfico*, *el Asturiano*, *la Unión Ferroviaria*, *Servando Vallo*, *El Luchador*, esos ya eran bailes donde iban orquestas más importantes, como Raúl Bianchi, como José Sala, como Mansur, que la gente no era como ahora, que le gusta bailar a D'Arienzo, Mansur era un turco que tocaba igual que D'Arienzo, con la misma instrumentación, el mismo ritmo y todo, pero acá nosotros preferíamos en mi tiempo a Raúl Bianchi porque tocaba como Di Sarli. O sea, mediados del 50 a mediados del 60; todo Di Sarli. Entonces íbamos a esas milongas... El *Olímpico Rosario* original era un club cheto. Que nosotros de jovencito íbamos ahí. Corrientes casi equina Pellegrini. Tenía dos pistas grandes ahí estaba [la orquesta de] Luis Chera. Y había otras orquestas. Estaba Antonio Ríos,

estaba José Sala, Domingo Sala, Julio Conti...” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Esta enumeración de orquestas típicas rosarinas y algunos de los lugares bailables (en donde generalmente eran los clubes sociales y deportivos tomaban la iniciativa) marcan la importancia que tenían como parte de las industrias culturales del momento<sup>14</sup>.

Al consultarle respecto a los cambios que aprecia en las nuevas generaciones de milongueros y milongueras comparando aquellos tiempos y el presente, Eduardo opina que “la intención es la misma, los muchachos son los mismos, y las *minas* son las mismas, o quizás sean más lindas, menos arregladas, eso sí, antes se arreglaban más... Lo único que no he notado es que nosotros, porque era otra cosa, como en el baile tenían orquesta, nosotros íbamos a bailar con la orquesta que nos gustaba.” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Según el testimonio de Eduardo, quien comenzó a bailar en 1954, se evidencia una evolución en los estilos y prácticas del baile social del tango. En sus primeras experiencias, cuando asistía por cuenta propia a lugares como el Instituto Tráfico —un espacio reducido de aproximadamente 10 por 10 metros que solía albergar a unas 200 personas—, observaba que los bailarines se movían en estrecha proximidad, lo que limitaba la posibilidad de incorporar figuras elaboradas. Sin embargo, con el tiempo, él y sus contemporáneos introdujeron un estilo más ornamentado, con mayor uso de firuletes y elementos vistosos. Eduardo también señala un cambio en la dinámica social del tango: en su generación, la dimensión comunitaria del baile comenzó a desvanecerse, mientras nuevos públicos provenientes de otros clubes se sumaban. Asimismo, menciona cómo, en sectores como Boulevard Oroño y sus alrededores, el tango empezó a perder popularidad frente a otras actividades y expresiones culturales, marcando una transición hacia una nueva etapa en la historia del género.

Para una mejor comprensión sobre el ambiente del Boulevard Oroño al cual se refiere, Vila describe:

“Era el barrio más bacán, siempre fue el barrio más bacán de todo Rosario y todavía sigue siendo. Algunos de los bailes que estaban era Oroño y San Lorenzo el Instituto Tráfico, Oroño y Tucumán el Esportivo América. Y en Oroño y Salta estaba el Cine Real que hacía bailes de carnaval fabulosos con 20 centímetros de papel picado en el piso y que tenía 4 pisos de altura y vos ibas a la terraza y la gente se veía chiquita allí,

---

<sup>14</sup> Sobre las orquestas típicas de la ciudad de Rosario recomendamos el trabajo de investigación *El tango en Rosario* (Kaller, 2010).

un mar, todas esas fantasías que uno se hace de los bailes que se ven así, todo eso existió y todo eso yo lo vi... tampoco puedo ser tan, diríamos, tan perfecto en la descripción, porque es una descripción que también un poco, a lo mejor, excede en la fantasía, pero es así, tenía 4 pisos, bailaban en los 4 pisos, en todos los palcos, con toda la gente, iban mil personas.” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Por otro lado, Vila comenta que la motivación personal por la cual comenzó a ir a bailar, se dio en los inicios de la década del 50, con la película biográfico-romántica “Valentino” (1951), sobre el actor Rodolfo Valentino:

“...ahí el tipo baila vestido de gaucho, que no es Rodolfo Valentino, es Anthony Dexter, un actor inglés, en technicolor, no el Valentino que conocen todo rústico, pues no, ya a las luces plenas, porque a mí el otro tipo nunca me atrajo, pero ese tipo sí...entonces ahí me entró, yo cuando lo vi bailar al tipo dije, ah, yo quiero bailar como este tipo, y entonces ahí ya empecé a ir a las milongas, yo lo vi en el 52, yo ya tenía 14 años. Primero empecé a ir a las milongas más de pibes, después empecé a ir al el Centro Catalán, la Alianza Francesa, el Club Policial, que hacía baile al aire libre por la calle Mitre, incluso algunos bailes de carnaval del barrio, de un club también que estaba sobre Oroño que se llamaba Británica Fútbol Club, Oroño entre Güemes y Brown, ahí era un club bravo, de tipos que *taqueaban* (billar) bien, y ahí nomás dos cuadras, sobre Jujuy y Oroño, estaba también el baile más *taura* que hubo en mis tiempos: el Estadio Milia. Que íbamos con *Pitipiti* y Miguel. El *Pitipiti* del año 70: el mejor bailarín de Rosario. Nosotros nos conocíamos de ahí, porque éramos los muchachos que más se destacaban. Los que se destacaban en ese tiempo que nosotros empezamos, eran *el Negro Amadeo*, *el Cachafaz Rosarino* [Alberto Donaire], *el Favorito*, *el Negro Muller*, *Triglia*, *el Caburé*, *el Ganso*... eran referentes porque nosotros teníamos 18, 19 años y ellos tenían 30.” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Eduardo nos cuenta cómo él, junto con otros dos o tres jóvenes bailarines, formó parte de un grupo que adoptó ciertos elementos que considera como parte de la evolución en un estilo del tango danza. Una experiencia fundamental para ellos fue la primera presentación de *Virulazo* en Rosario, a la que asistieron en el estadio Milia. Eduardo define a *Virulazo* como “la expresión más cabal del Buenos Aires de aquella época”. La impresión inicial que le causó el reconocido bailarín fue de asombro y escepticismo, ya que su contextura física —alto y de aproximadamente 120 kilos— contrastaba con los jóvenes esbeltos y elegantes que lo observaban:

“La primera vez que vino *Virulazo*...nos metimos en el estadio Milia... nos sentamos en la mesa... Bueno, entonces, ¿Cuál es? Ese. Un tipo gordo, así como de 120 kilos. Entonces: ¡¿Ese baila?! Nosotros éramos pendejos finitos, de 20 años... Sí, y aparte bien finitos: nosotros éramos de abolengos prácticamente, porque en el lugar que

vivíamos teníamos que *empilcharnos* bien, nos *tirábamos* con las pibas de Oroño. Nos *tirábamos* con todo el *minaje* bueno. Con cualquiera no nos tirábamos. En la milonga ya uno cambiaba un poco, porque no todas las minas eran finolis, pero en el *barrio* no. Porque en el barrio estaba la Artiaga que tenía la tienda de Pasco, estaba la hermana del Repetto y Sforza, que todavía está la mansión sobre Oroño entre Catamarca y Tucumán, apenas pasa el edificio. Estaba el Emanuele, que el padre era dueño de la Sociedad Exhibidora Rosarina de 15 Cines Rosarinos que exhibían películas. Toda gente de Telaraña. Gente de Oroño. Claro, gente de Oroño, como yo te dije antes.” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Un pequeño paréntesis para remarcar que no solo nos consta la descripción que Eduardo nos brinda de *Virulazo*, sino también que la contrasta con la descripción del entorno socio económico en el cual solía moverse Eduardo en su juventud, la clase media y alta de Bv. Oroño.

“Entonces Virulazo salió con una petisita. Se llamaba Aída, era la mujer verdadera, la madre de los hijos de Virulazo. Entonces el tipo salió y arrastró la gamba así e hizo otra que Maradona haciendo saz-pum-tac. ¡Entonces, nosotros no sabíamos para dónde agarrar loco! ¡Nos paramos, nos paramos de la mesa, era fabuloso! ¿Viste? La agarraba como si fuera de taquito, para acá, para allá. Claro, todas cosas nuevas que con el tiempo uno las practicó, las vio, las cambió. No es que uno las quiera cambiar, nosotros no teníamos vídeo para copiarlo...Y entonces, claro, empezó el bocho a laburar y a practicar, cómo el tipo hacía acá, sacaba allá, o sea, nosotros hacíamos algunas cositas de esas, pero no la sucesión de pasos enganchados con los otros pasos a una velocidad vertiginosa: Era otro baile.”

Vila concluye con respecto a sus primeros años en relación al tango:

“Y bueno, eso era la vida que transcurría en la juventud: uno iba y trataba de bailar bien, no porque quisiera ser artista ni nada, uno bailaba bien porque era la forma de tener las mejores chicas [risas] No hay ninguna duda: ¡Claro!” (Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Sin embargo, más allá de esta última afirmación, el propio Eduardo Vila fue no solo un artista, sino un personaje ligado íntimamente a la noche de Rosario, y sin lugar a dudas, un referente para todos los que comenzaron a bailar tango en los años 90. Primero como bailarín y luego también como cantor de la orquesta de Domingo Federico:

“Cuando yo canté para Federico ya era un tipo de 50 años [del 85 a la muerte de Domingo Federico en el año 2000]. Yo para Federico empecé en el año 62 como bailarín y estuve hasta el 70, que Federico se fue a la ONU a representar a SADAIC. Y

yo que ya hacía muchos años que trabajaba en la municipalidad, agarré un puesto de inspector de espectáculo público, paralelo al otro cargo que tenía como jefe de sector. Así que ahí conocí todos los *cafés concert*, todos los artistas que había que conocer, todos los directores de teatro a los que después me vinculé, toda la gente de la noche. Era un tipo de la noche, de 10 whisky por noche y que al otro día mi mujer me mojaba la cama para que no me acostara y fuera a laburar, no era tampoco tan fácil el tema, si a los 45 años largué la esponja porque ya realmente no daba más, después me recuperé y ahora estoy de nuevo en bajada, pero bueno, que me quiten lo bailado...”(Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Asimismo, Vila sostiene que el cambio más notorio fue a partir de varios factores, entre ellos los golpes de estado de la *Revolución Libertadora* y los posteriores:

“El tango venía cambiando porque había una intención expresa de la Revolución Libertadora por eliminar los gremios. Los músicos estaban agremiados y el tango era una cosa muy popular, o sea, casi era peronismo. La palabra peronismo en ese entonces era una mala palabra.”

En este sentido, Eduardo Vila reconoce al suceso mundial del rock and roll y de la cinematografía estadounidense como una “invasión cultural” con la cual era imposible competir debido a que “era bastante más avanzada que las otras, con mucho más técnica y mucha más plata.” En términos de Ranciere, vemos aquí que la “distribución de lo sensible” inclina la balanza estética hacia las industrias culturales extranjeras, lo cual marca un declive para el género a partir de la década del 60:

“Entonces ya el tango se fue perdiendo porque entraron al club de Del Clan copiando a los otros tipos [artistas foráneos] y se fue cambiando. En los bailes, en vez de poner tango, ya empezaron a traer un cantor de tango como Raúl Lavié o algún otro. Y alguna vez, alguna orquesta que traía algún club más tanguero como *Libertad* o *Cruce Alberdi* que traían a [la orquesta de Osvaldo] Pugliese, así. Y no sé si [la orquesta de Carlos] Di Sarli. No, a Di Sarli lo traían para los carnavales ahí en Provincial. También lo traían a Pugliese. Porque en Buenos Aires ellos ya no iban más y entonces los traían acá. Y así fue desapareciendo. Los traían porque los traían con *Varela Vareleta* [Orquesta de Jazz y otros ritmos centroamericanos o tropicales], metían 50.000 personas en [el club] Provincial. Pero ya no era de tango. Ya era difuso porque para meter 50.000 personas se ocupaba todo Provincial. Los jardines, las canchas de tenis. Ya no era una cosa *milonga*. Era una cosa manifiestamente masiva. Bueno, y entonces, en el 70, el tango todavía estaba porque yo iba a [la ciudad de] Buenos Aires y yo iba a [la milonga de] *La Argentina* y había orquestas, quintetos de tango. Iba a Once y había también cosas de

tango, en la Galería Güemes. Había, no tanto como en su mejor época, en los 50.”  
(Eduardo Vila, Entrevista personal, 10/10/2015)

Inferimos de esta afirmación sobre la masividad de la concurrencia en el caso de los grandes eventos en clubes como Provincial, que para Vila se distancia de lo que sucedía en la milonga. De esta forma, pone en relieve en el caso del tango la latente tensión entre la cultura de masas y la cultura popular de aquel Rosario que cerraba una época.

### **Rodolfo Ruiz Diaz, *El Duende. El Tango de las orillas.***

El testimonio de Rodolfo "El Duende" Ruiz Díaz, doce años menor que Eduardo Vila, ofrece una perspectiva generacional diferente sobre el desarrollo del tango y el surgimiento de la cumbia cruzada en Rosario. Durante una entrevista realizada en octubre de 2023, su relato permitió contrastar estas experiencias, revelando cómo su trayectoria artística refleja una geografía urbana distinta y un contexto histórico marcado por influencias sociopolíticas, económicas y culturales específicas. Creemos que este enfoque comparativo entre las vivencias de Eduardo Vila y El Duende enriquece la comprensión de las dinámicas de transformación del paisaje musical y dancístico de la ciudad, aportando una visión más amplia de los procesos de resignificación de estos géneros en cuestión.

“Yo vivía en la zona de la Siberia, una zona periférica. Y todos los años se hacía la Semana de la República de la Sexta. Se festejaba una kermese con una milonga en la calle. Durante el día había carrera de bicicleta, carrera de embolsado y a la noche se rubricaba con una milonga. Bueno, yo vivía a mitad de cuadra, en zona carenciada, de villa digamos. Pero la milonga se hacía Ituzaingó y Esmeralda. Porque Ituzaingó cruzaba Esmeralda y era calle asfaltada. Ahí se improvisaba un escenario de madera, adornados con unas palmeras y lucecitas de colores. Yo tenía nueve años y una noche veo bailar una pareja toda vestida de negro. Y me impactó: realmente me tocó el alma. Yo no sabía que se llamaba tango eso. Bueno, la cuestión que me quedó grabado. Y era un tango *puenteado*. Muy visceral.” (Rodolfo Ruiz Diaz, entrevista personal, octubre de 2023)

El Duende describe con detalles su insistente deseo de aprender a bailar tango en un momento en el que iba perdiendo terreno en los espacios de baile, tal era la escena que su primera búsqueda fue cruzando el río Paraná:

“Cuando tenía doce años me escapo con un amigo y nos vamos frente al Swift que había como una milonga en la isla, era un quincho. Creo que se llamaba *La Sívori*

[quizás en referencia a Omar Sivori jugador argentino de la selección nacional de fútbol de aquella época], me parece que le decían. Y yo me acuerdo que iba llegando a mitad del río. Y ya se sentía el ruido de las baterías. La batería y los foxtrots que se tocaban en esa época...El tango ya estaba para atrás. Yo tenía doce años. Sería en el 61. Sobre esa época, un poquito más allá, El club del clan. La juventud empieza a consumir esa música nueva, digamos. Y bueno, las milongas ya prácticamente se bailaba cumbia, se bailaba foxtrot. En mi adolescencia entre los 14, 15 años Seguí buscando tango. Y algunos lugares bastante, ¿cómo te puedo decir? De gente común, de gente barrial. No era bailar tango. Por ahí tocaban algún tango. Porque ya estaba, como te digo, ya estaba en retroceso el tango. No eran milongas exclusivamente de tango. Milongas que te bailaban de todo. Por ejemplo, lo que se estilaba antes era *la jazz Característica*. Que tocaba foxtrot, vals, todo esto. Y después estaba la orquesta que tocaban tango, viste. O si no, la misma *jazz* que te tocaba algún tango y ya estaba.” (Rodolfo Ruiz Diaz, entrevista personal, octubre de 2023)

A medida que transcurrían los años entre su infancia y juventud, la búsqueda de tango se tornaba cada vez más compleja, debido al repliegue del género y al auge de otros estilos musicales, en su mayoría de origen extranjero. Este fenómeno reflejaba el impacto creciente de la globalización de los mercados y la mundialización de la cultura, que transformaban las dinámicas del consumo cultural y las preferencias musicales.

“En mi adolescencia, ya más cortado estaba el tango. Ya tenías que meterte en algún piringundín, ¿viste? Buscar lugares donde por ahí se podían tocar un tango. Yo sabía ir a Pichincha, que había algunas peñas, lugares de milongas. Y le tenías que pedir, por favor, que tocaran un tango. No tocaban ya porque era lo que hacían los mismos empresarios, como la gente quería bailar la otra música: Foxtrot, Cumbia. Mucha cumbia.” (Rodolfo Ruiz Diaz, entrevista personal, octubre de 2023)

Estos datos nos permitieron avanzar con las preguntas que nos interesan para nuestra investigación, la conexión entre el tango y la cumbia cruzada. Por lo que le consultamos sobre la manera de bailar cumbia en aquel momento en esos lugares de Rosario:

“Se bailaba *cruzado*... a los 14 años ya como estaba enloquecido con el tango empezamos a ensayar con un amigo que vivía en La Tablada y yo agarraba la bicicleta los días sábados después de comer y nos encerrábamos, unos veranos terribles, nos encerrábamos en la habitación de él y nos poníamos a bailar. Nos cagamos a patadas ahí delante del espejo, pero después, sacábamos algún paso, cosas para bailar tango. Cuando íbamos a la milonga y no tocaban tango, entonces ¿qué tocaban? rock, rock

and roll, le mandábamos firulete, corte, ochos [elementos del tango] al rock and roll. A la cumbia (como no tocaban tango) le empezamos a mandar todos los pasos que habíamos aprendido. Si había un tango le mandábamos al tango, pero, a la cumbia le mandábamos 8, corte...me acuerdo que hasta hacía algunas quebradas en la cumbia yo, ¡claro, al ritmo de la cumbia! lo único que claro, la cumbia no la podías bailar puenteada ni nada de eso porque es como que te lleva el ritmo, viste, que es otra cosa. Entonces ¿por qué la bailaban así? porque había mucho tanguero también, que entonces cuando iban y no tenían tango para bailar, ¿Cómo la bailaban?: le mandaban lo que sabían ellos. Por eso era una melange, digamos, no sé si es la palabra correcta, una mezcla, tendemos a entrecruzar todo... Bueno por eso es que existe la cumbia cruzada” (Rodolfo Ruiz Díaz, entrevista personal, octubre de 2023)

En otros momentos, El Duende ha sido consultado por su vínculo con la cumbia cruzada, por si tuvo que ver con la gestación del género, a lo cual se desprende de dicha responsabilidad:

“...No, porque ya había otra gente que bailaba así...yo no asociaba la cumbia cruzada con lo que hacíamos nosotros en aquellas épocas. Porque a lo mejor te hacen creer que nació ahora la cumbia cruzada: el foxtrot, había alguno que he visto bailar cruzado el foxtrot con paso de tango también claro, nada más que lo bailaban picadito... la manera de bailar cumbia es porque le han copiado el tango, es una cosa lógica”. (Rodolfo Ruiz Díaz, entrevista personal, octubre de 2023)

A su vez, El duende nos afirma que “antes de la cumbia cruzada era el foxtrot cruzado.” Lo cual nos deja una línea para seguir profundizando en los devenires de estas *danzas híbridas*.

La evolución o emergencia de la cumbia cruzada, como muchas danzas latinoamericanas, no fue un proceso lineal, sino más bien un árbol con ramificaciones que tomó elementos de muchas partes. Para nosotros que venimos trazando la investigación desde el tango hacía la cumbia cruzada, consideramos a Rodolfo, El Duende, como un actor jugando una especie de papel de *eslabón perdido* para nuestra investigación, es decir, es el nexos que vivió y convivió entre ambas expresiones populares.

A continuación, retomamos un fragmento de la entrevista donde, desde sus vivencias, compara las posibilidades de desenvolvimiento personal entre el tango y la cumbia cruzada:

“Yo he tenido algunos maestros de cumbia que venían a aprender a bailar tango y me daba cuenta: este no quería aprender tango, lo que quería eran pasos. Cuando le preguntaba, ¿pero vos bailas cumbia? y sí, me decían medio dudando. Y me estoy

dando cuenta, le digo, vos bailas cumbia...yo los quería convencer para que bailaran tango. El tango te abre las puertas del mundo, pero no, no... y por ahí le decía a alguno, la cumbia: ¿adónde te va a llevar? A La Cautiva<sup>15</sup>, ¿no?... [les explicaba] mira, yo vengo de acá, de allá. Yo bailaba cumbia también, pero el tango me abrió las puertas del mundo, conocí otros lugares, otros países gracias al tango, ¿viste? lo quería convencer, pero los que están muy metidos con eso... ¡y tienen posibilidades! porque he conocido a algunos bailarines que bailan cumbia que, si lo volcaras al tango ¡la fuerza que tienen! el sentimiento ese, si lo volcaras al tango, pero no...no los pude convencer, no convencí a ninguno, ¿viste?...” (Rodolfo Ruiz Díaz, entrevista personal, octubre de 2023)

En este comentario podemos deducir no sólo su profundo sentimiento por el género sino también su parecer de que, en relación a la cumbia cruzada el tango dispone de mayor *capital simbólico* (Bourdieu, 2010) y de una mayor legitimación, aceptación social o prestigio.

Otro dato significativo tiene que ver con su formación, en un contexto donde no había clases de tango y tampoco era fácil que alguien se disponga a compartir sus conocimientos de baile:

“No tuve nadie, no. Y los que bailaban tango en mi barrio no te querían enseñar... ¿Sabes lo que hacía yo allá por esa edad a los quince años? veía *Grandes Valores del Tango* [programa televisivo del género que se emitió a partir de 1963 por Canal 9 de Bs. As.] y me clavaba dos horas los días sábados para ver si aparecía un bailarín y a veces aparecía un pantallazo muy pequeño y si agarraba algo al otro sábado con mi amigo le decía, mira vi una cosa así que me parece que era así...y por ahí a lo mejor no era lo mismo pero eso incentivaba la creatividad. Después cuando iba a la milonga, que veía algún viejo, ellos eran intuitivos bailando y yo por ahí absorbía eso, a lo mejor no era lo mismo, pero le agregaba otra cosa, o sacaba algo de lo que había visto... Porque si no sabes, tenés que copiar, pero en determinado momento vos tenés que sacar lo tuyo, tenés que poner tu personalidad. Porque una cosa es bailar el movimiento, o sea, te aferras al movimiento, pero no al sentimiento ¿me entendés? y la parte más importante de todo esto: tenés que tener la técnica, todo lo que vos quieras, pero hay que sacar tu personalidad”. (Rodolfo Ruiz Díaz, entrevista personal, octubre de 2023)

---

<sup>15</sup> *La Cautiva* es una reconocida cantina bailable de la ciudad de Rosario. En esta cantina se suele bailar tanto tango como cumbia cruzada. El mismo Duende en esta entrevista nos cuenta que cuando comenzó a buscar convocar a bailarines, hace unos veinticinco años atrás para el ciclo “El tango y sus bailarines” iba a La Cantina.

En este sentido, el Duende, reconoce el papel de la destacada bailarina de tango, Victoria Colosio, quien por los años 80, le aportó, entre otras cosas, varios elementos escénicos y afirma: “si te veía condiciones era capaz de cruzar la ciudad caminando y no comer para enseñarte”. El bailarín recuerda actitudes de Colosio que provocaron su admiración, como “el pagarle el pasaje a bailarines para Europa cuando tuvo una moneda y no había nadie que lo hiciera por el tango”. Asimismo, rescata su incentivo hacia los jóvenes para acercarlos al tango donde expresa no saber “con qué artimañas” pero lográndolo. Cuenta cómo le hablaba a él y a otro reconocido bailarín surgido en la ciudad, Ricardo Calvo (ahora radicado en el exterior), de su insistencia para que viajen a Europa a lo cual ellos reaccionaron: “¿hay que ir a Europa? ¿Qué dice esta vieja? ¿Vamos a ir a Europa? nos reíamos, yo decía: no tengo ni para ir a la Florida ¿y vamos a ir a Europa?” Rodolfo cuando rememora aquellas épocas, admite que tenía razón y afirma que “fue la persona que más hizo hincapié de que salieran fuera del país con el tango y lo logró... muchos partieron por el incentivo que les daba *la vieja*”. (Rodolfo Ruiz Diaz, entrevista personal, octubre de 2023)

En el siguiente tramo de la entrevista contrasta la actitud de los antiguos tangueros de su barrio con la de Victoria Colosio:

“En la zona que yo estaba, ahí los milongueros que había no te pasaban, ¡a mí no me pasaron nunca nada! si yo hubiese tenido un maestro... los bailarines de tango nunca iban a reconocer al otro bailarín. Más los viejos tangueros, siempre: - ah no, pero agacha la cabeza no, pero esto, lo otro. Y, si hablaba con vos, indirectamente te estaba diciendo que él era el mejor de todos. Era una cosa de machismo total. Es natural del tanguero, yo no sé hoy los jóvenes como son. Yo nunca fui así, a lo mejor interiormente también pensaba lo mismo, pero fui muy cuidadoso... por eso es que a la única que reconozco que me dio algo, es a Victoria Colosio. Ella me decía “yo no te enseñé nada”. No: me enseñó a pararme en un escenario. Conocí los escenarios de un teatro cuando conocí a Victoria Colosio. A mí me sacó bien del barro y me puso arriba de un escenario. Que para mí al escenario de un teatro entraban los ricos. Nosotros venimos de una de un pabrerío tremendo, ¿me entendés? Nunca me propuse llegar a ser bailarín profesional, esto fue una cosa que yo quería bailar, a mí me interesaba bailar en la milonga, nada más. Y de repente, se me abrió una puerta. Cuando lo conozco a Victoria comienzo a bailar con la Orquesta Domingo Federico, fui del grupo de ella, comienzo a bailar en diferentes lugares... con Domingo Federico estuvimos en Camboriú con [Eduardo] Vila en *La fiesta de las naciones*... estar en un festival tan grande fue muy emocionante aparte de representar la Argentina. Después me dice Vila:

- vos siempre hablás de Camboriú ¿ Vos sabés que bailamos en el Sheraton de Buenos Aires? Él siempre me lo recordaba a eso.” (Rodolfo Ruiz Diaz, entrevista personal, octubre de 2023)

Ambos entrevistados, Eduardo Vila y Rodolfo Ruiz Diaz fueron bailarines de la Orquesta de Domingo Federico y tuvieron la posibilidad de viajar con ella en giras por el interior de Argentina como al exterior. El Duende nos cuenta que así conoció España, Brasil y Chile. Y si bien el tango que lo llevó por todos esos destinos gracias al gran capital simbólico que fue reuniendo el género en su historia, reconoció que la vida del artista fue siempre incierta. Entonces, además de desempeñarse con el tango, el Duende trabajaba paralelamente desde muy joven como fileteador y retratista. Cuando más tarde tuvo sus dos hijos, empezó a trabajar para la secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. A este respecto podemos afirmar que ante la patrimonialización del Estado y las estrategias de legitimación que se fueron desplegando, se fue encontrando el capital económico que acompaña a dichas iniciativas.

Estas valiosas informaciones que ilustran las trayectorias de ambos bailarines, nos permiten dilucidar el modo en que el tango funcionó como un vehículo de movilidad social. Es decir, Eduardo Vila sin pertenecer a los clubes *chetos* o a la élite del Bv. Oroño, supo tener *roce* con todo este sector social a partir del tango. Y Rodolfo Ruiz Diaz pasó de su vida en un barrio de la periferia al centro de los escenarios. Para ambos, el tango motorizó un reconocimiento, buscado o no, y una apertura de sus fronteras, de forma simbólica o literal.

Podemos afirmar que ambos participaron, cada uno a su manera, de la industria cultural alrededor del tango. Y del mismo modo los dos tuvieron en su práctica cotidiana una militancia activa por y para el tango.

“...Yo fui un trabajador del tango, no fui nunca el mejor, pero amé esto y entregué mi familia al tango. Yo te cuento mi vida lo que hacíamos nosotros: yo llevaba a los chicos, Germán bailaba desde que era chico, el otro también bailaba y tocaba la guitarra, íbamos a unos pueblitos a bailar un tango. Capaz que en un auto todo roto, en invierno, tapado con frazadas. Y capaz que me daban dos pesos con cincuenta o veníamos y habíamos comido y veníamos contentos porque nos habían aplaudido y esas cosas, ¿viste?” (Rodolfo Ruiz Diaz, entrevista personal, octubre de 2023)

Es interesante retomar esta autopercepción como “trabajador del tango”, la cual asocia a un modo de vida que involucró a su familia y sin otro propósito que el reconocimiento del público. Sin embargo, podemos enunciar otras formas en que se

refleja su trabajo con el tango en la ciudad, donde por un lado estuvo casi cuarenta años en el centro de la tradición El Hornero, siendo un formador de nuevos bailarines por generaciones. Por otro lado, por más de veinte años gestionó las clases gratuitas para la comunidad en la Sala Lavardén, a lo cual hay que sumarle la creación en el año 1993 de *El Tango y sus Bailarines*. Este evento funciona anualmente en la sala Lavardén y ha congregado a la comunidad tanguera de Rosario por más de tres décadas. Nos cuenta que su intención con este proyecto fue generar lo que él hubiese querido asistir en su adolescencia: un lugar en donde poder ver a los bailarines de tango. De esta forma, Rodolfo quien vivió gran parte de su carrera artística en un momento de gran invisibilización del tango supo ser, por lo visto más arriba, un actor que trabajó justamente en ese sentido: visibilizar y legitimar su gran amor, el tango en la ciudad de Rosario.

### **Rosario y la profesionalización del baile de tango en la década del 90.**

Para analizar la situación de las industrias culturales del baile de tango en la ciudad de Rosario a partir de la década del noventa del siglo pasado, tomaremos la experiencia de tres referentes que han tenido una trayectoria relevante por su desarrollo artístico y profesional: Marisa Talamoni, Guillermo Ruiz y Diego Pérez. La elección de estos bailarines reside también en que, si bien en algún momento, tuvieron una instancia importante en el exterior, decidieron realizar en Rosario su mayor apuesta. A tal fin, realizamos entrevistas en profundidad, de las cuales tomaremos para esta investigación los datos que puedan dar cuenta de su proceso de profesionalización, la incidencia de las políticas públicas en dicho proceso y las alternativas laborales que pudieron crear alrededor de su carrera en el ámbito del baile.

Marisa nos cuenta que se inició en el baile del tango en los 80, donde a la vuelta de la democracia se encontraban peñas con músicos y cantores de tango, pero todavía no había prácticamente nada de tango bailado en esos ámbitos. Tras formarse con profesores de Rosario como Victoria Colosio (de quien sería asistente durante varios años) y con otros profesores de Buenos Aires, en los 90 comienza a hacer presentaciones y dar clases en distintos espacios de la ciudad. De a poco algunas milongas iban surgiendo en los años 90. Marisa era maestra de nivel inicial y con esos ingresos solventó su formación de bailarina de tango, hasta que logró dedicarse de lleno al tango ya que, en dicha década, el tango volvió a ser requerido para presentaciones en espectáculos, congresos y fiestas privadas.

En 1994 viaja por primera vez a Barcelona, donde son invitados con su partenaire, a distintos festivales en Europa, encontrando (no sin esfuerzo por proceder del interior del país) un lugar a la par de bailarines de gran reconocimiento provenientes de Buenos Aires, irrumpiendo con un estilo particular. Tanto en los festivales internacionales como en Rosario, trabajó formando incansablemente nuevos bailarines, en algunos festivales de la década del 90 llegaban a participar en sus clases hasta 80 personas aproximadamente.

Siempre se movió en la industria del tango de forma autogestiva, participando por medio de contratos eventuales en varias iniciativas de la Secretaría de Cultura del Municipio, pero nunca en relación de dependencia. Su flujo de trabajo era ininterrumpido entre el extranjero y su trabajo local. Marisa considera que el hecho de haber tenido éxito en el exterior abrió puertas laborales en Rosario a partir de este reconocimiento. Así mismo, la bailarina destaca que trabajar en este circuito europeo generaba un alto entrenamiento en la profesión de danza. Marisa considera que en esos años subsistir del tango era complicado, pero a diferencia de la actualidad había menos cantidad de bailarines. Por otro lado, considera que al no ser un baile masivo y del cual se requiere mayor exigencia técnica que en otras danzas populares, su convocatoria justamente se ve acotada. Además, aprecia que el mercado internacional, desde hace años se ha visto reducido, ya que en distintos lugares en el exterior son los propios actores locales los que comenzaron a organizar, bailar y enseñar la danza, ejecutar música y musicalizar -como Dj's de tango-, siendo desplazados la mayoría de los argentinos que solían participar de estos eventos.

Al cesar su trabajo con Ricardo Calvo en el 2004, continuó su trayectoria acompañada de nuevos partenaires (formados principalmente por ella). En el 2010 volvió a radicarse en Rosario y cesó de trabajar en el extranjero.

Guillermo Ruiz comenzó a bailar en 1993 con Giorgio Colosio (hermano de Victoria Colosio), pero de inmediato se dedicó a tomar más clases con distintos profesores de la ciudad de manera intensiva y constante. Guillermo también nota un resurgimiento del género del Tango a partir de la vuelta a la democracia y especialmente a partir de los 90 con clases y milongas en Buenos Aires y también en Rosario. En esta última, la Escuela Municipal de Danza tenía talleres abiertos a la comunidad. Por otro lado, el Instituto Superior de danza Isabel Taboga, donde Giorgio Colosio daba sus clases, resultaba ser un epicentro de mucha gente joven interesada en bailar tango: provenían del propio instituto como de los jóvenes de la Escuela Provincial de Danzas Nigelia Soria y de la propia Escuela Municipal de Danza.

El proceso de profesionalización de Guillermo estuvo emparentado a su exhaustivo proceso de formación, ya que en 1994 viaja a España con una pequeña compañía de baile conformada por dos de sus profesores. Guillermo decide renunciar a su trabajo como analista de sistema (y a la estabilidad económica que eso le significaba). El bailarín destaca que dicho trabajo le permitió tener un respaldo para un año de estadía en su viaje. Cuando llega se dedica tanto a asistir las clases, como a bailar y también a producir el show, es decir encargarse de vender el espectáculo. A los dos años sin conseguir cierta solvencia económica, decide mudarse con su partenaire a Lisboa, dejando la compañía de baile. Es allí donde encuentra un lugar donde crecer profesionalmente y conformar una S.R.L. para crear una escuela de tango donde asistían unas 250 personas, con clases de lunes a domingos, y en la que organizaban una Milonga y una práctica\* de baile semanal. Allí también organizaba, una vez al año, un Tango Tour donde viajaban con alumnos de Lisboa a la escena de tango en Buenos Aires. Asimismo importaban por medio de la SRL, discos y zapatos de tango para venderlos en Lisboa a través de la aduana. Este crecimiento de trabajo tuvo un impacto económico muy grande “cuando llegamos a Portugal tenía el equivalente de ahora de 100 pesos en el bolsillo y unos años más tarde nos compramos un auto 0 kilometro, teníamos la SRL, me compré el departamento acá en Rosario, Elina [su partenaire de aquel entonces] también tiene su departamento”. Este período le significó un desahogo en lo económico luego de un comienzo dificultoso en España. Considera que el haberse radicado en Lisboa capital de Portugal, donde recibía entrevistas de los canales y revistas de la ciudad, le dio la visibilidad para que se generen nuevas posibilidades laborales en distintos puntos de Europa.

En sus casi 30 años de desenvolvimiento profesional, la actividad principal de Guillermo es la de profesor y bailarín, así como musicalizador y organizador de Milongas tanto en Lisboa como luego en Rosario. En esta última ciudad, en la década del 2010, abrió durante varios años la milonga *La Musa Mistonga*, con gran convocatoria. Como vimos, también realizó micro emprendimientos relacionados a la producción de eventos artísticos, turísticos y de comercio exterior, abarcando como profesional un amplio espectro dentro de la industria del tango como pocos lo han logrado.

Por su parte, Diego Pérez comenzó a bailar en 1998 en las clases que brindaban en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia dictada por Beatriz Mendoza. A los pocos años, luego de formarse en Rosario y Buenos Aires con distintos bailarines, decidió dejar su trabajo en una carpintería para dedicarse de lleno al tango, invirtió lo

que se le debía de este trabajo en comprar ropa para bailar y en su formación. Enseguida comenzó a trabajar junto a su profesora Beatriz Mendoza, primero como asistente de sus clases y luego como profesor. En estos primeros años, logró conformar un grupo de alumnos que asistían a sus clases, tanto grupales como particulares, lo que fue paulatinamente conformándose en su sostén económico. En el 2002 fue justamente Guillermo Ruiz quien lo conecta con una escuela de tango en Porto, ciudad de Portugal donde trabajó por un año con clases y shows, allí y también en Italia.

El desarraigo lo hizo regresar y desarrollar su trabajo de tango en Rosario. La idea de Diego siempre fue crear una milonga con una escuela de baile en Rosario para poder disfrutarla con sus afectos. En el año 2005 conoce a su pareja actual, Soledad Cantarini, y juntos comienzan a participar de los Campeonatos Mundiales realizado por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, ganando en Rosario en primera instancia y llegando a estar 5 años consecutivos entre las diez mejores parejas del mundial, y ser subcampeones mundiales en el año 2010. Estos hechos de relevancia generaron oportunidades hasta la actualidad, siendo considerados como parte de los mejores profesionales en el interior del país. Así también, los llevó a volver a viajar al exterior sobre todo a Suiza e Italia. En Rosario, en el año 2017, abrió junto a su pareja la escuela milonga PerCanta tango club (Perez-Cantarini), baluarte de las expresiones artísticas del tango en la ciudad de Rosario.

Los tres bailarines coinciden en que el volumen de trabajo realizado en el extranjero, más allá del significado económico que haya tenido en cada caso, benefició tanto al entrenamiento de la danza, como el ejercicio de la docencia y la práctica autogestiva.

Con respecto a las políticas culturales de la ciudad de Rosario que ofrecieron apoyo a los bailarines en cuestión, podemos mencionar que los tres trabajaron en el Metropolitano de Tango (festival organizado por la secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario) en distintas ediciones, brindando presentaciones y clases de baile o también como Dj's (en el caso de Diego y Guillermo).

Guillermo fue contratado como asistente de producción en las primeras ediciones del festival Metropolitano (2004) y para La Casa del Tango por medio de la Secretaría de Cultura de Rosario. Así también, trabajó durante ocho años para la misma secretaría, contratado en la Escuela Móvil -en la posta de la Casa del Tango-, dando funciones y clase para niños de escuelas primarias. También se desarrolló como profesor de tango para la Dirección de Juventudes en el Centro de la Juventud. Luego de todos estos años de trayectoria en relación al Estado municipal (hasta un

mes antes del comienzo de la pandemia de Covid-19) Guillermo pasó a estar en relación de dependencia con la Municipalidad como profesor de baile. Este hecho puede nombrarse como la excepción que hace la regla de la política histórica del Municipio, que ha mantenido una marcada precarización laboral para los bailarines de tango.

Podemos concluir entonces que gracias al trabajo sostenido y creativo de profesionales locales como los aquí citados, quienes fueron sorteando los desafíos de la lógica capitalista, se logra ubicar el tango dentro de las industrias creativas, al mismo tiempo que hacen visible a Rosario en los mapas del tango global.

Antes de finalizar este texto, vale mencionar que durante el transcurso de la pandemia que atravesó el mundo por el Covid-19, se desnudó la precariedad laboral de los bailarines de tango, ya que se suspendieron todo tipo de actividades culturales dejando en suspenso las fuentes laborales de los bailarines. Las Secretarías de Cultura de los diferentes Estados, suspendieron las contrataciones y las clases grupales y particulares, y tuvieron que esperar más de un año para disponer de un protocolo aceptado por las autoridades. El sector de la danza vio agravada su situación por no contar con una ley nacional que lo ampare, ni con un gremio propio que defienda sus derechos. En la actualidad esto está en pleno proceso de cambio con la conformación en el año 2024 de La Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa), la entidad gremial que agrupa a lxs trabajadores de la danza con el objetivo de crear y defender sus derechos laborales.

En Argentina el tango es una industria creativa que motoriza tanto la cultura como la economía. Esto se evidencia, especialmente a partir de la reactivación económica post crisis del 2001 y hasta antes del inicio de la pandemia, pero lejos estamos de que sus actores principales cuenten con el reconocimiento, la estructura y el amparo de un trabajador de la cultura. Si bien, en el 2020, el Ministerio de Cultura de la Nación lo incorporó entre uno de los 15 sectores que componen el MICA (Mercado de las Industrias Culturales Argentinas, que se originó en el 2011), creemos que todavía falta mucho por recorrer por fuera de estas menciones para consolidar esta profesión como es debido.

**La Novata: una práctica de militancia disidente en el tango de Rosario.**

*“En este mundo, la clase de situación en la que nos encontramos en los espacios públicos de tipo moderno parece cada vez más extraña, más innecesaria, más forzada. Y muchos de los artistas más atentos a estos cambios tratan de diseñar escenas, ámbitos donde la circulación de las imágenes, los objetos, los discursos suceda de otras maneras.”*  
(Entrevista a Laddaga, sobre *Estética de la Emergencia* por Santiago García Navarro, pág. 2, Latinart.com)

Anteriormente hemos dado ejemplos de lo que implicó la profesionalización de algunos bailarines de la ciudad en la década del 90, aunando la legitimación institucional del tango como género y la inserción de sus actores en las industrias culturales. Sin embargo, creemos oportuno a continuación considerar algunas prácticas culturales que se mantuvieron por fuera del circuito hegemónico que se iba cristalizando. Para eso nos proponemos pensar ciertas transformaciones sociales ocurridas en la práctica del tango en la ciudad de Rosario. Las mismas se insertan en un contexto histórico-político post crisis 2001 que habilitó a reconfigurar las prácticas culturales tanto a nivel local como nacional. Partimos entonces de una experiencia de militancia cultural llevada a cabo por el colectivo “La Novata”, el cual surge en el 2006 y reúne jóvenes universitarios, músicos y bailarines de Tango, tanto profesionales como amateur. El colectivo se gestó con el objetivo de ampliar la convocatoria y los horizontes del género como práctica social a través de una serie de actividades dentro de la cual, la más relevante era la creación de milongas en horarios diurnos, en espacios públicos y periféricos de la ciudad, lo cual era inédito para el ambiente tanguero del momento. Vinculamos las acciones del colectivo con el planteo propuesto por Laddaga (2006) respecto del arte actual, al cual define como un “régimen práctico” de las artes. Nos proponemos con este escrito dar cuenta de este momento bisagra para la práctica de Tango en cuanto a su ampliación de sentidos y resignificación de espacio-tiempo y su lugar social, lo que trajo consecuencias socioculturales que configuraron el ambiente y los circuitos de tangos locales que continúan vigentes en la actualidad.

Para realizar este trabajo se realizaron entrevistas semi estructuradas a tres integrantes fundadores del colectivo: Gisela Ratti, reconocida docente y bailarina de tango danza de la ciudad, Leonel Capitano, músico y cantante de tango con una amplia trayectoria a nivel local e internacional quien ofició de enlace con la comunidad de músicos y como maestro de ceremonias de los eventos, y Luis Veggi, uno de los pilares fundamentales de la creación y organización de los eventos de La Novata, habitualmente el musicalizador de las milongas. Así también, se recolectaron materiales de archivo a través de internet y otros brindados por los entrevistados.

## **El Surgimiento de la Novata**

Según sus propios actores, La Novata surge a partir de un grupo de amigos, la mayoría estudiantes universitarios, quienes tomaban clases de baile de tango en un taller del gimnasio de la U.N.R. Tal como relata Leonel Capitano:

“Básicamente era gente que había empezado a bailar tango en un espacio poco convencional como la Universidad o después algunos en las clases que daba Gisela Ratti y por la onda juvenil y por las características de estas personas, o no cuajaban en el ámbito de las milongas donde se iba a bailar, (que salvo algunas excepciones eran bastante más acartonadas que hoy) o bien se preguntaban simplemente porque pasaba esto de que había un tránsito tan largo entre el hecho de tomar las primeras clases de tango y de poder animarse a bailar en una milonga con todos los códigos que existen en una milonga” (Capitano, entrevista personal, mes de 2021)

Según nos cuenta Gisela Ratti, estos jóvenes, vieron la posibilidad de organizar una milonga donde “la premisa fuera que aquel principiante o aquella persona que nunca incursionó en el tango pudiera acercarse y sentirse en un ambiente más amigable que no respondiera tanto a las estructuras que tenían las milongas tradicionales.” Los objetivos eran favorecer la llegada de principiantes y de gente joven, de todas las edades, pero principalmente hacerles perder el miedo a las personas y que en esa misma primera clase que se tomaba ya la gente se largara a bailar, de la manera que sea, nos cuenta Capitano. Esta primera milonga fue realizada en un espacio cultural llamado “La Peripecia”, que formó parte de una gran efervescencia en la creación de espacios culturales independientes.

A partir de esa experiencia el colectivo fue creciendo en número, de unos seis o siete participantes la cantidad se duplicó y continuó con este tipo de actividades alternativas, donde se propiciaba la participación de distintos actores a los que habitualmente se relacionaba al tango. En palabras de Capitano:

“[la idea] no fue la de organizar una milonga como una especie de negocio y que vaya la gente a pagar una entrada, sino buscar espacios alternativos. Y uno de los primeros espacios alternativos que surgió fue una escuela que quiso hacer una actividad de tango también para ayudar a la cooperadora: se hizo con entrada gratuita y yo fui como músico a cantar. Y ya automáticamente me enamoré de estos amigos, ¿no? Porque era una onda completamente distinta”. (Capitano, entrevista, 2021)

La Novata fue instalando un formato distinto al de una milonga tradicional, donde a la clase de baile de apertura, podía incluirse la participación de músicos, cantores profesionales y otros de ocasión (lo que se conoce popularmente como “a la parrilla”), la intervención de alguna pareja de baile, muestras fotográficas, proyección de imágenes, charlas de historiadores sobre el tango, muestras o charlas de coleccionistas, entre otras. Así mismo, la musicalización no se limitaba solamente al tango, sino que siempre se agregan chacareras y cumbias, lo que convocaba a gente que bailaba estos géneros y, de un momento a otro, se animaban a sumarse a la clase de tango.

Ratti, resalta la importancia de las diversas procedencias de los integrantes del colectivo, donde cada persona aportaba en el proyecto desde su saber específico. “Eso como que le dio un marco mucho más enriquecedor al momento de pensar en algo. Porque teníamos desde el ingeniero que armaba las bombitas de luces, (que eso también fue siempre característico), hasta la persona de diseño que hacía el volante que después repartíamos entre todos.” (entrevista, 2021) La bailarina agrega que esta multiplicidad de ideas y miradas permitió pensar el tango de una manera más amplia que habite los barrios, las plazas, los espacios públicos donde pudieran acercarse el vecindario.

Respecto a la organización interna Ratti comenta que se daban en reuniones semanales donde se juntaban a cenar y charlar sobre las propuestas que iban llegando. Luis Veggi afirma que “estas reuniones fueron el eje del colectivo por su aporte a confraternizar que era lo que sostenía el grupo en la complejidad de un armado político de debate horizontal y decisiones consensuadas” (entrevista, 2021) Con el tiempo esta organización precisó la designación de un secretario, aunque sea momentáneo o de una reunión puntual, que llevara un orden y un registro, así como alguien designado para que se encargara de manejar el dinero, lo que asegura un orden interno. Con respecto a los recursos materiales, La Novata fue siempre un colectivo autogestivo. Capitano nos lo cuenta de esta manera:

“...nosotros llegamos a tener un capital, podríamos decir de herramientas para hacer nuestras actividades que fueron todas financiadas todas por donación de los mismos integrantes del grupo, porque utilizábamos nuestras cosas. Por ejemplo, el Seba Elizondo que es sonidista ponía mucho de su material, micrófonos, parlantes, consolas, proyector, los ponía al servicio. El que tenía bicicleta la ponía al servicio, el otro ponía una computadora. Es decir, lo hacíamos todo con nuestras cosas, pero también fuimos financiando a través de rifas, del apoyo de la gorra, fuimos financiando tener un sonido propio, toda una decoración propia (porque nosotros

ambientamos cada una de las milongas, les poníamos un marco, un colorido, ¿no?”  
(Capitano, entrevista, 2021)

Ratti, por su parte comenta que una premisa importante era la difusión del evento: “todo lo que económicamente nos representaba de movimiento de plata era solo para pagar volantes o pagar viáticos de músicos invitados.” Cuando se hacía alguna actividad en algún espacio, plaza o club de un barrio, el grupo se vinculaba con un referente barrial, quien les iba a facilitar las pautas para llegar al vecindario, a las personas que iban al club o quienes pudieran estar interesados de participar del evento. A partir de ahí se visitaba el lugar para: “recorrer los puntos donde fueran de mayor difusión haciendo alguna intervención: desde bailar en la calle poniendo música, Leonel tocaba el bandoneón y cantaba, ahí hacíamos una fuerte volanteada donde entregábamos volante por volante a cada persona, le explicábamos, le contábamos lo que hacíamos. Hacíamos pegatinas de volantes...” (Ratti, entrevista, 2021)

Sobre esta tarea de divulgación del evento en el barrio, Capitano agrega:

“...la semana previa a cada actividad era una militancia muy grande en el barrio. Porque la persuasión nuestra era directa: íbamos volanteando casa por casa, hablando con la gente, teníamos un megáfono para ir en bicicletas promocionando la actividad (así como si fuéramos un chatarrero que va por la calle promocionando), la misma gente de los clubes (que querían que vaya gente) se preocupaba por llegar al vecino... eso fue generando realmente una movida importantísima, desde 2006 a 2018.” (Capitano, entrevista, 2021)

En ánimo de centrar la actividad en la divulgación cultural del tango a fin de correrlo del ámbito del centro y poder compartirlo en los barrios, el grupo se dedicó a buscar plazas. Entre las que nombran en las entrevistas se resalta la plaza emblemática Buratovich en barrio Echesortu, la plaza Libertad, la plaza frente al Bodegón de Pocho (allá en el Ludueña), la plaza Republica (en Zeballos al 5000) y muchas otras plazas de barrios en zona norte y zona sur. Así también coorganizaron con clubes de barrio que estaban en recuperación. Nos cuentan que se buscaba abarcar todas las regiones de Rosario: el club Federal, el club Ítalo argentino (en Av. Battle y Ordoñez) más tarde el club Condor, el club Echesortu, el salón Cosmopolita, así también como muchos centros de jubilados, Escuelas públicas, vecinales o bibliotecas populares que ofrecían su lugar. Lugares donde surgía un movimiento

cultural y al que La Novata apoyaba para difundir la tarea de ese referente o de ese lugar específico institucional.

Capitano señala otro objetivo que perseguían: que además de las actividades, quede algo relacionado con el tango en los distintos lugares. Para eso se trataba de convencer a algún milonguero o alguien del barrio en cuestión para que se quede dando clases en el lugar. En algunos de los casos se logró y el más duradero fue el de Cabin 9, en la Escuela provincial Carlos María Gati (la de mayor matrícula de la provincia). Allí se pudieron desarrollar muchas actividades, donde todavía queda una gran relación entre ellos.

“Cabin 9 para mí fue el epicentro de lo que quería ser La Novata: ir a compartir socialmente otras culturas. Porque los pibes ahí bailaban más cumbia, entonces nosotros aprendíamos la cumbia cruzada y ellos aprendían tango. Fue hermoso, porque quedó una amistad con gente allí. Me llaman cada tanto a cantar, yo sigo yendo a alguna actividad que se organiza en la plaza. Cabin 9, la Escuela Gati y el club Defensores de Cabin 9 fue el sumun de lo que quería lograr La Novata: eso de dejar algo más allá de una actividad y volver cada tantos meses, que quede allí.” (Capitano, entrevista, 2021)

Gracias a la continuidad del movimiento, hubo lugares donde La Novata comenzó a ser un referente en el barrio, como la plaza Libertad o plaza Buratovich, donde ya era la propia gente que esperaba al próximo evento. Capitano afirma que entre 2006 y 2018 la Novata ha realizado más de 200 actividades de tango. Entre las cuales se incluyen, no sólo el evento en sí, sino la gestión previa, la militancia barrial y difusión, etc.

Así como articularon con instituciones, La Novata co-organizó también con otros colectivos que fueron surgiendo. Capitano cuenta que cuando surge MUTAR (Músicos Tanguero Rosarinos) se entabla un vínculo de ida y vuelta, generando una sinergia en las actividades realizadas por ambos. El músico narra que “...en la plaza Buratovich de fin de año...llegaron a tocar siete, ocho orquestas en donde llegó a concurrir mil personas aproximadamente... sin intervención del Estado más que el otorgamiento del permiso para la actividad, y todo autogestivo.” (Capitano, entrevista, 2021)

Recapitulando un poco, entendemos que, de todas estas acciones a lo largo de los años, de la orientación de sus objetivos, de la forma de organización interna de este Colectivo llamado La Novata, se produce, en términos de Laddaga (2006), no tanto una obra, sino la conformación de una ecología cultural, una comunidad

experimental, un proceso abierto y cooperativo, formas de vida y mundos comunes. Lo que nos remite inmediatamente a la categoría que “régimen práctico” de las artes desarrolla Laddaga (2006). En este sentido, los eventos de La Novata no responden a una definición estética estricta, ni responde a una “demarcación disciplinaria” del tango. Es más, podemos afirmar que lo que se espera del tango en su entorno habitual se trastoca en el repertorio de acciones que emprenderá. Sus eventos tendrán las características de una performance efímera y los participantes no serán un mero espectador, sino un colaborador activo: van a estar invitados a participar de esta fiesta que es bailar tango de forma social. Así también, esta misma propuesta busca reinventar un vínculo social que durante los años anteriores se vieron deteriorados por el individualismo propuesto como paradigma del modelo neo liberal impuesto en el país durante los 90s, modelo que terminó por detonar en la crisis del 2001.

### **Repercusiones de La Novata**

*“...lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política” (Rancière J., 2005, Sobre políticas estéticas, pág. 17)*

Los objetivos del colectivo “La Novata” se vieron cumplidos cuando la propuesta logró una amplia convocatoria y visibilidad, sin perder su condición autogestiva y, por lo tanto, su carácter disidente. Su posicionamiento político va a radicar en las formas de creación que inciden en lo que Jacques Rancière (2005) denomina como la “distribución de lo sensible”, ya sea en el orden de lo común, en el reparto de los espacios, de los tiempos, los afectos y los cuerpos. Esta intención de renovar los modos de divulgación cultural, coincide con un modo de aparecer festivo, al que emparentamos de alguna manera con la “carnavalización de la protesta social” “que tiene su antecedente en los años 90 y que se hace extensiva en años posteriores a gran parte de la protesta social” (Di Filippo, Marilé (2018), *La corporalidad política de (y en) la fiesta. Reflexiones en torno al carnaval.*). Un ejemplo que ilustra esta idea puede ser la participación cada año de La Novata en las marchas por la Memoria, Verdad y Justicia que se conmemora cada 24 de marzo.

Cuando estas prácticas cobran una fuerza tal que convocan a una amplia población la cual se siente identificada con ese modo de hacer tango, el Estado, de algún modo, pretende tomar partido de dicha propuesta “alternativa”. Tal como expresa Leonel Capitano: “El Estado [aparece] pretendiendo de alguna manera

“apoyar” (digo entre comillas) la movida. Principalmente la municipalidad que no ha tenido digamos una... no ha sido con el Tango, una política totalmente esquivada, sino que ha tomado un poco el tango, hay que reconocerlo, como bandera cultural. En este sentido, Ratti recuerda que:

“...hubo con la Municipalidad y la Casa del Tango una situación bastante difícil cuando se organizó uno de los festivales, los encuentros de tango (el Metropolitano) donde una vez me llamaron y yo les expliqué que nosotros no participábamos desde ese lugar y después al tiempo salió anunciado en todos lados que la Novata iba a trabajar con la municipalidad e iba a pertenecer al metropolitano de tango. Recuerdo que hasta estaban los afiches y nosotros nunca lo hicimos. Así que fue un momento... raro.” (Ratti, entrevista, 2021)

La Novata desde un primer momento debatió y luego reafirmó su posicionamiento de mantenerse al margen de los subsidios estatales y continuar de manera autogestiva pese a los ofrecimientos de la Municipalidad y sobre todo independiente a las banderas partidarias. Asimismo, los entrevistados coinciden en que desde las dependencias del Estado se buscó replicar la experiencia:

“De alguna manera la municipalidad de Rosario, pese a no poder cooptar La Novata, no lo digo en un sentido peyorativo, sino de hacer el trabajo con nosotros, tomó nuestra experiencia. Tomando la iniciativa de La Novata organizando milongas populares gratuitas con músicos al aire libre (similar a lo que hacía La Novata) por supuesto no con la onda de La Novata, hay que decirlo, pero lo hicieron. Y fue una cosa que el Estado lo tomó: esto de hacer actividades populares y al aire libre y en cualquier plaza lo tomó la Municipalidad. Generalmente en lugares muy céntricos, como digo yo: con la nariz apretada, gente como uno dicen en el centro de Rosario. Y nunca se arriesgaron a hacerlo en lugares populares o en barriadas como nos gustaba hacerlo a nosotros. Pero se tomó esa idea, cosa que a nosotros nos hizo sentir contentos, porque dijimos: mira, algo que surgió de la autogestión el estado lo toma y lo replica. Quiere decir que allí algo hemos dejado, ¿no?” (Capitano, 2021, entrevista personal)

Por su parte Ratti expresa al respecto: “Nos pareció alucinante porque desde el ámbito estatal y de cultura empezaron a mirar un poco como nosotros laburamos y a tomar alguna referencia de eso y era super enriquecedor.”

A modo de conclusión o más bien de apertura a nuevos interrogantes, encontramos en la experiencia de La Novata, una bisagra en la manera de concebir el tango que resuena en la actualidad. A partir de su militancia y de su propia performance estética, el tango ganó nuevos espacios e interlocutores y, lo haya

pretendido o no, este colectivo generó las condiciones para visibilizar en la sociedad un nuevo tango, logrando así entrar en la cuenta de lo sensible.

### **Caminos, fronteras y destinos del baile popular: de estas encrucijadas nace en Rosario la cumbia cruzada.**

*...Yo los quería convencer para que bailaran tango, el tango te abre las puertas del mundo, pero no, no... y por ahí le decía a alguno, la cumbia: ¿dónde te va a llevar?*  
(Rodolfo Ruiz Díaz "El Duende", entrevista personal)

Como pudimos corroborar en los relatos de los tangueros rosarinos y en la bibliografía consultada, en las décadas del 60 al 70, coincidentemente con el emergente de la cumbia santafesina, fueron desapareciendo las milongas tradicionales (exclusivas de tango) en donde poder bailar y sociabilizar. Sin embargo, un sector de bailarines de tango encontró en los bailes que incluían otros ritmos como el foxtrot, o especialmente la cumbia, un terreno fértil donde poder trasplantar parte de la cultura y de las figuras coreográficas. Asimismo, bailarines de cumbia adoptaron estos nuevos movimientos a su repertorio. El cruce de estos dos géneros da origen a lo que hoy conocemos como la *cumbia cruzada*, híbrido cultural propio de esta ciudad y de sus alrededores.

Desde nuestra experiencia, en pos de sumar a los relatos previos, cuando comenzamos a bailar tango en el año 1997, la primera milonga que conocimos en el microcentro de Rosario fue "El Berretín". Era una milonga que se organizaba una vez por semana en una cantina bailable llamada, justamente: "Lázaro Bailable". Los fines de semana funcionaba como un reconocido lugar donde se podía bailar distintos ritmos populares, sobre todo cumbia (mayoritariamente la producida en la provincia de Santa Fe). Consideramos un indicio para nuestra investigación la existencia de este tipo de espacios los cuales fueran los primeros en alojar un incipiente resurgimiento de las milongas de la ciudad por esos años. Entre los bailarines de tango que concurrían había unos pocos que bailaban cumbia "cruzada" cuando sonaba una tanda de cumbia. Este fue el primer antecedente que constatamos en nuestra experiencia personal: la cultura de estos dos bailes está entrelazada, y han convivido en Rosario desde hace tiempo.

En ese entonces los bailarines de tango nos formábamos mayoritariamente en academias dirigidas siempre por la figura de milongueros y bailarines que ocupaban el lugar de profesores o maestros. Sin embargo, las personas que bailaban cumbia cruzada por ese entonces lo hacían de manera espontánea, es decir sin pasar por la codificación de una academia. Lo que de alguna manera se acercaba al proceso de

transmisión que había tenido décadas atrás el tango: se aprendía con los amigos y/o la familia de manera casi exclusiva. A diferencia del tango, esta práctica no había pasado, todavía, por un proceso de *estandarización* como lo que se engloba dentro del concepto de "bailes de salón".

Las primeras veces que vimos bailar cumbia cruzada fuera de la milonga, alrededor del año 2000, fueron generalmente en barrios de la zona sur de la ciudad y sucedía de manera muy espontánea para quienes vivían allí. Con el pasar de los años, de manera gradual, era cada vez más común ver bailar cumbia cruzada en algunas milongas rosarinas.

Como sucediera en un principio con el tango, la circulación estuvo restringida principalmente a los espacios urbanos marginales. En el año 1999, una maestra de tango nos llevó a conocer un local bailable ubicado frente a la plaza Libertad (calle Mitre, esquina Pasco), reconocido como una zona roja de la ciudad por practicarse allí la prostitución. Desde fuera del local nada podía apreciarse de lo que sucedía en su interior, pero dentro reconocimos, que los habitués bailaban una cumbia cruzada admirable desde lo expresivo y lo técnico.

Algo parecido sucedió con respecto al tango de la misma época. En Capital Federal, en una milonga céntrica, ubicada en la esquina de Avenida Corrientes y Riobamba, llamada en ese entonces Régine, nos encontramos con un ambiente 'de la noche', donde muchos de sus habitués se ganaban la vida en los intersticios de la legalidad. Con los años volvimos a visitar el mismo lugar, pero ya había pasado por un proceso de "adecentamiento". Es decir que había dejado de ser un espacio liminal para ser parte del circuito tanguero "porteño" que ya por ese entonces también significaba "internacional". Es decir que una milonga en la que nos habíamos sentido intimidados por su ambiente para dar unos pasos de tango, había cambiado a tal punto que ya estaba preparada para alojar a los extranjeros que querían aprenderlo.

Estas experiencias citadas en Rosario con la cumbia y en Buenos Aires con el tango, se condicen por lo expresado en la nota periodística publicada en el diario La Capital en donde se arriesgan varias teorías sobre los orígenes de la cumbia cruzada en Rosario:

"Los proxenetas de principios de los sesenta —que anclaban en las whiskerías— cuidaban de las prostitutas y expresaban esta danza como síntoma de poder. Demostraban pertenencia bailando cumbia cruzada para diferenciarse de los demás." Otras de las teorías que recaba el artículo se condice con lo expresado por nuestros entrevistados "se debió a que el

tango estaba en retirada y los ritmos tropicales empezaban a ganar espacio con el boom de los Wawancó.” (diario La Capital, 23/04/2017)<sup>16</sup>

Este artículo reconoce que “si bien la cumbia traspasó todas las clases sociales a lo largo del tiempo, la cumbia cruzada todavía se sostiene en espacios específicos como cantinas y academias amateurs y con profesores “no profesionales”. El artículo en cuestión, que al momento de escribir estas líneas cuenta con prácticamente ocho años de escrito, sostiene algo que ha cambiado en este tiempo: su enseñanza y práctica no habían llegado al centro rosarino como sí lo hicieron la salsa o el tango.

En la actualidad se han producido cambios significativos: podemos dar cuenta de varias clases y academias de cumbia cruzada que comenzaron a funcionar en espacios céntricos de la ciudad. Algunos ejemplos que podemos brindar son el Centro Cultural Mística (Riccheri 340), en el Centro Cultural “La Casona” (San Lorenzo 2157), el Complejo Cultural Atlas (Mitre 645), *Cruzados Por La Cumbia* que funciona en el club Fortín (San Nicolás 1970) y también la Escuela de Cumbia Municipal que funciona en el Galpón de las Juventudes (Av. Belgrano 900).

Podemos sugerir que este movimiento de la cumbia cruzada hacia el centro de la ciudad estuvo cimentado por su contraparte musical. Previamente detallamos esta nueva escena rosarina a partir del 2010 en donde grupos locales como Los Peñalozza, Homero y sus Alegres, La Esencia de la Cumbia, Girda y Los del Alba, entre otros, generaron una “movida” en donde el Distrito Sie7e funcionó como epicentro. Es decir que este tipo de movidas fueron legitimando la difusión de la cumbia en el centro rosarino, por parte de ciertos sectores de la sociedad que antes no lo hacían de la misma forma.

### **El hito de la creación de la Escuela Municipal de Cumbia.**

La Escuela Municipal de Cumbia fue creada en el año 2017, con la dirección de Vanesa Baccelliere, actriz y cantante del grupo anteriormente citado *Girda y los del Alba*. Vale destacar que este hecho ocurre el mismo año que se publicó la nota periodística citada en el apartado anterior, donde se expresaba que la cumbia cruzada no llegaba al centro de Rosario. Esta sincronización ejemplifica el interés por parte de la Municipalidad de Rosario de desarrollar políticas culturales alrededor de este tipo de

---

<sup>16</sup> Nota en La Capital: *La cumbia cruzada, una danza con sabor a barrio y sello rosarino*. (23 de abril 2017)

expresiones populares, así como el caso previo del tango con la creación del C.C. Casa del Tango.

Para indagar de qué manera la cumbia se difundió y se consumía en diferentes sectores sociales, en una entrevista a Baccelliere le consultamos de qué manera comenzó a escuchar cumbia. La cantante diferencia su escucha de cumbia de dos formas: la primera, al ser nacida en la provincia de Santa Fe aclara, es inconsciente ya que “la cumbia suena, está sonando en la radio, está sonando en las casas, vas caminando y suena, cantan los pajaritos y suena la cumbia” y de esta forma “se va metiendo como la cultura”. La segunda es de manera consciente. Destaca que esta forma de escucha surgió en un momento particular ya teniendo unos 35 años, cuando en una guitarreada alguien tocó la canción de Gilda, *Paisaje*. Describe que este tema le generó algo que era nuevo en ella, algo diferente al resto de canciones que eran ubicadas por ella en un ámbito puramente festivo.

Nos cuenta que el grupo “Girda y los del Alba” surgió en el año 2013 en ocasión del aniversario del centro cultural “Quercus Alba” el cual gestionaba. Para tal evento, sus allegados le pidieron que “haga algo divertido”. Reconoce que hasta ese momento no había cantado cumbia y se desenvolvía cantando otros géneros, particularmente folclore, tango, jazz. Sin embargo, fue en esa oportunidad cuando dijo: “Bueno, hagamos algo de Gilda”, para lo cual preparó con su grupo recién conformado, tres canciones de la cantante y otras de Antonio Ríos.

Tal fue el recibimiento, que el grupo creció notablemente y continúa de forma ininterrumpida hasta la actualidad. Con respecto al público que acompañó aquel momento de gestación, considera que fue mayormente universitario: “ese fue el primer público que tuvimos, o sea, no tuvimos un público de las márgenes o consumidor de cumbia de cuna, sino alguien que la cumbia era algo más. Era más un encuentro ocasional o de fin de semana que la escucha diaria.” Podemos decir que corresponde al sector social de los integrantes de la banda. Frente a esto la cantante plantea que “uno de los grandes desafíos de Girda fue conseguir que quienes consumen y quienes entienden el folclore de la cumbia nos aprobaran.”

Entendemos por lo expresado que la búsqueda de legitimación de este grupo de procedencia de clase media, universitaria y del centro de la ciudad, estaba enfocada en los sectores populares de la periferia cultores de la cumbia. Si, como antes narramos, la cumbia procuró su aceptación de la periferia al centro, vemos en este caso un proceso inverso.

Por otro lado, Baccelliere comenta que Girda y los del Alba ya llevan once años de trayectoria y la Escuela siete de funcionamiento. En el medio de estos dos procesos hubo una diferencia que nos remarca: “fue como que la cumbia se estableció o llegó al centro de la ciudad y a ciertas emisoras que [antes] no estaban, no consumían, no pasaban cumbia. Sin embargo, empezaron a pasar.” Nos ejemplifica este cambio sustancial en los medios contándonos que desde hace un tiempo trabaja para un programa en el que tiene un micro en Radio Universidad. Baccelliere formula un interrogante que al ser enunciado nos remite inmediatamente al papel actual que cumplen los medios de comunicación, en la legitimación de los géneros populares: “¿Cuándo en Radio Universidad ibas a escuchar una cumbia?”

Al consultarle por el contenido del programa emitido en Radio Universidad nos aclara que se estudia y se discute la actualidad de “todas las cumbias” que se fueron desarrollando a lo largo de su historia.

Asimismo, quisimos dirigirnos hacia el interés puntual de nuestra investigación y le consultamos por lo que sucede actualmente en los recitales del grupo: ¿Se baila? A lo que confirma que el interés por bailar es ahora mucho mayor. Identifica claramente que hay quien baila “sin patrones” y quién baila la cumbia “cruzada” y nos confirma que no solamente en Rosario, sino que también se la baila en localidades de los alrededores y en varios pueblos de la provincia. También le consultamos por clases de baile de cumbia cruzada que se dicten en la Escuela Municipal. Nos contó que en los primeros años, ante el interés, derivaron a los interesados a academias que funcionan en los barrios. Debido a la insistencia se suma una clase de cumbia cruzada a partir del 2024.

Por lo expuesto, entendemos que a la par de su trabajo como cantante Vanesa se desenvuelve también como comunicadora y gestora del género de cumbia. Otro ejemplo reciente de las gestiones en el ámbito cultural que Baccelliere realiza en torno al género, fue la realización del “Finde Orillero” en el 2024, que contó una programación que incluyeron talleres, clases magistrales y conciertos. El evento artístico y formativo buscó fortalecer los lazos entre dos vertientes culturales populares de nuestra región: la cumbia y el chamamé. Como parte de estos talleres se brindó un “Taller de coreografía de cumbia cruzada” a cargo de César Rafael Cueva y Marcela González, de la Academia Apasionados Por la Cumbia, al cual asistimos como parte de nuestro trabajo de campo. En la conversación que pudimos mantener con César nos contó que, si bien la academia tiene un estilo de cumbia que cuenta con muchos elementos de salsa y de escenario, su primer profesor de cumbia cruzada fue un señor mayor, bailarín de tango de la ciudad de Villa Gobernador

Gálvez. Este dato sigue abonando nuestra hipótesis del aporte fundamental de los bailarines de tango de la región para el surgimiento de la cumbia cruzada.

### **El Fortín de Los Cruzados por la Cumbia.**

Como parte de nuestro trabajo etnográfico asistimos durante tres meses a las clases para bailar cumbia cruzada de nivel principiantes e intermedios en el *Club Fortín*, ubicado en la calle San Nicolás 1970. Allí funciona la academia *Cruzados por la Cumbia* a la que asisten habitualmente no menos de cincuenta personas por clase. Federico Alfonso (30 años) el profesor que está a cargo de la academia accedió a brindarnos una entrevista junto a una de sus colaboradoras, Natalia. Federico nos cuenta que en su origen la academia no tenía nombre, fue algo que surgió entre amigos: “Por eso el nombre Cruzados por la Cumbia. Nos acercamos con el *boca a boca* de la gente, no hicimos publicidad, no hacíamos nada. Arrancamos con 10 personas, y en un momento éramos más de 70 en una clase.” Federico es el profesor principal de la academia y cuenta con colaboradores que se suman para asistir al grupo. “Está *Nati* y hay unos chicos más que nos dan una mano.” Pudimos apreciar que generalmente son estos bailarines *que dan una mano* quienes se van encargar de re transmitir lo que preparó Federico en cuanto a secuencias de *pasos* o la coreografía a trabajar según el grupo (los que recién comienzan, quienes ya vienen trabajando con antelación, quienes se preparan para una presentación, etc.). En las clases de la academia nos encontramos con una gran diversidad etaria y de procedencia social. A lo que justamente Federico nos comenta: “Acá tenemos gente de todas las edades, desde los 8, 9 años y hasta señores de 60, 70 años, que vienen, bailan, se divierten en un espacio donde buscamos recrear, hacer una actividad recreativa. Tenemos un grupo competitivo también, de lo que es Cumbia Cruzada” (Federico Alfonso, entrevista personal, julio 2024)

Federico continúa explicando la dinámica interna de la academia, en donde se diferencia el trabajo del grupo de principiantes y avanzados del de la academia:

“Tenemos un grupo que una vez que comenzás las clases y avanzás, pasás a ser del grupo avanzado. Te ofrecemos la posibilidad de formar parte de la Academia para representarla en exhibiciones o competencias. Entre escuelas hacemos competencias y hacemos exhibiciones en donde cada uno demuestra su estilo, como decíamos, estilo de tango, estilo show. Demuestra todo el trabajo que uno hace con una exhibición, con una coreografía, con vestuarios, con zapatos, tienen toda la

vestimenta correspondiente para poder bailar y dar una presentación.” (Federico Alfonso, entrevista personal, julio 2024)

En cuanto a la relación que se establece entre las diferentes academias, Federico profundiza y explica que también existen diversas asociaciones de cumbia que las nuclean:

“Hay varias asociaciones de escuelas. Nosotros pertenecemos a la Asociación Unión Cumbia Cruzada. Hay varias asociaciones. Las asociaciones son profes que nos juntamos para poder lograr estos eventos. Nos llevamos bien. Estamos sectorizados por una cuestión de organización, pero cuando la asociación nuestra organiza eventos, también invitamos a las otras asociaciones y somos invitados a los eventos de ellos.” (Federico Alfonso, entrevista personal, julio 2024)

Federico nos cuenta que comenzó a bailar cumbia con 13 años en el Club Belgranense, en zona oeste. En las fiestas, cumpleaños y reuniones familiares sus hermanos mayores ya bailaban cumbia cruzada y eso lo impulsó a aprender. Su profesor fue Hernán Retamoso al que considera “profesor de profesores” y sostiene que “actualmente hay academias con las que fuimos compañeros, fuimos creciendo, y cada uno decidió abrir su camino y arrancar con su propia escuela.”

Al consultarle a Federico con qué otros géneros relaciona la cumbia cruzada nos explica que “dentro de lo que es la cumbia cruzada hay fusiones de ritmos: tenés pasos de salsa, pasos de tango, de pasodobles, hay algo de merengue, y hay diferentes tipos de cumbia cruzada también. Nosotros hacemos una cumbia cruzada muy de salón, la cumbia cruzada de salón es muy similar al tango, imita muchísimo al tango, pone pasos de salsa, de otros ritmos, pero la mayoría son pasos de tango. Y después, tenés otro tipo de cumbia cruzada, que le decimos cumbia cruzada de show, que eso mete más salsa, más figura, más suelta, más cuarteto, más giros entre las parejas, y nosotros somos más formales.” (Federico Alfonso, entrevista personal, julio 2024)

Es interesante destacar esta asociación del tango con el baile de salón y los ritmos tropicales como la salsa o el cuarteto con una estética ligada al “show”. Esta afirmación se condice con la explicación de César en los apartados anteriores, donde explicita que hacen una cumbia más preparada para el escenario (o el show) con más elementos de salsa para sumarle espectacularidad.

Según Federico “La cumbia cruzada tiene más de 40 años. Para que te des una idea, los primeros festivales se hicieron en el 2000, 2001, y ya había profesores,

o sea, se inició lo que eran los festivales, pero ya había escuelas de cumbia cruzada.”

Con respecto al ámbito en que solía encontrar academias de cumbia con respecto al panorama actual Federico nos comenta que:

“En la época que yo arranqué a bailar, las clases eran Zona Oeste, Zona Sur. Muy sectorizado. Y hoy en día hay escuelas en el centro, en pleno centro. Nosotros fuimos a dar una clase al Teatro Lavardén donde se sumó gente, donde trajimos gente de allá para acá.” (Federico Alfonso, entrevista personal, julio 2024)

Como comentamos anteriormente, de la entrevista participó en paralelo Natalia. Cuando le consultamos por cómo se acercaron a la cumbia, Natalia nos cuenta que ya por el 2006 había concurrido a algunas clases en su barrio, Pichincha:

“Yo me acerque porque tenía una compañera que bailaba cumbia cruzada en la primaria, iba a una escuela, a la escuela, digamos, de mi barrio La Francisco Ramos Mejías, una escuela adventista. Entonces era muy raro ver a alguien que venga y diga, “ay, yo sé bailar cumbia cruzada”. No existía. Entonces me encantó. Era una de mis mejores amigas. Y me llevó a Barrio La Carne. Zona Sur, San Martín al fondo. Muy fondo. Y ahí me llevó a una clase y dije, no, esto es una belleza...ya había clases ahí. Barrio Las Flores, Barrio La Carne. Y recorrimos dos o tres. Pero bueno, no... No iba mucho para allá. Era chica. Así que... Nada, me duró dos clases. Y después vino unas clases en Pichincha. Alguien se animó y dijo, vamos a poner clases. No funcionó. Tres clases y no funcionó. Había una escuelita, como que fui dos, tres clases, y bueno, se terminaron las clases. No tuvo mucho éxito. Así que ahí quedó mi amor en ese momento.” (Natalia, entrevista personal, julio 2024)

Natalia forma parte de Cruzados por la Cumbia desde el 2018: “Hace seis años atrás, una amiga que bailaba me dijo, tengo una amiga, y un amigo que van a abrir una academia, así que me dice, sumate como para hacer el aguante. Ahí conozco Cruzados por la Cumbia. Cuando llegué, en realidad, aún no era Cruzados por la Cumbia, era Fede, era Fede dando clases.”

Les consultamos si escuchaban cumbia desde chicos y el caso de Natalia parecía algo más ecléctico:

“En mi caso, mi mamá es cordobesa, entonces, el cachengue como que era aparte de, se escuchaba mucho cuarteto, sí se escuchaba, pero Leo Mattioli, que es un

clásico, son clásicos, sí, yo creo que, no sé, de todo escuchamos, también escuchaba Enrique Iglesias...” (Natalia, entrevista personal, julio 2024)

Además, a Natalia le gustaba de incursionar en distintos bailes de pareja antes de dedicarse a la cumbia cruzada:

“Sí, yo hice un poquito de todo, por ejemplo, probé salsa, no me conformé mucho, me gusta el cuarteto, como te digo, de cuna, me gusta. Hice bachata, me parecieron muy graciosos los pasos, no me convencía. Hice tango y me encantó, pero me parecía que la formalidad era excesiva.”(Natalia, entrevista personal, julio 2024)

Al describir el estilo de cumbia cruzada de la academia lo hace en estos términos:

“Este tipo de cumbia cruzada que ofrece cruzados por la cumbia es con mucha más elegancia, por eso siempre se tiende a tirar para el lado del tango, más que, si bien se le pone obviamente para que tenga ritmo, un poquito de salsa, de bachata, para tener un poquito de ese ritmo también, se usa mucho lo que es la figura del tango, la postura del tango y todas esas cuestiones. Nosotros tenemos esa parada, la de tener la elegancia como bandera, digamos, no queríamos perder eso” (Natalia, entrevista personal, julio 2024)

Quisimos indagar un poco más sobre el circuito competitivo y lo que significa para la academia participar, y Natalia nos explica que el concepto de 'competitividad' aquí no se limita al disfrute o la recreación, sino que implica una aspiración a profesionalizar la práctica y posicionarla en un nivel de excelencia. El objetivo es refinar los movimientos coreográficos y presentarlos de una manera pulida y profesional, alejándose de la percepción del baile como un simple pasatiempo. La intención es dar a conocer esta actividad artística con seriedad, afirmando: “Esto somos, esto es Cruzados por la Cumbia, bailamos, esto es una coreografía, y así se ejecuta”. Aunque los ensayos se desarrollan en un ambiente distendido y colaborativo, donde el grupo comparte momentos como tomar mate, para parte del grupo que decide seguir por este derrotero, subyace un propósito claro de alcanzar la excelencia y proyectar esta identidad artística al mundo.

### **Brotos de cumbia cruzada en el centro rosarino.**

Como ya hemos constatado, la cumbia cruzada, está en el proceso de ser un géneroailable habitualmente relegado a la periferia para ir pasando al centro de la ciudad. Otro claro ejemplo de esto es el caso de Yamila “Chami” Allende. Chami tiene treinta años y es docente de danza folclórica recibida en el instituto Isabel Taboga. Nos cuenta que se recibió hace relativamente poco y que anteriormente “estudiaba otras cosas, o sea que el baile es oficialmente parte de mi vida hace muy poco...”

“Estudí otras cosas que no tienen que ver con el baile, un año y medio de ingeniería química, después estudié como 7 años la licenciatura en recursos naturales en la facultad de agronomía. Después estudié Tecnicatura en Producción Agropecuaria y después un día iba andando en bici y dije yo quiero bailar. Y fui y me anoté en el profesorado.” (Yamila Allende, entrevista personal, julio 2024)

Con respecto a la danza tenía algunos precedentes. Por un lado, una familia que gustaba de bailar la mayoría de los considerados ritmos populares en todas sus reuniones y hasta la madrugada. Y por otro lado, en paralelo a sus estudios universitarios concurría al taller de folclore en el gimnasio de la UNR y su posterior formación con el grupo de baile Las Mudanceras:

“Ahí era un folklore que no me dejaban bailar en pata. Bailaba con un varón, o sea, como muy tradicionalista. Después conocí al grupo de las *Mudanceras*, a Ine Quintero, con la que hice La Bailable el otro día. Bueno, ella fue como mi primera maestra de danzas folclóricas” (Yamila Allende, entrevista personal, julio 2024)

*La Bailable* es un evento que organizaron a partir del 2024 en conjunto Chami Allende e Inés Quintero. En este evento se propone que convivan una misma noche y en el mismo espacio la cumbia, el folclore y el tango. Sus primeras ediciones fueron en el Centro Cultural Mística en donde Chami dicta clases de cumbia cruzada.

Chami nos cuenta que el cursado del profesorado de danzas coincidió con la pandemia de covid-19. Por ese tiempo viajó a Concepción del Uruguay y conoció una versión del Chamamé de la que se “enamorado perdidamente” ya que hasta ese momento tenía otra idea de lo que era el Chamamé. Allí descubrió otra forma de bailar que no se parecía a la de su imaginario “y un montón de cosas que me encantaron y que me encantan del baile enlazado” y reafirma “a mí me encanta el baile enlazado. Esa es la cuestión: de todo lo que es el folklore me quedo con el baile enlazado y profundizó ahí en todo lo que puedo”

Ahora bien, antes de comenzar con el profesorado de danza, Chami, quien se confiesa una “full youtuber”, entre documentales, descubre un video de dos personas bailando “¿qué es esto? *Flashee*, me encantó y ahí me enteré que era cumbia cruzada.” A partir de allí comienza una búsqueda para aprender cumbia cruzada sobre lo que remarca la dificultad para encontrar un lugar donde hacerlo. Comentó que durante mucho tiempo buscó información dentro de círculos sociales donde se desenvuelve, un ambiente principalmente universitario y con cierto vínculo con la música y el baile. Sin embargo, aunque estas personas conocían la existencia de la cumbia cruzada, no sabían dónde se podía aprender o practicar. Según relató, este proceso de búsqueda le llevó aproximadamente dos o tres años, lo que atribuyó en parte a que su vida cotidiana se desarrolla mayormente en el centro de la ciudad. Este detalle, según su reflexión, evidencia cómo el acceso a ciertos espacios culturales puede estar condicionado por las dinámicas propias de las clases sociales y los entornos en los que cada individuo se inserta. Al mismo respecto relacionamos esta situación, en donde se dificulta para la entrevistada el encontrar un fácil acceso a la cumbia cruzada, al concepto teórico de la 'distribución de lo sensible' propuesto por Rancière, donde claramente encontramos de qué manera influye en la circulación de estos géneros bailables los niveles propios de *visibilización/invisibilización* a cada uno de ellos en un momento dado.

Yamila nos cuenta que un poco antes de la pandemia se enteró de la existencia de *Cruzados por la Cumbia* y comenzó ahí a dar sus primeros pasos en este baile. Resaltamos al respecto que esta academia de cumbia funciona cerca del radio céntrico de la ciudad, sobre todo en comparación con la mayoría del resto de academias que funcionan en la periferia, con lo que reforzamos que los niveles de visibilización influyen en su llegada a distintos sectores sociales.

En los últimos años, Chami también comenzó a bailar tango. Al comentar sobre las diferencias que encontrábamos entre las clases de cumbia en *Cruzados* y otras que se dan habitualmente en el ámbito del tango, desde su percepción, entiende que en el espacio de cumbia cruzada hay “una forma más popular” de enseñar:

“...es otra forma de habitar la danza que me parece que no tiene por qué desprestigiarse. Y digo esto porque últimamente me ha pasado de que se escucha que se bardea mucho esa forma de enseñar. O que desde el tango se observa a la cumbia cruzada como desde un nivel superior. Como esta gente que no sabe hacer sacadas, no sabe barrer, mira como la agarra, la pateo, mira como... Bueno. Comentarios.” (Yamila Allende, entrevista personal, julio 2024)

En base a nuestra experiencia en dichas clases, coincidimos con la apreciación de Chami sobre las diferencias en la dinámica de enseñanza-aprendizaje. Por otro lado, los comentarios a los que alude no son aleatorios, sino que suelen circular en ciertos sectores del tango en consonancia de las diferencias de los *capitales simbólicos* de cada género. Es decir, en este paralelismo, el tango se posiciona en un estrato superior en tanto su institucionalización y aceptación en sectores de clase media, con dinámicas de transmisión más sofisticadas, con técnicas retomadas de danzas contemporáneas, mientras que la cumbia cruzada toma estéticas ligadas a los bailes tropicales y sus formas de transmisión. Justamente, esta jerarquía responde a los estigmas sociales de la cumbia y su procedencia popular, de la cual el tango se fue alejando.

Chami considera que sus clases de cumbia no son como las que se dan en un club de barrio. Atribuye esta diferencia a que, como habitualmente pasa con todas las músicas y los bailes, cada vez que una persona lo toma resignifica el baile en sí. Concluye al respecto:

“...más que preguntarse cuál es la cumbia verdadera, cuál es el tango verdadero, cuál es el chamamé verdadero, creo que es más amable verlo como algo que se resignifica cada vez que lo toma otra persona que pertenece a otra clase social o que pertenece a otra provincia.” (Yamila Allende, entrevista personal, julio 2024)

Por otro lado Chami nos cuenta que se empezó a desenvolver como profesora de cumbia a partir de una demanda de sus amigos y que no le fue fácil de asumir:

“Yo les decía, no soy docente de cumbia cruzada, vayan a los clubes a aprender cumbia cruzada y ya. Son amigos que no están tan en el baile, sino gente que estudia o profesionales. O gente que ya había ido a bailar a un club y no le había gustado... Le pedí permiso a Fede, mi profesor para dar, porque me daba mucha vergüenza. Era el lugar de donde yo estaba tomando. Un espacio de donde no pertenecía, que me era ajeno, porque yo soy una persona que vivía en el centro en esa época y que yo sentía que la Cumbia Cruzada era de clase más baja y yo pertenecía a la clase media, digamos en ese momento yo sentía que estaba haciendo lo que hacían los docentes, los primeros docentes, de la corte de los reyes que iban al pueblo a robar los pasos, los masticaban un poco y los entregaban. Después de un tiempo se me ha empezado a ir la culpa y la vergüenza.” (Yamila Allende, entrevista personal, julio 2024)

Podemos afirmar que, de algún modo, los bailarines provenientes de sectores sociales de clase media experimentamos una relación ambivalente con la apropiación de la cultura popular: por un lado, la reivindicamos como una expresión genuina de

nuestras raíces; por otro, enfrentamos cierta tensión interna o "culpa" derivada del conocimiento sobre cómo las élites o los sectores hegemónicos utilizan estas manifestaciones culturales para sus propios fines. En el caso de Chami se evidencia una conciencia de clase que está presente al formular dicha cuestión.

Para finalizar el presente capítulo queremos remarcar el hecho de que en tantos centros culturales que responden a una afiliación partidaria se abran espacios de difusión de ambos géneros bailables. Nos parece que este hecho responde al capital simbólico que representan y con el que se busca generar consensos en la arena política. Como ejemplo de lo que decimos podemos retomar los casos del D7 como epicentro de la nueva movida de los grupos de cumbia, en el caso del Estado la Escuela Municipal de Cumbia, el C.C. Atlas, C.C. Mística y C.C. La Casona con clases regulares de tango y cumbia cruzada, entre otros Centros Culturales que responden a partidos políticos. Consideramos que esto también es otro de los factores que determina en parte que la cumbia confluya en el centro de la ciudad impulsado por estas estrategias partidarias.

## Conclusiones

La presente investigación buscó explorar las relaciones históricas y socioculturales entre el tango y la cumbia cruzada en la ciudad de Rosario, enmarcando su desarrollo dentro de las dinámicas de plebeyización y patrimonialización promovidas por las industrias culturales y las políticas públicas. Como señalamos en la introducción, este trabajo cuenta con mayor involucramiento en el campo del tango, sin embargo, los interrogantes que guiaron este trabajo, se mantuvieron en relación con la cumbia cruzada. Nos queda abierto el interés de profundizar con otros actores de cumbia cruzada que permitan ampliar información sobre sus orígenes y evolución. Al respecto, reconocemos que algunos informantes claves de la cumbia, tienen cierta reticencia en compartir sus experiencias, el cual consideran su mayor capital simbólico, tal vez fundado en un temor a ser cooptado por personas ajenas al ambiente que las transformen en industrias culturales para enseguida excluirlos. Por lo tanto, el trabajo de campo en dicho contexto será un proceso que requiera mayor tiempo y compromiso con la práctica.

A partir de un trabajo de campo complementado con análisis histórico y teórico, se identificaron patrones comunes y divergencias significativas en la trayectoria de ambos géneros, así como las tensiones que emergen cuando prácticas populares buscan legitimación institucional. Por medio de un análisis comparativo encontramos que, mientras el tango fue rápidamente sometido a un proceso de blanqueamiento, adecentamiento y sofisticación desde sus primeras etapas, la cumbia santafesina se enfrentó a un proceso de transformación similar en el último tiempo. Recién en las últimas décadas la cumbia cruzada, a fin de ganar reconocimiento en otros sectores sociales, también se inscribió en dicho proceso. Esa distancia temporal en sus devenires estuvo condicionada por factores de clase y una percepción estigmatizada de la cumbia como expresión de sectores subalternos. Sin embargo, recientes factores como la movida de nuevas bandas de cumbia en centros culturales y la emergencia de academias de cumbia cruzada en Rosario, desde las periferias hacia los espacios céntricos, refleja un intento de integración de estas prácticas dentro de los circuitos de las industrias culturales; un fenómeno que reproduce parcialmente las trayectorias del tango, pero con diferencias importantes en su tiempo y forma. Como ejemplo de esto

recordamos los eventos masivos de cumbia organizados en la ciudad en los últimos años y la creación por parte del municipio de la Escuela Municipal de Cumbia.

Para esta investigación, resaltamos los valiosos aportes de Rodolfo Ruiz Díaz “El Duende”, sobre los nexos de la cumbia y el tango en un momento histórico que refleja la emergencia de la cumbia cruzada. Por otro lado, pudimos sistematizar un gran período del baile de tango local que aún tiene escaso desarrollo bibliográfico, para sumar a los trabajos de Calligaro y los registros publicados por Ana Laura Piccolo para el Diario El Ciudadano<sup>17</sup>.

Los conceptos de *distribución de lo sensible* de Jacques Rancière y *plebeyización* de Pablo Alabarces resultaron particularmente útiles para contextualizar los procesos observados. La apropiación del tango por sectores hegemónicos produjo una narrativa simbólica que lo convirtió en un bien nacional y moderno, mientras que la cumbia, aún en procesos de legitimación, sigue siendo objeto de disputas simbólicas que reflejan desigualdades de clase subyacentes. La distribución de lo sensible, tal como la entendemos en este trabajo, ilumina cómo el orden de los cuerpos y las prácticas culturales en Rosario se ha reorganizado históricamente alrededor de estas tensiones. En este sentido, recabamos en las estrategias partidarias de diferentes sectores políticos locales, que buscan cooptar el capital simbólico de estos géneros populares a través de iniciativas en sus espacios culturales. De aquí se desprende una línea investigativa que nos interesa retomar en futuros proyectos de gestión cultural.

En el caso del tango, a fines del 2004 se inaugura, en consonancia con la legislación municipal, “La Casa Del Tango”, la cual se propuso como objetivo principal “promover la cultura del tango en todas sus manifestaciones y en especial en lo relacionado a Rosario”. Asimismo, la creación en el 2017 de la Escuela Municipal de Cumbia en Rosario representa un avance significativo hacia la institucionalización y legitimación de este género dentro de las políticas culturales locales. Sin embargo, persisten desafíos para consolidar su papel dentro de un marco de mayor visibilidad y apoyo sostenido que permita su integración equitativa junto a otras expresiones culturales tradicionales como el tango. La escuela es un ejemplo valioso de cómo la gestión cultural puede intervenir para desnaturalizar las jerarquías culturales, pero su impacto dependerá de la continuidad de políticas inclusivas que promuevan no sólo la enseñanza, sino también la difusión y reconocimiento del baile de la cumbia cruzada

---

<sup>17</sup>Sus notas pueden encontrarse en los siguientes links: <https://elciudadanoweb.com/retrato-de-un-malevo-de-un-metejon-de-barrio-a-los-boliches-del-centro/>  
<https://elciudadanoweb.com/balada-para-un-loco-eduardo-vila-un-superhombre-del-tango/>

como parte integral del patrimonio cultural de la ciudad. Podemos nombrar como ejemplo al caso de La Novata en donde el proceso se da de manera inversa, es decir, se genera un movimiento cultural y popular - que incluye distintas prácticas territoriales - de forma independiente al aparato estatal el cual luego busca cooptar o en su defecto imitar este proceso.

Por otro lado, observamos cómo, en la mayoría de los casos, los bailarines de ambos géneros atraviesan el proceso de profesionalización al margen de las políticas públicas que deberían fomentar su actividad. Destacamos la autogestión de estos actores como su principal capital.

El tango y la cumbia cruzada, aunque originados en contextos y épocas distintas, comparten trayectorias que permiten interrogarnos sobre las relaciones de poder en el campo cultural. Las diferencias en su mercantilización y legitimación institucional reflejan no sólo variaciones en sus trayectos históricos, sino también las continuas tensiones entre culturas populares y hegemónicas. Al abordar estas cuestiones, esta investigación no solo contribuye a una mejor comprensión del paisaje cultural rosarino, sino que también abre nuevas preguntas sobre cómo las políticas públicas pueden fomentar un reconocimiento más equitativo y democrático de las expresiones culturales populares contemplando especialmente la participación en la gestión de sus propios actores.

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo Alejandro (2020), *Pospopulares: Las culturas populares después de la hibridación*, PDF-ISBN 978-3-8394-5642-8.
- Alabarces, Pablo Alejandro; Silba, Malvina Leonor (2014); *Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Sociales; Cultura y Representaciones Sociales; 8; 16; 4-2014; 52-74.
- Archetti, E. (1998), *El potrero y el pibe. Territorio y pertenencia en el imaginario del fútbol argentino*. NUSO N° 154 / marzo – abril, ISSN: 0251-3552.
- Archetti, E. (1999), *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Ediciones Deldragón (2016).
- Aschieri, Patricia (2019). *Subjetividades en movimiento: Reelaboraciones de la danza butoh en Argentina*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre, (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Calligaro, Eugenia (2021), *El tango en los pies*. HyA ediciones.
- Carozzi, María Julia (2015), *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cardini, Laura Ana, 2015, “Cultura y política en la ciudad de Rosario: la configuración de un campo”, en Papeles de Trabajo N° 29, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural
- Cecconi, S. (2017), *La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión*. Revista de Estudios Sociológicos, El Colegio de México Editora.
- Di Filippo, Marilé (2018), *La corporalidad política de (y en) la fiesta. Reflexiones en torno al carnaval*, en Revista Latinoamericana de Estudio Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. Nro 26.
- Duarte Loza, D.; Francia, M. (2012), *Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar*. VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Facultad de Bellas Artes.

- Garramuño, F. (2007), *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Mariño, C. (2019), *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia, cultura y nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Libro digital PDF.
- Humbert, Beatrice (2000), "El tango en París de 1907 a 1920" en *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*, Compilado Ramón Pelinski. Ediciones Corregidor, Buenos Aires. ISBN: 950-05-1266-1.
- Infantino, J.; Morel, H. (2015), *Circo, murga e tango em Buenos Aires: Processos de ressurgimento e Arte Popular da pós-ditadura*. Revista Antropolítica, n. 38, Niterói, 1. sem.
- Laddaga, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Editora.
- Marchini, J. (2007), *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*. Observatorio de Industrias Culturales. Subsecretaría de Industrias Culturales. Ministerio de Producción. Buenos Aires.
- Morel, H. (2013), *Buenos Aires, la meca del tango: procesos de activación, mega eventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local*. Colegio de Graduados en Antropología; *Publicar en antropología y ciencias sociales*; 15; 12-2013; 55-74. URI: <http://hdl.handle.net/11336/28782>.
- Pujol, Sergio (2011), *Historia del baile, de la milonga a la disco*. Gourmet Musical Ediciones. ISBN 978-987-25614-4-4.
- Rancièrre, J. (2005), *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Semán, Pablo; Vila, Pablo (comps.) (2011), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, 1era Ed. Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. ISBN 978-987-1444-11-3.
- Silba, Malvina (2011), "La cumbia en la Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva", en: Semán, P. y Vila, P. (comp.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, pp. 245-297. Ed. Gorla.
- Varela, Gustavo (2015), "Cuerpo, palabra y música en el tango del siglo XXI", en Quevedo, Luis Alberto, *La cultura argentina hoy: Tendencias*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Vich, V. (2014), *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo Veintiuno Editores.

**Notas Periodísticas:**

- Riera Daniel (1 de julio de 2001). "El Ritmo de la Villa". <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-ritmo-de-la-villa-nid583428/>
- K. Micheletto (5 de marzo de 2004) *Un piquete y una quebrada*. Diario Página 12. URI: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32250-2004-03-05.html>
- Taffoni Carolina, (25 de septiembre 2017), "Mover las caderas y derribar prejuicios al ritmo de la cumbia", Diario Uno Entre Ríos. <https://www.unoentrierios.com.ar/escenario/mover-las-caderas-y-derribar-prejuicios-al-ritmo-la-cumbia-n1476021.html>
- (23 de abril 2017), "La cumbia cruzada, una danza con sabor a barrio y sello rosarino", Diario La Capital Rosario. <https://www.lacapital.com.ar/mas/la-cumbia-cruzada-una-danza-sabor-barrio-y-sello-rosarino-n1380917.html>
- (31 de octubre 2017) "Historia del ritmo más popular de la ciudad de Santa Fe", Diario Uno Santa Fe. <https://www.unosantafe.com.ar/historia-del-ritmo-mas-popular-la-ciudad-santa-fe-n2002436.html>
- (5 noviembre 2019) "Día de la cumbia santafesina", Diario El Litoral. [https://www.ellitoral.com/informacion-general/dia-cumbia-santafesina\\_0\\_VDjf0AjMso.html](https://www.ellitoral.com/informacion-general/dia-cumbia-santafesina_0_VDjf0AjMso.html)
- (27 de mayo 2022) "La historia de Los Palmeras: una pasión argentina con ritmo de cumbia", Revista Rolling Stone. <https://es.rollingstone.com/la-historia-de-los-palmeras-una-pasion-argentina-con-ritmo-de-cumbia-arg/>
- (22 junio 2002) "La postal musical de Santa Fe", Diario El Litoral. <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2002/06/22/nosotros/NOS-02.html>
- (4 de noviembre 2021) "¿Qué es la cumbia santafesina?" Diario Clarín. [https://www.clarin.com/sociedad/-que-es-la-cumbia-santafesina-\\_0\\_yGFkbWz8k.html?srsIid=AfmBOopcU-vcPRkwUo4zRjDTwbhGtIHAFh7Lf7famwOw9WTi5hiyYi0Q](https://www.clarin.com/sociedad/-que-es-la-cumbia-santafesina-_0_yGFkbWz8k.html?srsIid=AfmBOopcU-vcPRkwUo4zRjDTwbhGtIHAFh7Lf7famwOw9WTi5hiyYi0Q)

