

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA



■ **AÑO XXXIII**
■ **2019**

VOLUMEN 33 - N° 1

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: *Un bandoneonista*. Graffiti de MChelle, Montevideo (República de Uruguay). Fotografía de Carmen Rueda Borges.

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C. 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 33 N° 1.

11

SECCIÓN CONFERENCIAS

Tango en el siglo XXI. ¿Presente o pasado?

Ricardo Salton

17

Tango y fado: (re)interpretaciones de dos poéticas portuarias en el siglo XXI.

Dulce María Dalbosco

29

SECCIÓN PONENCIAS

La simbología del graffiti con temática de tango en Montevideo: análisis de tres ejemplos.

Carmen Rueda Borges

53

Reviviendo al tango: interpretación históricamente informada en el 'tango joven' 1998-2018.

Guillermo A. Luppi

67

Un tango original para Banda Sinfónica en los Estados Unidos.

Adrián Enrique Placenti

93

El tango instrumental y la música colombiana en Bogotá y Medellín, 2011-2018.

Diego Alejandro Rodríguez Sanabria

107

Relación texto/ música en los tangos de Alfredo "Tape" Rubín. Una propuesta analítico-expresiva.

Paloma Martín

127

El tango de ayer y hoy. Un estudio de la temporalidad y el fraseo musical en el estilo troiliano.

Demian Alimenti Bel e Isabel Cecilia Martínez

151

El piazzollismo en la composición del tango contemporáneo.

Omar García Brunelli

179

SECCIÓN RESEÑAS

Cañardo, Marina, 2017. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*.

Angélica Adorni

197

NOTICIAS DEL INSTITUTO

205

CONVOCATORIA

213

PRÓLOGO



■ PRÓLOGO.

NOTICIAS DE LA REVISTA 33 N° 1

■

La Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de rigurosa periodicidad desde su fundación, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Adaptándonos a las nuevas normas que deben reunir las publicaciones periódicas científicas para ser reconocidas internacionalmente, es que a partir del número 31 (2017), nuestra revista también se edita en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal Systems (OJS) desde donde se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos. Se puede acceder a la misma desde la siguiente dirección electrónica <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

De todas formas, les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección completa de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la de nuestra página web www.iimcv.org

Así mismo, a partir del año 2019 y continuando con la adecuación a las normas internacionales, nuestra publicación pasará a tener una periodicidad semestral.

Por otra parte, cabe destacar que nuestra publicación está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que

define el Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas.¹ En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

12

El presente volumen 33 Nº 1, está dedicado a dar a conocer algunas de las conferencias y la totalidad de las ponencias presentadas en la XV Semana de la Música y la Musicología y Jornadas Interdisciplinarias de Investigación organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, entre el 7 y el 9 de noviembre de 2018. El tema convocante de estas jornadas fue “*El tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la danza, la musicología y los medios de comunicación*”.

Conferencias:

- _ Lic. Ricardo Salton (Secretaría de Cultura de la Nación), *Tango en el siglo XXI. ¿Presente o pasado?*
- _ Dra. Dulce María Dalbosco (UCA-CONICET), *Tango y fado: (re)interpretaciones de dos poéticas portuarias en el siglo XXI.*

Ponencias:

- _ Mag. Carmen Rueda Borges (SODRE-UCA), *La simbología del graffiti con temática de tango en Montevideo: análisis de tres ejemplos.*
- _ Guillermo A. Luppi (Duke University, EE.UU), *Reviviendo al tango: interpretación históricamente informada en el ‘tango joven’ 1998-2018.*
- _ Adrián Enrique Placenti (Academia Porteña del Lunfardo), *Un tango original para Banda Sinfónica en los Estados Unidos.*
- _ Lic. Diego Alejandro Rodríguez Sanabria (Universidad Nacional de Colombia), *El tango instrumental y la música colombiana en Bogotá y Medellín, 2011-2018.*

¹ http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf

PRÓLOGO

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 1, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

- Mag. Paloma Martín (Universidad de Chile), *Relación texto/música en los tangos de Alfredo “Tape” Rubín. Una propuesta analítico-expresiva.*
- Lic. Demián Alimenti Bel e Isabel Cecilia Martínez (UNLP), *El tango de ayer y hoy. Un estudio de la temporalidad y el fraseo musical en el estilo troiliano.*
- Lic. Omar García Brunelli (INM-UNA-UBA), *El piazollismo en la composición del tango contemporáneo.*

13

Se presenta también la reseña del libro de María Cañardo *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017 realizada por la Lic. Angélica Adorni.

En último término, brindamos las noticias correspondientes al año 2018 del IIMCV y los nuevos lineamientos correspondientes a la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista 34 N° 1 correspondiente al primer semestre del año 2020.

Dra. Susana Antón Priasco
Editora

SECCIÓN CONFERENCIAS



■ TANGO EN EL SIGLO XXI. ¿PRESENTE O PASADO?¹

RICARDO SALTON

Secretaría de Cultura de la Nación

ricardosalton@gmail.com

RESUMEN

El presente texto, conferencia inaugural de la XV Semana de la Música y la Musicología, reflexiona sobre la situación del tango en el siglo XXI a través de un recorrido por los espacios en los que actualmente es cultivado, además de su historia, sus intérpretes, creadores emblemáticos y las últimas tendencias creativas que se abren camino entre los polos de la tradición y la vanguardia.

Palabras clave: tango, guardia vieja, guardia nueva, tango joven.

TANGO IN THE 21TH CENTURY. PRESENT OR PAST?

ABSTRACT

This text is the inaugural Conference of the XV^a Semana de la Musicología (IIMCV-UCA). The author describes the panorama of the tango in the 21st century: its development, the places where it is currently cultivated, its performers and the latest creations between the tradition to avant-garde.

Keywords: tango, *guardia vieja*, *guardia nueva*, *tango joven*.



Introducción

18

Cada vez que algún visitante extranjero, o algún amigo que debe recomendar a algún visitante, me pregunta sobre dónde se puede escuchar tango en vivo en Buenos Aires, suelo contestar que *es más fácil escuchar jazz que tango en la ciudad en la que casi todos consideramos la capital de esta música*. De hecho, en Buenos Aires, durante todos los días de la semana y desde hace años, hay lugares que dedican su espacio al jazz en sus distintas variantes, con un hervidero de músicos que están contentamente activos, más allá de que no se trata, nunca, de convocatorias multitudinarias.

Si de tango se trata, en cambio, la situación es otra. Al día de hoy, en una escena que se viene repitiendo desde hace ya tiempo, las opciones para encontrarse con esta música en nuestra ciudad son, en primer lugar, *las milongas*². Y lo pongo en primer lugar porque sigue siendo la marca que nos identifica, dentro y fuera del país. Allí, y salvo muy raras excepciones, lo que suena es música realizada y grabada, fundamentalmente, entre 1935 a 1950/55; y, naturalmente, siempre a cargo de orquestas típicas que por esos años vivieron su época de oro. En esa misma línea, los cantantes que se escuchan en esas grabaciones que suenan en las milongas están subordinados a la música que acompaña al baile. Está claro que el público que acude a esos lugares, en su mayoría argentinos por supuesto y de diferentes edades, pero también turistas o extranjeros que viven por acá, numerosos aunque no podríamos decir que masivos, tiene a la danza como objetivo central y casi excluyente. Es decir que se trata de un público que básicamente *quiere bailar y no escuchar o “ver” tango*. En ese contexto, los bailarines tienen sus orquestas y sus piezas favoritas y tienden al conservadurismo por sobre el cambio, casi como un aspecto esencial de aquello que quieren mantener y repetir porque es de ese modo como se potencia su placer por el baile.

Un *segundo espacio* para el tango está en lo que habitualmente se conoce como *clubes de música*. Estos lugares, en rigor, se parecen más a clubes de jazz (en muchos casos se trata de los mismos) o cafés-concert, aunque eventualmente, y en medio de otros géneros que también abarcan a lo que en Buenos Aires llamamos “el folklore”, puede

¹ Quiero agradecer en principio a las autoridades de la Facultad de Música de la UCA y especialmente a Susana Antón y a Diego Alberton por haberme otorgado el honor de abrir estas jornadas dedicadas al tango. Y además, a mis colegas musicólogos, periodistas e historiadores que han tomado y siguen tomando este tema como central de su interés y que siguen motivando mi curiosidad alrededor del género. El texto que se presenta es una adaptación de la que se leyerá oportunamente con muy pocos cambios, con la intención de no modificar el estilo coloquial y periodístico con que fue concebido.

² Así denominan sus propios cultores a los lugares en los que se baila tango con fines recreativos, no profesionalmente ni con sentido de espectáculo.

aparecer músicos de tango, en formatos instrumentales pequeños, en variantes que van de atrevimientos armónicos y formales a cantantes y músicos más convencionales. En cambio, es excepcional encontrarse con uno de esos clubes dedicados exclusivamente al tango. En rigor, a la fecha existe solo uno, la Academia Tango Club³, que dedica su programación únicamente al tango de concierto y, al menos hasta el momento, presenta espectáculos entre jueves y domingos. De todos modos, allí también se dan clases de danza-tango y puede haber baile luego de los recitales. A esto tenemos que sumar un segundo lugar, el Club Atlético Fernández Fierro, nacido en cooperativa como un espacio de la Orquesta Típica Fernández Fierro, que está abierto a muchas músicas, aunque la mayor parte de su programación, en general también en fines de semana, está apuntada a distintas variantes del tango. Finalmente, en esta misma línea podríamos sumar cantinas o bares donde pueden escucharse músicos y cantores, profesionales pero también amateurs; todo esto, claro, en un circuito claramente *off* considerando lo que es el ambiente del espectáculo en la ciudad cabecera del tango.

19

En *tercer lugar*, con un concepto muy diferente, otros espacios tradicionales en Buenos Aires para el tango, son los que se conocen como “*for export*” y que algunos de sus propietarios llaman *casas de tango*. Son esos, sin dudas, los primeros lugares que encontrará cualquiera que establezca una búsqueda en internet, sobre todo si la hace desde el exterior. Se trata de lugares apuntados fundamentalmente al mercado de turistas extranjeros o a los eventos sociales y reuniones empresariales de los consumidores argentinos. Los hay de diversos niveles y precios, si bien en términos generales suelen ser caros para el bolsillo local. Ofrecen habitualmente el formato de cena + show o copa + show y, vale decirlo, pese a los prejuicios que despiertan en muchos porteños, en su mayoría proponen espectáculos de alto nivel, por supuesto generalmente conservadores en su estilo y sus formas y con un muy fuerte componente de la danza llamada “de escenario” que parece seguir siendo lo que más atrae a este tipo de público.

Y finalmente, como una *cuarta opción*, por cierto muy significativa, hay que mencionar a *los festivales de tango*. La ciudad de Buenos Aires tiene uno muy importante sostenido por su Ministerio de Cultura que, más allá de los cambios de conducción y de gestiones políticas, se ha mostrado abierto a reunir los más diversos estilos de lo que sucede con el tango en vivo en la actualidad, desde las expresiones más conservadoras hasta las más atrevidas, del canto a los instrumentales, de las orquestas típicas a los conjuntos de cámara, de lo tradicional a lo más intencionadamente revulsivo, si se me permite la utilización de esta palabra con una connotación positiva. Pero el de Buenos Aires no es el único festival de tango. Hay varios

³ Por supuesto, la apertura y cierre de lugares de espectáculos es algo muy dinámico. Pero al momento de la redacción de este texto, la Academia Tango Club funciona en el primer piso de un club social español, el Cangas del Narcea, en el barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires.

desparramados por el país. El de La Falda, en la provincia de Córdoba, con mayor antigüedad que el porteño, tiende a ser más clásico. Algo parecido ocurre con otros, como el de Justo Daract, en San Luis, o en diferentes localidades del país. En tal caso, las propuestas “festivaleras” más osadas, siempre de menor magnitud y duración que el festival de la ciudad capital que sigue siendo el principal, llegan de la mano de gestiones independientes, con los mismos músicos como organizadores, con espíritu cooperativista y en lugares alternativos al circuito *mainstream* de la ciudad.

20

Un pequeño paréntesis. Dos aclaraciones.

Por un lado, quiero dejar bien claro que el interés de esta ponencia está centrado en el tango sonando y no en lo que concierne a la danza, aunque se haya mencionado tangencialmente. Esto no tiene que ver sino con que los bailarines, como decía antes, parecen sentirse muy cómodos en mantener los modos, los pasos y hasta el vestuario que tuvo el género en sus tiempos de gloria ligada a la masividad popular. Eventualmente, esos bailarines no profesionales aceptan la presencia de una orquesta actual en vivo para bailar, siempre y cuando reproduzca lo más cercanamente posible los estilos que le son conocidos y que corresponden, como les refería al principio, a las décadas de los '30, '40 y '50 del siglo pasado. En cualquier caso, su preferencia está en las grabaciones, que conocen y con las que se sienten indudablemente más cómodos. En tal sentido, si hay un consumidor de tango conservador, sin dudas es el de los bailarines, que muestra muy poco interés por recrear, cambiar o releer aquello que prefieren de su pasado favorito. Y lo mismo ocurre con el ya también muy instalado “Mundial de tango”⁴ en el que participan parejas de todas partes del mundo en dos categorías: escenario y pista. En ambos casos, un jurado de notables no hace sino establecer los premios, básicamente, en función de cánones bien instalados y aprobados por los usos y costumbres.

Por otra parte, me parece oportuno pedirles un poco de paciencia para repasar brevemente la historia del tango, para ponernos en tema y para ubicar sobre todo a quienes desconozcan o conozcan sólo parcialmente ese proceso. No hay manera de pensar el presente sin ver al menos ligeramente de dónde venimos.

⁴ También sostenido y auspiciado por el Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, desde hace años en una unidad organizativa con su Festival de Tango.

La historia

La gente del tango que se ha puesto a estudiar el género, los llamados “historiadores” o coleccionistas primero, los académicos provenientes de distintas áreas de las ciencias sociales un poco más adelante (la Musicología, la Historia, la Sociología, la Literatura, etc.) suelen dividir a la historia del tango en cuatro grandes períodos, a los que, eventualmente, podríamos agregar un quinto. Éstos serían *Guardia Vieja*, *Guardia Nueva*, *Época de Oro*, *Tiempo de vanguardia/renovación/decadencia* y, finalmente, *Nuestro tiempo*, que es el eje de esta exposición.

Corresponde a la *Guardia Vieja* todo lo que ocurrió con el tango desde sus orígenes hasta aproximadamente 1920. Estamos aquí en el momento de su consolidación como género (como “especie”, hubiera dicho nuestro maestro Carlos Vega). Fue entonces que se dibujaron las primeras coreografías⁵. En lo musical, se estableció una forma tripartita en tres secciones melódicas (A-B-C con repeticiones variables), aparentemente intercambiables en su orden, sin rigideces ni mayores desarrollos armónicos⁶. Eran tiempos del tango “a la parrilla”; esto es de poco arreglo sobre la partitura para piano que servía como guía para todos los instrumentistas. El orgánico fue el de los pequeños grupos. Y las letras, cuando estuvieron, se limitaron a presentar textos picarescos o descriptivos pero sin mayor inspiración poética.

Hacia 1920 empiezan a pasar muchas cosas. Hay un hecho simbólico que solemos tomar como punto de referencia, y es la composición y la grabación/edición sonora por Carlos Gardel del tango “Milonguita”, de Enrique Delfino y Samuel Linning, que hasta donde se tenga información es el primero escrito conjuntamente en letra y música según una nueva forma y con un texto desarrollado del nuevo tipo. Por cierto, hay algunos antecedentes, y el más importante es el del tango “Mi noche triste” (“Lita” en su original versión sólo instrumental), compuesto en 1915 por Samuel Castriota al que en 1917 Pascual Contursi le puso una letra, que todos conocemos, con lo que daría el primer paso para esa variante del tango que en adelante los ensayistas y estudiosos bautizarían (en una denominación que sigue pareciéndonos imprecisa) “tango-canción”. Aquel “Lita/Mi noche triste” era un tango en tres partes al estilo “Guardia Vieja” pero la novedad estaba en sus versos y en el modo también novedoso y “moderno” que le impuso Gardel con su canto. Si la aparición de “Milonguita” como punto de quiebre sirve para, a partir de allí, hablar de la *Guardia nueva*, no fue por supuesto lo único que pasó. Ese “Milonguita”, como decimos, fue un tango en dos partes musicales y tres partes poéticas (A-B-A-B para la música y A-B-C-B para la letra) y sería el modelo que atravesaría el tango hasta nuestros días prácticamente sin modificaciones. Al mismo tiempo, Gardel, que venía del campo de

⁵ Siempre tenemos que recordar que el tango nació fundamentalmente a partir de la danza.

⁶ Para mayor detalle, véase *Antología del tango rioplatense. Vol. 1*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980.

la música nativista (el “cantor criollo”) impuso la modalidad del canto con guitarras: una, dos, tres o hasta cuatro en diferentes momentos de su vida artística. Estilo que, por otra parte, también adoptarían unos cuantos otros cantores y cancionistas a partir de esa época y, otra vez, hasta llegar a nuestro tiempo. En simultáneo, y por primera vez en su hasta entonces breve historia, el tango separa el canto de la música instrumental que servía para el baile. Aparecieron grupos algo más numerosos que potenciaron esa forma A-B-A-B mencionada, en una modalidad propia de muchos géneros de la música popular del siglo XX, con una sección A más rítmica y una sección B más lírica. El orgánico por excelencia de la época, por la novedad y porque permitió un desarrollo camarístico y arreglístico importantísimo, fue el sexteto. Tanto en el terreno de la creación como de la interpretación, se consolidaron nombres fuertes: los hermanos Francisco y Julio De Caro, Enrique Delfino, Agustín Bardi, Juan Carlos Cobián, Sebastián Piana, Cátulo Castillo, Enrique Santos Discépolo, Carlos Di Sarli Emilio Vardaro, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Pedro Láurenz, Pedro Maffia, obviamente Gardel, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, Rosita Quiroga, Mercedes Simone, etc. Y con todo esto, en concordancia con un país y una ciudad de Buenos Aires que empezaban a salir de la crisis de los años '30, arrancó el proceso de masificación del tango en todas sus formas⁷.

Si nos pusiéramos estrictos, cabría decir que hay solamente dos períodos en la historia del tango: aquel inicial de la “Guardia vieja” y el de los grandes y definitivos cambios a partir de la década del '20 de la “Guardia nueva”. Sin embargo, la historiografía habla luego de una “*Época de oro*” que alguna vez, quienes trabajamos en el proyecto de la segunda parte de la “Antología del tango rioplatense” del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” terminamos también por adoptar. Es que hacia mediados de la década del '30⁸ empiezan a producirse algunos cambios, no tanto en los aspectos musicales sino en cuanto a la repercusión del género en las masas populares de las grandes urbes, sobre todo, por supuesto, en Buenos Aires.

En estos tiempos, se consolidaron las formas mencionadas en el período anterior, aunque pueden encontrarse excepciones, y ya no hablaríamos de arreglos sino de auténticas y a veces muy complejas orquestaciones por directores que van delineando sus estilos personales. Hay un gran desarrollo instrumental. Empieza a lucirse la “orquesta típica” como el instrumento estrella; básicamente, cuatro bandoneones, cuatro violines, contrabajo y piano, también con muchas variantes y excepciones. Va desapareciendo esa idea de un tango para ser cantado y otro para ser bailado y aunque hay resabios significativos, empieza a perder fuerza el estilo gardeliano del “cantor criollo” con guitarras; por la contraria, aparecen los “estribillistas” primero, los

⁷ Para mayor detalle, ver Antología del Tango Rioplatense Vol. II. 1920-1935. Selección sonora. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2014.

⁸ Se trata de un hecho simbólico, pero recordemos que Carlos Gardel murió en el accidente de aviones de Medellín en junio de 1935.

cantores de orquesta luego y, finalmente, los cantores **con** orquesta. Y se hacen masivos bailes de tango en convivencia con la milonga⁹, el vals criollo y las orquestas características¹⁰ y de jazz. De tal modo, el tango se convierte en “la cultura” de Buenos Aires con irradiaciones por todo el país.

[Abro aquí un paréntesis para decir que, intencionadamente, he decidido no incorporar en mi exposición al tango en el exterior, al “tango a la europea”, a Rodolfo Valentino y sus derivados ni a lo que Ramón Pelinski llamó con certeza semántica “tango en la diáspora”¹¹. No porque no fuera importante (o lo siga siendo) ni porque no repercutiera también de algún modo en el reconocimiento del tango en su cuna de nacimiento. La omisión obedece simplemente a cuestiones de tiempo y de centrar la exposición en el asunto que hoy nos ocupa].

Voy entonces al que sería el cuarto período del tango, o el tercer momento dentro de la Guardia Nueva. Aquí los nombres no son tan comunes a todos quienes hemos escrito sobre esto. A mí se me dio por bautizar al tiempo que va aproximadamente de 1955 a 1980/1985 con un título algo paradójico: *Vanguardia/Renovación/Decadencia*. Por cuestiones que no me detendré a analizar ahora, muchas de ellas seguramente de índole política pero también de la propia dinámica del mercado mundial de la música, el tango fue perdiendo su condición de danza popular masiva. Y empezó a afianzarse un proceso que algunos autores, como Astor Piazzolla como principal referente, fomentaron voluntariamente: el de pasar del tango de los pies al de los oídos, del tango para el baile al tango de concierto.

A la vez, se fueron abriendo algunas corrientes. Una, más tradicionalista que más allá de los aportes indiscutibles de Horacio Salgán u Osvaldo Pugliese, por mencionar a los nombres más ilustres, se mantuvo en los lineamientos generales que venían del pasado y, sobre todo, de la época de oro. Y una segunda línea, más rupturista o vanguardista¹² que intentó romper las formas, que trabajó con nuevos timbres, que se atrevió con armonías menos convencionales, que incluyó recursos del pasado de la música clásica especialmente del barroco, etc. De todos modos, a la luz de la historia, estas dos corrientes parecen haber sido mucho menos atrevidas y revolucionarias de lo que se suponía en esos tiempos. Hubo entonces grandes encontronazos, otra vez, fundamentalmente con Piazzolla a la cabeza, que empezó a llamar “música de Buenos

⁹ En este caso, nos referimos a la milonga como género y no como espacio de danza.

¹⁰ La orquesta característica fue una creación del pianista y acordeonista Feliciano Brunelli. Era un organismo integrado por acordeones, saxos, trombones, clarinetes, guitarra, flauta, contrabajo, piano, batería y cantantes que presentaba un repertorio bailable con músicas de distintos lugares del mundo; y también tango.

¹¹ Véase, entre otros textos: Pelinski, Ramón (Compilador). *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 2000.

¹² Aquí pondríamos a Piazzolla y sus descendientes estéticos: Osvaldo Piro, Daniel Binelli, Néstor Marconi, Rodolfo Mederos, Atilio Stampone, Raúl Garelo, etc., con las particularidades de cada caso.

Aires” y no tango a lo que hacía para provocar un diálogo/discusión que hoy hasta podríamos pensar como una espontánea e inocente estrategia de marketing personal.

Y hay una tercera corriente, menos significativa en términos de representatividad aunque importantísima en lo estético, integrada por búsquedas más personales que no llegaron a producir escuela ni colocaron sus apellidos en sus respectivos estilos. Hablo por ejemplo de artistas como Juan “Tata” Cedrón y su asociación del tango con la poesía escrita, Eduardo Rovira y sus atrevimientos hacia la música culta contemporánea o aún Dino Saluzzi que venía del folklore salteño, pasó por el tango y terminaría volcándose a la improvisación jazzística.

Común a toda esta etapa es la progresiva desaparición de la orquesta típica como instrumento principal, la aparición de nuevos “instrumentos” como el quinteto de Piazzolla y de Salgán, el uso de otros orgánicos como octetos, nonetos, dúos, tríos, etc. Y claro, la radio, que había sido antes el principal vehículo de acercamientos de la música a los consumidores, fue cediendo paso a la naciente y cada vez más fuerte televisión. Así, en ese “moderno” medio de comunicación convivirían el tango clásico y a veces muy conservador (y por momentos también muy popular) de artistas como Julio Sosa o de las diversas expresiones que pasaron por un programa de TV muy cuestionado hasta el día de hoy como fue “Grandes valores del tango”, con expresiones más modernistas: Susana Rinaldi, la poesía de Juan Gelman musicalizada por Cedrón, los tangos de Piazzolla-Ferrer en la voz de Amelita Baltar, un Roberto Goyeneche ya no necesariamente atado a la orquesta típica, Chico Novarro, Héctor Negro, Eladia Blázquez, etc.

Nuestro tiempo

Y vamos entonces al núcleo de esta ponencia, al punto de arranque y al de llegada que me propuse cuando pensé en esta charla.

En las últimas tres décadas, vimos terminar sus vidas, diluyéndose en reconocimientos institucionales sin sorpresas estéticas, a grandes figuras como Mariano Mores, Leopoldo Federico, Pugliese, Horacio Salgán, Piazzolla, Carlos García, Garelo y muchísimos otros. Hemos visto una vuelta a las milongas¹³, aquí y en todo el mundo, en buena medida a partir de lo que significó el espectáculo “Tango argentino” (1983) de Claudio Segovia y Héctor Orezzaoli con las consecuencias hacia el conservadurismo estético que mencioné varias veces a lo largo de esta exposición. Hemos visto y seguimos viendo una larga fila de más o menos talentosos piazzollos (algunos de los cuales inclusive renegaron posteriormente de esas

¹³ En este caso, en el sentido de espacio de baile.

búsquedas), salganianos, pugliesianos, decareanos, troileanos, gardelianos, disarlianos, etc. Hemos visto el rescate, en el canto y las orquestaciones, de distintos tiempos del pasado, de los cantores con guitarra de los años '20 o de las *típicas* de las décadas siguientes; y eso, aún en quienes intentan reformular su discurso hacia aspectos visuales diferenciados (v.g la Orquesta Típica Fernández Fierro como la más aleposa en esa línea). Rovira ya no está en este mundo, considerando además que en los últimos años de su vida abandonó el bandoneón y el tango para concentrarse en el corno inglés, la música clásica y la dirección de la Banda de la Policía de la provincia de Buenos Aires en La Plata, donde falleció en 1980 con solamente 55 años. El Tata Cedrón ha resignado parte de sus intentos renovadores y hasta ha experimentado con una orquesta típica. Dino Saluzzi se ha volcado definitivamente a otras músicas. Y muchos jóvenes y no tan jóvenes que se dan cotidianamente a la tarea de sostener e intentar revalorizar el tango, navegan en aguas que parecen resultarles muy ingratas, al menos en cuanto a la repercusión que obtienen.

Hubo y todavía hay un tango electrónico que hasta tuvo su pequeño momento de gloria internacional con Gotan Project¹⁴, Bajofondo Tango Club¹⁵ y grupos menos conocidos pero muy valiosos como Tanghetto, San Telmo Lounge, Narcotango u otros. Hay un tango que apunta a romper formas y pies rítmicos. Hay búsquedas de fusión con el rock, el jazz, la canción latinoamericana o la hasta la balada pop y el humor. Hay caminos más osados que se asocian a lo clásico y hasta a las orquestaciones sinfónicas y la música de cámara. Hay muchos músicos y cantantes trabajando en esto con preparaciones técnicas que a veces superan a muchos de sus colegas del pasado mucho más ilustres; todo esto producto del gran desarrollo que ha tenido la educación musical en las últimas décadas. Pero, salvo los mencionados aportes oficiales de los festivales, las casas “for export” y las milongas que citábamos en el comienzo, el tango no tiene muchas bocas de expendio para los que quieren salirse de los moldes, lo que podría llevar a pensar que han perdido contacto con el público. Hay una radio (oficial) dedicada al tango, la FM 2x4 de la ciudad de Buenos Aires, mayoritariamente conservadora en su estética. Hubo hasta hace poco una FM privada que tampoco marcaba índices altos de audiencia ni se caracterizaba por jugarse por lo más nuevo; nos referimos a la radio Malena que en enero de 2019 pasó a convertirse en una señal por internet. Hubo un canal de televisión por cable privado, Solo Tango, que terminó desapareciendo porque tenía cada vez menos

¹⁴ Gotan Project es un grupo musical multinacional nacido en París, Francia, integrado por Eduardo Makaroff (Argentina), Philippe Cohen Solal (Francia) and Christoph H. Müller (Suiza). Nació en 1999 con la intención de hacer una relectura electrónica del tango tradicional. En el presente, su actividad, centrada en Europa y casi inexistente en Argentina, es mucho menos intensa.

¹⁵ Bajofondo Tango Club es una agrupación musical de tango electrónico formada por músicos argentinos y uruguayos. Sus integrantes son Gustavo Santaolalla, Juan Campodónico, Luciano Supervielle, Verónica Loza, Martín Ferres, Javier Casalla, Adrián Sosa y Gabriel Casacuberta. En la actualidad, su actividad está prácticamente terminada, aunque eventualmente el nombre puede aparecer asociado a proyectos personales de algunos de sus líderes Santaolalla, Supervielle o Campodónico.

significación y telespectadores. Hay estudiosos de todas las áreas y todas las capacidades que escriben una importante cantidad de ponencias y artículos sobre el tango en todos sus aspectos como nunca antes había sucedido. Se producen y se publican, aún en formato físico, cifras muy abundantes de discos, también como nunca antes, aún cuando estamos frente a una industria que busca nuevos modos de sostenerse a partir de los cambios tecnológicos. Y lo más importante, hay muchísimos músicos y cantantes que tienen interés por eso.

26

Armé una pequeña lista, por supuesto injustamente incompleta, de la mucha gente que ha trabajado y trabaja en las últimas décadas en relación con el tango, más o menos directamente. No quiero aburrirlos pero vale la pena hacer una lectura rápida de nombres como los de Jorge Retamoza, Marcelo Nisinman, Andrés Linetzky, Ramiro Gallo, Aureliano Marín, Agustín Guerrero, Gerardo Gandini, Gustavo Beytelmann, La Chicana, María Laura Antonelli, Natalia González Figueroa, Pablo Aguirre, Marcela Fiorillo, Escalandrum, Daniel Binelli, Pablo Mainetti, César Angeleri, Hugo Rivas, El Arranque, las muchísimas orquestas que se autodenominan “típicas” (incluyendo la de la ciudad de Buenos Aires que es una típica ampliada o la Juan de Dios Filiberto que coquetea permanentemente con el género desde su orgánico muy heterodoxo), Luis Salinas, Juanjo Domínguez, Esteban Morgado, Víctor Lavallén, José Colangelo, Walter Ríos, Cristian Zárate, Pablo Agri, Quique Sinesi, Walther Castro, el Quinteto Sónico, Hernán y Sonia Posetti, Federico Pereiro, los hermanos Lautaro y Emiliano Greco, Néstor Marconi, Horacio Romo, Osvaldo Piro, Pablo Ziegler, Marisa Vázquez, Hugo Marcel, Raúl Lavié, Néstor Fabián, Omar Mollo, Daniel Melingo, Patricia Malanca, Guillermo Fernández, Fernando y sus hijos Cecilia y Leonardo Suárez Paz, Nora Roca, Esteban Riera, Nicolás Guerschberg, Diego Schissi, la Tana Susana Rinaldi, Amelita Baltar, Karina Beorlegui, Alfredo “Tape” Rubín, Claudia Pannone, Juan Pablo Navarro, Gabriel Merlino, Julián Hermida, Juanjo Hermida, Damián Bolotín, el Quinteto Astor Piazzolla, el Sexteto Mayor y una muy muy larga cantidad de otros exponentes.

Sin embargo, lo que vemos es, otra vez, una reproducción intencionadamente fiel de lo sucedido en el pasado aun cuando se trate de nuevas arreglos y/o composiciones, o de una relectura casi académica que intenta romper y deconstruir intelectualmente el objeto tango con lo que se termina apuntando más a un público especializado y más ligado a la música clásica o al jazz que a una tradición tanguera que parece haber dejado de ser natural (con las disculpas del uso de este término tan biológico aplicado a la cultura) a mediados del siglo pasado.

Aunque no pudo evitar su paso por su propia típica aún cuando había renegado del formato después de su participación en la orquesta de Pugliese y de intentar por diferentes caminos hasta el presente, Rodolfo Mederos, un meritorio protagonista del género desde hace tiempo, suele opinar que el tango ya dio en términos musicales todo lo que tenía para dar.

Daniel Binelli, otra figura destacada, nos dijo no hace mucho en una entrevista que para él el tango es una danza y que tiene un techo como toda música. Concretamente, sus palabras fueron que “el tango ya está hecho. Se pueden hacer otros tangos parecidos a los tangos que ya se hicieron si se conserva esa fórmula. Si se sale de eso, se sale de la danza normal del tango. El tango tiene una danza que es muy importante y que es la que lo sostiene en el mundo. La popularidad del tango es por la danza. Lo que hay es lo que queda”.

Conclusiones

Voy cerrando con algunas conclusiones que ya se fueron adelantando a lo largo de esta presentación. Digo entonces que lo que sucede hoy en el tango, y extendiéndonos a lo que viene sucediendo desde hace algunas décadas, tiene mucho más que ver con el pasado que con el presente o con el futuro. Se ve mucho trabajo. Se ve mucha producción. Se ven muchas grabaciones nuevas, inclusive reproducidas en formato físico. Se ve un intento de muchos artistas por darle nuevas vidas al género, a la par de otros que sostienen que debe ser defendido y que hasta lograron convertirlo en patrimonio de la humanidad¹⁶. Pero lo que se ve cada vez menos es el público ávido por escucharlo. Claro que lo hay. Por supuesto que los conciertos del género en sus distintas variantes logran reunir algunos cientos de miles si sumamos a todos a lo largo del año y considerando una amplia oferta gratuita sostenida por los dineros públicos que sólo es equiparable a la de la música clásica. Pero lo que vemos también es mucha voluntad, esfuerzo, dinero y energía proveniente de muchos ámbitos públicos y privados por sostener algo que, en tiempos de vida más saludable no necesitaba de ningún incentivo. Así como ocurre con un anciano que tiene dificultades físicas y necesita ser alimentado e higienizado para sostenerse con una vida medianamente digna. Vemos en definitiva una oferta que, sea desde el conservadurismo o desde la intención de cambio, sigue mirando al pasado como referencia. Y más una oferta sostenida que una demanda interesada.

En todo caso, para ser justos y respetuosos, podemos decir que el tango se ha convertido en un género clásico, que en tal sentido es valorable apoyar, estudiar, decodificar e intentar comprender una música que está entre las más importantes que ha dado el siglo XX en todo el mundo y que, finalmente, hay muchos y buenos artistas que nos permiten seguir escuchándolo en vivo, aunque a lo mejor a la hora de la música grabada sigamos prefiriendo a los referentes del pasado. Y pensando en

¹⁶ En 2009, y a pedido de los gobiernos de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, la Organización Cultural de Naciones Unidas, Unesco, declaró al tango como patrimonio cultural intangible de la humanidad.

novedades, quizá lo más interesante está por suceder en otros géneros que, inclusive, todavía ni siquiera existan.



RICARDO SALTON

Licenciado en Musicología por la Universidad Católica Argentina. Ha ejercido la profesión en el área de la música popular urbana y el tango. En tal sentido, ha trabajado en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", participado en congresos y publicado artículos en revistas y libros de la disciplina. En simultáneo, hace más de 30 años que ejerce el periodismo y la crítica musicales, tanto en medios gráficos de alcance nacional como en la conducción y la musicalización de programas de radio. Por otra parte, en los últimos tres lustros ha sumado la gestión cultural: actualmente, tiene a su cargo la producción artística de los elencos estables de la Dirección Nacional de Organismos Estables del Ministerio de Cultura de la Nación.

■ TANGO Y FADO: (RE)INTERPRETACIONES DE DOS POÉTICAS PORTUARIAS EN EL SIGLO XXI

DULCE MARÍA DALBOSCO

Pontificia Universidad Católica Argentina - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
dulcedalbosco@hotmail.com

RESUMEN

Durante la década de los noventa el tango y el fado resurgen con una proyección internacional de alto impacto. A fines de dicha década, la cantante de tangos Karina Beorlegui descubre el fado, amplía su repertorio a este género y se erige en una embajadora del fado en Argentina. Beorlegui cultiva ambas músicas, fundamentando su elección en las afinidades existentes entre ellas, que comparten la circunstancia de haber nacido en ciudades portuarias. La elección de la cantante se centra principalmente en tangos y fados clásicos, de manera que su *performance* conjunta propone una reinterpretación de ambos a la luz del diálogo provocado entre ellos. El propósito de esta conferencia es plantear la posibilidad de encontrar vínculos entre estos dos géneros portuarios y esbozar algunas convergencias, fundamentalmente en sus poéticas. Introduciremos algunos disparadores sobre el modo en que el tango y el fado se han visto a sí mismos en sus letrísticas y sobre la relación del sujeto poético con el espacio urbano portuario.

Palabras clave: fado, tango, interpretación, poéticas, puerto.

TANGO AND FADO: (RE)INTERPRETATIONS OF TWO PORT POETICS IN THE 21ST CENTURY.

ABSTRACT

30 During the nineties tango and fado re-emerge with a high impact of international projection. At the end of that decade, the singer of tangos Karina Beorlegui discovers the fado, expands her repertoire to this genre and becomes an ambassador of fado in Argentina. Beorlegui cultivates both musics, basing his choice on the existing affinities between them, which share the circumstance of having been born in port cities. The singer's choice focuses mainly on classics tangos and fados, so that their joint performance proposes a reinterpretation of both in the light of the dialogue provoked between them. The purpose of this conference is to raise the possibility of finding links between these two port genres and outline some convergences, fundamentally in their poetics. We will introduce some triggers on the way in which tango and fado have seen themselves in their lyrics and on the relation of the poetic subject with the urban port space.

Keywords: fado, tango, interpretation, poetics, port.

La década de los noventa fue testigo del resurgimiento de dos géneros de la canción popular urbana: el tango y el fado. El primero vio renacer su furor de la mano del baile, al igual que lo hiciera a fines de los años treinta. El entusiasmo provocado por la danza y la proliferación de milongas nacionales e internacionales despertaron, a su vez, el interés por el canto y la interpretación musical. El fado, en cambio, tras un período de reclusión luego de la caída del Estado Novo, recuperó estima social de la mano de figuras de proyección internacional como Mísia, Mariza o Dulce Pontes.

En este marco, se reaviva la relación entre Buenos Aires y el fado. En 1999 la entonces cantante de tangos Karina Beorlegui entra en contacto con el fado y, desde entonces, comienza a incorporarlo en su repertorio hasta convertirse en una verdadera embajadora del Fado en Argentina, como ella misma lo ha reconocido (Beorlegui, 2016). Además de editar tres discos con repertorio mixto *Caprichosa* (2003), *Mañana zarpa un barco* (2009) y *Puertos cardinales* (2011), también sostuvo el Fado tango club durante diez años, entre 2008 y 2018, y organizó tres Festivales Porteños de Tango y Fado (2012, 2014 y 2017), donde convivieron tangueros y fadis-

tas contemporáneos. De esta manera, otros artistas locales se sintieron atraídos por el género lusitano, que empezaron a cultivar ya sea exclusivamente o junto con el tango.

Si analizamos los temas presentes en los discos de Beorlegui, así como también los que ha incluido en sus presentaciones, veremos que en ellos predominan tangos y fados del siglo XX, la mayoría de los cuales podríamos llamar clásicos en cuanto han sido, de alguna manera, canonizados por la tradición de cada género. Se trata, claro está, de una elección consciente (Beorlegui, 2013a). En el caso del tango, predominan los de la Guardia nueva y de la Época de oro: “Tabaco”, “Vamos, vamos, zaino viejo”, “Manoblanca”, “Mañana zarpa un barco”, “Tabernero”, entre otros. En cuanto al género portugués, sobresalen los *fados canção*: “*Estranha forma de vida*”, “*Amor sem casa*”, “*Lágrima*”. Beorlegui también incluye algunas canciones portuguesas que no son propiamente fados, que pueden resultar más familiares al público local: “*Uma casa portuguesa*”, “*Barco negro*”, probablemente para captar la complicidad de dicho auditorio. Algo similar sucede con dos canciones en español de temática lusitana: “Caprichosa” y “María la portuguesa”. Pero el repertorio de Beorlegui también suma, aunque en cantidad considerablemente menor, algunos tangos y fados contemporáneos o, al menos, más cercanos en el tiempo. Entre los primeros, figuran temas como “Hoy” o “Que nadie se entere” de Alejandro Dolina y entre los fados más actuales, podemos citar “*Se ao menos houvesse um dia*” o “*Paixões diagonais*”. Es decir, su selección musical da cuenta de una cierta apertura a la actualidad y de una noción de continuidad en ambos géneros.

En la otra orilla, fadistas o artistas portuguesas de reconocimiento internacional han hecho el proceso inverso al incorporar algún tango en sus repertorios lusitanos. Tal es el caso de Mísia, cuyo disco doble *Do primeiro fado ao último tango* (2016) revela su elección en el propio título. Otro tanto sucede con el álbum *Fado/tango* (2011), de Cristina Branco¹. Cabe recordar, no obstante, que la elección de temas de otros géneros distintos del usualmente interpretado por el cantante o por el conjunto musical en cuestión es un gesto muy habitual en la música contemporánea, que obedece a distintas motivaciones –muchas veces comerciales o para buscar proyección internacional–, pero que en última instancia manifiesta una tendencia a la interculturalidad.

¹ Cabe destacar que en el disco doble de Mísia solo hay dos tangos, “Naranja en flor” (Expósito y Expósito) y “Yo soy María” (Ferrer y Piazzolla). Este último constituye, en realidad, una parte de la operita *María de Buenos Aires*. Al mismo tiempo, encontramos en el disco dos boleros –“Esas lágrimas son pocas” (Díaz Rivero) y “Ese momento” (Manzanero)–, dos canciones en inglés –“Hur” (Resnor) y “*As time goes by*” (Hupfeld)–, una canción española –“María la portuguesa” (Cano)– y una francesa –“*Chanson D’Hélène*” (Dabadie y Sarde)–. El tango, entonces, no predomina sobre los otros géneros musicales extranjeros; sin embargo, es el único mencionado en el título junto con el fado. Algo similar sucede en el álbum de Cristina Branco, donde además de fados hay un tango y dos canciones francesas. A pesar de su minoría, el tango es mencionado en el título, no así las otras. Creemos que, en parte, se trata de una elección orientada al *marketing* del producto. Por algún motivo, o en realidad por varios, la mención el tango se sobrepone a otras músicas internacionales. En el imaginario colectivo, la asociación entre el fado y el tango tiene mayor fuerza que la de otros géneros.

Corresponde aclarar que este reciente encuentro entre el tango y el fado es, más bien, un reencuentro, dado que su convivencia en repertorios musicales se remonta a varias décadas atrás. En efecto, sabemos que Carlos Gardel cantó supuestos fados, si nos guiamos por el nombre de la especie musical que figura en las partituras: “Mi china” (Roldán y Rodríguez, 1920), “De mi tierra” (Lozano y Manella, 1921), “Mi bien querido” (Ricardo, 1922) y “Caprichosa” (Aguilar, 1930) (Fig. 1). De todos ellos, es este último –que es, además, el más famoso– el único cuya letra tiene algo que ver con Portugal o con el fado. Se trata de un texto ligero y la canción debe su trascendencia, probablemente, a su carácter pegadizo y al hecho de que lo cantara Gardel. Creo que a él podría aplicársele algo que escuché una vez en un documental sobre Frank Sinatra: si cantara la guía telefónica, la convertiría en un éxito. En “Caprichosa” Portugal está estereotipada como una especie de paraíso donde los fados no cesan: “En Portugal tengo un nido/ hasta ahora abandonado/ donde si escucha el oído/ siempre oirás cantar un fado./ Si tú quieres portuguesa, vamos juntos para allá/ y abrazados sentiremos la canción de Portugal” (Aguilar, 1930)².

El dúo formado por Agustín Magaldi y Pedro Noda, por su parte, cantó al menos dos fados de este tipo “A Portugal muchachos” (Brancatti, 1927) y “En una sierra de Portugal” (De Grassi y Bonavena, 1929). La letra del primero presenta a un sujeto que, desengañado por su fracaso amoroso en Argentina, decide partir a Portugal. En la comparación, la mujer argentina, por arrogante, sale perdiendo frente a la portuguesa, mejor dispuesta: “La criolla nunca confiesa/ la magnitud de su amor/ En cambio la portuguesa/ se entrega que es un primor” (Brancatti, “A Portugal muchachos”, 1927). Sírvannos esta referencia para ilustrar el carácter trivial de estos textos y su escaso valor estético. No hay una voluntad de intercambio, de imitación o de apropiación en relación con el fado portugués. Se trata, en definitiva, de canciones con cierta picardía, que representan una imagen estereotipada y superficial de Portugal, por lo cual reproducen una mirada pintoresquista pero distante del otro, no empática, con el que no se establece ningún tipo de diálogo o de conexión.

El fadista y crítico de fado Daniel Gouveia, autor de uno de los libros más exhaustivos sobre el género, llama a estas composiciones *pseudofados*, porque hechas en el extranjero toman el nombre de *fado*, sin serlo propiamente (2010: 241).

En este punto, corresponde aclarar al menos dos cosas. En primer lugar, que la circulación de estos pseudofados no se dio de forma exclusiva en nuestro país. Gouveia atestigua su presencia en España o Estados Unidos, por ejemplo. En segundo lugar, en Argentina, esta operación realizada con el fado se hizo también con muchos otros géneros foráneos. Sin ir más lejos, Gardel cantó, por ejemplo, *shimmys*, rancheras y foxtrots. De hecho, el fado es uno más entre los llamados por José Gobello *paratangos*. Tal es el modo en que denomina las composiciones lírico-musicales de carácter

² Mariza ha hecho una versión de este *pseudofado*.

popular y de diverso origen, hechas por tanguistas para ser interpretadas por músicos o cantantes de tango (Gobello, 2003: 9), como valsés, milongas, rancheras, estilos, foxtrot y fados.

El efecto que produce en los portugueses fadistas la escucha de los *pseudofados* antes citados e, incluso, la visualización de las tapas de las partituras, podría compararse a nuestra reacción al ver a Rodolfo Valentino bailando tango, la cual podríamos situar entre el extrañamiento y la risa. Si para los norteamericanos era un gesto de apertura y exotismo, para nosotros resultaba paródico. Es la perspectiva propia del observador que, a pesar de sentirse atraído por un fenómeno, no logra penetrarlo. No obstante, cabe destacar que más allá de las imprecisiones en la apropiación de los géneros o de las limitaciones de los *pseudofados* argentinos, lo cierto es que estos juegos pusieron en evidencia el desplazamiento transatlántico del fado, que tuvo un soporte concreto: el puerto.

Por otra parte, creemos que el diálogo más enriquecedor es el que puede establecerse entre las poéticas del tango y del fado desde la autenticidad, es decir, cuando cada uno se muestra a sí mismo. Este es, justamente, el ejercicio realizado por Beorlegui: una reinterpretación del tango y del fado en el doble sentido de la palabra: no solo como una nueva *performance*, sino también como movimiento crítico. El tango y el fado comparten una voz que los religa, al hacerlos sonar conjuntamente orienta una nueva posibilidad de audición. La mencionada artista, quien se ha definido como “cantante de música de puertos” (Beorlegui, 2005) justifica la convivencia de ambos géneros en sus afinidades: “Las músicas de puerto tienen un ADN en común. Buenos Aires y Lisboa son como fractales, espejos. Los puertos son lugares de paso, de desarraigo, pero también de encuentro, mixtura e identidad” (Beorlegui, 2013b). Añade en otra entrevista: “Creo que el tango y el fado, a pesar de tener muchas diferencias también, tienen una bohemia especial de ciudades de puerto, de ríos anchos, puertos que fueron tránsito y refugio de marinos mercantes, pescadores, inmigrantes” (Beorlegui, 2016). El puerto se configura como una experiencia de apertura y de circulación que modela el entramado de la urbe.

De esta manera, la elección de un repertorio mixto en Beorlegui no responde solamente al gusto de la intérprete, sino al reconocimiento de una convergencia poética que habilita la búsqueda de semejanzas entre ellas y que se basa, en este caso, en una forma del sujeto poético de relacionarse con un espacio altamente significativo: la ciudad puerto. Al igual que en las antologías de textos, esta antología sonora pone en contacto distintos discursos e invita a una lectura de conjunto, dialógica, del tango y del fado. Y esto sucede porque, como afirma Diana Taylor, “el repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (2015).

Hemos visto que Beorlegui recurre al puerto como el elemento simbólico que hermana el tango y el fado. Se trata de un espacio superador del referente geográfico: la

ciudad puerto es una vivencia. A mitad de camino entre un lugar antropológico y un no lugar (Augé, 1992), el puerto sería, entonces, una clave de lectura comparatística, que para algunos críticos podría ser, también, la posibilidad de una conexión genética. De hecho, el etnomusicólogo chileno Miguel Ángel Vera Sepúlveda sostiene que el fado estaría en la matriz de, al menos, cuatro músicas de importantes ciudades portuarias de América del Sur: el tango rioplatense, la ranchera de Veracruz, el valsecito criollo de El Callao de Lima y el valsecito porteño de Valparaíso (cfr. Vera, 1999: 230-233). Cada una de ellas se desarrolló en puertos de gran relevancia para el comercio marítimo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, época en que ya se advierte el impacto de la construcción del canal de Panamá. Dada esta coyuntura histórica, existe la posibilidad concreta de que este tráfico marítimo y comercial tuviera una participación vital en la aparición, el desarrollo y la consolidación de cada género portuario. Los estudios sobre las tripulaciones de la época arrojan una mayoría portuguesa, lo cual conduce a Vera a sospechar que el fado puede haber logrado una mayor injerencia que otras músicas en Latinoamérica. A través de los marineros, el fado habría encontrado en los puertos latinoamericanos un terreno fértil en el cual sembrar la semilla del estilo portuario (cfr. Vera, 1999: 32). El autor reconoce, no obstante, que tras una primera etapa de gestación de estos géneros en la marginalidad de las clases obreras y la vida portuaria, cada uno de ellos tuvo, a su vez, una evolución propia.

Para solventar esta teoría, Vera Sepúlveda señala dos argumentos más:

- la presencia de un soporte musical que no es tan distante como podría parecer, pues las formas primarias de cada género manifiestan coincidencias en ciertas armonías básicas;
- la existencia en todos estos géneros un fondo temático y de características literarias comunes, semejanza que no sería casual. Vera destaca que los mencionados géneros latinoamericanos coinciden con el fado en cuestiones poéticas: en ciertos temas que él define propios de las canciones de puertos, como el amor no correspondido, la partida de la persona amada, el abandono, los falsos amores, el desengaño y otras cuestiones relacionadas con “sentimiento inherentes a la vida de los puertos marítimos” (Vera, 1999: 230).

Al margen de la posibilidad de que el fado sea un antecedente de estos otros géneros latinoamericanos, cuya comprobación compete en gran parte a los musicólogos y a los historiadores, de la teoría recién muy escuetamente expuesta, queremos rescatar dos asuntos. En primer lugar, creemos acertada y sugerente la denominación de *géneros portuarios* para estas músicas originadas y desarrolladas en distintas ciudades-puerto de Europa y de América entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

En segunda instancia, haya o no similitudes musicales o, incluso, un vínculo genético, consideramos que vale la pena el estudio de las afinidades poéticas que, en un primer acercamiento, parecerían existir. Haciéndonos eco de la denominación de Vera Sepúlveda, podríamos plantearnos la pertinencia de hablar de *poéticas portuarias*, por cuanto la experiencia del espacio portuario habría sido determinante en el entramado discursivo de estas letrísticas.

En la introducción a *Geofilosofía de la ciudad- puerto*, Patricio Landaeta Mardones Braulio Rojas Castro y Alexis Candia-Cáceres destacan la ambigüedad ejercida por la influencia marítima en Latinoamérica al promover la contaminación del orden colonial. Si la corona había fomentado las ciudades en las Colonias como ámbitos para imponer sus patrones culturales, intelectuales y afectivos, los puertos como El Callao, Buenos Aires o Valparaíso contribuyeron, paradójicamente, al crecimiento de una cultura “menor”, en cuanto situada “en los límites de la escritura oficial del espacio habitado” (Landaeta Mardones, Rojas Castro y Candia-Cáceres, 2016: 8). Así, según estos autores, “aquellas ciudades que en un comienzo permitieron el contacto entre Europa y el “Nuevo Mundo” devinieron más tarde espacio de contagio, en el que los colonizados gestaron su propia autonomía popular” (Landaeta Mardones, Rojas Castro, Candia-Cáceres, 2016: 8). Y es que el puerto es, por excelencia, un espacio de circulación y de margen, de contradicciones y de intercambios, de opuestos que entran en un equilibrio inestable. En consecuencia, la vivencia de la ciudad portuaria implica contacto e hibridación, pero al mismo tiempo encuentros y desencuentros, conocimiento y desconocimiento. Este movimiento constante pone en juego el problema de la identidad y la posibilidad del enmascaramiento. De ahí que sostengamos que una de las claves de diálogo entre el fado y el tango durante la primera mitad del siglo XX está en su polifonía enunciativa, en la pregunta por la identidad de los sujetos, identidad que tiende a fugarse y a ser inasible y que está marcada por la experiencia de un espacio igualmente prismático. Creemos que este tipo de indagaciones completan y superan las comparaciones temáticas antes referidas que, aunque plausibles, a la larga se agotan si no están acompañadas de otros interrogantes.

Exista o no un vínculo genético o una influencia comprobable, lo cierto es que el tango y el fado se gestaron en medios de características similares. En efecto, en una primera etapa, el fado surge en los ambientes principalmente populares de Lisboa, a veces marginales, entre tabernas, lupanares, calles, cafés de camareras, corridas de toros y otros antros frecuentados por prostitutas, delincuentes, marineros, bohemios y jóvenes aristócratas en busca de diversión. Sin embargo, debemos subrayar, al igual que para el tango, la heterogeneidad social que allí circulaba. Así como en el tango hay una “presencia activa de los *‘high life’* o ‘niños bien’” que permite advertir, en palabras de Gustavo Varela, la “reunión de lo que parece tener destino de diferencia” (2016: 19), en el fado sucedió algo parecido. Las *touradas* eran frecuentadas por toda la sociedad, incluso por los propios reyes. En efecto, el rey Don Miguel I, cuyo reinado

se extendió entre 1828 y 1834, fue un asiduo participante de estos eventos (Gouveia, 2013: 188).

El tango y el fado en otros discursos

36

Oro paralelismo del fado con el tango es que, durante cierto tiempo la historia del fado se vio abordada por métodos ajenos a la rigurosidad científica, pero significativos en cuanto formas de imaginar la nación, de registrar transformaciones culturales y de construir identidades. La palabra *fado*, que como sabemos significa ‘destino’, durante las primeras décadas del siglo XIX se empleaba más para designar metafóricamente el mundo semi-marginal y sus protagonistas que para referirse al género musical allí practicado y a sus ejecutantes (Vieira Nery, 2010). Así, por ejemplo, *fado* en el *calão português* se usaba en expresiones como “*vida de fado*”, es decir, ‘mala vida’, o “*moça do fado*”, ‘ramera’ (Pimentel, 1903: 43), y las “casas de fado” eran las casas donde las prostitutas ofrecían sus servicios (Sucena, 2008: 118).

Las primeras historias del fado como la *História do fado* de Pinto De Carvalho de 1903 y *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado* de Alberto Pimentel de 1904 ponen de manifiesto esta asociación de la palabra *fado* con el delito, la orilla y la transgresión. Estos primitivos testimonios evidencian que en el siglo XIX el fadista no era el cantor de fados como se lo conocería luego, sino un tipo social descrito como una especie criminal tolerado, frecuentador de tabernas de mala muerte, de imagen acicalada y altamente codificada. Se lo ha comparado con el apache parisino o con el camorrista italiano (Sucena, 2008: 44). Y, claramente, en su descripción resuenan ecos de nuestro compadrito, debido a su temple *pimpão* ‘altanero’, su atención a la vestimenta, su carácter orillero y su eventual –y discutible– asociación con el proxeneta (cfr. Carretero, 1999). La bibliografía histórica suele utilizar expresiones de raigambre decimonónica para hablar del fadista, como “vida airada” o “costumbres disolutas”. Se hace referencia a los supuestos celos que siente por la mujer ‘perdida’ a la que explota (Pimentel, 1904: 99). Pimentel sintetiza los pasos a seguir en la iniciación como fadista: aprender a tocar la guitarra y a cantar fados, a pelear, a esconder la navaja en la manga de la chaqueta, a peinarse la melena para atrás, a calzarse los pantalones [de boca ancha] y a hablar *calão* (1904: 53). “Así, pues, –sostiene Pimentel– el fadista creó para sí un mundo aparte, donde el lenguaje, los usos, las costumbres constituyen una vida exótica, de aberración, que se escurre por entre la sociedad portuguesa como un torrente negro y torvo” (Pimentel, 1904: 99).

Mal que le pueda pesar a los espíritus más refinados, a esa escoria social, “producto heteromorfo de todos los vicios” según De Carvalho (1999:32), le debemos, en parte, el desarrollo del fado, género poético musical que sometió sensibilidades tan exquisitas como la de Fernando Pessoa. De acuerdo con Eduardo Sucena, en realidad para

1846 ya había comenzado lo que él denomina “proceso de saneamiento” (2008: 49) del fado. Curiosamente, algunos los historiadores del tango también hablan de una etapa de “adecentamiento” (Romano, 1993: 8) del género, cuando el tango comienza a trasladarse desde los prostíbulos, los bajos fondos, las academias y las orillas hacia los conventillos, los barrios, las casas suburbanas y los hogares de la clase media. El fado también se va desplazando hacia áreas menos marginales y conquista espacios como los *retiros fora de portas* o las *hortas*, lugares de esparcimiento, alejados de la ciudad, donde lisboetas de todas las condiciones sociales –familias, trabajadores, nobles, bohemios y artistas– acudían los días festivos para disfrutar del aire campestre.

De esta manera, desde muy temprano se fueron construyendo ciertos mitos en torno a estos dos géneros, cristalizados, por ejemplo, en el cine. Ya el cine mudo registra algunos lugares comunes. A modo ilustrativo, en el film *O fado* (1923) del francés Maurice Mauriad, inspirado en la pintura homónima de José Malhoa de 1910 (Fig.2), se reproducen varios constructos: la mujer fadista asociada con la prostitución, el fadista como marginal, las tabernas como ambiente del fado, la vida nocturna y la perdición del hombre trabajador, el juego con el doble significado de fado como ‘música’ y como ‘destino’. Recordemos que en *Perdón viejita* (1927) de José Agustín Ferreyra, por mencionar un emblemático film mudo local, el tango también aparece vinculado con el submundo y la perdición.

Esta asociación persiste en las cintas fundadoras del cine sonoro en Portugal y en Argentina. Es por demás revelador el hecho de que la primera película sonora portuguesa, *A Severa*, tome el fado como motivo central, y que otro tanto haga con nuestra música porteña la primera película sonora argentina, elocuentemente llamada *Tango!* (1933). *A Severa*, de 1931, está inspirada en la breve y trágica vida de una de las primeras fadistas: Maria Severa Onofriana, nacida en 1820.

La construcción del fado en el film se articula sobre la base de cuatro ejes. El primero es el de lo femenino como principio activo, porque la Severa, *a primeira fadista*, es una mujer “de faca en la liga”, provocadora, rebelde, libre. El segundo eje es el de la transgresión, en la medida en que el fado se erige como un desafío al orden y a las buenas costumbres. El tercero es el traslado, por cuanto este género se expande gracias a los desplazamientos internos: del margen al barrio y del barrio a los salones aristocráticos. El cuarto eje es el de la transversalidad, puesto que el film presenta el fado, ya en tiempos de la Severa, como una música de la cual gozan todos los estamentos sociales y que se erige, consecuentemente, como ámbito de confluencia (cfr. Dalbosco, 2017: 342).

En nuestra orilla, la película *Tango!*, dirigida por Luis Moglia Barth y estrenada en 1933, narra la caída en desgracia de Tita, una muchacha que deja el barrio, y el ascenso como cantor de tangos de su novio abandonado. Curiosamente la imagen del

tango en este film se articula en función de esos mismos cuatro principios: lo femenino activo, el traslado iniciático, la transgresión y la transversalidad.

Estos imaginarios colectivos, con su gusto por lo melodramático, son herederos, en varios aspectos, del romanticismo. Sus coincidencias con respecto a las formas de asimilar el tango y el fado como fenómenos culturales nos conducen a aventurar varias hipótesis. Por un lado, la existencia de lo que Tomás Cornejo denomina un espacio sonoro transnacional (2018: 5). Por otro lado, la eficacia de la música urbana para recoger las necesidades de expresión colectiva y popular de manera mucho más prístina y cabal que otras artes. Y, en última instancia, las características convergentes de Buenos Aires y Lisboa como ciudades portuarias: el contraste social, las condiciones laborales fluctuantes de los sectores populares, las zonas urbanas periféricas – caracterizadas por la hibridez geográfica y poblacional–, la circulación de gente tanto por la afluencia de las zonas rurales como por la apertura propia del puerto. En este ámbito, no es extraño encontrar un sujeto en crisis, ante las dificultades para asimilar los vertiginosos cambios urbanos.

El tango y el fado en sus propios versos

Pero fueron fundamentalmente ellos mismos, el tango y el fado, quienes a través de recurrentes metarreferencias se hicieron cargo de sí como discursos. Incluso en las primerísimas letras de fado de las que tenemos registro, anteriores a la circulación de soportes sonoros, el fado ya es motivo de sus versos, al igual que ocasionalmente lo son algunas de sus primeras figuras ilustres, como la ya mencionada Severa, su amante –el conde de Vimioso–, o ciertos fadistas como Caetano ‘*Calcinbas*’ y Antonio Dos Santos Ginguinha (cfr. Sucena, 2008: 67-69).

En sintonía con algunos discursos circundantes, en ciertas letras estas músicas aparecen asociadas con la perdición, la vida marginal o una percepción negativa del destino. Recordemos el antiguo “Maldito tango” (L. Roldán y Pérez Freire, 1916), por ejemplo, donde una milonguera culpaba al tango de conducirla a una vida infame:

Maldito tango que envenena
con su dulzura cuando suena,
maldito tango que me llena
de tan acerba hiel.
Él fue la causa de mi ruina,
maldito tango que fascina...
¡Oh tango que mata y domina!
¡Maldito sea el tango aquel!

(Roldán y Pérez Freire, “Maldito tango”, 1916)

A pesar de la simpleza de este primitivo texto, se construye esa imagen ambigua del tango como atracción fatal, destino inevitable y convivencia de opuestos –dulzura y acerbidad, deseo y ruina, satisfacción y carencia–. La idea del tango como caída persiste en las cuantiosas letras sobre las milongueras, donde suele ser señalado como la causa de su desliz, pero también en otro tipo de textos que nada tienen que ver con esos personajes, como “Invocación al tango” (González Castillo y Castillo, 1928) o “Tango te cambiaron la pinta” (Tabanillo y Russo, 1929). No obstante, el género supera esta asimilación con la perdición, debido a que trasciende toda interpretación unilateral, va más allá en la mirada sobre sí mismo y se resiste a los reduccionismos y a la homogeneidad: es sobre todo esta construcción del tango como tensión entre contrarios una recurrencia en el tango canción: “¡Tango!... / Por más perverso y guarango / para mí... sos como el cielo, / ¡aunque seas mi perdición!” (Tabanillo y Russo, “Tango te cambiaron la pinta”, 1929); “Tango, / alegrías y tristezas al vibrar” (E. Fresedo y O. Fresedo, “Tango mío”, 1931). “canción maleva, lamento de amargura, / sonrisa de esperanza, sollozo de pasión” (Romero y Cúfaro/Maizani, “La canción de Buenos Aires”, 1932).

Ahora bien, si el tango es metarreferencial, el fado tiene una obsesión y es él mismo. El fado hablará de sí constantemente, muchas veces para autocelebrarse. En algunas letras de carácter evocativo, el género aparece todavía ligado a la vida marginal y rufianesca, como en “*Jeito fadista*”:

De vivir entre canallas
Me quedó el modo rufián,
Cuando al brillo de una navaja
Un fado triste se oía.

Por esas calles sin fin,
Madres de hambre y desgracia,
El fado entró en mí
Como el sol por el vidrio³

(Manuel Andrade. “*Jeito fadista*”)

Sin embargo, al igual que el tango, el fado recorta su espacio como una zona fronteriza, donde se encuentran y conviven los opuestos: “Es ilusión, es verdad, / búsqueda, sombra y saudade/ el fado en mi boca”⁴ (Manuel Andrade, “*O fado que trago em mim*”); “Cuando el fado es permanente/ da tristeza a quien lo siente/ ¡pero quien lo canta es

³ De viver entre a canalha/ Ficou-me o jeito rufião./ Quando ao brilho da navalha/ Um fado triste se ouvia.// Por esas ruas sem fim./ Mães de fome e desgraça./ O fado entrou em mim/ Como o sol pela vidraça. (Manuel Andrade, “*Jeito fadista*”).

⁴ É ilusão, é verdade,/ Procura, sombra e saudade,/ O fado na minha boca (Manuel Andrade, “*O fado que trago em mim*”).

feliz!”⁵ (Conde de Sobral, “*Minha mãe, nasci fadista*”). De hecho, en esta pieza la palabra *fado* actualiza sus dos significados, los hace vibrar al mismo tiempo. Esta obstinación en hablar de sí mismo, este intento fallido de trazar sus límites se debe, creemos, a la incapacidad de las palabras para dar cuenta de lo que el fado significa. En “*Tudo isto é fado*”, por mencionar uno de los fados más conocidos, se insiste en esa hibridez y en la tensión de contrarios que da vida al género. Aparece nuevamente la bivalencia del término *fado* como música y como destino, juego que se repite incansablemente en este género, a veces con una carga oscura, otras con un tono más festivo:

Almas vencidas, noches perdidas
Sombras bizarras
En Mouraria canta un rufián
Lloran guitarras
Amor, celos, cenizas y lumbre
Dolor y pecado
Todo esto existe, todo esto es triste
Todo esto es fado

Si quieres ser mi señor
Y tenerme siempre a tu lado
No me hables solo de amor
Háblame también de fado

La canción que es mi castigo
Existe para tenerme
Fado es todo lo que yo digo
Más lo que yo no sé decir ⁶

(Aníbal Nazaré. “*Tudo isto é fado*”)

El tango y el fado desarman desde dentro cualquier intento interno o externo de demarcación, se fugan de toda definición y dejan al descubierto su ambigüedad. Otra de las resistencias presente en los textos mencionados se relaciona con la lectura parcial que los identifica unidireccionalmente con la tristeza como estado anímico o, más aún, como postura existencial, expresada y promovida en su conjunción de música y versos. La idea del tango triste fue defendida, incluso, por algunos de sus máximos representantes. Basta recordar la consabida definición de Discépolo sobre el

⁵ *Quando o fado é permanente/ da tristeza a quem o sente/ mas quem o canta é feliz!* (Conde de Sobral, “*Minha mãe, nasci fadista*”).

⁶ *Tudo isto é fado/ Almas vencidas, noites perdidas/ Sombras bizarras/ Na Mouraria canta um rufião/ Choram guitarras/ Amor ciúme, cinzas e lume/ dor e pecado/ Tudo isto existe, tudo isto é triste/ Tudo isto é fado/ Se queres ser o meu senhor/ E ter-me sempre a teu lado/ Não me fales só de amor/ Fala-me também de fado/ A canção que é meu castigo/ Existe p'ra me prender/ O fado é tudo o que eu digo/ Mais o que eu não sei dizer* (Aníbal Nazaré. “*Tudo isto é fado*”).

tango como un pensamiento triste que se baila y su rechazo a lo humorístico (cfr. Gobello, 2004: 84 y Pujol, 1996: 143). Eduardo Romano destaca que hay una vertiente humorística que recorre la poética del tango canción (cfr. Romano, 1993: 10); de igual manera Daniel Gouveia recuerda que hay numerosos fados jocosos (2013: 182-184).

Si bien es cierto para ambas poéticas que muchos de sus textos configuran una subjetividad melancólica, debe entenderse en un sentido más profundo, como un estado anímico en que la tristeza es al mismo tiempo goce, parangonable a la definición de Víctor Hugo de la melancolía como el placer de estar triste (1866: 286). Pessoa decía que el fado no era ni triste ni alegre, sino un episodio de intervalo (1979: 98). Por otra parte, además de la línea humorística presente en ambos géneros queremos destacar otra que consideramos muy importante y, sin embargo, poco mentada. Nos referimos a la tendencia celebratoria que tiene, al igual que la fiesta, una raigambre hondamente popular y en estos dos géneros fue muy frecuente. Consiste la exaltación de determinada alteridad, que puede ser cualquier tipo de entidad: material, inmaterial, humana. Como lo prueban varios de los versos antes citados, entre los objetos más celebrados están ellos mismos, el tango y el fado.

El carácter celebratorio estuvo asociado con la poesía desde sus orígenes, no solo en cuanto ella ensalzara o alabara distintas existencias o acontecimientos en sus versos, sino también porque ella misma fue concebida como monumento o premio para homenajear distintos hechos o sucesos importantes para un pueblo o para sus autoridades. Los textos celebratorios despliegan todo el potencial de la poesía como monumento, en calidad de desafío al paso del tiempo. En la Antigüedad clásica, los versos eran considerados *arte del tiempo*, y, por tales, más valorados y mejor pagados que las artes plásticas, *artes del espacio*, ya que su constitución material las hacía inevitablemente sometidas a la destrucción propia del paso del tiempo (cfr. Bauzá, 2004: 70).

Si prestamos atención específicamente a la historia de la letra de fado y de tango, veremos que los caminos han sido inversos, pues sabemos que la letra de tango es posterior a la música, mientras que en el fado la palabra tuvo en sus orígenes primacía sobre ella. El tango nace como una coreografía, la letra como tal, surge bastante después. En cambio, el fado instrumental fue mucho menos abordado, aunque tuvo con eximios representantes como el afamado Armando Augusto Freire, más conocido como *Armandinho*.

En una primera etapa, el fado fue mayormente cultivado por gente analfabeta o semi-analfabeta, lo cual no es de extrañar porque solo el veinticinco por ciento de la población portuguesa sabía leer en 1900 (cfr. Casarini, 2012: 176). Si en sus comienzos la improvisación ocupa un lugar importante en el género, con el paso del tiempo se va perdiendo. La guitarra portuguesa se afirma como principal compañera del fado y la *quadra* y la *décima* como formas poéticas corrientes. Pero fueron los versos, aun

los primeros, de carácter rudimentario, el núcleo sobre el que se construyó el género. Así lo explica Salwa El-Shawan Castelo-Branco: “Las palabras son la esencia del fado. Las palabras esculpidas por la voz, metamorfoseadas en melodías en su diálogo con las guitarras, sumergen a músicos y público en emociones intensas” (1997: 67). Esta intensidad es asimismo una de las bases de la conjunción letra-música-baile en el tango. Es probable que sea justamente la emocionalidad una de las claves para entender las poéticas del tango y del fado. Ellas recogieron, a su manera, el guante del sentimentalismo decimonónico, rechazado luego por las vanguardias del siglo XX. Ana Peluffo explica que “ese imaginario afectivo saturado de tropos lacrimógenos (la virtud amenazada, el sufrimiento provocado por la enfermedad, la muerte, las despedidas, la orfandad, el amor puro) migra en la modernidad periférica hacia otros espacios culturales” entre ellos el de la cultura popular: el cine, el radioteatro, la televisión, menciona la autora (Peluffo, 2015: 6), a los que nosotros añadimos el de la canción popular. No es de extrañar que se registren ciertos elementos de continuidad del imaginario romántico en nuestra canción, debido a que los fenómenos populares suelen comportarse, en ciertos aspectos, como epígonos de tendencias estéticas cultas precedentes, que son, no obstante, resignificadas en su apropiación. Algo similar sucedió con la estética modernista.

Al convertirse en refugio de lo emocional, en el tango y en el fado la palabra asume un poder terapéutico colectivo, más aún, transformador; justamente por eso es la palabra es *performativa*, porque adquiere la capacidad de re-formar la realidad. Es debido a ese poder de modificar las cosas que las letrísticas del tango y del fado se erigen en poéticas de la vida cotidiana (Martini Real, 1980 y Lagmanovich, 2000), particularmente en la ciudad portuaria. Entre los aspectos de esa cotidianeidad urbana resaltamos la subversión de las relaciones intersubjetivas. En estas letrísticas suele hallarse un sujeto que se relaciona mejor con los objetos y con el espacio que con otros. A menudo la voz es asumida, entonces, por una subjetividad herida en sus relaciones interpersonales. De ahí que en una y otra poética se difuminen los límites entre lo humano y lo material, la esfera de los hombres y la de las cosas o lo inanimado.

Unos de los recursos que evidencian este acercamiento entre uno y otro mundo es la personificación o prosopopeya, figura retórica consistente en atribuir rasgos humanos a cosas o seres que no lo son, entre ellos la capacidad de hablar o de escuchar (cfr. Mayoral, 1994: 279). Se corresponde con artilugios literarios presentes en la poesía desde tiempo inmemorial. No obstante, el hecho de que el tango y el fado se apropien de él y reincidan constantemente es elocuente, pues pone de manifiesto una relación afectiva y de continuidad entre lo humano y lo que no lo es. Entre la multitud de cosas personificadas, además de los propios géneros, se destaca el espacio.

En la poética del tango canción son mucho más mentados los barrios que la ciudad de Buenos Aires como conjunto. La prosopopeya más habitual consiste en tomar al

objeto como destinatario Si bien algunos tangos invocan a la ciudad –“La canción de Buenos Aires” (Romero y Cúfaro/Maizani, 1932), “Anclao en París” (Cadícamo y Barbieri, 1931), “Araca París” (Lenzi y Collazo, 1930) o “Mi Buenos Aires querido” (Le Pera y Gardel, 1934), por nombrar algunos muy conocidos– con muchísima más asiduidad son interpelados los barrios, ya sea como entidad abstracta –el barrio o arrabal como concepto– o individualizados –Flores, Almagro, el barrio Sur–. De esta manera, la cartografía ciudadana se construye fragmentada en barrios, donde anida la tensión entre la vida metropolitana y la vida rural. El espacio del arrabal tiene esa hibridez, puesto que si bien está inmerso en la ciudad y amenazado por la arrasadora transformación ejercida desde el centro hacia la periferia, conserva rasgos aldeanos: circulación de gente conocida, vegetación frondosa, vida cíclica, cierta resistencia al paso del tiempo. En realidad, esta evocación del barrio así como es representado en el tango canción coincide con su desaparición a medida que se van expandiendo los bordes de la ciudad (cfr. Campra, 1996: 59).

La configuración del arrabal, al igual que la del tango, es múltiple y contradictoria. En las letras sobre milongueras el barrio es ambivalente. De una parte es, en palabras de Noemí Ulla, el suburbio-paraíso perdido que se opone al centro-perdición (1982: 36). Pero, por otra parte, es también el espacio de la quietud, lo predecible y la monotonía. Esa dualidad en la construcción del barrio se confirma en otro tipo de tangos. Si algunos textos como “Barrio viejo” (Cárdenas y Barbieri, 1928), “Melodía de arrabal” (Le Pera / Battistella y Gardel, 1932), “Almagro”, entre tantos otros, lo celebran, en otros ese lugar adquiere una connotación más oscura. El sujeto y el objeto espacial se confunden, se pierden los límites entre uno y otro. Así sucede, por ejemplo, en “Arrabal amargo” (Le Pera y Gardel, 1935), “San José de Flores” (Gaudino y Acquarone, 1935) o “Adiós arrabal” (Lenzi y Bäuer, 1930). En “Arrabal amargo” el barrio está ligado a imágenes oscuras y sufrientes –madición, clavao, cruz, condena, barro, sombras–, mientras que en “Adiós arrabal” el sujeto poético deconstruye la imagen estereotipada del típico barrio de tango:

Mañanita arrabalera
sin taitas por las veredas
ni minas en el balcón.
Tus faroles apagados
y los machos retobados
en tu viejo callejón.
Yo te canto envenenao
engrupido y amargao
hoy me separo de vos.
Adiós arrabal porteño
yo fui tu esclavo y tu dueño
y te doy mi último adiós.

(Lenzi y Bäuer, “Adiós arrabal”, 1930)

El espacio descrito es un paisaje subjetivo que refleja la inestabilidad identitaria del personaje pero, al mismo tiempo, se vuelve siniestro, adquiere indicios distópicos que preanuncian las configuraciones más contemporáneas de la ciudad. De la misma manera que el propio tango, el espacio adquiere en el género significados polifacéticos que se superponen y, muchas veces, se contradicen. Y es que, en realidad, tango y arrabal son sinónimos: como señala Rosalba Campra, se implican mutuamente (1996: 51).

44

Esta misma identificación fado-barrio encontramos, a veces, en el fado, como lo muestra “*Eu nasci na Mouraria*”:

**Yo nací en Mouraria
En la calle *do Capelão*
Donde la Severa vivía
Donde el fado es tradición**

Si el destino está marcado
Y solo por él vivimos
El barrio donde nacemos
También está ligado con él
No me siento «*mal fadado*»
Ni maldigo esta condición
Que desde la cuna es razón
De esta nostalgia mía

**Yo nací en Mouraria
En la calle *do Capelão***

Por ser así fatalista
Hice a mi alma esclava
De la saudade que acechaba
En ese barrio tan fadista
Y no consiento que exista
Quien ponga más devoción
Más alma, más corazón
En cantarle a Mouraria
Donde la Severa vivía
Donde el fado es tradición⁷

(Conde de Sobral, “*Eu nasci na Mouraria*”)

⁷ *Eu nasci na Mouraria/ Na rua do Capelão/ Onde a Severa vivia/ Onde o fado é tradição// Se o destino está marcado/ E só por ele vivemos/ O bairro onde nascemos/ Também lhe anda ligado/ Não me sinto mal fadado / Nem maldigo a condição/ Que desde o berço é razão/ Desta minha nostalgia/ Eu nasci na Mouraria/ Na rua do Capelão// Por ser assim fatalista/ Fiz da minha alma escrava/ Da saudade que pairava/ Nesse bairro tão fadista/ E não consinto que exista/ Quem ponha mais devoção/ Mais alma, mais coração/ Ao cantar a Mouraria/ Onde a Severa vivia/ Onde o fado é tradição* (Conde de Sobral, “*Eu nasci na Mouraria*”).

Varios de los aspectos recién mencionados sobre el recorte emocional de la vida urbana hecho por el tango se advierten también en el fado. Por ejemplo, aunque predomina la evocación idealizada de los espacios citadinos, sobre todo de los barrios típicos, Alfama y Mouraria, eventualmente se deconstruye su imagen estereotipada como refugios o *locus amoenus*. En “*Antigamente*”, de Federico de Brito, por ejemplo, se dice que Mouraria, al ordenarse y limpiarse perdió su nobleza y su gracia quedó refugiada en la capilla de la *Senhora da Saúde*. O el fado “*Alfama*” de José Carlos Ary Dos Santos hace una descripción agrídulce y desencantada de ese barrio.

A pesar de estas disrupciones que fracturan la imagen utópica de Lisboa y de sus barrios típicos, también en el fado las relaciones sujeto-espacio parecen tener más fluidez que las relaciones intersubjetivas. Si en cuanto a las personas es bastante habitual que el sujeto poético exprese su soledad, con el espacio se logra a menudo la simbiosis, al punto que el sujeto se diluye por momentos en el espacio. La celebración de la ciudad y de sus barrios es constante en el género y Lisboa es mucho más evocada por el fado que Buenos Aires por el tango. Cabe destacar que, como ha estudiado Marcelo Casarini, Lisboa es generalmente personificada como una mujer, lo cual para el mencionado autor se vincula como un guiño a la tradición (cfr. Casarini, 2012):

Niña Lisboa
 Usted con franqueza
 Está muy bonita
 Tiene ojos traviosos
 Un aire de princesa
 Vestida de colores
 Qué voz tan suave
 Que alegra y encanta
 Si acaso pregonas
 Ahora reparo
 Usted también canta
 Menina Lisboa⁸

(Joaquim Federico De Brito, “*Menina Lisboa?*”)

En un intento de aferrarse a un tiempo casi mítico, el de los comienzos del fado, la Lisboa y los barrios representados en sus letras suelen ser anacrónicos y están asociados con la tradición, la historia y la alusión a profesiones que ya no existen, como las *varinas* –vendedoras de pescado–. Tal vez sea una forma de conjurar la anomia y la

⁸ *Menina Lisboa/ Você com franqueza/ Está muito bonita/ Tem olhos gaiatos/ Um ar de princesa/ Vestida de chita/ Que voz tão suave/ Que alegra e encanta/ Se acaso apregoa/ Agora reparo/ Você também canta/ Menina Lisboa.* (Joaquim Federico De Brito, “*Menina Lisboa?*”).

soledad, verdaderas amenazas que se instalan en el siglo XX en las ciudades abiertas. En este sentido, como explica Chandía Araya,

“el repaso histórico, la persistencia de la memoria, el reclamo por lo propio, los usos de las prácticas tradicionales (ligadas al cuerpo, a la oralidad, al dolor, a la fiesta) de un hombre integrado abiertamente al medio, son representaciones estéticas de actos subversivos que impugnan esos modos de vida de la ciudad del flujo” (2016: 71).

46

Conclusión

El resurgimiento del tango y del fado desde los años noventa ha generado una gama de propuestas artísticas que se sitúan en un espectro que va desde el homenaje hasta la innovación, aristas que incluso muchas veces aparecen amalgamadas. En este marco, han aparecido cantores y artistas cuya propuesta consiste en una re-unión y una escucha conjunta de dos géneros que, aunque separados por un océano, trazan puentes dialógicos desde sus poéticas. En este nuevo ritual sonoro, la conversación entre las palabras del tango y del fado asume el rol protagónico. Estas expresiones artísticas nos invitan a reinterpretar estos géneros, a poner en funcionamiento la memoria como una forma activa diseñar el presente y a pensar la música de manera transnacional, pero desde la autenticidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÈ, Marc. 1992. Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. 2004. Voces y visiones: Poesía y representación en el mundo antiguo. 2°. Buenos Aires: Biblos.
- BEORLEGUI, Karina. 2013 (a). “Al encuentro de dos orillas”. Por Guadalupe Treibel. Página 12. 7 de junio. Versión electrónica disponible en: [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos /las12/13-8083-2013-06-07.html](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8083-2013-06-07.html)
- _____. 2013 (b). “Karina Beorlegui: «El blues, el tango y el fado son lamentos poéticos y viscerales»”. 12 de abril. Versión electrónica disponible en: https://www.clarin.com/musica/karina_beorlegui_0_ByD-aEFsw7l.html

- _____. 2016. "Entrevista a Karina Beorlegui". Por Gustavo Grosso. *El Destape*. 28 de octubre. Versión electrónica disponible en: <https://www.eldestapeweb.com/entrevista-karina-beorlegui-n22210>
- CAMPRA, Rosalba. 1996. *Como con bronca y junando. La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- CARREIRAS, Helena, Andrés MALAMUD y Beatriz PADILLA. 2007. "Do fado ao tango: A emigração portuguesa para a Região Platina". *Sociologia, problemas e práticas*, 54, pp.49-73.
- CARRETERO, Andrés. 1999. *El compadrito y el tango*. Buenos Aires: Continente.
- CASARINI, Marcelo. 2012. "«Cidade-mulher da minha vida»: a personificação de Lisboa nas letras de fado». *Forma breve. Revista de Literatura*, 9. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 157-183.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. 1997. *Voces de Portugal*. Madrid: Akal.
- CHANDÍA ARAYA, Marco. 2016. "Manifestaciones tempranas en el imaginario de Valparaíso. En el contexto de una cultura porteña del Pacífico Sur". *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 7, pp. 61-93.
- CONDE, Oscar. 2014. *Las poéticas del tango canción: Rupturas y Continuidades*. Buenos Aires/Remedios de Escalada: Biblos/Ediciones de la UNLa.
- CORNEJO CANCINO, Tomás. 2018. "Fábricas de la cultura popular latinoamericana del 1900: desde Santiago de Chile a Ciudad de México". (Artículo inédito), UdeSA.
- DALBOSCO, Dulce María. 2017. "La construcción del fado y del tango como símbolos nacionales en las primeras películas sonoras de Portugal (A Severa) y de Argentina (Tango!)". *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 9, Santiago: Universidad de Chile, pp. 331-353.
- DE CARVALHO, Pinto. 1903. *História do fado*. Lisboa: Empreza da história de Portugal.
- GOBELLO, José. 2003. *Paratangos*. Buenos Aires: Héctor Oliveri Editor.
- _____. 2004. *Todo tango: Letras de tango que cuentan historias*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- GOUVEIA, Daniel. 2013. *Ao fado tudo se canta? Linda-a-Velha*: DG Edições.

- HUGO, Víctor. 1866. Los trabajadores del mar. Madrid: Gaspar y Roig Editores.
- ____ y Francisco Mendes. 2014. Poetas populares do fado tradicional. Lisboa: INCM.
- LAGMANOVICH, David. 2000. "Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura". Michael Rössner. "¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!" El fenómeno tanguero y la literatura. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 103-122.
- LANDAETA MARDONES, Patricio; Braulio ROJAS CASTRO y Alexis CANDIA-CÁCERES. 2016. "Geofilosofía de la ciudad puerto". Hybris, 7, Viña del Mar: Cenaltes, pp. 7-10.
- MARTINI REAL, Juan Carlos. 1980. "Sobre una poética de la vida cotidiana". La historia del tango. Los poetas (I). Buenos Aires: Corregidor, pp. 3111-3120.
- MAYORAL, José Antonio. 1994. Figuras retóricas. Madrid: Síntesis.
- PAVÃO DOS SANTOS, Vítor. 2014. O fado da tua voz: Amália e os poetas. Lisboa: Bertrand Editora.
- PELUFFO, Ana. 2015. "Borges y la cultura de las emociones". Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, 39, Iowa: University of Iowa, pp. 3-22.
- PESSOA, Fernando. 1979. "O fado e a alma portuguesa". Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional. Lisboa: Ática, p. 98.
- PIMENTEL, Alberto. 1904. A triste canção do sul: subsídios para a história do fado. Lisboa: Livraria central de Gomes de Carvalho.
- PUJOL, Sergio. 2006. Discépolo: Una biografía argentina. Buenos Aires: Emecé.
- ROMANO, Eduardo. 1993. Las letras del tango: Antología Cronológica 1900-1980. Rosario: Fundación Ross.
- SABATO, Ernesto. 1963. Tango: discusión y clave. Buenos Aires: Losada.
- SUCENA, Eduardo. 2008. Lisboa, o Fado e os Fadistas. Lisboa: Nova Vega.

TAYLOR, Diana 2015. El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Libro digital.

ULLA, Noemí. 1982. Tango, rebelión y nostalgia. 2° ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VARELA, Gustavo. 2016. Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina. Buenos Aires: Ariel.

VERA SEPÚLVEDA, Miguel Ángel. 1999. "Género portuário: Marco teórico de uma investigação antropológico-musical". Daniel GOUVEIA. *Ao fado tudo se canta?* Lisboa: DG Edições, pp. 230-233.

VIEIRA NERY, Rui. 2010. "Fado". Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: INET/Círculo de Leitores.

Discografía

BEORLEGUI, Karina. 2003. *Caprichosa*. Buenos Aires: Karina Beorlegui.

___ y los Primos Gabino. 2009. *Mañana zarpa un barco*. Buenos Aires: Aqua Records.

___ 2011. *Puertos Cardinales*. Buenos Aires: Aqua Record.

BRANCO, Cristina. 2011. *Fado/tango*. EmArcy, Universal Music Classics & Jazz France.

MÍSIA. 2016. *Do primeiro fado ao último tango*. Warner Music Portugal.



DULCE MARÍA DALBOSCO

Doctora, Licenciada y Profesora Superior en Letras por la Universidad Católica Argentina. Ha cursado una maestría en Literaturas Extranjeras y Literaturas Comparadas en la Universidad de Buenos Aires. Es becaria posdoctoral del CONICET y miembro del Centro de estudios de Literatura Comparada "María

DULCE MARÍA DALBOSCO

Revista del IIMCV Vol. 33, N°1, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Conferencia / Conference

Teresa Maiorana”. Tanto en su tesis de doctorado como en la de licenciatura abordó la poética del tango canción. Su actual proyecto posdoctoral se basa en el estudio de las afinidades poéticas, simbólicas y evolutivas entre el tango y el fado. En 2007 obtuvo el Premio Academia Argentina de Letras. Ha participado en distintos congresos y cuenta con publicaciones científicas. Es profesora adjunta en la carrera de Letras de la UCA.

SECCIÓN PONENCIAS



■ LA SIMBOLOGÍA DEL *GRAFFITI* CON TEMÁTICA DE TANGO EN MONTEVIDEO: ANÁLISIS DE TRES EJEMPLOS

CARMEN RUEDA BORGES

Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"
carmenruedaborges@hotmail.com

RESUMEN

En el trabajo original de investigación "La simbología del *graffiti* con temática de tango en Montevideo: análisis de tres ejemplos", se describen las acepciones del término *graffiti* dentro del "arte callejero"; se sintetiza la incidencia del *graffiti* internacional en la ciudad de Montevideo a partir de 1980; y por último, se analizan tres ejemplos ganadores del concurso de *graffiti* organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) en 2017 con la finalidad de contrarrestar el vandalismo en las cortinas metálicas de los comercios de la avenida principal, 18 de Julio. La selección de los tres ejemplos de *graffiti* se debe a que en ellos el tango se plasma desde tres ópticas diferentes con una simbología singular.

Palabras clave: *graffiti*, arte callejero, tango montevideano, concurso de *graffiti*.

SYMBOLY GRAFFITI WITH TANGO THEME IN MONTEVIDEO: ANALYSIS OF THREE EXAMPLES.

ABSTRACT

54 In the original research “symboly *graffiti* with tango theme in Montevideo: analysis of three examples”, the meanings of the term *graffiti* are described in the “street art”; the incidence of international *graffiti* is synthesized in Montevideo from 1980; and finally, three winners examples *graffiti* contest organized by the Municipalidad de Montevideo (IMM) in 2017 in order to counteract vandalism in the metal shutters of shops in the main avenue, July 18th. The selection of the three examples of *graffiti* is because in them tango takes shape from three different points of view with unique symboly.

Keywords: *graffiti*, Street art, montevidiano tango, *graffiti* contest.

Este artículo sintetiza la investigación sobre tango y *graffiti* que se llevó a cabo para participar de la XV Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "El tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la interpretación, la danza, la musicología y los medios de comunicación", jornadas que se desarrollaron desde el miércoles 7 al viernes 9 de noviembre de 2018 en la Pontificia Universidad Católica Argentina. La ponencia expuesta se centró en tres ejemplos específicos situados en la avenida principal de Montevideo, 18 de Julio. El *graffiti* “Dos hombres bailan tango” expresa la legalización del matrimonio igualitario. En la vereda de enfrente, se pinta una “Pareja de tango” heterosexual, con el propósito de mostrarla en pie de igualdad respecto de la anterior. A ochenta metros de ambas, el *graffiti* “El bandoneonista” refuerza la simbología del tango, esta vez, con una visión más tradicional del mismo. En los ejemplos mencionados, se observa una directa intencionalidad político-gubernamental a través del tango como protagonista.

Los objetivos propuestos para la investigación fueron: en primer lugar, describir someramente el surgimiento del *graffiti* a nivel internacional para luego profundizar en su aparición en la ciudad de Montevideo. En segundo término, analizar la simbología

de tres *graffiti* con temática de tango que se realizaron en la calle principal de la capital bajo el auspicio de la Intendencia Municipal de Montevideo en el año 2017.

La etimología del término *graffiti* y sus acepciones en la actualidad

Para comprender la incidencia del *graffiti* en la ciudad de Montevideo a partir de 1980, es necesario definir qué se entiende por dicha expresión pictórica. De la amplia bibliografía que explica su etimología, se deduce que es una práctica antigua y difundida entre varias culturas:

“Al momento de plantear el origen del término ‘graffiti’ se encuentran multiplicidad de investigaciones. Hay quienes afirman que el término deriva del italiano, en donde los arqueólogos lo adaptaron para llamar así a las viejas inscripciones o rayados que se encontraban sobre piedras, cavernas, muros, cárceles o restos del antiguo imperio romano. Mientras que escritores como Joan Garí (1995) Jesús de Diego (1997) y Lelia Gándara (2002) afirman que etimológicamente proviene del verbo griego ‘graphein’ que significa escribir, garabatear, dibujar. Verbo que más tarde los italianos lo retomaron como ‘graffiare.’” (Peralta, 2014: 7)

Hoy en día, el término *graffiti* es utilizado sin distinción, ya se trate de imágenes o de palabras trazadas con una punta metálica o con algún medio gráfico (lápiz, pluma, pintura, plumón o *spray*), sobre monumentos que no habían sido edificados para este uso. El *graffiti* es una expresión visual presente tanto en las culturas americanas prehispánicas como en Europa, Asia, África y Australia.

En el siglo XX, los movimientos de reivindicación social encontraron en el *graffiti* una vía de expresión urbana. En mayo de 1968, en París, se organizó un movimiento estudiantil que se manifestó con el objetivo de subvertir el orden social conservador y no progresista. Criticaban también la institucionalización del arte burgués en la época moderna, supuestamente alejado de la vida normal. Esta ideología se vinculaba con otros tipos de movimientos artísticos como las vanguardias de los años veinte, el Dadaísmo de la década del diez y la doctrina del surrealista Andrés Bretón de los años veinte. Como parte de esta rebelión social, los participantes garabateaban sobre edificios y paredes, declarando su ideología anti-institucional.

En Uruguay, se opta por el *graffiti* como expresión anti-dictatorial en 1980. Luego del período de dictadura de 1973 a 1985, en el cual toda forma de expresión contestataria era violentamente reprimida, las paredes de Montevideo recobran la palabra a partir de la transición democrática. El nuevo soplo de libertad le permite a la nueva generación, que creció en el silencio y el miedo, retomar su lugar en el espacio público:

“Brigadas como SURME (Sindicato Único Revolucionario de Muchachos de la Esquina) escriben por las calles fragmentos de poemas y leyendas como esta: ‘El arte es un producto farmacéutico para imbeciles’. [Es] el fin de las creencias en un Uruguay moderno, igualitario y progresista. Habla de la caída del imaginario colectivo dominado hasta entonces por la representación de una ‘República modelo’. Se trata entonces de construir identidades nuevas y, lejos de los relatos de la historia oficial, los que toman la palabra son, por primera vez, los desclasados: los jóvenes, los pobres, los drogadictos, los poetas, los punks... los excluidos de la ‘uruguayez’ ”. (Epstein, 2007: 176)

A partir del año 2005, con el advenimiento de los gobiernos de izquierda, el *graffiti* se centró en rivalidades futbolísticas y leyendas de contenido personal, generando una sensación de vandalismo en las calles montevideanas para quienes se oponían a esa manifestación. Para comprobar si esto era cierto, realizamos una encuesta. Mientras que los pintores de *graffiti* opinan de un modo, la sociedad se manifiesta de otro. El 18 de septiembre de 2018 se llevó a cabo una encuesta a distintas personas que forman parte del cotidiano urbano, los cuales presencian y conviven mayormente con la actividad del *graffiti*. La encuesta se encuadra dentro de un público de 18 a 60 años en los barrios de Cordón y Ciudad Vieja. A cien personas se les formularon dos preguntas abiertas y genéricas para conocer la opinión de los ciudadanos en cuestión:

1. ¿Qué piensas que es un *graffiti*?
2. ¿Lo consideras arte o vandalismo?

Para el 10%, según dijo uno de los encuestados, “el *graffiti* es esa mugre que hacen en las paredes, es lamentable. Hay lugares donde ellos pueden hacer cosas lindas. Respetar al otro, ¿Por qué yo tengo el frente lindo, bonito, que me costó dinero hacerlo, tiempo, y vienen cuatro tontos, porque parecen tontos, a ensuciarlo todo?”

Para el 30 %, “un *graffiti* es una expresión de uno mismo o de algo que quiere brindar, es como una cultura, como el dibujo. Es un arte.”, sostuvo uno de los transeúntes. Para el 60%, “un *graffiti* es como un dibujo hecho con aerosol en la pared, como expresión de arte o algo por el estilo. Un *graffiti* es una obra de arte en la calle, es una forma de expresarse y me parece interesante. Esta bueno cuando se trata de no dañar la propiedad privada. Los considero un arte”. Estos fueron los argumentos más representativos de este guarismo.

En noviembre de 2017, el Diario El País, publica una columna periodística en la que se hace hincapié en el combate al vandalismo por parte de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM). En ella afirma:

“Combate al vandalismo. Pintadas en 18 con apoyo de la IMM. Dos hombres bailan tango en las cortinas metálicas del Ministerios de Desarrollo social (Mides), en 18 de Julio y Barrios Amorín. La obra, firmada por Lulo, tiene importantes dimensiones y es parte de una ‘galería de arte a cielo abierto’ acordada y promovida por la Intendencia, en Municipio B y el Grupo Centro. Quince artistas se dedicaron ayer [18 de noviembre de 2017] a pintar las cortinas de comercios e instituciones instalados en la avenida 18 de Julio entre las calles Barrios Amorín y Vázquez. Los convocantes realizaron un concurso al que se presentaron 54 propuestas artísticas. La IMM aportó el premio, \$ 8.000 a cada uno; el municipio los materiales y los empresarios [del Grupo Centro, conjunto de comerciantes agremiados, financiaron] la alimentación de los artistas y la musicalización”. (Diario El País, *Información*, 2017: 1)

A tales efectos, la IMM, el Municipio B y el conjunto de comerciantes que conforman el Grupo Centro, promovieron la creación de un concurso de *graffiti* para decorar las cortinas metálicas de la calle 18 de Julio:

“Durante la tarde de ayer, los artistas se encontraban interviniendo cortinas metálicas en las dos aceras escuchando música electrónica. En las bases se indicaba que los diseños de las intervenciones debían incluir referencias a personalidades destacadas de la ciudad de Montevideo, personajes de la avenida 18 de Julio o ejes temáticos de la ciudad. Además, tenían que ‘promover la igualdad de género y el respeto a la diversidad’”. (*ibid.*)

El sábado 18 de noviembre de 2017 la propuesta fue llevada a cabo. La simbología del *graffiti* con temática de tango en Montevideo queda plasmada en tres ejemplos que se analizarán a continuación.

La simbología del *graffiti* con temática de tango en Montevideo: análisis de tres ejemplos

El primer ejemplo “Dos hombres bailan tango” está ubicado en las cortinas metálicas del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES), en la avenida 18 de Julio y Barrios Amorín. La obra, firmada por Julio Lulo, tiene importantes dimensiones: 3 metros con 70 cm de alto por 2 metros con 70 centímetros de ancho. Su temática hace referencia a la legalización del matrimonio igualitario, cuando la Ley 19.075 entró en vigencia, el 10 de abril de 2013. Desde la visión del autor del *graffiti*, al plasmar a dos hombres bailando tango, el rol masculino del “compadrito” se vuelve vulnerable.



Imagen 1. “Dos hombres bailan tango”. *Grffiti*. Julio Lulo. Avenida 18 de Julio y Barrios Amorín. MIDES. 18/11/2017. 3,70 x 2,70 m

Julio Lulo fue entrevistado el 19 de septiembre de 2018:

1) *¿Por qué pintas?* Pues me atraía la idea de la fama dentro del anonimato. Es lo que me motiva, todo el mundo te conoce pero nadie sabe quién eres.

2) *¿Qué tratas de decir con tus pintadas?* Me encanta hacer cosas que se supone que no se pueden hacer y vas tú y las haces, tengo muchas cosas en mente que comunicar, pinto en plan de venganza interna hacia multitud de injusticias, no sé... una especie de loco que emplea tiempo en una guerra perdida.

3) *¿Consideras al graffiti vandalismo?* Claro que sí, si no, no es *graffiti*. Hacer un *graffiti* es imponerse a los demás en la vía pública con un proceso ilegal. Luego cada uno debe medirlo.

4) *¿Por qué te inscribiste en el concurso de la IMM?* En este concurso mi pintada deja de ser verdadero *graffiti*, pero sigue siendo la obra de un escritor de *graffiti*. El verdadero *graffiti* está en la calle. Pero a quien le importa eso, me encantaría ganarme la vida haciendo *graffiti* de galería o exposición.

El segundo ejemplo, “Al compás del compás”, es un *graffiti* de Marcelo Píriz, un estudiante de arquitectura que desarrolló esta pintura en la cortina metálica del negocio Café central, ubicado en 18 de Julio 1458, enfrente al *graffiti* “Dos hombres bailan tango”. También presenta grandes dimensiones: 2 metros con 75 centímetros de alto por 3 metros con 20 centímetros de ancho. Estratégicamente ubicado, procura incentivar la igualdad de género y el respeto a la diversidad, como establecían las bases del concurso. De esa forma, cuando el transeúnte se para en el semáforo de 18 de Julio y Barrios Amorín, puede apreciar a la “pareja de tango” –como lo llaman popularmente al *graffiti* “Al compás del compás”- y a “Dos hombres bailan tango”, la pareja homosexual. (Ver imagen 2).

A Marcelo Píriz se le entrevistó el 20 de septiembre de 2018.

1) *¿Por qué pintas?* Es parte de mi vida. Me relaja y me excita a la vez... Tiene todos los ingredientes positivos de una composición: Estimula tu cerebro, tu habilidad... Creatividad, tu capacidad de superación de cara a los demás y a ti mismo...

2) *¿Qué tratas de decir con tus pintadas?* Intento comunicarme con la gente, y aportar algo al peatón que anda en frente de mis pintadas. No quiero pintar cosas que molesten a la gente, quiero sacar lo máximo de los recursos de la calle, quiero educar el ojo y enseñar a la gente a observar su entorno y los que lo utilizan para comunicarse. En mis pinturas, cuenta todo el entorno, el juego es darle un nuevo "tono" a un viejo local abandonado e invisible a los ojos de todos...



Imagen 2. "Al compás del compás". *Graffiti*. Marcelo Piriz. Avenida 18 de Julio 1458.
18/11/2017. 2,75 x 3,20 m.

3) *¿Consideras al graffiti vandalismo?* Yo pienso que el *graffiti* es el lado más artístico del vandalismo o el lado más vandálico del arte, pero no me preocupa donde se encasille o como quieran llamarlo, porque para mí es mi forma de vida y no se puede etiquetar con otra palabra que no sea *graffiti*.

4) *¿Por qué te inscribiste en el concurso de la IMM?* Para elevar el *status* del *graffiti*. Es *graffiti* también, supongo que cuando te vas haciendo mayor y quieres dejar de buscarte líos y ganarte la vida pues terminas así, en lo legal.

61

El tercer ejemplo, “Un bandoneonista”, *graffiti* pintado por MChelle, está ubicado en 18 de Julio 1473, en la cortina metálica de una zapatería. Sus dimensiones son: 2 metros con 70 centímetros de alto por 3 metros de ancho. Dentro de la pintura, el bandoneón abarca un metro con 36 centímetros, siendo la figura central de la misma.

MChelle accedió a ser entrevistado el 22 de septiembre de 2018.

1) *¿Por qué pintas?* Lo que verdaderamente me atraía era la idea del anonimato, firmar por todas partes y que nadie en absoluto supiera que yo era el que hacía esas pintadas (...) Era emocionante para un chico de quince años el tener una suerte de alter ego, que pintaba, que la gente reconocía y que daba que hablar. Pero no creo que nadie que ha empuñado un balde de pintura te pueda contestar fácilmente a esta pregunta, son demasiadas cosas, todas muy pequeñas y que pertenecen al universo personal de cada uno. Podría ser porque amaba el sonido de la pintura al salir por el spray, salir por las noches, saber que todo el mundo duerme y tú estás despierto. Desarrollando esa actividad encontraba un gran placer.

2) *¿Qué tratas de decir con tus pintadas?* Me gusta poner con las pintadas mensajes con sentido y directos a quien los lee, no sé dónde he leído que el *graffiti* es la voz de los que no tienen voz; yo creo que por eso pinto, porque es de la única manera que alguien que ni siquiera sabe que existes se dé cuenta de que sí que existes y aunque no tengas ningún tipo de poder te expresas como los más poderosos.

3) *¿Consideras al graffiti vandalismo?* No me gusta la palabra vandalismo porque los que se las van de vandálicos o de vándalos no lo suelen ser.

Prefiero decir que el *graffiti* es provocación, pero sí, el *graffiti* es libertad, es lo que quieras hacer.

4) *¿Por qué te inscribiste en el concurso de la IMM?* Para ver hasta dónde podía llegar con mi pintada. Para mí un *graffiti* no tiene nada que hacer en una galería o exposición, ya no es un *graffiti*... Sin embargo, la evolución del trabajo de un grafitero puede perfectamente ser expuesta en galerías, es una evolución lógica, algunos grafistas terminan como los artistas. Es el mejor sueño, vivir de sus pinturas.



Imagen 3. "Un bandoneonista". *Grffiti*. MChelle. Avenida 18 de Julio 1458. 18/11/2017. 2,70 x 3 m.

Luego de describir lo que piensan tanto los transeúntes como los artistas del *graffiti*, se pueden deducir las reflexiones del tema propuesto. Las entrevistas realizadas tanto a los ciudadanos como a los autores de los *graffiti* muestran lo polémico del tema, pues las respuestas no demuestran un criterio homogéneo a la hora de evaluar la incidencia del *graffiti* en la ciudad de Montevideo.

Consideraciones finales

63

De lo expuesto anteriormente se pueden extraer las siguientes conclusiones. En primer lugar, que la IMM haya tomado la decisión de llamar a concurso a artistas dedicados al *graffiti* muestra un cambio de actitud respecto de la manifestación artística espontánea:

“Se trata de una iniciativa que busca combatir el ‘vandalismo con arte y cultura’, según indicó el alcalde del Municipio B, Carlos Varela. ‘Queremos que cada cortina sea un lienzo’, indicó. En esa línea, el alcalde señaló que el plan de los organizadores es ampliar la cantidad de obras. ‘Si todo funciona como esperamos, vamos a llevar esta idea a toda la avenida 18 de Julio. Se quiere combatir con arte al grafitero soez, el de las malas palabras. La experiencia que tenemos es que las cortinas que ya están intervenidas en todo 18 no son agredidas’”. (Diario El País, *Información*, 2017: 1)

Dicha aspiración no se cumplió, pues en las marchas feministas del grupo Mujeres de Negro por la principal avenida en el 2018, los *graffiti* “Al compás del compás” y “Un bandoneonista”, fueron intervenidos con leyendas. En el primer caso, se les escribió “arte” sobre lo que se había plasmado, pero en “Un bandoneonista” aparece la firma “hartas”, pseudónimo del subgrupo más radical de la comunidad citada.

En segundo término, nos surge la siguiente interrogante, ¿qué sentido tiene el arte callejero si su definición como un medio alternativo está siendo desafiada por la corriente que quiere asumirlo?

“Marcelo Carrasco, presidente del Grupo Centro, señaló que se busca ‘que cuando se bajan las cortinas, la avenida, que tenemos que cuidar todos porque es de todos, sea una galería a cielo abierto, para que regrese la familia’, señaló el empresario”. (*ibíd.*)

En tercer lugar, de este hecho se deduce que cuando el *graffiti* manifiesta protesta contra el *statu quo*, se lo reprime y caracteriza de vandálico, pero si ratifica los prin-

cipios que rigen el gobierno de turno, será aceptado como medio de propaganda política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

64

DIARIO El País. 2017. “Pintadas en 18 con apoyo de la IMM”. Sección *Información*. Versión electrónica disponible en:
<https://www.elpais.com.uy/informacion/pintadas-apoyo-imm.html>

DIEGO, Jesús de. 1997. La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Versión electrónica disponible en <https://www.graffiti.org/faq/diego.html>

EPSTEIN, Ariela. 2007. Los graffitis de Montevideo. Apuntes para una antropología de las paredes. Montevideo. Versión electrónica disponible en:
http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2007/articulo_13.pdf

GÁNDARA, Lelia. 2002. *Graffiti. Enciclopedia Semiológica*. Buenos Aires: Eudeba.

GARÍ, Joan. 1995. La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti. Madrid: Fundesco.

PERALTA, Camila. 2014. *Graffiti, arte callejero*. Buenos Aires. Versión electrónica disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/17280_55870.pdf

CARMEN RUEDA BORGES

Profesora de Educación Musical, se graduó del Instituto de Profesores “Artigas” en 2001. Licenciada en Musicología por la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, Uruguay (2008). Magíster en Ciencias de la Educación, con énfasis en Educación Musical, por la Universidad ORT Uruguay (2010). Desde 2017 realiza el programa de Doctorado en Música, Área Musicología, en la

Universidad Católica Argentina. Es profesora por concurso en las asignaturas Historia de la Música e Historia del Arte en nivel terciario, y docente de materias musicales en la Escuela de Danza Clásica del SODRE. Ha participado como ponente en congresos realizados en Chile, Uruguay y Argentina. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología.

■ REVIVIENDO AL TANGO: INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA (*HIP*) EN LA PRIMERA DÉCADA DEL TANGO JOVEN

GUILLERMO LUPPI

Duke University

guillermo.luppi@duke.edu; guillermoluppi@hotmail.com

RESUMEN

En este escrito se analiza la manera en que los primeros músicos del tango joven se relacionaron con el legado artístico del tango, a través de la filosofía sobre la interpretación musical conocida como *Historically Informed Performance* (HIP). Mediante la examinación de sus perspectivas sobre la performance, se demuestra que la percepción de ruptura en la tradición oral del tango motivó una forma distanciada y (filo-) académica de abordar el repertorio clásico del género. Asimismo, se observa que en la primera década del fenómeno (ca. 1998-2008) esta búsqueda les permitió asimilar las convenciones interpretativas del tango y un sentido de la tradición que luego los impulsó a la creación de sus propios tangos. La HIP aún no ha sido relacionada con la música popular, pero un repaso de sus fundamentos demostrará que las ideas de estos músicos sobre la performance revelan importantes coincidencias.

Palabras clave: Interpretación Históricamente Informada (HIP), tango joven, autenticidad, revival, música popular.


THE TANGO REVIVAL. HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE (HIP) IN THE FIRST DECADE OF NEW TANGO

68

ABSTRACT

This paper analyzes how the first musicians of the *tango joven* movement approached the artistic legacy of tango from the perspective of the Historically Informed Performance (HIP) philosophy. By examining the testimonies of some of the most experienced musicians, it is argued that their sense of disruption in the oral tradition of tango led them to interpret its classical repertory in a distanced and (philo-) academicist way. During the first decade of the *tango joven* (ca. 1998-2008), this quest allowed them to assimilate the performative conventions of the style, and a sense of the tradition that allowed them to create their own tangos in the aftermaths of this artistic phenomenon. The HIP philosophy has not yet been related to popular music. However, an overview of its fundamental ideas reveals striking coincidences with the approach to performance that was developed by the *tango joven* musicians in the beginnings of their projects.

Keywords: Historically Informed Performance (HIP), *tango joven*, authenticity, revival, popular music.



Hacia finales de la década del 1990, y en especial pero no exclusivamente en Buenos Aires, un sector de la juventud comenzó a interesarse por el tango. Compartiendo perspectivas sobre este legado artístico en los tiempos que anunciaban la crisis que estalló hacia fines del 2001, estos músicos se organizaron para dedicarse, en primera instancia, a la interpretación del repertorio comprendido entre los orígenes del tango y su época dorada (ca. 1910–1950). Por aquellos años, surgieron conjuntos tales como 34 Puñaladas, La Chicana, Orquesta El Arranque, Quinteto La Camorra, Altertango, La Guardia Hereje y la Orquesta Típica Fernández Fierro, los cuales actualmente, en su mayoría, celebran sus veinte años de trayectoria. Desde aquel entonces, decenas de nuevos ensambles han surgido en distintos puntos del país logrando confirmar el resurgimiento del tango a base de novedosas interpretaciones, repertorios propios, y de la autogestión de sus espacios y proyectos. En forma muchas veces indistinta, este fenómeno es referido por investigadores, periodistas y

músicos como ‘tango joven,’ ‘tango nuevo,’ ‘joven guardia,’ ‘tango *indie*,’ o ‘tango *revival*.’ Yo elijo llamarlo de la primera manera para destacar su dinamismo, heterogeneidad y espíritu de confrontación por sobre otros aspectos.¹

¿Qué fue lo que motivó a esta generación de músicos a incursionar en un género tan escasamente cultivado como lo era el tango por aquellos años? ¿cómo lograron restablecer una práctica musical que había sido presuntamente interrumpida por las generaciones anteriores? Y puntualmente: ¿qué función tuvo la interpretación del antiguo repertorio en la proliferación de nuevos tangos? Para responder a estas preguntas, en este escrito propongo examinar el acercamiento a la performance musical de la primera década del tango joven (ca. 1998–2008) a través de la filosofía de la interpretación conocida como Interpretación Históricamente Informada o *Historically Informed Performance* (HIP, de ahora en más).

Para llevar a cabo dicho propósito, en la primera sección examino las ideas y ansiedades que motivaron el interés por el tango, las cuales tienen una incidencia decisiva sobre la forma de acercarse a la interpretación del repertorio y por lo tanto a la resultante sonora. Las perspectivas de los propios músicos serán fundamentales para lograr una comprensión acabada sobre la naturaleza de este vínculo. Luego, presentaré los fundamentos de la HIP a través de escritos pertenecientes a diversos músicos y/o investigadores que la desarrollaron. En especial, serán analizadas las cuestiones vinculadas al surgimiento de esta filosofía, a su traducción en el terreno de la performance, y al estado actual de la misma en el campo de la ‘música culta’. Finalmente, regresaré al tango joven para interpretar la práctica descrita a la luz de los últimos conceptos expuestos.

Esta metodología no implica que utilizaré un molde concebido en otra parte para aplicarlo sobre un objeto de estudio autóctono. Contrariamente a eso, significa que aprovecharé las herramientas analíticas existentes en un ámbito que es supuestamente propio de la ‘música culta’ de raíz europea, para describir una práctica interpretativa que está fuera de su órbita por razones ajenas a los propios fundamentos de la práctica musical en cuestión. Por lo tanto, en forma recíproca, por medio del tango joven realizaré una crítica de la HIP que no estará motivada por la conciliación, sino por la identificación.

¹ ‘Joven guardia’ sería el nombre más escolástico. Sin embargo, su uso implicaría la legitimación inmediata de este movimiento por parte de la comunidad cultora del tango previo al 1990. Este reconocimiento aún no es una realidad. ‘Tango *indie*’ es un nombre apropiado, dado que enfatiza la toma de posición de los músicos frente a la industria de la música y al control patrimonial del tango por parte del Estado. Además, esta denominación da cuenta de una relación con el *indie rock* que es de verdadera importancia en lo que respecta a la producción y circulación de la música, organización de festivales, forma de administrarse. Sin embargo, no todo el ‘tango joven’ es *indie*. Por último, el término ‘*revival*’ tiene otras connotaciones filosóficas en lo que respecta al acercamiento a la naturaleza del fenómeno y del lugar que tiene allí la performance musical. Las mismas serán revisadas más adelante.

Situaciones

70

¿Qué es la HIP? En pocas palabras, es la forma de reproducir una obra musical de la manera más fiel posible a su contexto histórico y a la intención de su autor, con el fin de garantizar la autenticidad de la performance. Estas siglas aún son poco conocidas en el ámbito de la musicología en lengua española y de la performance en general por razones que no deben ser buscadas ingenuamente en cuestiones relativas al progreso disciplinario. En vez de eso, su extrañeza debe serle atribuida a cuestiones de índole más bien idiosincráticas concernientes a la manera de relacionarse con el patrimonio artístico, y a la presencia o ausencia de las circunstancias sociales que ameriten un repliegue autenticista hacia el pasado. Más que en el mundo latino, el debate en torno a la HIP fue considerablemente intenso y longevo en el mundo germánico y anglosajón. Si bien el mismo se estableció con firmeza en la década de 1980, la HIP se practicaba en forma más o menos discreta por lo menos desde la década del 1950 tras la destrucción que justamente dejó la Segunda Guerra Mundial.

La HIP goza de especial consideración entre los músicos dedicados al repertorio renacentista y barroco, aunque progresivamente es más habitual encontrar interpretaciones históricamente informadas en repertorios anteriores (música renacentista) o posteriores (música del romanticismo). Una performance regida por la HIP siempre es fiel al contexto histórico en cuestión de grado. Algunos intérpretes han llevado su afán reconstructivista a un extremo, intentando alcanzar un ideal de performance que es propio de museo. Además de aferrarse a las convenciones de la época mediante toda fuente que informe sobre la práctica musical, este tipo de interpretaciones suelen utilizar instrumentos de época, y ocasionalmente, hasta el vestuario (ópera) y el emplazamiento (teatros, iglesias, etc.). Sin embargo, estos casos son más bien excepcionales en la actualidad.

Como se verá en detalle, por razones concernientes fundamentalmente al estatus de la notación musical, la HIP aún no fue relacionada con la música popular. De hecho, hasta el presente, no solo las disputas en torno a esta idea han sido en gran medida eurocentristas, sino que incluso algunos músicos e investigadores han llegado a considerar al debate como “agotado” unos veinte años atrás (Taruskin, 1995, 90–1). Sin embargo, el hecho de que los músicos del tango joven hayan utilizado estrategias interpretativas similares para aproximarse al repertorio clásico del tango demostraría que hay un nuevo mundo para la filosofía de la interpretación musical que se halla en los confines del discurso universalista de la ‘música clásica’.

En términos disciplinarios, esta aproximación se ubica entremedio de los estudios sobre los aspectos intrínsecamente musicales del tango joven, y aquellos de índole sociológica e histórica. Establecer este vínculo es una cuenta pendiente para la investigación sobre el tango joven, ya que los estudios realizados sobre este fenómeno fueron de corte más bien sociológico que musicológico (Liska, 2012; Liska y Venegas,

2016). Estos dos volúmenes representan los aportes más valiosos sobre el tango joven hechos hasta la fecha por investigadores locales, pero en ellos, aún la materia intrínsecamente musical aparece separada del posicionamiento filosófico de los músicos.

Quizás el problema estrictamente musicológico sobre el tango joven concierne a la falta de reconocimiento del tango joven, primero como una práctica tanguera, y segundo como un fenómeno artístico distintivo y con una agenda propia. Un somero repaso de las publicaciones recientes hechas por los tangueros de profesión o vocación revela esta situación. Por ejemplo, los dos recientes volúmenes de la prestigiosa colección sobre la historia del tango editada por Corregidor tratan acerca del “tango en el siglo XXI” (AAVV, 2011). Allí, los músicos del tango joven aparecen entremezclados prácticamente con cualquier persona viva que tenga cierta reputación en el ámbito del tango dentro del territorio nacional. Además, contrariamente a los demás volúmenes de la colección, en estos últimos no hay investigación o crítica de ningún tipo, sino un cúmulo de reportajes y entrevistas (valiosas) que constituyen una suerte de catálogo.

La falta de reconocimiento del tango joven es confirmada por la labor de los divulgadores aficionados al tango. Un claro ejemplo es el reciente libro de Héctor Benedetti (Benedetti, 2017). Contrariamente a lo sugerido por el título de su publicación (“Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI”), esta historia del tango concluye en la década del 1990 y nada dice acerca de las nuevas expresiones. Estas omisiones también ocurren en los medios radiales o gráficos, y evidencian que el tanguero ‘tradicional’ desconoce al tango joven o no lo identifica como tango.

Este síntoma también se presenta en algunas de las publicaciones de los investigadores foráneos (Link y Wendland, 2016, editada por Oxford). Sin embargo, con frecuencia ellos parecieran ser más osados y desprejuiciados que muchos de los tangueros locales (investigadores o no) a la hora de sumergirse en la poética del tango joven y enmarcarla dentro de una cultura ajena (Luker, 2016; Merrit, 2012; Miller, 2014).

Historiografía

Desde la perspectiva del 2019, la ‘narrativa maestra’ más probable sobre este fenómeno artístico pareciera ser la siguiente:

‘El tango joven surgió hace aproximadamente dos décadas. La primera, ca. 1998–2008, estuvo fuertemente basada en la interpretación del repertorio clásico del tango (‘orígenes’), y en la definición del concepto de cada grupo a

través de las narrativas que tejían sobre aquel por medio de la performance. En cambio, en la segunda década, ca. 2008–2018, hubo un giro hacia la composición del propio material y a la interpretación casi exclusiva del nuevo repertorio creado por otros conjuntos del movimiento.⁷

Un repaso sobre la actividad de tres de los grupos cuyos músicos aportarán las ideas centrales sobre la performance del tango joven alienta esta narrativa.

72

La Chicana surgió en 1995, y es quizás el grupo de mayor trayectoria del tango joven. Sin embargo, aunque su acercamiento inicial a la performance coincide en algunos puntos importantes con la de otros músicos, su propuesta y evolución es algo distinta. Ya en sus primeros años presentaban un repertorio integrado por tangos de las décadas del 20 y 30 junto con otros de su propia autoría. Ellos optaron por exaltar la heterogeneidad del repertorio del tango, destacándolo como un espacio en el que coexistían músicas que en términos formales no son necesariamente tangos, pero que se encuentran y expresan a través del complejo del tango. En otras palabras, favorecieron una comprensión más abarcativa de lo que es el género musical.² De esta manera, La Chicana continuó integrando al tango con músicas de otros géneros, para lo cual se sirvieron de instrumentos musicales propios de esas músicas (percusión africana, banjo, tuba, etc.). Si bien en sus primeros discos el sonido estaba más anclado en las convenciones interpretativas del tango, fue a partir de *Lejos* (2006) que este perfil comenzó a definirse, y a radicalizarse a partir de *Revolución o picnic* (2011).

Por su parte, en sus comienzos 34 Puñaladas (1998) optó por un criterio más ortodoxo y riguroso en lo que respecta a la interpretación del repertorio, y como su nombre lo indica, optaron por enfocarse en el antiguo repertorio que refería al mundo del hampa y la marginalidad. Estas historias son expresadas a través de un cantante acompañado por un cuarteto de guitarras (tres guitarras y un guitarrón), el cual favorece a la teatralidad y al tono oscuro e intimista del repertorio. Como se verá en detalle más adelante, su elección también reposa en criterios de fidelidad al conjunto instrumental con el que trascendió el tango-canción, si bien su funcionamiento y sonoridad diverge en gran forma de aquellos. El punto de inflexión de su trayectoria en términos discográficos llega en el año 2009 cuando lanzan *Bombay Bs. As.*, su pri-

² La noción de género musical es más compleja de lo que suele suponerse. Por ejemplo, si uno asumiera que aquello que define a un tango son únicamente un conjunto de características formales específicas, estaría aislando una buena porción del repertorio que uno escucha al poner, por ejemplo, un disco de Carlos Gardel. Dentro del género hay que considerar, por ejemplo, el acuerdo social sobre la expresión, el espacio donde acontece, entre otros. La heterogeneidad de La Chicana tiene que ver con estas cuestiones. Sobre, las ideas en torno a los géneros musicales en la actualidad ver Drott, 2013. Desde aquí se puede construir una relación con la idea de 'porosidad' en el tango joven presente en Polti, 2016, pp. 52.

mer disco con tangos propios. De ahí en más, se vuelcan a sus propias canciones y al nuevo repertorio del tango.³

Por último, la Orquesta Típica Fernández Fierro (2001) se enfocó más bien en recuperar y redefinir el formato de la orquesta típica: el conjunto fue heterogéneo en cuanto a la selección del repertorio, y muy consistente en la búsqueda de potenciar las posibilidades expresivas de la orquesta explotando las posibilidades del medio instrumental en especial en lo que respecta a la textura, densidad e intensidad. En sus primeros años cubrieron un repertorio tal vez más amplio que los dos grupos anteriores: Osvaldo Pugliese, Astor Piazzolla y el 'Tape' Rubín están bien representados en su discografía, si bien estos autores también fueron interpretados eventualmente por los anteriores grupos. Fue a partir de *Puntos* (2009) que la OTFF da el salto hacia la creación y a la interpretación del novel material de otros grupos.⁴

Además de estos grupos entre el 2008 y el 2009, también Orquesta El Arranque, Astillero, Alvertango y La Guardia Hereje, entre otros, lanzan discos que estuvieron, en su mayoría, íntegramente compuestos por tangos nuevos.⁵ Si bien esto no aplica a todos los grupos, sí puede establecerse como una generalidad y, por lo tanto, puede decirse que a partir de esos años el tango joven entra en una etapa nueva. Además, el 31 de agosto del 2009 fallece Jorge Marcelo 'Alorsá' Pandelucos, cantante y compositor de La Guardia Hereje, quien fue uno de los mayores exponentes de la primera camada del tango joven. A partir de esta serie de eventos, la escena comienza a estar más articulada y florecen festivales de tango joven como el Familia CAFF (en el CAFF, epicentro del movimiento), el FATÓN (Festival Autogestivo de Tango de La Plata), el FETEM (Festival de Tango de Temperley).⁶ También comienzan a aparecer más editores y publicaciones independientes (Terranova, 2013), y surge la Radio CAFF como medio online para la difusión local y global de la nueva escena tanguera.

Desencantos

¿Cómo aconteció esta vuelta al tango? ¿cuáles fueron las motivaciones iniciales de los músicos, y cómo se enfrentaron a la performance musical del repertorio clásico? Una idea que era compartida por gran parte de la nueva generación era que el contexto de

³ Más detalle sobre la trayectoria de 34 Puñaladas en Greco, 2012.

⁴ Sobre la búsqueda sonora de la OTFF y la influencia del rock, ver Juárez y Virgili, 2012.

⁵ Cfr. Adorni, 2016.

⁶ Más que festivales de tango, los mencionados son festivales de la cultura independiente celebrados alrededor del tango. Ver "Manifiesto del FACAFF," CAFF, accedido el 19 de enero, 2019, http://www.caff.com.ar/facaff.html?fbclid=IwAR30ay28O1wm1jKw5dUjI2MQRA2o4_iUlym5HCvL4bSCePvVS55Lw3w72Q. [Fecha del último acceso 3-2-2019].

crisis económica y social coincidía con un contexto en el que la industria de la música y del entretenimiento desplazaba (y aún desplaza) hacia los márgenes cualquier música relacionada con la cultura local. La fuerza homogeneizante de la globalización había conseguido transformar incluso a las expresiones musicales otrora refractarias en productos de consumo estandarizados.⁷ Si a esas circunstancias se le agrega un contexto de deterioro social y económico tal como aquel que derivó en una crisis nacional sin precedentes, se vuelve aún más factible que haya reacciones culturales extremas que busquen reafirmar la identidad.⁸ Estos factores combinados representaron las causas sociales que motivaron una reacción como la revitalización del tango.

A la hora de explayarse sobre los inicios de sus proyectos, son los propios músicos del tango joven quienes jerarquizan las mencionadas circunstancias. Por ejemplo, Edgardo González, guitarrista del conjunto 34 Puñaladas, observa:

“El contexto sociopolítico fue determinante: globalización, rock industrializado e hipermarketinizado, neoliberalismo, etc. La búsqueda de una raíz identitaria que nos hizo interesar en el tango es una reacción a ese momento histórico.”⁹

Según González, ambos factores fueron necesarios para que surja el grupo: en aquel momento el tango tenía un aura de autenticidad frente a la enorme incertidumbre del contexto histórico. Su práctica representaba una forma de resistencia frente a las tendencias alentadas por la cultura global.¹⁰ Había algo ‘contracultural’ en esa música: en tiempos de concursos de bandas de rock financiados por el Estado, el tango no

⁷ Este escenario aislado no tiene nada de estrictamente local, ya que forma parte de un fenómeno de mayor alcance y complejidad (cfr. Taylor, 2016).

⁸ Este patrón también puede ser observado en distintos puntos del globo con más frecuencia al acelerarse el pulso de la globalización (Preston, 1997, pp. 71–72). Liska percibió tempranamente esta relación en el tango: “Este período [ca. 2000-2005] estructura la transmisión musical del tango como sentido inmediato generador de poder simbólico que opera en la realidad, de oposición y de Resistencia [...] La capitalización de estas construcciones simbólicas de poder son absorbidas por el sistema, reestableciendo su legitimidad en un momento donde también eclipsa la crisis de la enseñanza académica de la música que no contiene a los alumnos ni evoluciona. La nueva significación del tango constituye lo que desde el plano social produjo la situación de caos y ruptura de lo cotidiano. Las innovaciones musicales aún no se expresan de forma clara como referente musical actual, pero hay indicios a partir de emprendimientos exploratorios. Sin embargo, estas modificaciones en la perspectiva y forma de vivir el hecho musical tienen que ver con nuevas formas de mirarse a través del tango [...] El tango en esta etapa histórica quiebra de cierto modo esa recreación atemporal que mira hacia el pasado para comunicarse con el hoy social, para arraigarse al presente como lenguaje de comunicación cultural” (Liska, 2005, pp. 47).

⁹ Edgardo González, mensaje de email, 11 de junio, 2016.

¹⁰ La idea de que el rock perdió en gran medida la capacidad de confrontar al orden preestablecido (su autenticidad) hacia fines de los 90 no solo tiene mucho que ver con el surgimiento de tango joven, sino también con el hecho de que haya tantos elementos del rock dentro del género. Ver Juárez y Virgili, 2012, y Adorni, 2016.

proponía ni aceptaba adaptarse a ningún modelo exitoso preconcebido, menos aún el soporte estatal. Mas no cualquier tango cautivaba el interés de estos músicos: aquellos que contaban fingidas historias de amor no sólo levantaban sospecha, sino que tampoco servían para comentar el presente. Sobre este punto, Alejandro Guyot, cantante del mismo conjunto, mencionó:

“Nosotros atravesamos toda la crisis previa a 2001, y nuestros tangos remi-
tían a la crisis del 1930. Siempre tuvimos un costado político, y vimos en esos
tangos malditos una especie de rebelión *sotto voce*. Para mí esta nueva genera-
ción compone desde un hecho político. Mediante nuestra obra queremos
adueñarnos de un cacho de ciudad y reclamarla como nuestra.”¹¹

El repertorio que cautivaba a los músicos de 34 Puñaladas tenía una especial capaci-
dad de criticar la actualidad política y social mediante el reflejo de crisis previas propi-
as de un pasado que se lo presupone haber sido mejor. Además, Guyot enfatiza la
conexión entre expresión artística y realidad política y la encuentra en toda la nueva
generación tanguera, y relaciona el regreso del tango con el derecho a la ciudad, una
ciudad concebida como un campo semántico signado por la tensión, el disenso y las
identidades múltiples. Sin embargo, 34 Puñaladas propone más que replicar y resig-
nificar un patrimonio artístico arcaico como el borgiano Quijote de Pierre Menard. El
pasado no regresa en forma literal (para eso está el disco), sino por medio de la inter-
pretación y esta conlleva inevitablemente una novedad que, por lo pronto, promete
nuevas sonoridades y narrativas hilvanadas. Regresaré sobre este punto más adelante.

La opinión de Guyot es compartida por muchos músicos del género. Entre ellos, por
el pianista y compositor Julián Peralta, autor también de un importante trata-
do musical sobre la escritura para la orquesta típica (Peralta, 2008). Sobre el interés
que tuvieron los músicos de su generación por el tango, menciona:

“Lo que rompimos como generación cuando arrancamos en el noventa y pi-
co es con una idea del tango *souvenir*, del tango *for export*. Con eso que, en
realidad, no es el tango. Hay una continuidad con la idea del ‘40 y una ruptu-
ra con la idea del ‘70. La idea del tango del ‘70 es la idea de un tango prosti-
tuido, un tango entregado a una cosa que no es real, toda una mentira, toda
una ficción [... Nosotros] aparecimos como una reacción de pelea a la globa-
lización y a toda esa cosa de vaciamiento cultural que empujó el menemismo
[... Actualmente,] uno hace el tango desde este lugar de resistencia que desde

¹¹ Alejandro Guyot, “El espíritu rebelde de Discépolo renace en otra generación,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 18 de abril, 2017, <https://www.lanacion.com.ar/2012206-el-espiritu-rebelde-de-discipolo-renace-en-otra-generacion> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

[cualquier] otro lugar. Es tango de ahora... las rupturas tienen más que ver con eso, pero está lleno de continuidades [con] las cosas honestas del 40.”¹²

76

Estas palabras pueden entenderse como parte de un manifiesto implícito del tango joven. Las perspectivas sobre la tradición del tango, la historia social y política argentina, y los criterios de autenticidad referidos son compartidos por en gran medida por el resto del movimiento. En este sentido, los términos que emplea Peralta para referirse al tango post-70 son contundentes: “prostitución,” “entrega,” “mentira,” “ficción,” “vaciamiento cultural,” “menemismo,” “globalización,” “reacción” (los dos últimos ya habían sido utilizados por González). A su vez, las nociones de “ruptura” y “resistencia” ubican a la nueva poética. También sobresale la noción de “continuidad con las cosas honestas del 40”.

Similares apreciaciones fueron también proferidas por Agustín Guerrero, compositor, intérprete y director de la orquesta típica que lleva su nombre, y discípulo de Peralta. Al ser consultado sobre el resurgimiento del tango el músico comenta:

“Creo que frente al neoliberalismo de los 90 los músicos jóvenes empezaron a buscar en las raíces como forma de definir una identidad cultural opuesta a lo que se dictaba desde el poder”.

Acerca de la tradición del tango, piensa:

“A mí me gusta el tango de la década del 40, de la llamada época de oro [...] pero esa época de oro está también muy marcada por el mercado. El tango vendía y entonces los sellos imponían condiciones que hoy no existen. Añorar aquella época porque el tango era popular es tener una mirada de mercado, no artística”.¹³

Nuevamente son enfatizados los mismos criterios de autenticidad y de visión política que fueron vistos anteriormente: las “raíces” del tango aparecen como garantes de la legitimidad de la práctica, y a su vez son representativas de la identidad local. La globalización, la industria discográfica y el neoliberalismo de los 90 están en las antípodas. En una entrevista previa, sobre el hacer tango en las circunstancias actuales, Guerrero respondió:

¹² Julián Peralta, “Hacemos tango desde este lugar de resistencia,” entrevista de Natacha Scherbovsky, *La Tinta*, 15 de marzo, 2017, <https://latinta.com.ar/2017/03/julian-peralta-hacemos-tango-desde-este-lugar-de-resistencia/> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

¹³ Agustín Guerrero, “El chico 10”, entrevista de Pablo Marchetti, *Revista Mu*, 20 de noviembre, 2015, <http://www.lavaca.org/mu94/el-chico-10/> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

“No sé si este disco mío, XXI, hubiese sido factible en los 40. Cualquier música que se corriera de cierta estandarización era reprimida por los empresarios y las grabadoras que dictaminaban: ‘Esto es tango, esto no’ [...] No pensaban en la música, pensaban en el mercado [...] Ahora el mercado no existe. ¡Eso es genial! Que venda el rock. Yo quiero hacer lo que se me canta.”¹⁴

Si bien la estandarización no es únicamente un requerimiento del mercado, sino también es característica de cualquier clasicismo entendido como un modelo estilístico exitoso, Guerrero reconoce que la independencia del tango joven de la industria cultural y del público que respondía a ella generó una libertad sin precedentes para experimentar en el género. Esta libertad es lo que posibilita la heterogeneidad de la escena y la ampliación de los límites admisibles del tango. Cabe señalar que Guerrero pertenece a una segunda generación de tango joven, la cual posee mayor autonomía que la anterior en especial en lo que respecta a la creatividad, dado que la escena ya estaba medianamente establecida.

77

Sacrificios

Retomando con la primera generación, además de la relación estructural con la crisis explorada, los músicos convergen en otra noción fundamental: esta es la percepción de una discontinuidad en la tradición oral del tango. Ellos entendieron que para hacer tango en el siglo XXI sin caer en una caricatura ni en el fetiche del tango *for export*, fue necesario asumir previamente ese distanciamiento que los separaba de “aquellas ideas honestas del 40,” como señaló Peralta. Lo que estaba en juego era cómo hacer para recuperar una expresión artística presuntamente perdida. Si la noción anteriormente analizada representaba la motivación por el tango, esta segunda representará el *input* que se transmutará en el sonido de cada conjunto. Sobre esta percepción de discontinuidad, Guyot observa:

“Estoy convencido de que fue necesario hacer un doble movimiento [para volver al tango]: primero, el de un acercamiento a la tradición para conocer los elementos técnicos y estilísticos que hacen y conforman a un género centenario como es el tango; pero también asumir que siempre se encuentra en continua evolución porque es un género de música popular. [En segundo lugar,] fue necesario atreverse a ‘traicionar’ la tradición, a contravenir. Si no te animás, si no arriesgás, terminás copiando y pegando [...] eso no es componer, sino que [representa] eso que dice [el compositor] Ricardo Capellano: ‘una mera reproducción de lenguaje’. Creo que por suerte nuestra generación

¹⁴ Agustín Guerrero, “Bravo, como encendido,” entrevista de Mariano del Mazo, *Página 12*, 17 de mayo, 2015, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10609-2015-05-17.html> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

logró encontrar una voz poético musical que nos identifica como tangueros del siglo XXI.”¹⁵

Estas palabras evidencian la rigurosa toma de postura frente a la tradición que hay en 34 Puñaladas y en gran parte del tango joven. El “doble movimiento” ilustra la esencia de la primera década del tango, y en particular, exhibe la carga semántica de la performance. Por otro lado, se exhibe en este testimonio una visión de la tradición que resuena con un famoso ensayo de TS Eliot, también centenario (1919). En “La tradición y el talento individual” asentó:

78

“Si la única forma de la tradición [...] consistiera en continuar a rajatablas con los caminos facilitados por la generación anterior con el fin de aferrarse a sus logros, entonces la idea de la ‘tradición’ debería ser positivamente descartada [...] La tradición es un asunto de una importancia mucho mayor: no puede ser heredada, y si alguien la desea, debe conseguirla con mucho esfuerzo. Requiere, en primer lugar, de un sentido histórico [...] y el sentido histórico, a su vez, requiere de una percepción no solamente de la pasedad del pasado [*the pastness of the past*], sino también de su presencia [...] Este sentido histórico [...] es lo que hace que un escritor sea tradicional [...] y que sea más agudamente consciente de su propia contemporaneidad.”¹⁶

La idea de “traicionar” la tradición” señalada por Guyot representa, en palabras de TS Eliot, ese sacrificio que el artista debe realizar precisamente para poder ser admitido en la tradición. A la inversa, la replicación de modelos (la “mera reproducción de lenguaje”) y el rechazo a la innovación es, paradójicamente, el germen que destruye a la tradición. Gran parte de los tangueros no captaron esta lógica hacia y desde los años 60, y creyendo defender al tango, tendieron a sacrificar a los sacrificadores en nombre de la tradición. Este fue uno de los factores que provocaron el estancamiento del género al provocar la huida de la juventud de esa mentalidad que se resistía a ver en la novedad la salvación del tango.¹⁷ La destrucción fue idiosincrática.

¹⁵ Alejandro Guyot, mensaje de email, 11 de junio, 2016.

¹⁶ “Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, ‘tradition’ should positively be discouraged [...] Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense [...] and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence [...] This historical sense [...] is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of [...] his own contemporaneity,” Eliot, 1958, pp. 23. La traducción es mía. Un importante ensayo sobre la HIP (Taruskin, 1995) se hace eco de este pasaje en su título.

¹⁷ Fue así, por ejemplo, para personas como Luis Alberto Spinetta: “Spinetta y la ‘melancolía hedonista del tango tradicional,’” *Fractura Expuesta*, 24 de septiembre, 2017,

La visión de ruptura generacional también fue observada por Flavio ‘El Ministro’ Reggiani, bandoneonista de la OTFF, quien destacó sus efectos en la estética actual:

“Se trata de ser perseverantes y consecuentes con lo que está pasando [en la sociedad argentina contemporánea...] A principios de los 80 no hubo una renovación generacional y el tango sufrió la crisis cultural. Ahora vivimos un momento de rebeldía, como lo fue el rock”.¹⁸

79

Lo mismo fue detectado por Acho Estol (guitarrista y compositor del grupo La Chicana) y por Ignacio Varchausky (contrabajista de la Orquesta El Arraque) en una entrevista conjunta:

“[Por aquellos primeros años,] con el tango vimos la oportunidad de ser eclécticos. Hicimos un trabajo arqueológico sobre Gardel, y alucinamos escuchando toda su obra, que empezó con folklore puro, y después con [José] Razzano, haciendo bambuco o foxtrot.”

Varchausky agregó:

“Nuestra generación tenía con el tango una lejanía más cultural que real. Cuando empezamos a curtir la noche del tango y escuchar en vivo a tipos como Armando Laborde [...] queríamos conocer de qué estaba hecho. Necesitábamos saber la receta. Eso nos llevó veinte años.”¹⁹

La palabra “arqueología” y la sensación de “lejanía cultural” ilustran las formas adoptadas por los músicos para referirse a su manera de acercarse a la interpretación del tango. Antes de detenerse en estas palabras, es menester añadir el punto de vista que González me confió en la ya citada entrevista:

“Los grandes maestros fueron muy generosos, pero al no haber habido entre ellos y nosotros una generación consolidada [que se dedicara al tango], ya que la mayoría de los músicos de la edad de nuestros padres optaron por otros géneros [musicales], tuvimos que completar nuestro aprendizaje de manera ‘arqueológica,’ revisando viejas grabaciones, viejas partituras, viejos libros,

<http://www.fracturaexpuesta.com.ar/spinetta-y-el-tango/> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

¹⁸ Flavio Reggiani, “Un tango para la crisis,” entrevista realizada por Lautaro Romero, *Revista Crítica*, 10 de diciembre, 2018, <http://www.revistacritica.com/un-tango-para-la-crisis.html> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

¹⁹ Acho Estol e Ignacio Varchausky, “20 años de la nueva escena tanguera,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 27 de septiembre, 2016, <http://www.lanacion.com.ar/1941549-20-anos-de-la-nueva-escena-tanguera> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

etc. La transmisión oral inherente a toda música popular había sido interrumpida.”²⁰

80

González enfatiza la percepción de ruptura que había con respecto a la tradición del tango, hecho que también le adjudica al desinterés sostenido por las generaciones previas. El guitarrista también hace uso de la llamativa palabra “arqueología” para referirse a la forma de relacionarse con el legado artístico del tango. Sumada a su connotación de distanciamiento histórico, el término sugiere una ininteligibilidad del objeto en cuestión y supone la necesidad de estudiarlo con rigor para lograr su comprensión.

En otras palabras, lo que estos músicos manifiestan es que para hacer tango hacia el siglo XXI debieron informarse históricamente sobre diversos aspectos del tango que gravitan en torno a la performance musical. Para ellos debieron analizar lo que en términos técnicos representan las fuentes primarias (“partituras viejas, discos viejos, libros viejos, etc.”). Solamente de esa manera fue posible ser ‘auténticos’ (o tradicionales) a aquella expresión artística propia de un pasado cercano temporalmente pero distante afectivamente. De allí las expresiones “una lejanía más cultural que real” y “queríamos conocer de qué estaba hecho [el tango]. Necesitábamos saber la receta. Eso nos llevó veinte años”; y el mencionado “doble movimiento”. Mediante este tipo de acercamiento lograrían diferenciarse del tango post-70, y de los efectos nocivos de la ‘protección’ estatal que destruye a la tradición.²¹ En suma, el acercamiento descripto por los músicos es extraño en la música popular. Si bien los músicos no están familiarizados con la HIP (y lo importante es que no necesitan estarlo), la formación técnica de muchos de ellos habría favorecido esta manera de acercarse al tango.²²

²⁰ Edgardo González, mensaje de email, 11 de junio, 2016.

²¹ “[Los] procesos [de establecer patrimonios] culturales suponen una versión intencionalmente selectiva y conectada con el pasado para ratificar el orden contemporáneo. De esta manera, las activaciones patrimoniales constituyen instancias significativas para la re-producción de la hegemonía. En el caso del tango, advertimos cómo su revalorización patrimonial en gran medida se articula con al atractivo ‘cultural’ que ejerce para una demanda del mercado turístico. Surgen así megaeventos oficiales en los que se apela al tango como una identidad primordial que distingue como ‘marca propia’ a Buenos Aires y por extensión a la Argentina del resto del mundo. En tanto festivales y campeonatos inventados en la última década, estos megaeventos públicos buscan escenificar y espectacularizar determinados rasgos ‘genuinos’ de la cultura [... lo cual] concita una serie de apropiaciones culturales diferenciales y conflictivas referidas a aspectos de clase, nación, traspaso generacional, renovación y prescripción de los estilos de baile.” Morel, 2009, pp. 168.

²² En este sentido, resulta clave el papel que cumplió en particular la Escuela de Música de Popular de Avellaneda. Sobre este punto, ver Adorni, 2016, y Marcos, 2012.

Ruinas

La HIP surgió en Europa septentrional tras la devastación causada por la Segunda Guerra Mundial. Las perspectivas sobre la identidad nacional no podían ser sostenidas por las mismas narrativas que condujeron a la debacle y habrían de emerger nuevas formas de aproximarse al patrimonio cultural. En este contexto, surge esta filosofía de la performance musical con un fuerte espíritu revisionista. Entre los primeros músicos que implementaron las estrategias interpretativas que más tarde serían conocidas como HIP se destacan Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt y Christopher Hogwood. Ellos planteaban hacer una *tabula rasa* con respecto a la forma de acercarse a la música del pasado remoto con vistas a interpretarla de la forma más fiel posible al contexto histórico en el que surgió, y en la medida de lo posible, a las intenciones de su autor (cfr. Butt, 2004, pp. 3–50; Fabian, 2001).²³ Será en esta fidelidad a la obra (*werktreu*) donde reside la autenticidad de la performance.

Por un lado, esta camada de músicos buscaba eliminar de la música antigua aquellos elementos interpretativos que eran ajenos a ella. Por ejemplo, se propusieron erradicar de la música de J.S. Bach los remanentes de la estética y de la performance que era propia de la música del romanticismo. Basta con tomar grabaciones de la *Pasión según San Juan* (BWV 245) realizadas antes de la década del 1960 y compararlas con la de Harnoncourt de 1965 para corroborar cuánto modificó este acercamiento historicista a la percepción vigente del pasado musical. En ese caso en especial, desde el punto de vista HIP, había un uso excesivo del *vibrato* en las cuerdas; bruscas fluctuaciones del *tempo* que dependían de la apreciación arbitraria del *pathos* establecida por el intérprete; impropia dimensión de los ensambles instrumentales; uso de instrumentos modernos; entre otras cuestiones. No hace falta irse hacia el barroco: una situación similar acontecía también con la interpretación de la música vocal del siglo XIX. Por ejemplo, en los *lieder* de Schubert, los textos eran frecuentemente traducidos con poca fortuna a la lengua vernácula del lugar donde se iba a interpretar, y muchas veces sin siquiera respetar el orgánico de la pieza o del ciclo (cfr. Tunbridge, 2013). La atención a la declamación correcta del texto en su lengua original fue parte de un estándar para los cantantes líricos solo hacia la década del 1950, con intérpretes como Dietrich Fischer-Dieskau. Sin embargo, estas cuestiones vinculadas al rigor de la performance comenzaron a verse modificadas al extenderse la filosofía HIP y ganar terreno en el campo intelectual.

²³ Hubo precursores que influyeron en el proyecto de los mencionados músicos. La figura más importante fue la del francés Arnold Dolmetsch (1858-1940), quien se dedicó a la restauración y a la fabricación de instrumentos antiguos desde la última década del siglo XIX. Su actividad estuvo repartida entre Boston, París y Haslemere (Inglaterra). En esta última ciudad, promovió un festival de música antigua bajo el nombre de esta, y una fundación para la música antigua que llevó su apellido, la cual tenía como fin brindar conciertos de música antigua con instrumentos de época. Más sobre la faceta anticuarista en Dreyfus, 1983; Adorno, 2008; y Rubinoff, 2014.

Por otro lado, la idea de regresar a los orígenes de la expresión artística que fue producto de la situación crítica de la contemporaneidad garantizaba una alternativa a la vez novedosa y provocadora frente a la creciente industria de la música modernista y a las nuevas tendencias compositivas que proponían una ruptura con el lenguaje musical heredado, como era el caso de la técnica dodecafónica, el serialismo integral, o la música concreta. De hecho, en sus comienzos, la HIP fue un fenómeno contracultural que desafiaba tanto a la percepción vigente del pasado musical como el gusto compartido por la sociedad mediante la industria y, directa o indirectamente, por los estados nacionales a través de las instituciones culturales, educativas, y los medios de difusión masiva. La HIP en sus comienzos también cuestionó a las ideas vigentes relativas al ejercicio de la autoridad en la historia de la música, poniendo sobre la mesa preguntas tales como: ¿en qué consisten realmente las tradiciones musicales relativas a la identidad local o nacional? ¿cuál es la intención del autor de una obra, y qué hacer con ella? ¿qué nos oculta el discurso actual sobre el dicho patrimonio de aquello que en realidad representó en su contexto?

Inicialmente, los conciertos regidos por la HIP quedaban relegados del gran circuito de la ‘música culta’, constituyendo un fenómeno *underground* que se oponía al conservadurismo de la práctica modernista. Sobre estas cuestiones, el músico e investigador John Butt, uno de sus mayores exponentes de la actualidad, haciéndose eco de algunas apreciaciones históricas hechas por Laurence Dreyfus (cfr. Dreyfus, 1983), observó:

“Así como el modernismo participa deliberadamente en la defamiliarización [de la percepción musical], la HIP torna en extrañas algunas de las piezas maestras favoritas que fueron heredadas del pasado y, en consecuencia, es frecuentemente objeto del mismo nivel de crítica de parte del mainstream conservador. Casi inintencionalmente, los intérpretes HIP son catalogados como peligrosas figuras contraculturales. Al derribar modelos aceptados del gusto musical, la HIP amenaza muchas de las supuestas certezas de la sociedad civilizada [...] Pero también los intérpretes de la música antigua son figuras contraculturales en un sentido más consciente: la práctica de la HIP [...] tiene como meta construir lazos de igualdad entre los miembros [de un ensamble], funcionando sin director, compartiendo un número de funciones en la performance, evitando el virtuosismo, disfrutando entrecruzamientos entre el mundo profesional y el amateur y por lo tanto experimentando una relación más cercana con una audiencia afín y produciendo programas de concierto que, más que ser sensacionalistas, buscan estar históricamente integrados.”²⁴

²⁴ “Just as modernism purposely engages in defamiliarisation, HIP renders strange favourite masterpieces inherited from the past and, in consequence, often experiences exactly the same sort of sharp criticism from the conservative mainstream. Almost unintentionally, HIP performers become branded as dangerous, counter-cultural figures. By overthrowing accepted models of musical taste, HIP threatens

Es entonces que, por medio de un acercamiento riguroso hacia las fuentes (no sólo partituras, sino también cartas, testimonios de performances, y toda la información del contexto que sea posible reunir), la HIP comenta a la actualidad a través de la performance mediante la exposición actual de aquel legado artístico de una forma inimaginada, olvidada, novedosa. En otras palabras, el sentido de esta filosofía no es simplemente el de provocar un simulacro de lo que era la práctica de un repertorio puntual en un momento dado de su evolución. Más bien, su propósito implícito o declarado es el de ejercer una crítica del presente que trascienden la esfera artística para atacar situaciones sociales y culturales a partir de la performance. Para ello, exhibe cómo el progreso había domado al intelecto al producir una imagen distorsionada de la experiencia ‘original’.

Ahora bien, la tradición de la ‘música culta’ gravita en torno a la notación musical y, valga la redundancia, la HIP busca reunir toda la información posible para ser fiel al mensaje codificado especialmente en la partitura. Además, este *approach* también está motivado por un concepto individualista de la autoría: es decir, la partitura pertenece a un único autor y es, en cierto sentido, autosuficiente, pero para que su performance sea auténtica sólo falta añadir su contexto. El proceso llevado a cabo para lograr ese fin fue descrito por intérpretes y musicólogos, justamente, como arqueológico. Por ejemplo, sobre un pasaje de Peter Kivy, Butt comenta:

“La HIP inspira más arqueología y sonido-como-texto que la performance propiamente dicha, y por lo tanto busca ‘límites’ en la performance [...]. Además,] está en contra de cualquier forma de expresión personal, y el virtuosismo pasa a ser visto como una forma de charlatanería” (Butt, 2004, pp. 31).²⁵

En lugar de ir en contra de la subjetividad en la interpretación en general, la mencionado “charlatanería” se refiere al rol preponderante de las figuras del genio-intérprete y del maestro-director que había sido impuesta a la Música Antigua por la estética romántica (cfr. Harnoncourt, 1995, pp. 14–8). Para estos intérpretes, la fidelidad a la obra está por encima del capricho personal.

many of the supposed certainties of civilised society [...] Yet early music performers are also counter-cultural in another, more conscious, way [...]: The practice of HIP [...] builds purposely on the equality of its members, under no conductor, all sharing a number of performing functions, avoiding virtuosity, enjoying a cross-over between the professional and amateur world and thus experiencing a closer relationship with a like-minded audience and producing historically integrated – rather than sensational-programmes” (Butt, 2004, pp. 8–9).

²⁵ “HIP inspires archaeology and sound-as-text rather than performance proper, and thus seeks ‘closure’ in performance; [...] it is against any form of personal expression, and virtuosity is to be seen as a form of charlatanism.” El pasaje que está comentando Butt pertenece a Kivy, 1995, pp. 272.

Aunque la HIP fue progresivamente consiguiendo más adeptos, el movimiento tuvo y tiene sus detractores, en especial en el siglo actual.²⁶ Esto se debió a la condición de ‘nueva legalidad’ que llegó a adquirir en el terreno de aquella tradición. La HIP pasó a tener un estatus cientificista y sus practicantes tendieron a obliterar la posibilidad de la novedad en la performance. Además, de ser una expresión *underground* se transformó en *mainstream* a través de la etiqueta conocida como *Early Music*. Por ejemplo, el filósofo Roger Scruton la acusó de petrificar el repertorio:

84

“El efecto de la HIP frecuentemente se tradujo en envolver el pasado en un capullo por medio de una erudición engañosa, en elevar a la musicología por sobre la música, y en someter a Bach y a sus contemporáneos a un túnel del tiempo. El sentimiento agotador al que tantas interpretaciones ‘auténticas’ inducen puede ser relacionado con la atmósfera de un museo moderno [... Las obras de los antiguos compositores] son colocadas detrás del vidrio de la autenticidad, y son observables de manera indiferente a través del otro lado de una pantalla infranqueable.”²⁷

A pesar del creciente descrédito, las preguntas que formuló la HIP sobre las maneras de relacionarse con el pasado musical quedaron instaladas desde entonces en el terreno de la interpretación, haciendo difícil que el músico carezca de una postura frente al contexto histórico de la obra a ejecutar. Pero ¿qué impediría realmente que haya interpretaciones históricamente informadas por fuera de la órbita de la ‘música culta’? Si el acercamiento historicista a un legado artístico discontinuado por vía principal (pero no exclusiva) de la notación musical fuera un requisito *sine qua non* para la HIP, entonces la manera de acercarse al repertorio *antiguo* del tango desarrollado durante la primera década del tango joven lo cumple. Si la HIP fuera fundamentalmente una filosofía revisionista basada en la idea de recuperar ‘arqueológicamente’ una práctica musical interrumpida impulsada por un criterio de la autenticidad basada en “ideas honestas” del pasado, entonces se puede hablar de HIP en el tango joven. Su presencia, sin embargo, no significa que haya perseguido los mismos fines que aquellas, tal vez por la naturaleza propia del repertorio.

²⁶ Críticas tempranas ya se encontraban en Adorno, [1955] 2008; Dreyfus, 1983; y Temperley, 1984. Los ensayos citados están basados específicamente sobre el debate en torno a HIP en el llamado *Early Music Revival*. En especial proponen una crítica de la noción de autenticidad y de las estrategias interpretativas historicistas que llevan a cabo, además de las cuestiones vinculadas a la ontología de la obra de arte.

²⁷ “The effect [of HIP] has frequently been to cocoon the past in a wad of phoney scholarship, to elevate musicology over music, and to confine Bach and his contemporaries to an acoustic time-warp. The tired feeling which so many ‘authentic’ performances induce can be compared to the atmosphere of a modern museum... [the works of early composers] are arranged behind the glass of authenticity, staring bleakly from the other side of an impassable screen” (Scruton, 1997, pp. 448). Para crítica de la HIP desde el costado etnomusicológico, cfr. Shelemay, 2001.

Resurrecciones

¿Por qué hablar de HIP en el tango joven y no simplemente de un *revival* de los tantos que acontecen en la música popular? A diferencia de la HIP, los fenómenos *revival* suelen establecerse como una tendencia que depende de la interpretación de otro tipo de fuentes y de otros medios que la HIP para ser llevados a cabo. Entre ellos, juegan un papel protagónico las grabaciones discográficas y la tecnología en general, tanto en la producción del sonido como en la diseminación del material. Además, en el marco de la sociedad de consumo, la música suele estar fuertemente regida por la industria del entretenimiento, y los *revivals* no suelen perdurar si no están acompañados por una respuesta favorable y sostenida del mercado (cfr. Livingston, 1999, pp. 80–1).²⁸ El tango joven tiene poco en común con este esquema de relaciones, difiriendo en al menos dos puntos centrales. Ambos fueron sintetizados en una misma oración por Morgan James Luker, uno de los investigadores extranjeros más destacados sobre el tango joven. Hacia el final de su libro de referencia en la materia, el autor menciona el término ‘*revival*’ por única vez:

“Las metas [*stakes*] del proyecto [del tango joven] trascienden los objetivos típicamente propuestos por un *revival* musical o por un pastiche postmodernista, para atacar circunstancias vinculadas a la renovación histórica y social por medio de nuevas formas de síntesis artística que acontece en un contexto de cambio radical. En estas circunstancias, es la forma musical en sí misma la que opera como el espacio [*site*] privilegiado para la intervención artística e histórica.”²⁹

Luker observa que, a diferencia de los *revivals*, fue “la forma musical en sí misma” la que estaba en el centro de las tensiones socioculturales descritas en la primera parte de este escrito. En otras palabras, en la primera etapa del tango joven fue la tradición que reaparecía a través de interpretaciones históricamente informadas lo que ejerció la crítica de aquel contexto histórico. El aspecto decisivo para hablar de HIP es no sólo la importancia primordial de la performance musical, sino también la visión de conjunto que describen los músicos sobre la misma y sobre el legado artístico del tango.

En cuanto al costado sociocultural mencionado por Luker, el tango joven representa un fenómeno bastante más profundo que el de un *revival*: hay mucho más que una

²⁸ Una síntesis de la situación disciplinaria en torno a los fenómenos *revival* puede ser encontrada también en Ronström, 2010.

²⁹ “The stakes in this [*tango joven*] project go beyond those of musical revivalism or postmodernist pastiche to matters of social and historical renewal via new forms of artistic synthesis within a context of radical change, with musical form itself operating as the privileged site of historical and artistic intervention” (Luker, 2016, pp. 182). La traducción es mía.

nostalgia pasatista en sus motivaciones, y mucho más que una tendencia efímera en su trayectoria.³⁰ Menos aún puede hablarse de una industria o de un Estado que sostenga o regule a la escena. En cuanto al inevitable soporte tecnológico, si bien Internet es crucial para la difusión del género (como para cualquier cosa en el siglo XXI), la práctica del tango joven está definida por la territorialidad. Además, la performance está signada por el sonido *da camera* de las formaciones instrumentales heredadas y no se lleva del todo bien con el sonido procesado digitalmente. Este punto es más relevante de lo que parece, ya que la electrónica divide al paladar tanguero.³¹ Pero también esta cuestión entra en contacto con un tópico característico de la HIP, mencionado anteriormente: la búsqueda de un aval autenticista en el uso de instrumentos y formatos instrumentales originales. Quizás sea menester visitar el armado de los conjuntos del tango joven para entender la importancia de este concepto.

En su etapa de intérpretes del antiguo repertorio, el tango joven optó por conservar y redefinir los dos formatos más característicos del tango: la orquesta típica, y el conjunto (dúo, trío o cuarteto) de guitarras, al que se le suma un cantante en ambos casos. Interpretar, arreglar, y componer canciones para este instrumental fue una manera de ser auténticos a las raíces del género. En el caso de 34 Puñaladas, por ejemplo, esta elección fue adrede para ser fiel al repertorio que deseaban interpretar inicialmente. Sin embargo, y como mencionó Guyot, para ser tradicionales, el rol de las guitarras aparece completamente redefinido: su función principal ya no es la de acompañar al cantante ni duplicar partes para ganar intensidad. En vez de eso, cada guitarra cobra un rol específico dentro de un entramado contrapuntístico de alta complejidad textural, participando en un discurso musical regido por relaciones tonales distantes, y donde también se explotan las posibilidades tímbricas del instrumento por medio de técnicas extendidas.³² Este paso, que también se ve en otros conjuntos de tango joven, representa un salto más en la rica historia de la guitarra en el tango.

En cuanto a las orquestas típicas del tango joven, tal como ocurrió en la historia de la HIP, la figura del director de orquesta aparece empequeñecida. Lo usual es que las performances estén coordinadas por uno de los músicos de más experiencia, y lógicamente cobran más saliencia en las orquestas que llevan nombres propios, como la

³⁰ La industria de la música aspira a que expresiones como la del tango joven sean un producto comercializable a través de la *World Music*: “The Rough Guide to Tango Revival”, *World Music Network*, accedido el 18 de enero, 2019, <https://www.worldmusic.net/store/item/RGNET1224/>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].

³¹ Estas cuestiones son analizadas a través del caso del grupo franco-argentino Gotan Project. Cfr. Buch, 2014, y Greco, 2016.

³² Sobre el surgimiento del formato de guitarras y cantor en el tango joven desde un enfoque más bien sociológico, ver Cañardo, 2016.

OT Julián Peralta, OT Agustín Guerrero, etc. Sin embargo, tal vez el elemento más notable desde la perspectiva HIP, que en realidad aplica a los bandoneonistas en particular, radica en el afán de los instrumentos ‘originales’ como en el caso de los bandoneones AA (Alfred Arnold). Estos instrumentos brillaron en la mejor época del género y por ello poseen una gran carga simbólica. La búsqueda de los AA por parte de los bandoneonistas tiene tanto de excelencia de sonido (supuestamente) como de fetiche autenticista (Venegas, 2010 y 2012). El interés de recuperar el sonido de estos instrumentos fomentó la fabricación de bandoneones nacionales luego de varias décadas, lo cual revela que detrás del tango joven hay, como mencionó Luker, una verdadera “renovación artística y social”. Esto se ve confirmado por las nuevas instituciones que no sólo enseñan tango sino especialmente el repertorio del tango joven, como la Orquesta Escuela de Tango Nuevo, o el proyecto Semillero Tango Orquesta.

87

Por último, a la luz de estas observaciones, ¿qué representa el abandono de las perspectivas interpretativas asociadas con la HIP tras esta primera década? En la ‘música culta’ europea, el acercamiento historicista sirvió para comprender otro aspecto del pasado musical. Paradójicamente, su frescura inicial se tornó en una ortodoxia que conspiró contra su novedad primera. Aquellas prácticas pudieron ser recuperadas sólo efímeramente para ser contempladas como piezas de exhibición. La filosofía interpretativa de la primera década del tango no condujo a ese camino: el tango joven se sirvió inconscientemente de esas nociones originalmente academicistas y eurocéntrica, la usó para su propio provecho y la descartó cuando lo creyó conveniente. Tras recuperar la memoria, el tango joven asumió la tradición y se despidió del viejo repertorio y de las ‘arqueologías’ para crear desde otro plano.

Hay una frase atribuida a Macedonio Fernández que goza de cierta popularidad dentro del ambiente del tango del siglo XXI. El responsable de su diseminación posiblemente sea Rodolfo Mederos, uno de los grandes referentes de estas nuevas generaciones. En sus distintas versiones, fruto de años de tradición oral, dice más o menos así: “el tango es lo único seguro, porque no consulta a Europa”. La evolución del tango joven analizada hasta acá puede, o debe, ser entendida en esa clave.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. 2011. *La historia del Tango*, nos. 20–21. Buenos Aires: Corregidor.

ADORNI, Angélica. 2016. “Sonoridades del tango de hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica.” *Tango: ventanas del presente II*, ed. Liska y Venegas, pp. 9–36.

- ADORNO, Theodor W. [1955] 2008. “Defensa de Bach contra sus admiradores.” *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad I*, trad. Jorge Navarro. Madrid: Ediciones Akal, pp. 121–32.
- BENEDETTI, Héctor. 2017. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Kindle.
- BUCH, Esteban. 2014. “Gotan Project’s Tango Project.” *Tango Lessons*, ed. Miller, pp. 220–42.
- BUTT, John. 2004. *Playing with History: Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAFF. “Manifiesto del FACAFF”, *CAFF*. Disponible electrónicamente en http://www.caff.com.ar/facaff.html?fbclid=IwAR30ay28OIwm1jkW5dUjI2MQRA2o4_jUlym5HCvL4bSCePvVS55Lw3w72Q [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- CAÑARDO, Marina. 2016. “Cantores con guitarras: Recreación y la creación del tango por la ‘joven guardia.’” *Tango: ventanas del presente II*, ed. Liska y Venegas, pp. 93–112.
- DEL MAZO, Mariano. 2015 “Bravo, como encendido” *Página|12*, 17 de mayo. Versión electrónica disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10609-2015-05-17.html>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- DREYFUS, Laurence. 1983. “Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century.” *The Musical Quarterly* 69, no. 3, pp. 297–322.
- DROTT, Eric. 2013. “The End(s) of Genre.” *Journal of Music Theory* 57, no. 1, pp. 1–45.
- ELIOT, TS. 1958. “Tradition and the Individual Talent.” *Selected Prose*. Londres: Penguin Books, pp. 21–30.
- FABIAN, Dorottya. 2001. “The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement – A Historical Review.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32, no. 2, pp. 153–67.
- GRECO, María Emilia. 2012. “34 Puñaladas en el escenario del tango actual de la Argentina. Más preguntas que respuestas sobre música, identidad y tradición.” *Tango: ventanas del presente*, pp. 23–44.

GRECO, María Emilia. 2016. "La autenticidad como un valor. Sobre el tango electrónico, sus argumentos y críticas." *Tango: ventanas del presente II*, ed. Liska y Venegas, pp. 77–92.

HARNONCOURT, Nikolaus. 1988. *Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*, trad. Mary O'Neill. Portland: Amadeus Press.

JUAREZ, Camila y Martín VIRGILI. 2012. "Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro." *Tango: Ventanas del Presente*, ed. Liska, pp. 15–22.

KIVY, Peter. *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

LINK, Kacey y Kristin WENDLAND. 2016. *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*. Oxford: Oxford University Press.

LISKA, María Mercedes. *Detrás del Sonido. Los Estudios de la Música Como Construcción Social*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005.

———. (ed.). 2012. *Tango: Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

LISKA, María Mercedes, y Soledad Venegas (eds.). 2016. *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Desde la gente.

LIVINGSTON, Tamara E. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory." *Ethnomusicology* 43, no. 1, pp. 66–85.

LUKER, Morgan James. 2016. *The Tango Machine: Musical Practice and Cultural Policy in the Post-Crisis Buenos Aires*. Chicago: Chicago University Press.

MARCHETTI, Pablo. 2015. "El chico 10", *Revista Mu*, 20 de noviembre. Versión electrónica disponible en <http://www.lavaca.org/mu94/el-chico-10/>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].

MARCOS, Germán. 2012. "El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas." *Tango: Ventanas del presente*, ed. Liska, pp. 119–32.

MERRIT, Carolyn. 2012. *Tango Nuevo*. Florida: Florida University Press.

- MILLER, Marilyn (ed.). 2014. *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke University Press.
- PLAZA, Gabriel. 2016. “20 años de la nueva escena tanguera,” *La Nación*, 27 de septiembre de 2016. Versión electrónica disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1941549-20-anos-de-la-nueva-escena-tanguera>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- . 2017. “El espíritu rebelde de Discépolo renace en otra generación,” *La Nación*, 18 de abril. Versión electrónica disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2012206-el-espiritu-rebelde-de-discepolo-renace-en-otra-generacion>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- MOREL, Carlos Hernán. 2009. “El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la Ciudad de Buenos Aires.” *Cuadernos de Antropología Social* 30, pp. 155–72.
- PERALTA, Julián. 2008. *La Orquesta típica – Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Editorial del Puerto.
- PRESTON, P.W. 1997. *Political/Cultural Identity: Citizens and Nations in a Global Era*. London: SAGE Publications.
- POLTI, Victoria. 2016. “Nuevos Tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas.” *Tango: ventanas del presente II*, pp. 37–56.
- RONSTRÖM, Owe. 2010. “Revival Reconsidered.” *The World of Music* 52, no. 1, pp. 314–29.
- RUBINOFF, Kailan R. 2014. “‘The Grand Guru of Baroque Music’: Leonhardt’s Antiquarianism in the Progressivist 1960s.” *Early Music* 42, no. 1, pp. 23–35.
- SCHERBOVSKY, Natacha. 2017. “Hacemos tango desde este lugar de resistencia,” *La Tinta*, 15 de marzo. Versión electrónica disponible en <https://latinta.com.ar/2017/03/julian-peralta-hacemos-tango-desde-este-lugar-de-resistencia/>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. 2001. “Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds.” *Ethnomusicology* 45, pp. 1–29.

- TARUSKIN, Richard. 1995. "Pastness of the Present and Presence of the Past". *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon. Oxford: Oxford University Press, pp. 137–210.
- TAYLOR, Timothy D. 2016. "Globalization". *Music and capitalism: a history of the present*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 80–117.
- TEMPERLEY, Nicholas. 1984. "The Movement Puts a Stronger Premium on Novelty than on Accuracy, and Fosters Misrepresentation." *Early Music* 12, no. 1, pp. 16–20.
- TERRANOVA, Federico (ed.). 2013. *Tangos del Siglo XXI, en cifrado y melodía*. Buenos Aires: Club Atlético Fernández Fierro (CAFF).
- TUNBRIDGE, Laura. 2013. "Singing Translations: The Politics of Listening Between the Wars." *Representations* 123, no. 1, pp. 53–86.
- VENEGAS, Soledad. 2010. "El Bandoneón. Reseña sobre su Construcción en Argentina y en Europa." *Entremúsicas. Música, Investigación y Docencia*, pp. 1–17.
- . 2012. "Bandoneón, problemático y febril. Un abordaje sobre los conflictos actuales vinculados con la construcción del bandoneón en la Argentina." *Tango: ventanas del Presente*, ed. Liska, pp. 91–102.
- WORLD MUSIC NETWORK. 2019. "The Rough Guide to Tango Revival", *World Music Network*. Disponible electrónicamente en <https://www.worldmusic.net/store/item/RGNET1224/>. [Fecha del último acceso 3-2- 2019].

GUILLERMO LUPPI

Guillermo Luppi es Licenciado en Composición Musical por la Universidad Católica Argentina (2014), y Magister en Musicología por la Universidad de Utrecht (Holanda, 2017). Actualmente, realiza un PhD en Musicología en Duke University (EE.UU.). Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), y de la Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED). Además del tango rioplatense, su área específica de investigación concierne la écfrasis en la música de la Edad Media tardía, especialmente en el '*Ars subtilior*'.

■ UN TANGO ORIGINAL PARA BANDA SINFÓNICA EN LOS ESTADOS UNIDOS

ADRIÁN ENRIQUE PLACENTI

Academia Porteña del Lunfardo
adrianplacenti@hotmail.com

RESUMEN

En el año 2016 fui invitado como artista en residencia por el Departamento de Música de *Baker University*, situada en la ciudad de Baldwin, Kansas, EE.UU. y comisionado para escribir un tango para Banda Sinfónica y realizar otras actividades académicas relativas a nuestra música ciudadana. La escritura de la obra suponía ciertos desafíos: un grupo instrumental extraño para el género y la decisión ciertas cuestiones de escritura, sobre todo, lo relativo a modos de ejecución propios del tango que no se pautan. Deseaba lograr una sonoridad cercana al tango sobre todo en lo rítmico y en lo expresivo. Instrumenté mi tango: *Nunca más (vendás en los ojos)*. Las actividades incluían más conciertos, conferencias y clases magistrales. El Ministerio de Relaciones y Culto de la Nación declaró las Actividades realizadas en EE.UU. de Alto interés Cultural y Artístico.

Palabras clave: tango nuevo, banda sinfónica, composición, Argentina, arreglo musical.

AN ORIGINAL TANGO FOR SYMPHONIC BAND IN UNITED STATES.

ABSTRACT

94

In 2016, the Baker University's Music Department, located in the city of Baldwin, Kansas, USA, invited me as a resident artist, and they commissioned me to write a tango for Symphonic Band and to perform other academic activities related to the Buenos Aires's music. The work entailed certain challenges: a strange instrumental group for the genre and the decision of certain written questions, above all, with respect to the modes of execution of the tango that are not regulated. I wanted to achieve a sonority close to tango, especially in the rhythmic and expressive aspects. I did an arrangement of my own tango: *Nunca más (vendás en los ojos)*. The activities included another concerts, lectures and master classes. The Ministry of Relations and Worship of the Argentina declared Activities of High Cultural and Artistic interest.

Keywords: new tango, symphonic band, composition, Argentina, musical arrangement.



Invitación

En el año 2015 se contacta conmigo la Dra. Trilla Lyerla, directora del Departamento de Música de la Universidad de Baker, situada en la ciudad de Baldwin, Kansas, EE.UU. interesada en el tango argentino y en la realización de una serie de actividades en la Universidad. Dos años antes yo había estado desarrollando una serie de conciertos y actividades (siempre con el Tango como eje) en la Universidad de Graceland, Iowa, EE.UU. y un profesor común a ambas universidades, el Dr. Frank Pérez, Director de Bandas, propone mi participación en la Universidad de Baker para acercar a sus alumnos al tango en el marco de un programa pedagógico del Departamento de Música de la Universidad orientado al acercamiento y contacto de los estudiantes con compositores de diversos géneros musicales. Entre sus intereses estaban la realización de conciertos, clínicas o *workshops* de elementos técnicos dentro del tango, alguna conferencia y la ejecución de algún tango original para Banda sinfónica de vientos. La invitación se extendió, luego de conversaciones, a la Profesora y violinista Mariana Cañardo con quién conformamos habitualmente un dúo instrumental ejecutando tangos.

Acordamos entonces realizar hacia el mes mayo de 2016 una semana de trabajo dedicada al Tango Argentino que incluiría las siguientes actividades: como actividad central el concierto y estreno de mi tango *Nunca más (vendás en los ojos)* para Banda Sinfónica donde además participaría como pianista; una serie de conciertos a dúo de piano y violín en distintos ámbitos: la Universidad, la Escuela Pública de la ciudad y en la ciudad de Kansas; una conferencia acerca de la historia del tango; clases de recursos técnicos y expresivos en el piano y en el violín para los alumnos de las respectivas cátedras.

Planificación de las actividades

Las expectativas del departamento de música se centraban en el intercambio del compositor con los alumnos y los músicos de la Banda siendo central la experiencia directa, el contacto simultáneo con la obra y con quién la ha escrito como, así como el ampliar el horizonte musical y acercar a los alumnos a géneros musicales no habituales para ellos, en este caso el tango.

Las actividades las planifiqué teniendo en cuenta lo hablado previamente con el cuerpo docente (no habría tiempo de una evaluación diagnóstica de los grupos), y también me apoyé la experiencia previa de características similares que desarrollé anteriormente en la Universidad Graceland, en el estado de Iowa.

Los alumnos y músicos tenían muy poco conocimiento del tango en tanto género musical. Prácticamente se reducía a cierto conocimiento del baile (como figura icónica y no porque lo bailaran) y algo de la obra de Astor Piazzolla. Respecto de las clases de piano la profesora de la cátedra me orientó acerca del nivel técnico de sus alumnos y yo le envié material, un cuadernillo de trabajo de partituras preparado por mí con elementos del género para que lo vayan viendo anticipadamente y luego trabajarlo con ellos a mi llegada. La propuesta consistía en llevar a cabo un primer acercamiento al tango y el trabajo se realizaría a lo largo de esa semana en una clase grupal y luego en clases individuales pactadas con casa alumno.

La conferencia tenía como objetivo acercarlos a los momentos más destacados de la historia del tango: la guardia vieja, el tango canción, la época de las grandes orquestas, el tango de vanguardia y la actualidad. La misma fue planificada con ejemplos de audio ilustrativos.

Los conciertos a dúo de piano y violín incluirían tangos tradicionales y obras más y se desarrollarían en distintos ámbitos: en la Universidad, en la Escuela Pública de la ciudad y en la ciudad de Kansas.

Finalmente, para la obra para Banda Sinfónica de vientos mi intención estuvo orientada a resolver el arreglo musical para que suene lo más cerca posible a un tango tradicional y no escribir un tango estilizado o una obra sinfónica estilo tango. El tango por mi elegido para ser ejecutado había sido previamente grabado y editado con instrumentos tradicionales del género (cuarteto de bandoneón, piano, violín, guitarra), decisión que adopté pensando que sería de gran utilidad que los músicos de la Banda contasen con un referente auditivo.

96

Harían algunas lecturas de la obra en instancias previas a mi llegada a los EE.UU. y luego se había planificado 3 ensayos con mi presencia: sería un momento en el cual compartiría mi parecer y sugeriría indicaciones, sería el momento de intercambio, donde se le terminaría de dar forma a la obra, más que nada a los aspectos expresivos y donde entre todos terminaríamos de armar la obra.

La Universidad cuenta con un buen nivel académico en sus estudiantes y más allá de las cuestiones técnicas a resolver y actividades a desarrollar, el gran desafío que se presentó delante mío tenía que ver más bien con el de sentirme de alguna forma embajador de nuestro arte. El tango es la música que se escuchaba en mi hogar de niño y es un género musical que nos representa. Para mí esto es una cuestión central y es de alguna forma una responsabilidad que asumo con gusto y placer. Quería entonces encontrar la forma y los caminos para acercarlos a nuestra música, manifestación tan propia de nuestra cultura que nos representa inequívocamente en el mundo con su sello característico.

El tango es un género popular que se ha nutrido de lo académico. Pensemos en su desarrollo, en la complejidad de algunas de sus manifestaciones, en la complejidad de sus orquestaciones. Pero como todo género popular tiene sus propios modos de ejecución, modos que generalmente no están pautados en la partitura pero que los músicos habituados a dichos lenguajes los conocen y los ponen en práctica intuitivamente o acuerdan sus usos verbalmente en los ensayos. Como esto no pasaría con mi obra, ejecutada por músicos Norteamericanos desconocedores del estilo y, dado que mi interés era acercar la producción musical lo más posible al género (teniendo muy en cuenta que la formación instrumental que lo ejecutaría y su sonoridad no contribuirían a esta premisa), decidí escribir con detalle aquellos recursos que habitualmente no se los pauta: acentos, arrastres (síncopas que funcionan como anticipaciones usualmente de ciertos tiempos fuertes), fraseos en las melodías, etc. La cuestión sonora y la asignación de los diferentes timbres a las diferentes melodías o acompañamientos rítmicos también era un punto a resolver sumado a la estrechez de registro del conjunto instrumental y la escasa variedad tímbrica, sobretodo, comparándolo a una orquesta o un sexteto típico de tango.

*Nunca más (vendás en los ojos)*¹

El instrumental requerido fue el siguiente: 1 flautín, 1 flauta, 2 oboes, 2 fagotes, 4 clarinetes en Sib, 1 clarinete bajo en Sib, 3 saxos altos, 1 saxo tenor, 1 saxo barítono, 3 trompetas en Sib, 4 trompas en Fa, 3 trombones, 1 barítono, 1 tuba, 1 piano y percusión: placas, platillos, redoblante, tom toms, y 1 bombo.

La forma es A-B-A' siendo sus partes contrastantes. Consideré una buena opción el contraste de las partes en la elección de la obra, una de ellas escrita más a la manera tradicional, más lírica y marcada en compás de 4 tiempos y la otra un poco más moderna, rítmica y marcada en compás de 3+3+2. La oposición de carácter entre las partes es una característica que Astor Piazzolla sintetizó en muchas de sus obras y a mi juicio esto ofrecía la posibilidad de mostrar dos aspectos rítmicos tan distintos como centrales en el tango.

La parte A está en compás aditivo 3+3+2 con un motivo melódico de dos compases, el primero de ellos con una nota larga y el segundo resolviendo con corcheas. Dicho motivo melódico se repite insistentemente con cambios armónicos y se va desarrollando en 4 frases de 8 compases en un crescendo. (Aclaración: en la partitura enviada a los Estados Unidos, el 3+3+2 lo escribí en 4/4 con síncopas a pedido del director).

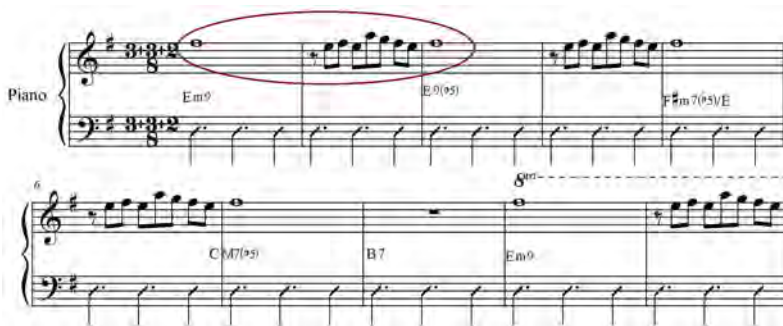


Imagen 1. Motivo parte A

El crescendo culmina en una cadencia libre.

¹ La partitura completa se puede descargar del siguiente link:
<https://es.slideshare.net/AdrianPlacenti/nunca-mas-vendas-en-los-ojos> [último acceso 05/02/2019].



98

Imagen 2. Cadencia final de parte A

El crescendo lo resolví con la sumatoria de instrumentos y cambios tímbricos. La base armónico-rítmica basada en el compás 3+3+2 se la otorgué a los metales graves (trombones y tuba) y luego se irían agregando las trompetas y trompas. El piano está apoyando todo el tiempo dicha función rítmica y la percusión se iría agregando e incrementando en participación en cada frase para culminar en un acorde de dominante a *tutti*. A partir de allí comienza una cadencia solista que se la asigné al clarinete. Encontré en el clarinete un sonido cálido y un instrumento lo suficientemente expresivo y maleable como para realizar dicha cadencia que habitualmente la hace el violín. En cuanto a la línea melódica principal el planteo fue el de ir sumando instrumentos (maderas) empezando con lengüetas dobles más una sola flauta.

La parte B está en compás de 4/4. También en lenguaje tonal y encuadrado en las características del género. La misma está planteada en base a una secuencia armónica que se repite 4 veces a modo de ostinato armónico.

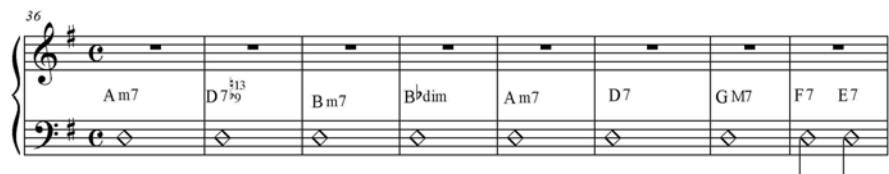


Imagen 3. Secuencia armónica parte B

Por encima de dicho ostinato se describe una melodía que avanza y se desarrolla, con un espíritu lírico y que va aumentando en tensión y la densidad de notas por compás. Acá también el sector crece hacia un *tutti* orquestal resuelto con un incremento progresivo en cantidad de instrumentos como así la incorporación de una contra melodía en los últimos compases. La primera de las frases, un momento donde se detiene el movimiento de la obra con un carácter introspectivo, habitualmente realizada en un solo de piano se la otorgué al trombón sobre una armonía de saxos.

The image displays a page of a musical score for a symphonic band. The score is arranged in a standard format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba (Tuba), Mellophone (Mal.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Tom-Tom (T. T.), Bass Drum (B. Dr.), and Piano (Pno.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mp* *Espressivo*. Performance instructions include *SOLO Clarinet* and *Str. batt.*. The score is divided into measures, with measure numbers 29 through 38 indicated. A rehearsal mark 'D' is present above the Flute staff. The page number '99' is located on the right side of the page.

Imagen 4. Tema B. Melodía en Trombón sobre sostén armónico de saxos. En los compases previos se observa la cadencia en clarinete.

En este sector central, escrito a la manera más tradicional del tango, tuve que resolver desde la orquestación y la escritura algunas cuestiones relativas a ciertos elementos técnicos propios del tango y a cierta característica rítmica: los "*marcados en 4*", "*arrastrés*" y "*síncopas*", "*campanitas*" y "*armonías*". Los "*arrastrés*"² hacia la "*síncopa*"³ los escribí desde la parte débil del 4to. tiempo (última corchea del compás) ligándolas hacia los primeros tiempos con un regulador *crescendo* en clarinete bajo y saxos graves. El primer tiempo del compás es ejecutado por la tuba y el bombo además del piano. Las "*campanitas*"⁴ las asigné a las placas y al piano. (Ver imagen 5).

Para los "*marcados en 4*" decidí realizar la línea melódica grave en el piano y la tuba *legatos*. Las 4 negras que habitualmente marcan staccato se las asigné básicamente a las lengüetas: saxos y fagotes, con un refuerzo de trombones. La gran caja marca también las 4 negras por compás. Introduje una segunda línea a modo de "*armonías*"⁵. Ese recurso dándoselo básicamente a las maderas más un refuerzo del primer trombón. (Ver imagen 6).

El final de la parte central es un gran *tutti* sobre el acorde de Dominante y la re exposición de la parte B presenta una variación de la melodía, con un carácter más rítmico y volviendo al ritmo 3+3+2. (Ver imagen 7).

En los últimos compases que realiza un *marcato* tipo "*yumba*", en 4, con glissandos en trombones y saxos. (Ver imagen 8).

A modo de reflexión final

La experiencia fue enriquecedora para todos quienes participamos de ella. Hubo una semana, en mayo del año 2016, en la que la Universidad Baker se llenó de tango, en la que nuestra música sonó en cada pasillo y aula de la misma. El entusiasmo, y la participación fueron manifiestos y gratificantes. La comunidad educativa, una comunidad del interior profundo de los EE.UU., con una mirada muy hacia adentro de sí, se abrió de alguna manera a un modo de expresión y una sensibilidad expresiva ajena para ellos con avidez y excelente predisposición.

² Los llamados arrastres en el tango son unos impulsos (*síncopas*) que anticipan los primeros tiempos de los compases (o los terceros tiempos) desde el final del compás anterior (o tiempo anterior).

³ "*Síncopa*" es el nombre popular de un ritmo o patrón usado en el tango que aunque según el estilo del mismo se ejecute de distinta manera, podríamos simplificarlo como un esquema rítmico de dos corcheas en el primer tiempo del compás, silencio de negra en el segundo y blanca ocupando tercer y cuarto tiempo.

⁴ "*Campanitas*" es un efecto rítmico y agudo posible, a modo de respuesta en el 4to. tiempo del compás de la "*síncopa*" que habitualmente realiza el piano.

⁵ Las llamadas popularmente "*armonías*", melodía secundaria en notas comparativamente más largas que las notas de la melodía principal, dan un color en el espectro agudo de la orquesta creando cierta tensión.

The image displays a musical score for a full orchestra and piano. The score is divided into several systems of staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (Cl.), Clarinet in A (A. Cl.), Saxophone in B-flat (A. Sax.), Saxophone in E-flat (A. Sax. 2-3), Trumpet (T. Sn.), Trombone (B. Sn.), Horn in F (Hr.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Tom-tom (T. Dr.), and Piano (Pno.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations are present: red circles highlight specific passages in the Bassoon, Clarinet in B-flat, Saxophone in B-flat, and Piano parts, indicating a *marcato* effect. Blue arrows point to melodic lines in the Horn in F, Trombone, and Trumpet parts. Green circles highlight secondary melodic lines or harmonies in the Clarinet in A, Saxophone in E-flat, Trombone, and Piano parts. The score is written in a 4/4 time signature.

Imagen 6. Los círculos rojos y verdes muestran el *marcato* en 4, las flechas azules la melodía y las celestes la línea melódica secundaria o "armonía"

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 68, features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line in the left hand with sustained chords. The chords are labeled as Em9 and E9(b9). The second system, starting at measure 72, continues the melodic and harmonic development. The right hand has more intricate sixteenth-note passages, and the left hand features chords labeled F#m7(b9)/E, CM7(b9), and B7. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Imagen 7. Re-exposición A. Motivo variado

Además, un tango del siglo XXI fue eje central de las actividades. La obra se ejecutó en un magnífico auditorio con gran aceptación del público. La entrega fue total de parte de los instrumentistas y del Director el Maestro Frank Pérez tanto en el concierto como en los ensayos. Encontré un grupo muy entusiasta y ávido de aprender y hacer música. A propósito de los ensayos y a modo ejemplo siempre nos quedábamos más tiempo del pautado y los músicos no cesaban de preguntar y mostrarme posible formas de ejecutar tal o cual pasaje musical para optimizarlo en todo lo posible. El clima de trabajo fue muy exigente pero a la vez muy comprometido y el clima de trabajo se desarrolló con alegría. Todos intentamos conseguir el mejor resultado posible. El ida y vuelta fue muy enriquecedor. El cuerpo docente y la conducción del Departamento de Música quedaron satisfechos y contentos. El resultado artístico fue muy bueno y los desafíos resueltos.

Finalmente, haber llevado nuestra música, y en particular un tango de mi autoría al corazón de los Estados Unidos ha sido un privilegio para mí, del que me siento profundamente agradecido.

Nunca más (vendás en los ojos)

The image displays a musical score for the piece "Nunca más (vendás en los ojos)". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Drums (Dr.), and Piano (P). The score is written in 4/4 time. The title "Nunca más (vendás en los ojos)" is centered at the top. The score is divided into several systems. Red circles are drawn around specific rhythmic patterns in the flute, clarinet, saxophone, trumpet, trombone, and piano parts, highlighting a "yumbado" style. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The score concludes with a cadence in the clarinet part.

Imagen 8. El acompañamiento rítmico vuelve a la marcación en 4, con un "yumbado" tipo Pugliese. Al final se repite la cadencia en clarinete



Imagen 9. Portada del Programa del concierto donde se estrenó *Nunca más (vendás en los ojos)* para Banda Sinfónica del día martes 3 de mayo de 2016, en el *Rice Auditorium* de la *Universidad de Baker*



Imagen 10. La Banda *Sinfónica de vientos de la Universidad de Baker* dirigida por el Maestro Frank Pérez en el Rice Auditorium el 3 de mayo del año 2016 en los EE.UU. ejecutando *Nunca más (Vendas en los ojos)*. Al piano Adrián Placenti

ENRIQUE ADRIÁN PLACENTI

Licenciado en Composición (UCA) y Profesor Nacional de Piano en (IUNA). Estudió con Sebastián Piana y Roberto Caamaño entre otros. Algunos premios en composición: *La Venice de L'Ouest* (sexteto estrenado por G. Gandini, Fundación Omega), el tango *Ayer y hoy* (Certamen Hugo del Carril, GCBA). Pianista en la Esc. de Danzas 1 y Director de Orquesta de la Escuela de Coro y Orquesta Athos Palma del Instituto Bernasconi. Fue docente en la UBA y UCA. Académico de la Academia Porteña del Lunfardo. Investigador. Fue conferencista en varios congresos de la UNA donde le publicaron su trabajo sobre los orígenes del tango. Editó 3 CDs con tangos propios. Participó del Festival *Les Allumés*, Francia. Realizó clínicas y conciertos en EE.UU.: Nueva York, Iowa (Universidad de Graceland) y Kansas (Universidad de Baker) en giras declaradas de “alto interés cultural y artístico” por la Cancillería Argentina. Realizó conciertos en Hungría, Austria, Alemania y Holanda convocado por la fundación Arts Harmony como pianista.

■ EL TANGO INSTRUMENTAL EN COLOMBIA: ADAPTACIÓN Y COMPOSICIÓN EN LA EXPERIENCIA DE DOS QUINTETOS DE BOGOTÁ Y MEDELLÍN

DIEGO ALEJANDRO RODRÍGUEZ SANABRIA

Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia
darodriguezsan@unal.edu.co

RESUMEN

En el presente trabajo se caracteriza el tango instrumental en Colombia y sus procesos de adaptación y composición a través de la experiencia del *Quinteto Leopoldo Federico* de Bogotá y *F-31 Quinteto* de la ciudad de Medellín. En la primera parte del artículo se revisa la trayectoria musical de los quintetos y se reseña la presencia del tango en Colombia teniendo en cuenta el contexto de la globalización del género. En la segunda parte, se analizan 3 piezas compuestas por las agrupaciones bajo la relación entre el tango rioplatense y la música nacional colombiana.

Palabras clave: tango instrumental, estructura musical del tango, tango en Colombia, nuevos compositores.

THE INSTRUMENTAL TANGO IN COLOMBIA: ADAPTATION AND COMPOSITION IN TWO QUINTETS OF BOGOTÁ AND MEDELLÍN.

108

ABSTRACT

In the present work the instrumental tango in Colombia and its processes of adaptation and composition are characterized through the experience of the *Quinteto Leopoldo Federico* from Bogotá and *F-31 Quinteto* from Medellín. In the first part of the article, the musical trajectory of the quintets is reviewed and the presence of tango in Colombia is outlined having in mind the globalization of the genre. In the second part, 3 pieces composed by the groups are analyzed under the relationship between the River Plate tango and the Colombian national music.

Keywords: instrumental tango, tango musical structure, tango in Colombia, new composers.



Estilos musicales de tango instrumental

En la última década en Colombia, nuevos diálogos musicales han surgido a través de la emergencia de agrupaciones de tango instrumental, de tango canción, de espectáculos y de movimientos de baile en distintas zonas urbanas. El presente trabajo aborda la experiencia de dos quintetos de tango instrumental nacidos en 2011 en las ciudades de Bogotá y Medellín, con el objetivo de realizar una caracterización del tango instrumental colombiano y sus procesos de adaptación y composición. Por una parte, se caracteriza históricamente el tango en Colombia y en el contexto de la globalización. Por otra parte, se realiza un breve análisis de los procesos de adaptación y composición del tango instrumental en los dos quintetos, estableciendo elementos musicales del tango y la música nacional colombiana.

En 2011 dos agrupaciones colombianas se formaron paralelamente con el propósito de estudiar el tango desde una perspectiva musical. En Bogotá, Giovanni Parra formó el Quinteto Leopoldo Federico y en Medellín, docentes de la Red de Escuelas de Música de la ciudad formaron el F-31 Quinteto. El estudio del género se presentó

como una oportunidad para difundir el tango y para establecer una relación con la música nacional colombiana.

Los quintetos adaptan el género al contexto colombiano a través de la interpretación de tangos vinculados a la cultura local, de arreglos de música nacional colombiana en el formato tango, y de la composición de piezas con significados que aluden a la tradición de la música andina y a la vivencia del tango en la ciudad. Con todo ello, se establece un diálogo entre este género y la música nacional colombiana, relevante para el análisis de los procesos de adaptación y globalización del tango. Revisaremos estos procesos a través de la caracterización musical de las agrupaciones, su discografía y comentarios sobre tres piezas representativas (dos tangos y un bambuco) para desarrollar el propósito mencionado.

109

Desde la elección del formato instrumental y del quinteto como instrumentación, las agrupaciones determinan una suerte de primer estilo musical. El formato piazollano, piano, contrabajo, guitarra eléctrica, violín y bandoneón, define un repertorio a las que las dos agrupaciones le han sumado arreglos del tango clásico y de la música nacional colombiana. Los quintetos están integrados por:

Instrumento	Quinteto Leopoldo Federico	F-31 Quinteto
Bandoneón	Giovanni Parra	Marco Blandón
Contrabajo	Kike Harker	Paulo Parra
Guitarra Eléctrica	Francisco Avellaneda	David Mira
Piano	Alberto Tamayo	Carolina Granda
Violín	Daniel Plazas	Sebastián Montaña

Tabla 1. Integrantes e instrumentos de las agrupaciones

Una segunda elección musical se determina en sus nombres. El Quinteto bogotano toma su nombre en homenaje al bandoneonista, compositor y director de orquesta argentino Leopoldo Federico (1927-2014), quien es considerado una de las figuras más representativas del tango. Giovanni Parra tuvo la oportunidad de conocer a Leopoldo Federico en 2010 y tocar junto con él en una ocasión a través de su participación en la Orquesta de Tango Emilio Balcarce.¹ Una vez en Colombia, Parra crea el *Quinteto Leopoldo Federico (QLF)* como un homenaje. A través de un video, el com-

¹ Información adicional en:
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/musica/orquesta_tango/escuela.php?menu_id=9466
[Último acceso 7 de octubre de 2018]

positor celebra la iniciativa del quinteto² y rescata la necesidad de continuidad y difusión del tango y de sus tendencias actuales.

Por otra parte, el *F-31 Quinteto (F-31Q)* toma su nombre del avión que se estrelló en Medellín en 1935, donde muere Carlos Gardel. Con ese trágico acontecimiento se fortalece una tradición de escucha y difusión del tango en la ciudad que perdura en el arraigo cultural de la sociedad antioqueña. Al establecer esa relación entre Gardel y Medellín, el quinteto promueve un sentido regional del tango expresado en su producción musical.

La tercera elección musical está determinada por la discografía. El primer disco de las dos agrupaciones puede caracterizarse como una exploración colectiva de los estilos representativos del tango. En cada disco se incluyen arreglos que ilustran las influencias de los músicos y sus maneras de interpretación.

Por una parte, después de ensamblar un repertorio homenaje a Astor Piazzolla, en 2015 el *Quinteto Leopoldo Federico* graba su primer disco *Bogotá Buenos Aires*³ con 8 obras donde se encuentran 5 tangos y 3 piezas de música nacional colombiana (un pasillo, un bambuco y una guabina) de compositores colombianos arregladas para la agrupación. El disco presenta tangos representativos de Emilio Balcarce (1918-2011), Edgardo Donato (1897-1963), Joaquín Mora (1905-1979) y Leopoldo Federico (1927-2014) con arreglos de músicos contemporáneos como Emiliano Greco y Ramiro Gallo; tangos de carácter rítmico con pulsos marcados que contrastan con las piezas de música colombiana mucho más melódicas.

Por otra parte, los integrantes de *F-31 Quinteto* materializan su exploración de las posibilidades sonoras del tango en su primer disco *Alzando el Vuelo*⁴, también de 2015, donde se encuentra un repertorio de 9 piezas integradas por 3 tangos, 4 milongas, además de un vals de composición propia y un pasillo. Como piezas representativas del tango se encuentran *Danzarín* y *Payadora* de Julián Plaza (1928-2003) y en el caso de la música colombiana el pasillo *Melodía triste* de León Cardona (1927).

En los dos discos se incluye una composición. Giovanni Parra del *QLF* compone *Astor*, una pieza homenaje a Piazzolla que desarrolla un motivo de *Fuga y Misterio* y propone una exploración instrumental del fugado en tres partes que la integran. David Mira del *F-31Q* compone *La Promesa*, un vals de forma ABA con una parte lenta y melódica A y con un contraste rítmico B, caracterizadas por el tiempo $\frac{3}{4}$ bien marca-

² “Leopoldo Federico saluda al Quinteto Leopoldo Federico (Colombia)”. Disponible en el canal YouTube de Giovanni Parra: <https://youtu.be/LvVe0wOtis8> [Último acceso 7 de octubre de 2018].

³ Quinteto Leopoldo Federico, 2015. Bogotá Buenos Aires. Florida Atlantic University; Hot Wisdom Recordings.

⁴ F-31 Quinteto, 2015. Alzando el Vuelo. Beat Music SAS.

do. Además, en el mismo disco se incluye un arreglo de Marco Blandón llamado *Troileando*, donde se hace un homenaje a Aníbal Troilo (1914-1975), integrando algunos pasajes de sus composiciones. Estas tres piezas y los discos en general caracterizan la intención de los quintetos de explorar el territorio del tango y géneros asociados a él como el vals y la milonga, considerando los estilos de compositores representativos.

El repertorio elegido en las dos primeras producciones discográficas concentra tangos pertenecientes a la época dorada del tango y a la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, que se integran con compositores contemporáneos cercanos a las agrupaciones. Por el lado del *F-31Q*, Pablo Jaurena y Damián Torres (compositores de tango), y por el *QLF* Lucas Saboya y Germán Darío Pérez (compositores de música colombiana).

111

Sin duda, los quintetos se ubican en una escena de la música instrumental, como un puente entre la música académica y la popular, privilegiando el sonido melódico y rítmico de los instrumentos frente al canto, difundido tradicionalmente en Colombia. Encontramos desde las primeras producciones una relación del tango con la música nacional colombiana manifestada no solo en la inclusión de temas en el repertorio, sino en los diálogos musicales que estos arreglos generan y que se definen aún más en las producciones discográficas de 2017.

Colombia y la globalización del tango

¿Cómo caracterizar entonces este proceso de adaptación y composición del tango instrumental en el contexto colombiano? Una primera perspectiva a nivel histórico está en la presencia del tango en Colombia y otra más amplia, en su proceso de globalización. El género desde sus inicios abarca múltiples contextos territoriales y diversas manifestaciones a nivel musical. Mencionaremos brevemente lo más relevante para establecer la relación del género en el contexto colombiano.

Desde la primera perspectiva, el tango, el bambuco y el pasillo comparten orígenes comunes como músicas integradas en la interculturalidad de las sociedades latinoamericanas y del meztizaje entre europeos, afrodescendientes e indígenas originarios. La conformación de la música “nacional” se enmarca en la conformación de la nación misma en el siglo XIX, siendo el uso de los ritmos y tradiciones musicales africanas y europeas, un común denominador entre la música latinoamericana.

En Colombia, según Egberto Bermúdez, el término “tango” se conoce desde finales del siglo XVIII, asociado con prácticas culturales de los esclavos africanos:

“Colombia puede asociarse con la historia del tango gracias a un documento de febrero de 1791 en donde se emplea la palabra “tango” para referirse a las reuniones de entretenimiento con baile y música de los negros y mulatos de El Socorro (noreste colombiano) [...] El texto del documento define la participación de esos negros y mulatos como un ‘juego a manera del de los tangos o Cabildos de negros de La Habana, Cartagena [y] Panamá’” (Egberto Bermúdez, 2013, p. 244)

112

Por otra parte, según John Varney la aparición de la palabra “bambuco” en un contexto musical aparece por primera vez “en una carta del general de la República Francisco de Paula Santander el 6 de diciembre de 1819 al general Paris, que se encontraba en la región del Cauca”⁵. Allí le sugiere que aproveche lo mejor del Cauca incluyendo el “bambuco”. Casi un siglo después, los dos géneros se encuentran en la evolución de las prácticas culturales de la sociedad colombiana. Estas prácticas se refieren a la oferta de bailes de salón, difusión de partituras y discos para la escucha. Egberto Bermúdez, aludiendo a Santos Cifuentes, encuentra una relación entre los recursos de notación musical usados por los dos géneros y su vínculo con ritmos como la habanera:

“Santos Cifuentes (1870-1932) compositor colombiano que se establece en Buenos Aires en 1913 después de un breve paso por Chile, opta por los mismos recursos notacionales para representar el bambuco. En un artículo sobre música colombiana –pionero para la musicología colombiana– publicado en 1915 en el Correo Musical Sud-Americano, Cifuentes incluye transcripciones de bambucos, pasillos y un torbellino y menciona el tango al referirse a la presencia de la danza habanera y el danzón en Colombia, los que naturalmente veía como emparentados agrupándolos en una categoría que llamó ‘el tango argentino y sus congéneres’. Posiblemente, aquí también indicaba que dichos géneros ya se conocían en Colombia” (Egberto Bermúdez, 2013, p. 249)

Desde esta perspectiva histórica podemos afirmar que en sus orígenes el tango ya era global y su evolución se consolidó en diálogo con otras músicas y danzas del contexto cultural africano, europeo y americano. Es importante mencionar que el bambuco se conformó en Colombia como una música con identidad nacional, al igual que el tango para la sociedad argentina.

Una segunda perspectiva de los procesos de adaptación se da en el contexto de la globalización del tango. Ramón Pelinski establece la diferencia entre el ‘tango

⁵ “The first confirmed appearance of the word bambuco in a musical context occurred in a letter from the republican General Francisco de Paula Santander on 6 December 1819 to General Paris who was in the Cauca region”

porteño’, como un tango arraigado simbólicamente en la ciudad de Buenos Aires, y el ‘tango nómada’, aquel que ha migrado a otros lugares del mundo y ha tenido procesos diversos de adaptación y apropiación:

“El tango porteño ha tenido desde sus orígenes una capacidad ilimitada para protagonizar procesos de diseminación que lo han llevado a los rincones más remotos del mundo. Emergente de la inmigración y de la hibridación, el deseo de itinerancia viaje, encuentro ‘ex-sistencial’ con gentes y músicas de otras tierras le ha valido ser considerado metáfora del nomadismo global que caracteriza nuestros tiempos” (Pelinski, 2009, p.65)

113

El tango de principios de siglo se manifestó en países como Italia, Francia o Brasil. Esto implicó un proceso de migración desde el sur para difundirse, adaptarse y transformarse en otros territorios, por lo que entendemos la globalización del tango como un fenómeno artístico que trascendió fronteras gracias al desarrollo de las industrias de transporte, el mercado internacional y el nacimiento de las industrias discográficas, así como posteriormente de los medios de comunicación.

Para la globalización del tango otros casos de interés particular son el tango finlandés y japonés. La llegada del tango a Finlandia tomó un camino propio y se integró a la historia musical del país, hasta considerarse parte de la música popular del mismo (el llamado “tango suomi”). En el segundo caso, el tango llegó a Japón via Europa e hizo parte del proceso de “occidentalización”. En la década de los 30 ya había orquestas de tango integradas por japoneses formados en Argentina. Una segunda ola de difusión del tango se dio durante la segunda Gran Guerra, por la prohibición de músicas norteamericanas y luego por las visitas de orquestas argentinas, distribución de discos y partituras en la sociedad japonesa (Gustavo Fares, 2015, 184-185). Es importante indicar sin embargo, que “la difusión del género rioplatense en Finlandia y Japón plantea problemas muy diferentes a los que surgen de su inserción en ambientes musicales donde ya existían géneros musicales con características similares, como es el caso de Colombia, Cuba y aún los Estados Unidos.” (Egberto Bermúdez, 2013, p. 244).

En este sentido, en el marco de la globalización del tango, el trabajo de Giovanni Parra y del Quinteto Leopoldo Federico de Bogotá puede caracterizarse como el tango nómada que desde Buenos Aires viajó a otros territorios y se desarrolló con características propias de éstos nuevos contextos. A través de su participación en la Orquesta Escuela Emilio Balcarce en Buenos Aires, Parra retornó a Colombia para iniciar un proyecto similar con el *Quinteto Leopoldo Federico* y la *Orquesta de Tango de Bogotá*. En ese sentido, el nomadismo “[...] se refiere tanto a los tangueros (músicos, cantores y bailarines) que parten de gira para tarde o temprano volver a su territorio

de origen, como, en sentido amplio, a la condición humana de identidades dinámicas y cosmopolitas” (Pelinski, 2009. p. 69)

El formato escuela es muy importante pues la ciudad de Bogotá carece de espacios de formación musical en tango y en la escena musical predomina el baile. En Bogotá actualmente no existe un vínculo cultural con el tango tan fuerte como en Medellín, por lo que la relación de la ciudad con el género se define a partir de la danza, un circuito bien articulado de bailarines y milongas organizadas en diferentes espacios urbanos.

De esta manera, otra caracterización del tango nómada es aquella donde el género se arraigó en la cultura musical de forma similar a las ciudades rioplatenses, como en el caso del tango que, a raíz de la muerte de Gardel en Medellín, se integró en la cultura antioqueña.

Desde mediados de la década del 30, la ciudad de Medellín se convirtió en el referente de la cultura del tango en el país. En primer lugar, al interior del país, la naciente industria discográfica permitió dar a conocer el tango junto con la difusión de bambucos y rancheras. En segundo lugar, la radio multiplicó la escucha a las ciudades y municipios de la región antioqueña y cafetera (departamentos Quindío, Caldas y Risaralda). El tango se difundió en la cara B de los discos de música nacional colombiana. Según Hernán Restrepo Duque:

“Los discos a 78 revoluciones, que eran los que existían en aquel entonces, venían en forma tal que por una cara traían un tango y por la otra una canción de la tierra, por lo regular de autores antioqueños [...] De esa manera, el tango nos llegaba envuelto en un papel nacionalista. Las gentes oían el bambuco de moda o el pasillo que acababa de componer el maestro Vieco o la danza del maestro Calvo, volteaban el disco y hallaban una historia tremenda en los tangos que entonces nos venían” (Citado por Matilde Vitullo, 2015, p.7)

En segundo lugar, el tango de la Guardia Nueva (1920-1935) coincidió con el desarrollo de tecnologías e industrias de difusión masiva de la música. Por una parte, la aparición de autopianos, grabaciones discográficas comercializadas desde ciudades de difusión artística (Paris, New York). Por otra parte, las presentaciones musicales de agrupaciones y orquestas en el país, la consecución de partituras y grabaciones por parte de coleccionistas, permitieron la consolidación y escucha masiva de un repertorio tanguero especialmente en las grandes ciudades de Bogotá y Medellín.

El tango gozó entonces de amplia difusión como música popular en Colombia y otros países de América Latina. Su popularidad sin duda se dio con el baile y sus escenarios para luego pasar a los bares, lugares de esparcimiento y reunión, o la inter-

pretación en el ámbito privado. Así también, el tango más ‘arrabalero’, con letras que aluden a la traición y al desengaño amoroso, dialogó con músicas escuchadas en tabernas como la ranchera y la música de despecho.

En tercer lugar, el movimiento internacional de músicos también fue un gran aliciente para la difusión del género. El caso de los colombianos Alejandro Wills y Alberto Escobar en Argentina o la presencia y conciertos de orquestas argentinas, así como las presentaciones que tuvo Gardel en Bogotá y Medellín son un claro ejemplo de la actualidad que tuvo el tango en Colombia con respecto a lo que estaba pasando en Argentina y el mundo. Más recientemente es de resaltar el papel que tuvieron aficionados y coleccionistas, quienes se organizaron en Medellín para crear asociaciones como la Asociación Gardeliana (1968) o la Casa Gardeliana (1972).

115

Así, puede decirse que el tango, como otras músicas populares, fue nómada desde su origen y con su arraigo nacional rioplatense, tuvo una difusión en diálogo con otras músicas de América Latina.

Por último y quizá el factor más importante de difusión del género en Medellín en la segunda mitad del siglo XX, es la realización del Festival Internacional de Tango de Medellín. Éste se realizó en una primera etapa entre los años 1968-1981 (12 ediciones) y se realiza en una segunda etapa desde 2007 a la fecha (12 ediciones).

Entre los artistas argentinos que participaron en la primera etapa del Festival se destacan: Pedro Laurenz, Alberto Podestá, Edmundo Rivero, Ángel Cárdenas, Aníbal Troilo y orquesta, Óscar Larroca, Orquesta de Osvaldo Berlingieri, Leopoldo Federico, Orquesta de Armando Pontier, Sexteto Tango con Jorge Maciel, Sexteto Mayor de Tango, Juan Carlos Godoy, Roberto Mancini, Raúl Iriarte, entre muchos otros. Luego de 1981 se destacan los conciertos en Medellín de Astor Piazzolla y Susana Rinaldi.

En 2007 se retoma oficialmente el Festival Internacional de Tango de manera anual y en esa nueva etapa, que ha sido ininterrumpida a la fecha, se desataca la participación de Orquestas como Sexteto Tango y los Reyes del Tango, Mendoza Tango, Orquesta Típica El Afronte, Carla Algeri, Tanghetto, Sexteto Mayor, Opus Cuatro, Quinteto Real, César Salgán, Rodolfo Mederos, Raúl Garelo, Adriana Varela, Orquesta Típica Fernandez Fierro, entre otros (Osorio, 2017, pp. 72-103).

De esta manera, la relación del tango y Medellín pasa por un arraigo cultural marcado por diferentes prácticas de escucha, adaptación e interpretación. Se ha resaltado la participación de artistas argentinos y uruguayos en los festivales, pero en cada evento hubo una extensa representación de intérpretes locales, incluyendo el Quinteto Leopoldo Federico en 2011 y el F-31 Quinteto desde 2011 en repetidas ocasiones.

Procesos de adaptación y composición

Retomando las producciones discográficas de los quintetos y en línea con la relación del tango y Colombia, en su segundo disco *Medellín Downtango*⁶, el F-31 Quinteto presenta 9 composiciones de dos integrantes del grupo, David Mira y Marco Blandón, inspirados por sus vivencias y escuchas del tango en la ciudad de Medellín. En este disco de 2017 cada pieza hace referencia a uno de los lugares del centro de la ciudad, aludiendo a su paisaje sonoro y a las emociones relacionadas con los mismos, sin intentar emular sonidos o hacer ejercicios de retórica musical.

116

“Como nosotros nos criamos escuchando tango por toda parte, el tango hacía parte del paisaje sonoro de la ciudad de Medellín y no solo de la ciudad sino de muchos pueblos del departamento de Antioquia y del eje cafetero. Queríamos trasladar ese tango de los 40 a ver cómo sonaría ese tango al Medellín hoy. Esas vivencias del centro de Medellín codificarlas en música.”⁷

Entre las composiciones se destaca la primera pieza del disco *Primavera Smog*, un tango que se caracteriza por integrar motivos con acentos marcados y partes melódicas con bajos milongueros. Estos motivos se estructuran en una organización rítmica que alude a la *Camorra I* de Piazzolla y a la *Yumba* de Osvaldo Pugliese. El título de la pieza hace referencia a una nube de smog que por un tiempo estuvo en el cielo de Medellín, la ciudad llamada de la ‘eterna primavera’. El motivo central que aparece y se desarrolla en toda la pieza es el siguiente (compás 9 y 10):



Imagen 1. Motivo *Primavera Smog*

Como se aprecia en la ilustración, la introducción está en tonalidad Em y al presentar el motivo modula a Dm, que es la tonalidad predominante en la obra. Desde el compás 11 se usan elementos de la *Yumba* en el piano y el contrabajo. A pesar de que

⁶ F-31 Quinteto, 2017. Medellín Downtango. Wire Music. Música Corriente.

⁷ Marco Blandón. Entrevista No. 3: Marco Blandón y David Mira. F31 Quinteto. Emisora la Voz de Antioquia, 10-11-17. Min: 22,38

el motivo sobresale en la estructura rítmica, se pueden identificar la marcación del registro más grave del piano y los acentos del contrabajo por negras como se ejemplifica en la ilustración 2. Sobre este elemento Gabriela Mauriño resalta el uso que Piazzolla le dio en sus tangos:

“[...] Este efecto, muy usado por Piazzolla, consiste en un *glissando* descendente (la sílaba yum) que finaliza con una nota en staccato una octava o una quinta más aguda (segunda sílaba, BA). Piazzolla utilizó diversas combinaciones instrumentales y recursos para efectuar la yumba. En el piano, en general se toca en el primer tiempo el acorde correspondiente a la armonía del tema, y en el segundo tiempo el La_0 (el más grave del registro)” (Mauriño, 2008. p. 29)

117



Imagen 2. Registro bajo del piano y acentos

En cuanto a los bajos milongueros se identifican claramente en la introducción desde el compás 1 al 7 y en el puente entre el compás 33 y 41 en el piano y contrabajo. En esta última sección se destaca el sonido de los bajos adornado con arpeggios del registro alto del piano. Para Mauriño, esta figura rítmica (dos negras con puntillo + negra) representa la influencia de Julio de Caro en Piazzolla y es una simplificación del ritmo milonguero 3+3+2 (dos tresillos + docillo) (Mauriño. *ibid.* p. 21).



Imagen 3. Ritmo 332

En el compás 48 la pieza se vuelve más lenta y modula hacia Cm hasta el compás 53, desarrollando un puente en el que dialogan violín y bandoneón hasta el compás 58 en el que el bandoneón realiza una progresión ascendente del motivo. Aquí se presenta

el motivo con un aire de riff de rock, con todas las notas en staccato y las cuerdas del contrabajo percutidas. Al final de la obra, todos los instrumentos interpretan el motivo central (compás 83-84) y termina con un *glissando*, también característico del tango.

118

Imagen 4. Motivo final por todos los instrumentos

En cuanto a las composiciones del Quinteto Leopoldo Federico, las piezas *Astor* y *Gato Zurdo*, se estructuran a partir del uso del *fugato* y de contrastes entre partes rítmicas y melódicas, acercándose a la técnica usada por Astor Piazzolla en obras como *la muerte del ángel*, *fuga y misterio*, *calambre* o *primavera porteña*.

De hecho, *Astor* es una pieza homenaje que compone Giovanni Parra en 2005, que luego retoma y arregla en 2014 para el Quinteto Leopoldo Federico. Inicia con un solo de bandoneón que presenta el motivo central, una cita con variaciones de *Fuga y Misterio*.⁸ Al primer motivo se suma el violín, el bajo y luego el piano repitiendo el mismo patrón melódico y rítmico. Según Parra, “empieza el tema y cada voz está a una cuarta, como pasaba en la muerte del Ángel y como pasaba en Fuga y Misterio [...] una de las tareas de composición que yo tomaba como ejercicio era imitar, y en

⁸ Fuga y Misterio hace parte la ópera tango *María de Buenos Aires*, con música de Astor Piazzolla y libreto de Horacio Ferrer. El fugato coincide con la huida de María hacia los arrabales.

ese momento lo hice así”⁹. De esta manera nació la cita textual de Piazzolla en la primera parte de la composición.

Este fenómeno de cita musical, Rubén López Cano lo entiende como intertextualidad cuando distintas piezas musicales comparten un texto; o en el ejercicio compositivo se trata de

“usos conscientes o involuntarios de materiales y elementos presentes en piezas musicales conocidas o escuchadas con anterioridad, que determinados usuarios evocan, hacen presentes o utilizan en momentos específicos de creación, producción, interpretación, postproducción o recepción musicales. Para unos puede servir como materiales de apoyo para la composición, creación o gestión sonora.” (López Cano, 2018. p. 82)

119

La tonalidad de *Astor* es Em y cada instrumento entra ascendiendo en intervalos de cuarta: B – E – A – D. La forma de la pieza es ABC con una serie de puentes basados en la parte A. Se presenta a continuación una forma de la composición ilustrando la entrada, duración en gris de los instrumentos, compás y posición tonal.

Forma	Bandoneón	Violín	Contrabajo	Piano	Guitarra
A	0:00 [1] B (V)	0:08 [5] E (I)	0:15 [9] A (IV)	0:23 [11] D (VI)	0:35 [23] C#m7
Puente	Tutti				
B	1:12 [40] E (I)	01:52 [54] B (V)	2:14 [60] B (V)	2:18 [60] A (IV)	2:42 [68] B (V)
Puente	Tutti				
C	3:07 [79] B (V)	3:29 [83] E (I)	3:45 [95] G (V)	3:53 [103] B (V)	4:01 [107] B (V)
Coda	[112] Tutti				

Tabla 2. Forma y fugado en *Astor*

En la tabla se ejemplifica la entrada de instrumentos en las tres partes y el elemento *fugato*. Otros rasgos tangueros de la composición se encuentran en el uso de múltiples

⁹ Entrevista No. 2 Giovanni Parra. Quinteto Leopoldo Federico. Casa en barrio La soledad. 20-9-2017
 Min: 1:19:00

música andina en formato de quinteto de tango. Aquí se incluyen 9 temas de bambucos, danzas, pasillos y una rumba carranguera. *Gato Zurdo* es el track 5 del disco, una composición de Carlos Augusto Guzmán Torres que puede caracterizarse como un bambuco en quinteto de tango que mantiene elementos musicales de los dos géneros.

La pieza está escrita en 6/8 que es el típico ritmo de los bambucos, en tonalidad de C. No hay modulaciones, permanece en la tonalidad con variaciones importantes en la dinámica. En los primeros compases de la pieza se presenta el sujeto central.



Imagen 8. Motivo 1 en piano Gato Zurdo

Un mínimo fugado que inicia con el contrabajo y de inmediato el piano, violín y bandoneón. En toda la obra dialogan los instrumentos con el mismo esquema melódico. La parte A presenta el motivo central que “se fuga” y aparece en distintas voces mientras el contrabajo mantiene un bajo rítmico. En este caso el fugado no asciende por cuartas sino repite el patrón de notas A B C.



Imagen 9. Entrada fugada de instrumentos, Motivo 1 Gato Zurdo

Luego de la intro en A el piano desarrolla el motivo y hace una progresión descendente.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 120$ and a dynamic of p . It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting accompaniment. The second system continues the melodic line with a dynamic of mf and the accompaniment with a dynamic of p . The third system shows the final part of the motif in the bass clef staff, ending with a dynamic of p . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagen 10. Progresión descendente del motivo 2 en piano

En la parte B el bandoneón protagoniza la melodía de bambuco y luego la guitarra, acompañado por un esquema rítmico sincopado. En la tercera parte A' vuelve el pequeño motivo central en contrapunto, aunque por momentos bajo el sonido de todos los instrumentos; el ritmo deja la acentuación y predomina la percusión del bambuco tradicional colombiano. En el retorno de la segunda parte B' el contrabajo es percutido en su tapa mientras se turnan el motivo B los instrumentos guitarra, piano y bandoneón.

En esta pieza se definen elementos musicales de los dos géneros para configurar la obra, reconociendo la naturaleza de una composición de música nacional colombiana para un quinteto de tango. El compositor Carlos Augusto Guzmán Torres incluye una pequeña nota en la partitura, que resulta aclaratoria para ilustrar el uso de elementos musicales del tango en la composición: “Gato” y “Zurdo” son dos de los sobrenombres dados al gran maestro Astor Piazzolla por sus allegados. Este bambuco es un homenaje a Piazzolla, pretendiendo imaginar - atrevidamente - cómo hubiera compuesto él un bambuco.”

Para finalizar, podríamos afirmar que una última influencia de Piazzolla en los quintetos puede ser esa necesidad de establecer diálogos desde el tango con otras músicas. En el “nuevo tango” ya hay presentes otras músicas del mundo: “Según Pelinski, Piazzolla, territorializado simbólicamente en el tango porteño, es al mismo tiempo el compositor nómada de siempre dispuesto a desterritorializarse sobre la música del Otro, y a integrarla dentro de su propia invención: el ‘Nuevo Tango’” (García Brunelli, 2015. p. 18).

Conclusiones

En este sentido, ¿puede hablarse de un tango instrumental colombiano? La producción musical de los quintetos en las ciudades de Bogotá y Medellín permite establecer efectivamente que existe una adaptación local del tango y una propuesta de arreglo, interpretación y composición del género en Colombia.

En las primeras dos piezas vemos que se ejemplifica el tango nómada, por una parte, la adaptación del tango en Bogotá producto de la migración de un músico y el desarrollo de sus influencias musicales en agrupaciones de tango en la ciudad; y por la otra, la composición de un tango cuyos motivos aluden al paisaje sonoro de la ciudad de Medellín y que usa elementos musicales de la vanguardia y la época de oro.

Estas propuestas materializadas en la discografía de los quintetos establecen al mismo tiempo una relación y diálogo directo con la música nacional colombiana. En la última pieza *Gato Zurdo* se reconoce el diálogo entre los dos géneros. Con los dos motivos centrales, el contrapunto y su esquema rítmico entre el tango y el bambuco, encontramos nuevas posibilidades sonoras y propuestas de identidad y alteridad musical al mismo tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMÚDEZ, Egberto. 2014 “Un siglo de tango en Colombia 1913-2013” En *El tango ayer y hoy*. Editado por Coriún Aharonián, Montevideo: Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, pp 243-326. Versión electrónica disponible en: https://www.academia.edu/11761083/Un_siglo_de_tango_en_Colombia_1913-2013 [Fecha de último acceso: 01-02-2019]
- FARES, Gustavo. 2015. “Tango Elsewhere: Japan.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 48, No. 1. pp. 171-192. Versión electrónica dis-

ponible en: www.jstor.org/stable/43549876 [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

GARCÍA BRUNELLI, Omar. “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”. *El oído pensante* Vol. 3 No. 2. Versión electrónica disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/6969/9027> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

124

LÓPEZ CANO, Rubén. 2018. *Música Dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Libros.

MAURINO, Gabriela. 2008. “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”. En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp 9-32.

OSORIO GÓMEZ, Jaime. 2017. *El tango en Medellín*. Medellín: Ediciones UNAULA. Sello editorial Universidad de Medellín.

PELINSKI, Ramón. 2009. “Tango nómada. Una metáfora de la globalización.” En Lencina, Teresita / García Brunelli, Omar / Salton, Ricardo. (comp.) *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro ‘Feca Ediciones, pp. 65-128. Versión electrónica disponible en: <http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

VARNEY, John. 2001. “An Introduction to the Colombian "Bambuco"”. *Latin American Music Review*. Vol. 22 No. 2. University of Texas Press. Versión electrónica disponible en: <https://www.jstor.org/stable/780461> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

VITULLO Matilde 2015. “Los orígenes del tango en Colombia Búsqueda de Explicaciones y Motivo Para Revisar La Historia Económica y Social de Antioquia”. Buenos Aires: XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://www.academica.org/000-061/212> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]



DIEGO ALEJANDRO RODRÍGUEZ SANABRIA

Diego Alejandro Rodríguez es sociólogo de la Universidad Santo Tomás de Bogotá, especialista en proyectos de cooperación y desarrollo de la Universidad San Buenaventura de Cartagena y actualmente cursa la Maestría en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Trabajó con la Cooperación Alemana como investigador sobre procesos culturales y juveniles. Desarrolló proyectos para la cooperación italiana de promoción de derechos de la infancia y la población en situación de discapacidad en Buenos Aires, Argentina. Actualmente trabaja como director de gestión de conocimiento de la Fundación Tiempo de Juego en Bogotá, liderando procesos de investigación en formación de habilidades artísticas y deportivas con niños y jóvenes. Desarrolla su tesis de maestría en musicología sobre tango instrumental en Bogotá y Medellín, en el periodo 2011-2018.

■ RELACIÓN TEXTO/MÚSICA EN LOS TANGOS DE ALFREDO “TAPE” RUBÍN. UNA PROPUESTA ANALÍTICO-EXPRESIVA

PALOMA MARTIN

Universidad de Chile

palomamartin@uchile.cl

RESUMEN

El músico argentino Alfredo “Tape” Rubín ha dedicado su quehacer al tango desde inicios de la década de los 90. Para comienzos del siglo XXI, se consolida el formato instrumental con el que presentará sus composiciones hasta la actualidad: el ensamble de guitarras y voz. Desde el lanzamiento de su primera producción discográfica, Rubín –conocido como “El Tape”– se ha convertido en una influencia protagonista del circuito tanguero actual, siendo uno de los cantautores más versionados del ‘nuevo tango’. Como parte de mis propios estudios sobre la obra creativa de Rubín¹, en esta ponencia mi objetivo es indagar en la relación texto/música de sus tangos cantados, como una propuesta analítica de sus posibilidades expresivas. Por medio de dos pilares de perspectiva (‘texto’ y ‘música’), propongo el empalme de estas visiones en cinco planos de actividad: 1) los tópicos empleados; 2) el tratamiento ‘poésico’ de las

¹ Mi primer trabajo de investigación sobre Alfredo Rubín recibió el nombre de “‘Pa’ cuando oigás este tango’: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo ‘Tape’ Rubín en el siglo XXI”, ponencia presentada en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentina de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, el 25 de agosto de 2018 en la ciudad de La Plata (Argentina). El texto completo será publicado en las actas del mencionado evento musicológico; para la fecha de entrega del presente texto, dicha publicación virtual institucional se encuentra en proceso de edición.

letras; 3) la presencia de homo-lenguaje textual y musical; 4) la rítmica en/desde las palabras; y 5) los usos de la retórica en las letras y en la música.


Palabras clave: relación texto/música, nuevo tango canción, cantautor, canción/letra, retórica.

TEXT/MUSIC RELATIONSHIP IN THE TANGOS BY ALFREDO “TAPE” RUBÍN. AN ANALYTICAL-EXPRESSIVE PROPOSAL.

ABSTRACT

The Argentine musician Alfredo “Tape” Rubín has dedicated his work to the tango since the early 90's. By the beginning of the 21st century, the instrumental format with which he will present his compositions until the present time is consolidated: the guitar and voice assembly. Since the release of his first record, Rubín – also known as “El Tape”– has become a leading influence on the current tango circuit and one of the most versioned singer-songwriters of the ‘new tango’. As a part of my own studies on Rubín’s creative work, my aim in this paper is to investigate the text/music relationship of the Rubín’s tango songs, as an analytical proposal of their expressive possibilities. Through two pillars of perspective (text and music), I propose the splicing of these visions in five activity positions: 1) that of the topics used; 2) the ‘poietic’ treatment of the lyrics; 3) the presence of textual and musical homo-language; 4) the rhythmic in/of the words; and 5) the uses of rhetoric in lyrics and music.

Keywords: text/music relationship, new tango song, singer-songwriter, song/lyrics, rhetoric.



Introducción

La discusión en torno a la relación texto/música ha alcanzado variadas dimensiones y posibilidades hermenéuticas en los estudios musicológicos. Dentro de la canción popular, los contornos discursivos sobre esta alianza abordan asuntos de naturaleza menos abstracta (trascendiendo lo que nos comunica la partitura en la música académica), ligados a la escena, la *performance* y la persona que canta: son inherentes al estu-

dio de la canción, entonces, la manera en que se es dicho su lenguaje, su significado retórico, y el tipo de voz con que se expresa (Frith 2014 [1996]: 292). La canción, además, tiene la capacidad de cobrar vida independiente de lo textual y musical, en tanto objeto artístico concebido como un tercer *corpus*: la fusión íntima de estos lenguajes se expresa desde su inseparable habitar. Aquí, no obstante, se destacaría la supremacía de la música como estructura vertebral de la canción; en palabras de Julio Schvartzman:

“Puede haber una canción sin lo que se entiende habitualmente por letra (un esquema poético articulado con la partitura musical, por la coincidencia nodal entre los pulsos del compás y la secuencia métrica y rítmica del texto), pero no podría haber una canción hecha de palabras, sin música.” (Schvartzman 2015: 106).

129

En la presente investigación, abordaré estas problemáticas desde una propuesta analítico-expresiva de la actividad simultánea de estos dos lenguajes (el ‘texto’ y la ‘música’), en las canciones del músico Alfredo “Tape” Rubín². Me propongo analizar los mecanismos expresivos que dinamizan este juego de ‘idiomas’ y su aplicación en algunos de los tangos cantados de Rubín.

En algún punto de su prolongada trayectoria como músico intuitivo, inmerso en el folklore y el rock, Rubín se encontró con el tango y sintió la necesidad de componer para ese género. Inició estudios formales de armonía con Pedro Aguilar y de escritura con Hugo Correa Luna (Bolasell 2011:109, 114; Gasió 2011: 3850); de éste último, aprendió que “un texto se puede leer en una red o en diálogo con otros textos” (Rubín, en Gasió 2011: 3850) y a utilizar figuras retóricas literarias. Asimismo, sus letra se fueron construyendo através de la elección y combinación de distintos registros del habla, primordiales en su estilo: el castellano “neutro”, el lenguaje coloquial urbano de Buenos Aires, el lunfardo tanguero, las expresiones de dialecto rural y las nuevas palabras derivadas del rock o la cibernética.³

De esta forma, el lenguaje musical⁴ y el lenguaje literario se vieron fortalecidos en las creaciones del “Tape”, por medio de una red de posibilidades expresivas. Adicional-

² Más antecedentes sobre este compositor, poeta, guitarrista y cantautor argentino, en: <https://alfredorubin.com.ar/>, y en Martín 2018.

³ Información destacada por Rubín, en correo virtual, 16 de octubre de 2018.

⁴ Si bien el formato instrumental escogido por el “Tape” para grabar y presentar sus canciones en el escenario han sido las guitarras –como acompañamiento de su voz–, su trabajo en la concepción del objeto musical no ha surgido exclusivamente de las cuerdas pulsadas, sino también desde el teclado o el piano, que muchas veces facilita la fluidez de la construcción funcional y discursiva de la armonía y de las voces.

mente, en sus proyectos musicales tangueros, estableció una sociedad compositiva junto al músico Fabrizio Pieroni, pianista y compositor italiano dedicado a la música popular. Según explica Rubín, aún cuando el impulso creativo pudiera surgir de sí mismo, en una suerte de rol de director de la dupla (debido, entre otros motivos, a ser el autor de las letras y conocedor de la idiosincrasia del género tango en la ciudad de Buenos Aires), “la influencia de Fabrizio, su capacidad para resolver situaciones, su buen manejo de lo melódico, formal, rítmico, armónico han sido decisivos.”⁵

130

La música del “Tape” se ha construido en sincronía con el discurso literario, desde la actualidad de la fisionomía comunicativa en los contenidos temáticos y poéticos de las letras, no dejando ninguna sílaba o acorde al azar. Luego de analizar trece de sus composiciones⁶ tangueras⁷, he establecido cinco diseños de actividad en la relación texto/música, donde aflora la cuidadosa artesanía creacional rubiniana, en la que profundizaré a continuación.

Los tópicos

Los contenidos de las letras son determinantes en la definición del mensaje a transmitir desde la canción. En el “Tape”, son varios los tópicos que transitan sus tangos, aunque entretejidos y resguardados en un telar común de evocación identitaria tanguera.

En los textos se relata desde temples anímicos específicos. El principal es de carácter emotivo, donde emergen conceptos vinculados al *topos* nostálgico, existencialista y emocional que, tradicionalmente, ha formado parte de las letras del tango: ‘soledad’, ‘abandono’, ‘olvido’, ‘ausencia’, ‘amor’, ‘corazón’, etc.:

[...]
Aire sin final
yo llevo en mi tu desnudez perfecta
Y esta **soledad** bebiendomé
Gastándome en la **ausencia**
Y si en mis pasos que se borran al andar
oigo a los perros escabiados del **olvido**

(Aclaración del propio Rubín, durante la ronda de preguntas después de mi ponencia sobre su música presentada en agosto de 2018 en La Plata [ver nota al pie n° 1]).

⁵ Alfredo Rubín, en correo virtual, ya citado.

⁶ Tres de las trece composiciones estudiadas en esta investigación fueron realizadas entre Fabrizio Pieroni y Alfredo Rubín (“Calle” [2009], “Milonguera de Ley” [2009] y “Sueño Abandonado” [2018]), mientras que las demás corresponden a creaciones musicales concebidas íntegramente por el “Tape”. En cuanto a las letras, todas fueron escritas por Rubín, con excepción de “Ya fue” (2018), que tuvo además la colaboración de Yuri Venturín.

⁷ Como se verá más adelante, “Milonguética” (2018) escapa al tradicional semblante del tango.

Una y otra vez vuelve tu voz
de aire sin final⁸
("Aire sin final", 2004).

[...]
Soledades exquisitas
En veredas infinitas
Ya pasó el futuro por los barrios rotos
Ha sembrado **ausencias** y despojos
[...]
("Sueño Abandonado", 2018).

[...]
Cierro los ojos y vuelvo a mirar
Al de la zurda⁹ arrinconado
Por no buscarte me volví a abrazar
Sólo al fantasma del **amor**
[...]
No soy yo quien va a olvidarse
De aquel primer resplandor
Que dejamos apagarse
Como a un viejo **corazón**
Nos perdimos en chamuyos, las bajezas del orgullo
Ni en mis ojos ni en los tuyos dejaron ver al **amor**
[...]
("Fugaz", 2018).

Se halla, además un temple anímico de carácter social, presentado paralelamente a un tercer temple anímico de carácter político. En la parte B de "Calle" (2009), una secuencia de palabras "sueltas", la mayoría sustantivos, encierran, interconectadamente, un imaginario colectivo vinculado a tiempos de dictadura militar, represión y oscuridad¹⁰:

Facho, garca
Ventre, fuego
Macho, bobo
Sangre, perro
Madre plaza
Sombra huevo

⁸ Las palabras en negrita de los ejemplos en las letras son destacados míos.

⁹ "Al de la zurda": del lado izquierdo; es una expresión que se refiere al corazón.

¹⁰ Al final del texto de este tango, en el archivo word para descarga desde la web, se puede leer: "Fotos de dictadura Argentina 1976 sobrevolando la melodía obsesiva, densa y oscura como el discurso enloquecido de un general inyectado en sangre." (Disponible en <https://alfredorubin.com.ar/wp/compo/>).

Fiebre, fuga
Pibes, pueblo
Tiempo dócil nuevo fósil
Aire ciego
Lista muerta grito viejo
Plata huesos
Goles palos roña sueño
Tibio cielo
Clase media mugre lengua
Playa vuelos
Calle furia Calle falsa Calle fuego
(“Calle”, 2009).

Como tópicos espaciales, las letras hablan de lugares insertos en el paisaje urbano de la ciudad de Buenos Aires, donde predominan la calle y la milonga; directamente relacionados, se presentan personajes recurrentes, que configuran las latitudes tangueras:

[...]
silbando bien milonga yo me abro **calle** abajo
los blueses de **Boedo** cruzan por mi corazón
[...]
Hay otro **Buenos Aires** prendido es esa esquina
que no salió en los diarios, que no vio ningún botón
dos manos que se aprietan, chamuyo que te arruina
los blueses de Boedo caminaron la traición
[...]
(“Los Blueses de Boedo”, 2004).

Bailongo de cartones en la **ochava**¹¹
El mazo perdedor ya dio baraja
Chiflido aterrador que sube y baja
y empuja de la **calle** su rencor
[...]
(“Viento solo”, 2004).

La noche ya pegó su salto de arlequín
Escapa de la luz la estampa gris de un **bailarín**
Y en la pirueta de la mañana
Niebla de fantasmas empujando pa' volver

¹¹ “Ochava”: en lenguaje coloquial de Buenos Aires, significa esquina.

Volver a qué, Regín?
Debí quererte bien, debí tomar mejor
Debí gozarte mucho para odiar este dolor
Rueda la **milonga** y se devora lo que fue
Giraste y qué, Regín?
[...]

(“Regín”,¹² 2004).

Por último, las letras despliegan un tópico complementario a los contenidos ya descritos, manifestado en temporalidades: junto a las conjugaciones verbales en tiempo pasado, presente y futuro, el espacio temporal adjudicado a ‘la noche’ y su polo opuesto en ‘la mañana’ –o ‘el amanecer’– forma parte esencial del discurso literario rubiniano tanguero. El paradigma de esta temporalidad se encuentra en “Reina Noche” (2004): siendo la milonga un escenario imprescindible para el tango, la gloria de la bohemia solo puede verse amenazada por la luz del sol:

“Madrugada, ya vendrás con tu dolor”

Lamento del milonga
De aquél que fatalmente
Se lava, reina noche,
con tu grela el corazón:

“Ya bosteza el comienzo del día
La resaca ya vuelve del viaje
Ya los ecos del viejo festín
Cabeceando se toman el raje.
Si es verdad que en absurdas mañanas
Han sufrido las mismas heridas
Esos hombres que viven al sol
Y lastiman de llanto los días...

Mejor será en tus brazos, reina noche,

Abrazados a tu fuego y por tu fuego, madre oscura
Mejor será en tus palcos, perra negra
hembra turbia, yegua loca, reina vieja, compañera
Pa’ soportar mejor el tarascazo del dolor
bailamos en tus aguas imposibles
y en la miel de tus ojeras escabiamos de tu sangre y en el humo respiramos

¹² Este tango es un homenaje a una milonga desaparecida de la ciudad de Buenos Aires. Explica el “Tape”: “Regín [...] era una milonga que quedaba donde hoy está el salón El Beso, en la esquina de Corrientes y Riobamba. Un lugar muy atorrante, oscuro, dulce para los nocheros en la época de la resistencia [...]” (Rubín, en Casak 2005).

de tu luz
Ay porqué serás tan honda
Tan fugaz tu solo resplandor?
Por los surcos que han abierto las leyendas de otras noches brilla y ríe desdentada tu canción...”
[...]

(“Reina Noche”, 2004).

134

Atendiendo a estos tópicos (ver figura 1), se definen diversas relaciones con aspectos musicales, que funcionan como soporte para la configuración del significado de estos textos. Para cada caso, existe una estrategia no casual de énfasis musical en palabras o vértices en la oración, que se traducen, generalmente, en inflexiones melódicas y modulaciones tonales, las que se detallarán más adelante.

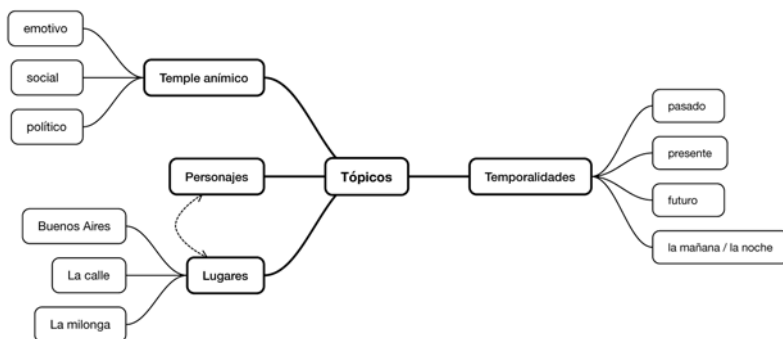


Figura 1: Uso de tópicos en las letras de Alfredo Rubín

Tratamiento (‘poiesis’)

El espacio de identidad desde donde se eleva la voz de quien escribe la canción, puede inducir –en un nivel ‘estésico’– al imaginario emotivo de lo expresado en la letra. A su vez, la experiencia émica del cantautor se ve declarada en elementos del texto que respiran la intimidad de la palabra confesada, que impacta y que comunica desde la honestidad de lo sentido.

El proceso creativo o 'poiesis'¹³ de Alfredo Rubín en el tratamiento del texto, responde a las diferentes actitudes de hablante lírico en literatura: enunciativa (cuando narra lo que le ocurre a un objeto lírico externo, a un 'otro'), carmínica (cuando habla desde sí mismo, en introspección) y apostrofica (cuando interpela y se dirige a otro/s). Pero, más allá de la forma que adquiere el habla en la comunicación escrita (y, en este caso, también "cantada"), se advierte la manifestación ontológica de una dialéctica de la identidad/alteridad porteña. Como explico en mi investigación anterior:

"Tomando los conceptos de *el uno* y *el otro* planteados por González (1997), la narrativa cantada de los tangos del 'Tape' combina la presencia de un *otro invocado* [...], con la enunciación de un *otro encarnado* [...], con el *uno* que se identifica en esencia con lo expresado [...]" (Martin 2018).

Lo cantado por el "Tape" responde, unas veces, a ser 'otro' –'invocado' o 'encarnado'–, una alteridad al interior de las propias identidades del 'uno' porteño/tanguero; otras, conjuga distintas facetas del 'uno', en su posición como creador y sujeto performativo.

Si bien el 'uno' toma forma en el texto por medio del hablante lírico, la actitud carmínica resulta ser la más substancial; desde ella puede, además, encarnarse en 'otro' (ver figura 2). Mientras, el 'uno' igualmente se vincula a la tríada performativa del artista en música popular (*personae*), planteada por Auslander (2006), quien realiza una diferenciación entre la 'persona' real, la celebridad o el 'personaje' que es reconocido por la audiencia, y el 'carácter'¹⁴ que porta y retrata el artista. Rubín canta como 'persona', al tiempo que logra encarnarse en 'personaje' tanguero y, a su vez, pone en jaque la posibilidad de cantar desde el 'carácter'. Estas redes de relación ontológica del creador-cantor-hablante lírico, constituye un eslabón más en la cadena de metodologías expresivas, presentes en las canciones del "Tape".

Homo-lenguaje literario y musical

Bajo la idea de que "[...] la forma del texto imita lo que se está contando." (Rubín, Gasió 2011: 3851), el "Tape" ha sabido diseñar diferentes rutas que permiten el

¹³ Utilizo el término 'poiesis', según el clásico modelo tripartito semiótico de Molino/Nattiez, que se refiere al rol, posición e intención del creador.

¹⁴ Con la denominación "carácter", me refiero a la que resulta de la traducción textual del inglés de la palabra *character*, cuya traducción temática al español sería el de "personaje". Sin embargo, para no interferir en otra de las categorías planteadas por Auslander, denominada también "personaje", opto aquí por mantener la traducción textual del concepto.

encuentro permanente entre el lenguaje literario de las letras de los tangos con el lenguaje musical, en una fusión que es capaz de expresarse inequívocamente.

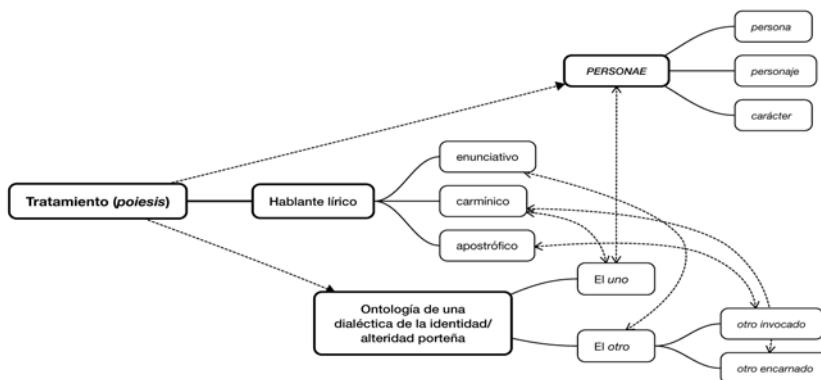


Figura 2: Tratamiento ('poiesis') en las letras de Alfredo Rubín

La música se desenvuelve como una hipérbole del discurso de las palabras, utilizando diferentes herramientas para “doblar” al sentido del texto: un homo-lenguaje literario y musical. Explica Rubín: “[...] si se cuenta una historia monótona, el texto tendrá algo de esa monotonía, si es algo violento, algo de esa violencia se percibirá en su forma.” (*ibid.*). En consecuencia, si hay prisa en el relato, la agógica se acelera (últimos compases de “Despedida”, en la versión de 2018, donde la velocidad del pulso crece luego de cantarse la frase “el apuro en marcar cuatro y correr”¹⁵); si hay monotonía y obstinación en las sílabas, un mínimo de recursos se reitera para insistir en la velocidad sin cambios (parte B y B' de “Calle”, y “Milonguética”)¹⁶; si hay melancolía, tensión y expectativa en el habla, oiremos cromatismos, progresiones melódicas ascendentes y tensas, modulaciones armónicas a tonos lejanos y ritmo armónico denso, etc.

En “Sueño Abandonado” se suceden numerosos ejemplos de homo-lenguaje. Según se puede ver en las figuras 3 y 4¹⁷, los cromatismos aparecen cuando el texto se com-

¹⁵ En “Despedida” (2018), min. 02:20 hasta el fin.

¹⁶ Ver detalles de estas letras en el siguiente subcapítulo “4. Rítmica y palabra”.

¹⁷ Las imágenes de los ejemplos musicales del presente escrito, son desgrabaciones de las melodías cantadas por el “Tape” en sus discos; se ha considerado respetar la notación armónica de clave americana, según aparece en las partituras disponibles para descarga en la página web de Rubín (revisar dirección en las

pone de palabras con un temple anímico nostálgico y solitario ("silencio", "ausencias", "despojos", "inútil", "terror", "sueño abandonado", etc.). La figura 3 muestra una modulación lejana, al III grado con intercambio modal, de Sol menor a Sib menor, cuando la letra canta "Soledades exquisitas". La figura 4 exhibe un relato armónico particular, cuya densidad en el andar de los acordes al generar determinadas expectativas cadenciales, van subrayando la letra de la sección B, que contiene el desarrollo y el clímax del tango.

Rítmica y palabra

En algunas de las canciones, existe un procedimiento intencionado del ritmo propio de las palabras para la conformación musical de la composición; esto quiere decir que a veces surgió la música antes que la letra, como en "Pegue su Tren" (2009)¹⁸. El proceso de creación de casos como estos, en donde la música da origen a la letra y no a la inversa o de manera simultánea, es abordado por Schwartzman bajo la denominación de 'monstruo', que significa:

"[...] la pauta rítmica, el boceto musical, el *rough* de la melodía cantable, hecho a través de una sucesión de palabras cuya asociación no rinde tributo alguno al orden sintáctico o, mejor, en todo caso, a la remisión de este al orden semántico, sino que, como en la fórmula mnémica de los silogismos, tiende a fijar una secuencia vocálica a través de su pulso rítmico." (Schvartzman 2015: 114).

El resultado estético es una categoría particular de factura de letra/música en Rubín, que resalta la rítmica y acentuación propia de las palabras, resignificándolas desde la paralela e imperante rítmica musical. Como en un *collage* sonoro-textual, las frases van construyendo su contenido desde un espacio eminentemente poético, con énfasis en células rítmico-melódicas que dan forma al discurso.

En los casos de "Calle" y "Milonguética", ocurre una situación similar entre sí: en ambas canciones, se aprecia la reiteración de modelos rítmicos, en función de enaltecer el discurso musical; el significado de cada palabra, entonces, adquiere una faceta colorística en su concepción musical. Se establece a éste como uno de los sellos expresivos notables en la estilística estética de Rubín.

referencias). Cabe mencionar que la partitura de "Sueño Abandonado" no se encuentra *on-line*, sino que fue facilitada para esta investigación por Alfredo Rubín.

¹⁸ Aseveraciones de Alfredo Rubín, en comunicación personal (25 de agosto de 2018, tren Roca, La Plata - Constitución).

Guar - da - rá la ca - lle / So - ña - ríen el sue - ño del si - len - cio y sus es - pe - jos
 Gm / F# / E / D / D# / C Cm D7(9)

So - le - da des ex - qui - si - tas / En ve - re - das in - fi - ni - tas
 Bbm Fm

Ya pa - sés fu - tu - ro por los ba - rrios ro - tos / Y la sem - bra - ña sen - cias y des - po - jos
 D# Fm D# G7(9)

Guar - da - ríes - te cie - lo su se - cre - to y nú - til / Em - pu - jan - ñes - qui - nas de te - rror
 Cm A# Fm / E# G7sus4 G7

Figura 3: Extractos de las partes A y A' de "Sueño Abandonado" (Rubín/Pieroni, 2018)

Las partes B y B' de “Calle”, están conformadas de palabras graves que se sitúan sueltas unas de otras, sin ocupar nexos; del mismo modo, cada palabra se representa desde incisos reiterativos que, en su precipitación, conforman motivos de rítmica más rápida, con mínimas variables (ver figura 5). Cada palabra, entonces, responde a ritmos mínimos, que consiguen expresar tanto su rítmica interna como la obsesión en el enunciado de las palabras que conceptualizan el mensaje desde su individualidad dentro del todo.

140

Fa - cho, gar - ca Vien - tre, fue - go

Tiem - po dó - cil nue - vo fó - sil Ai - re, fue - go

Go - les, pa - los ro - ña sue - ños Ti - bio cie - lo

Figura 5: Incisos y motivos en parte B de “Calle” (Rubín/Picroni, 2009)

“Milonguética” es una composición que roza músicas como el candombe (sus elementos percusivos y timbrísticos), el rap (el sentido de la monotonía en los recursos musicales del canto al declarar las sentencias), el folklore pampeano (algunos puentes bordoneantes instrumentales en las guitarras) y el tango (marcato del acompañamiento). Rubín estableció un motivo rítmico permanente (ver figura 6); la letra consiste en 7 grupos de 4 versos y una coda; las palabras son adjetivos y sustantivos con acentuación esdrújula, enganchadas desde el “pero” que instala la ambigüedad e ironía:

Mágica pero despótica
 Tóxica pero romántica
 Múltiple pero monótona
 Plástica pero fantástica

Fúnebre pero dinámica
 Cómoda pero transgénica

Lógica pero caótica
Lírica pero maléfica

Fálica pero ridícula
Fóbica pero simpática
Rápida pero neurótica
Clásica pero psicópata

Bélica pero didáctica
Láctea pero profiláctica
Súbdita pero xenófoba
Bárbara pero informática

Mítica pero raquítica
Sórdida pero científica
Mística pero pedófila
Cívica pero decrepita

Cínica pero lumínica
Próspera pero parásita
Rígida pero melódica
Drástica pero democrata

Máxima pero ilegítima
Práctica pero patética
Pútrida pero hegemónica
Frígida pero magnética

Ética
Mediática
Dramática
Mortífera
Misógina
Magnífica
Nostálgica
Patriótica
Fanática
Bulímica
Sacrílega
Centrípetas
Carnívora
Ilógica
Milonguética

(“Milonguética”, 2018)

se van [...]” (“Ya fue”)– oxímoron²⁸, como una de las más destacadas –“[...] callando nos hablará” (“Aire sin final”); “Y saltan al vacío por vivir y comprender”, “Y hay besos brillantes que ocultan”, “Que suene a carcajada de dolor”, “Y gozar la pena de tanguear” (“Milonguera de Ley”); “Cierro los ojos y vuelvo a mirar” (“Fugaz”)– y las estructuras de frases impersonales –“Si todo está de muerte y la lleca yutea / No vale tanto quemar crudo / Si la monada / ya se declaró en fisura / Y el compañero en trip anarco” (“Pegue su tren”)–.

El flujo creativo de Rubín permite que su sello musical se desenvuelva bajo códigos de un lenguaje renovado complejo, que revela procedimientos específicos en el tratamiento armónico-melódico, como parte de una estrategia retórica del discurso musical. Al analizar la naturaleza de sus frases y sus instancias de ‘tensión’ y ‘repose’, se constatan variadas posibilidades de construir los momentos de interés que le permiten al texto literario fluir en simbiosis con el texto musical. Algunas de estas herramientas con sentido expresivo, se encuentran en el uso de la armonía con procedimientos complejos y ritmo armónico rápido, como acompañamiento del creciente conflicto emotivo de la letra cantada, y la mezcla entre la angulación melódica de frases con difícil entonación y la fricción de lo relatado, entre otros procedimientos. Esto último se puede ver en la figuras 7, donde se advierten los vértices angulares de sus melodías, mientras que la letra va narrando situaciones y palabras en plena tensión (“llanto”, “alcoholes del adiós”, “silencio”, “arrastra su rubor”).



Figura 7: Extracto de “Milonguera de Ley” (Rubín/Pieroni, 2009)²⁹

La figura 8 muestra los puntos de quiebre de la ondulación melódica en la acentuación de palabras grave específicas (“Bai-lón-go”, “ba-rá-ja”, “bá-ja”, “em-pú-ja”).

²⁸ Oxímoron: “Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido [...]” (*ibid.*).

²⁹ En *Lujo total* (CD), track 9, min. 00:24 - 00:43. Citado parcialmente en Martín 2018.

La retórica del “Tape” significa no solamente una metodología de acción en la comunicación de sus lenguajes, sino también la idiomática preferida del estilo de sus canciones (ver figura 9).

Bai - lon - go de car - to - nes en la - cha - va — El — ma - zo per - de - dor
ya dio ba - ra - ja, chi - fli - do a - te - rra - dor que su - bey - ba - ja — yem -
pu - ja de la ca - lle su ren - cor.

Figura 8: Extracto de “Viento solo” (Rubín, 2004)³⁰

Conclusiones

Este trabajo ha intentado dar espacio al estudio analítico de los estilos en el tango actual, tomando como punto de partida a quien considero un ‘clásico’ del nuevo tango canción.

No solamente en sus tangos, sino también en sus canciones en general, Alfredo Rubín elabora cuidadosamente un plan de creación que destaca la relación texto/música (ver figura 10), a partir de una poética personal que se ve reflejada en una manera particular de crear. Una de las claves para la migración de estos rasgos hacia el flujo creativo de otros músicos, está en la definición de un estilo propio, un sello sonoro-lettrístico, el cual irradia eficacia desde la autenticidad y la fidelidad que constituyen estos elementos para el ejercicio compositivo del “Tape”. La gran cantidad de versiones³¹ que se han realizado —y se siguen haciendo hasta la actualidad— de sus canciones al interior del circuito del nuevo tango, advierte la existencia de un polo energético de originalidad en su creación que funciona como factor importante de influencia musical en sus pares.

³⁰ En *Reina Noche* (CD), track 8, min. 00:21 - 00:40. Citado parcialmente en Martín 2018.

³¹ Revisar lo planteado en el último subcapítulo de mi primera ponencia sobre el “Tape”, ya citada.

Cada uno de los planos de actividad en la relación texto/música aquí caracterizados, conforman un plan mayor, al que se suma la dimensión del cantautor en escena (donde se vuelve a incrustar la tríada performativa de Auslader), la timbrística criolla de las guitarras y cantor, y los lienzos de inmersión de otros géneros en sus propias y renovadas composiciones. Propongo considerar estas estrategias expresivas de comunicación (el entramado del texto y la música), como elemento fundamental del 'ídiolecto rubiniano'.

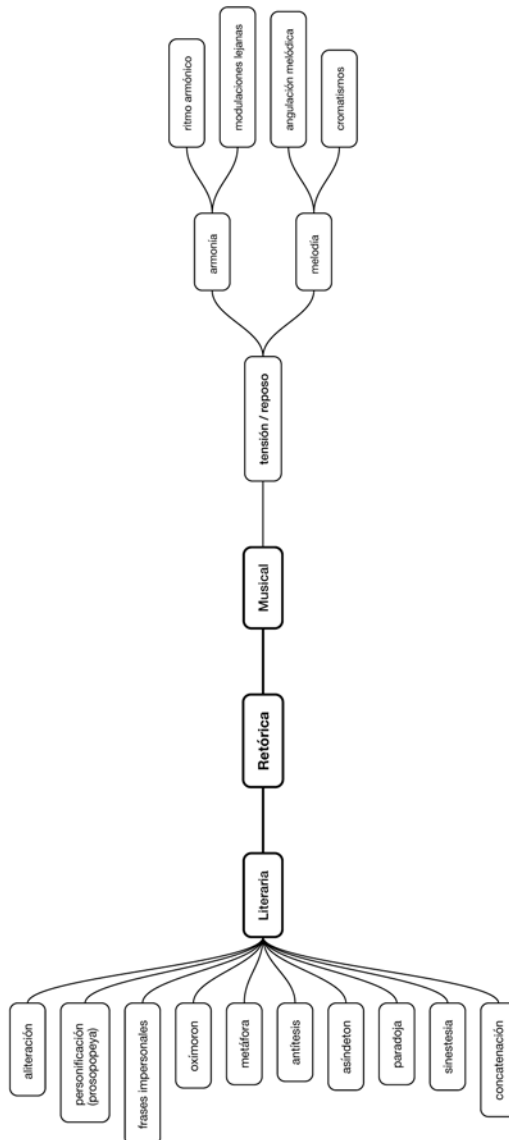


Figura 9: Retórica literaria y musical en Alfredo Rubín.

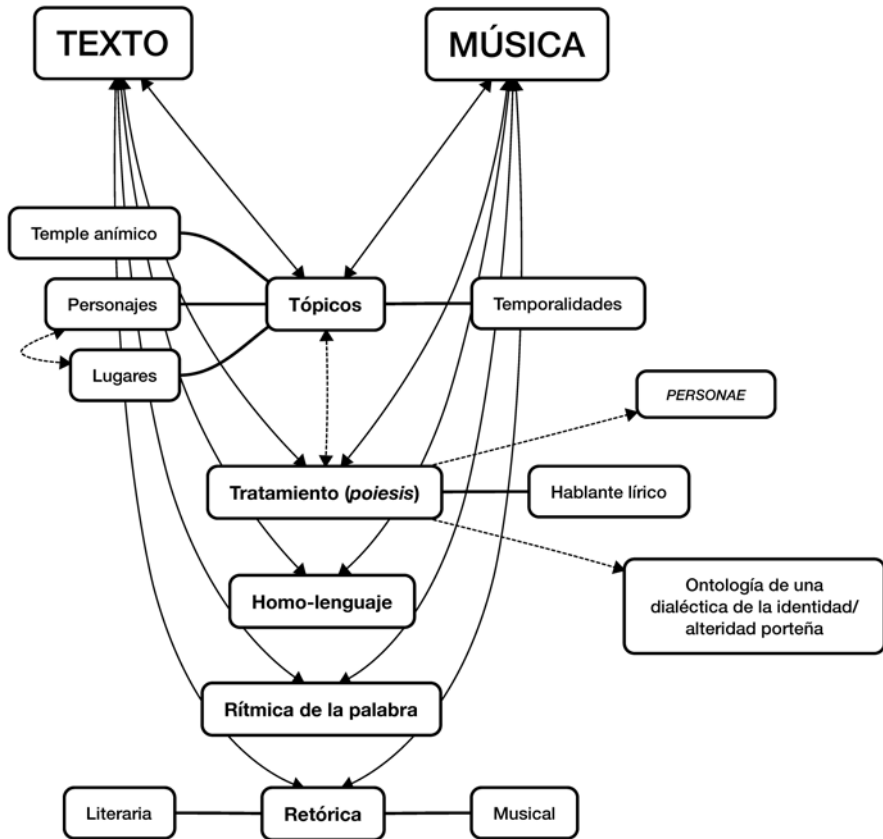


Figura 10: Síntesis de la relación texto/música en los tangos cantados de Alfredo Rubín.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSLANDER, Philip. 2006. "Musical Personae". *TDR: The Drama Review*, Volume 50 (1), pp. 100-119.

BOLASELL, Michel. 2011. "Alfredo (Tape) Rubín: 'Lo que me abrió a la magia del tango fue frecuentar las noches de la milonga...'" *La revolución del tango. La nueva edad de oro*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 109-115.

148

CASAK, Andrés. 2005. "Alfredo Rubín, el escritor del siglo XXI". *Página 12* (2 de abril). Versión electrónica disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2113-2005-04-02.html> [Fecha de último acceso: 20-06-18]

FRITH, Simon. 2014 [1996]. "Las canciones como textos". *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós, pp. 281-320.

GASIÓ, Guillermo (ed.). 2011. "Componer canciones nuevas, que son evidentemente tangueras". Testimonio de Alfredo "Tape" Rubín. *La historia del tango 20: siglo XXI, década 1, 1ra parte*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 3847-3856.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. 1997. "Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena" *Revista Resonancias*, 1 (noviembre), pp. 60-68. Santiago de Chile: Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

MARTIN, Paloma. 2018. "Pa' cuando oigás este tango?: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo 'Tape' Rubín en el siglo XXI". Ponencia, XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentina de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, 25 de agosto de 2018, La Plata - Argentina. Inédito.

SCHVARTZMAN, Julio. 2015. "El monstruo de la canción". *Revista Argentina de Musicología. Dossier: Estudios sobre tango*, 15-16 (2015), pp. 103-120. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

Sitios web:

Alfredo Rubín: <https://alfredorubin.com.ar/>

Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Discografía

Cuarteto Almagro. 2001. *Hemisferios* (CD). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Acqua Records.

Alfredo Rubín y las Guitarras de Puente Alsina. 2004. *Reina Noche* (CD), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Acqua Records.

Alfredo Tape Rubín y las Guitarras de Puente Alsina. 2009. *Lujo total* (CD). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Acqua Records.

Rubín Lacruz, Heler, Nikitoff. 2018. *Cambiando Cordaje* (CD). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Club del Disco.

149



PALOMA MARTIN

Musicóloga y Académica del Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Magíster en Artes mención Musicología (U. de Chile), Título de Profesora Especializada en Teoría General de la Música y Licenciada en Artes c/m en Teoría de la Música. Pertenece al Área Musicología y al Área Teórico Musical, instancias disciplinares del Depto. de Música (U. de Chile). Docente del Instituto de Música de la U. Alberto Hurtado. Se dedica a estudiar el tango desde el año 2007, especializándose en el repertorio de la orquesta de Osvaldo Pugliese. Ha participado en congresos y conferencias musicológicas en Chile y el extranjero. Actualmente, sus investigaciones versan sobre estudios de género, tango instrumental rioplatense de la "época de oro" y nuevo tango argentino.

■ EL TANGO DE AYER Y HOY. UN ESTUDIO DE LA TEMPORALIDAD Y EL FRASEO MUSICAL EN EL ESTILO DE ANÍBAL TROILO

DEMIAN ALIMENTI BEL – ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

demianalimentibel@gmail.com – isabelceciyamartinez@gmail.com

RESUMEN

La musicología define al *estilo* principalmente sobre la base de los rasgos compositivos, siendo reciente la utilización de herramientas para el análisis de la señal sonora para estudiar los rasgos expresivos en la música popular. Proponemos que el fraseo musical en los ejecutantes de tango podría centrarse en las características recurrentes de alargamiento y acortamiento temporal de patrones rítmico-melódicos embebidos en la estructura musical. Así la identidad estilística sería el resultado de la interacción entre las propiedades musicales y el *microtiming* de dichos patrones. En este trabajo, combinamos el análisis musical y el microanálisis temporal para examinar la variabilidad temporal individual y conjunta, comparando en un mismo arreglo, el fraseo de la orquesta de Aníbal Troilo con otras orquestas actuales.

Palabras clave: estilo, fraseo, patrones temporales, Aníbal Troilo, tango.

YESTERDAY AND TODAY TANGO MUSIC. A STUDY OF TEMPORALITY AND MUSICAL PHRASING IN ANÍBAL TROILO'S STYLE.

152

ABSTRACT

Musicology defines the style mainly on the basis of the compositional features; the use of tools for the analysis of the sound signal to study the expressive features in Argentine popular music is recently applied. We propose that the musical phrasing in tango performers could focus on the recurrent characteristics of temporal elongation and shortening of rhythmic-melodic patterns embedded in the musical structure. Thus the stylistic identity would be the result of the interaction between the musical properties and the microtiming of such patterns. In this work, we combine musical analysis and temporal microanalysis to examine the individual and joint temporal variability, comparing in the same arrangement, the phrasing of Aníbal Troilo's orchestra with other current orchestras.

Keywords: style, melodic phrasing, temporal patterns, Aníbal Troilo, tango.



Introducción

La manera de tocar el bandoneón que tuvo Aníbal Troilo se ha definido como una síntesis de estilos de ejecución de importantes bandoneonistas en la historia del tango (Sierra, 1969). De alguna manera, los fraseos melódicos que realizaba Troilo en sus pasajes solistas, eran comparados con las ejecuciones y el sonido bandoneonístico de otros músicos de su época, tales como Pedro Maffia (el sonido limpio y delicado), Pedro Laurenz (la línea melódica con relleno armónico) y Ciriaco Ortíz (el fraseo en octavas). Durante el desarrollo de su carrera profesional, las sucesivas renovaciones conceptuales en las formas de expresión musical y la introducción de nuevos timbres orquestales que aportaba a su propia orquesta típica, le valió que se lo considerara como un estilo evolucionista entre los músicos de tango de la década del '40 (Sierra, 1969). Por nombrar algunas de estas transformaciones expresivo-musicales que desarrolló A. Troilo en su ejecución orquestal encontramos: 1) una acentuación rítmica del *marcato* más elástica y pausada (que fue incorporado por la ejecución pianística de Orlando Goñi) que se diferenciaba de otros estilos de su época (las

orquestas de J. D'Arienzo o R. Biaggi); 2) el arrastre breve de síncopa ('arrastre de corchea' como lo denominara Horacio Salgán); 3) los recurrentes estiramientos temporales de las melodías en los pasajes *solistas* de bandoneones; 4) los silencios orquestales súbitos; 5) los *contracanto* en la fila de violines que *trocan* los roles de figura-fondo con la melodía (Alimenti Bel y Martínez, 2017). Mientras que en el plano orquestal incorporó el sonido de la viola y del violonchelo reforzando el registro grave de las cuerdas, en los registros discográficos duplicaba la fila de bandoneones y violines para lograr una resultante sonora más 'espesa' (solía grabar utilizando entre 6 y 8 instrumentistas por cuerda), así como fue uno de los pioneros en introducir los cantores *estribillistas* en las formas convencionales del tango canción, entre otros aportes.

El éxito y el reconocimiento como músico indiscutido del tango que alcanzó A. Troilo se debió principalmente a sus peculiares características expresivas e interpretativas en el bandoneón y a sus composiciones, que se convirtieron en verdaderos hitos de la renovación tanguera de los años 1950. A. Troilo no fue ni orquestador ni autor de los arreglos de su orquesta sino que acudió a otros músicos arregladores, como Argentino Galván, Astor Piazzolla y Raúl Garelo. Sin embargo, como mencionan los músicos que lo acompañaban, A. Troilo intervenía en la organización rítmica de los arreglos indicando, por ejemplo, dónde se utilizaba el *marcato*, la síncopa o el *pesante* en dos, o determinando las características de la articulación melódica de las frases, esto es, cuáles pasajes debían ser cantábiles y cuáles rítmicos. También evidenciaba un gusto personal por respetar las notas de la melodía original del tango tal como habían sido compuestas por el autor. En síntesis, A. Troilo identificaba qué recursos o materiales pertenecían a su estilo o se identificaban con sus formas de tocar y cuáles no.

A este tipo de elaboración musical holística que combinaba los elementos compositivos y los rasgos de transmisión oral propios de la ejecución, lo denominaremos 'proceso colaborativo de composición'. Muchos directores de orquesta de tango trabajaron de esta manera, pero hay un punto en el que nos quisiéramos detener, y es en el dominio que tenía A. Troilo de lo que se considerarían los recursos básicos del tango: nos referimos a las formas de acompañamiento y al carácter melódico de los pasajes. El refinamiento del estilo de A. Troilo sobre los ya mencionados aspectos elementales del tango, dio lugar con el paso tiempo a la definición de formas esencialmente clásicas en el estilo de ejecución tanguera (Sierra, 1969). Tanto para los oyentes inmersos en la cultura tanguera (nos referimos a las personas melómanas del tango) como para las nuevas generaciones de músicos y orquestas actuales, Aníbal Troilo representa un prototipo de identidad estilística y de modo de producción de sentido en el tango. En resumen, A. Troilo se identifica como unas de las principales figuras o referentes indiscutidos para el acercamiento de cualquier persona al conocimiento y la comprensión de uno de los estilos de ejecución paradigmáticos.

Ejecución canónica y las escuelas de ejecución musical en el tango

A fines de los años '90 asomaron, y de alguna manera corporizaron este resurgimiento del tango y de las orquestas típicas, la Orquesta Típica Fernández Fierro, la de Julián Peralta, la de Ramiro Gallo y la de Nicolás Ledesma, entre otras. Estos jóvenes músicos impulsaron nuevas composiciones y prácticas de ejecución con fuertes renovaciones tanto estéticas, como gestuales, visuales, sonoras y musicales. Recientemente han surgido orquestas institucionalizadas, como la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires, la Orquesta Escuela Emilio Balcarce, y La Academia Tango Club, por nombrar algunas ellas. Estas orquestas-escuela posibilitaron que los arreglos originales de las antiguas orquestas del pasado comenzaran a sonar en vivo nuevamente. Esto fue posible por la donación de partituras, las transcripciones encargadas a músicos, así como la digitalización de un centenar de arreglos de la orquesta de A. Troilo que sus nietos ofrecieron para esta tarea. El tocar los arreglos originales se debió entre otras cosas a la falta de nuevos arregladores que pudieran brindar sus partituras para ser tocadas por las orquestas escuela. El principal objetivo fue que los jóvenes con o sin experiencia musical en el tango se acercaran a comprender y parti-cipar de estos espacios que fueron los lugares predilectos de formación de músicos en el pasado. Se aprendía tocando en las orquestas y ese camino es el que se intenta recuperar.

Esta investigación se centra en el estudio de las diferencias y similitudes del estilo interpretativo entre músicos expertos y novatos. Específicamente el trabajo intenta abordar la comunicación temporal del fraseo que despliegan las orquestas escuelas actuales comparándolas con la ejecución canónica del propio A. Troilo. La pregunta que surge inmediatamente es ¿a qué nos referimos con ejecución canónica?, ¿qué atributos o elementos expresivos son necesarios para que la comunicación del fraseo sea en estilo?, intentaremos a continuación dar respuesta algunos de estos interrogantes revisando algunas de las fuentes musicológicas en el tema.

Proponemos la hipótesis de que la construcción del estilo, tal como ocurrió en la música de A. Troilo, es una consecuencia de componer e interpretar y no sólo de decodificar el arreglo que hizo otro para su orquesta. El estilo de Aníbal Troilo adquiere una dimensión canónica al incorporar en su interpretación el dominio técnico, el dominio expresivo, y además, el dominio de los elementos que componen el arreglo, es decir, abarcando simultáneamente al músico que compone y al músico que toca.

Sin embargo, esta cualidad de ejecución canónica no sería patrimonio exclusivo de la música popular o del tango. Los mismos modos de producción musical los encontramos en siglos anteriores en Europa, representados por los grandes maestros

del pasado. Rowland (1997) menciona que el '*tempo rubato*' se ha definido de maneras muy diferentes durante los últimos doscientos cincuenta años y para ello recurre a las memorias de los compositores-intérpretes de la vieja Europa. El autor referencia unas citas de C.P. E Bach que dan cuenta de la flexibilidad rítmica que atravesaba sus propias composiciones. El propio Bach menciona (como se citó en Rowland, 1997, p.5) que [...en la ejecución *affettuoso*, el intérprete debe evitar los retardos frecuentes y excesivos, ya que tienden a arrastrar el *tempo*...].

En otro ejemplo, menciona que Leopold Mozart se esforzó por desarrollar un estilo interpretativo estrictamente rítmico y su hijo, Wolfgang, parece haber seguido su ejemplo, dando cabida a un tipo de *rubato* no sincronizado que presentaba la particularidad de mantener el *tempo* isócrono en el acompañamiento (ejecución rítmica) mientras la melodía producía las anticipaciones o adelantamientos expresivos. W. Mozart afirma en una carta que cuando él interpreta sus propias obras:

[...todo el mundo se asombra de que yo puedo siempre mantener un *tempo* estricto. Lo que esta gente no puede comprender es que en un *Adagio en tempo rubato* la mano izquierda debe seguir tocando en un tempo estricto. Con ello la mano izquierda siempre sigue el ejemplo de la otra.] (Rowland, 1997, p. 6)

Esta misma característica expresiva la menciona en referencia a L. V. Beethoven, quien en general tocaba sus propias composiciones muy caprichosamente, aunque normalmente mantenía un ritmo muy uniforme y sólo de manera ocasional, aceleraba algo el *tempo* (Rowland, 1997). Ya en el siglo XIX las novedades surgidas en la interpretación y en la escritura de texturas para piano y orquestas nace un nuevo modo de ejecución expresiva en el que no había que conservar un pulso estricto (Rowland, 1997; Taruskin, 2005; Lawson, 2008;), se denominó *rubato* sincronizado. En este contexto F. Liszt fue el pianista más renombrado por su concepción tan flexible del ritmo. Tan preocupado estaba F. Liszt por asegurar la flexibilidad del *tempo* en la interpretación que luchó por encontrar un medio de fijarla por medio de la notación (Rowland, 1997). Otro caso es el de F. Chopin quien específicamente, en su propia música, anotaba en sus composiciones muchos casos de *ritardando*, *accelerando* y sus equivalentes. Rowland (1997; 2005; 2010) señala que la distorsión del ritmo por parte de F. Chopin en sus *mazurkas* era más extrema que la de cualquier otro pianista de la época, poniendo el foco de discusión en que las *mazurkas* combinaban estilos eruditos y folclóricos. Agrega también que F. Chopin no aplica nunca el término *rubato* a pasajes con una melodía decorada que se vale de grupos irregulares de notas más rápidas, sino más bien a pasajes que presentaban una línea melódica más sencilla, con poca densidad rítmica, y que permitían ser cantábiles en su interpretación.

En base a este relevamiento bibliográfico podemos preguntarnos si las obras académicas tienen más control de lo interpretativo producto de las prácticas de notación que las piezas en el tango. En principio nuestra respuesta es afirmativa, ya que en realidad y especialmente en la música popular se ponen de manifiesto las formas mixtas de oralidad y la ejecución de partituras. En las formas mixtas de oralidad si bien existe la parte escrita esta cumple un rol más de guión para la ejecución. Por lo tanto formulamos que una parte del estilo de A. Troilo se resuelve por las formas de la construcción de la identidad estilística en la música popular, es decir, tocar y aproximarse tocando y creando simultáneamente. La pregunta que quedaría abierta es si es posible que el arreglo 'a lo Troilo' tenga un control similar al de una obra escrita por W. Mozart desde la perspectiva de las formas mixtas que planteamos. ¿Cuáles deberían ser las diferencias o similitudes expresivas para que una práctica interpretativa actual se asemeje al estilo de la ejecución canónica? Esta investigación intentará dar respuesta a estos interrogantes.

En el campo de la psicología de la música, se distingue tradicionalmente entre dos tipos de capacidades que diferencian la habilidad musical entre personas expertas y novatas: la técnica y la expresiva (Sloboda, 2000). Sin embargo cuando se investigan los posibles orígenes de la habilidad musical, se afirma que estos dos tipos de capacidades son diferentes y que se pueden conseguir por distintos medios (Sloboda y Davidson, 1996). En muchos círculos musicales es la capacidad expresiva la que determina quién es el 'verdadero músico' o el 'músico dotado'; el dominio técnico en tanto habilidad no es suficiente para convertir a un ejecutante en un maestro del instrumento (Sloboda, 2000). Uno de los investigadores más activos en el campo de la medición del tiempo y las dinámicas en el piano menciona que los pianistas expertos mostraban más originalidad en la interpretación, mientras que los estudiantes eran mucho más homogéneos en sus perfiles temporales (Repp, 1992; 1995; 1997a). En un estudio posterior Repp (1997b) analiza el uso del *rubato* en la interpretación expresiva de los arpeggios en el piano con diez estudiantes y ocho grabaciones comerciales de pianistas profesionales. Concluye que para la toma de decisiones basadas estrictamente en criterios expresivos, el dominio de la técnica tiene que ser lo más alta posible, ya que las dificultades técnicas condicionaban la agógica en los estudiantes de piano. Investigaciones más recientes estudiaron el estilo de la *mazurka* opus 17 N.4 de F. Chopin en 30 grabaciones comerciales realizadas a lo largo del Siglo XX (Cook, 2007). Observaron que varias interpretaciones expertas se asemejaban en sus perfiles temporales, en el uso de los *ritardandi*, así como en los cambios de *tempo* ligados a la estructura subyacente de la pieza. Sin embargo, el investigador concluye en que en el 'estilo *mazurka*', tal como las compuso F. Chopin, subsiste un potencial interpretativo que está mediado en mayor o menor grado por la notación musical. En resumen, las distintas interpretaciones a lo largo de la historia muestran que existe una expresividad intrínseca de la *mazurka* chopiniana que está co-determinado por la dualidad compositor e intérprete (Cook, 2007). Los estudios comparados sobre performances intentan dar cuenta de los rasgos expresivos y

estilísticos en la música académica centroeuropea, siendo reciente su aplicación al campo de estudio de la música popular (Alimenti Bel y Martínez, 2017; Waisman, 2018; Alimenti Bel, Martínez y Naveda, 2018).

Temporalidad y fraseo musical en el tango

El término fraseo es frecuentemente utilizado en el ámbito del tango y se ha convertido en un símbolo que diferencia a este género de otras músicas populares. Así como el jazz ha desarrollado el concepto del *swing*, o en el análisis de las músicas afro-descendientes se utiliza la palabra *groove*, en el tango se habla de *fraseo* para referirse a un tipo de ejecución melódica que define a la forma correcta o no de expresar el tango. En el campo de la musicología del tango suelen referirse al fraseo como la manera de modificar o construir la rítmica de la melodía con un empleo particular del *rubato* (Brunelli, 2015). Por su parte Horacio Salgán (2001) explica que el fraseo es un tipo de variación que expone a la frase generalmente entrecortada, modificando un tanto la melodía en sus notas y en su figuración, pero que mantiene un reconocimiento auditivo de la misma. Sin embargo estas definiciones no dan cuenta de la diferencia que podría existir entre el *rubato*, tal como aparece en la teoría de la música tradicional, y el ‘fraseo’ que ejecutan los tangueros.

Proponemos aquí que el manejo de la temporalidad es un factor organizativo importante para la conformación del estilo de ejecución de una orquesta de tango. Y que los músicos dan cuenta de esta idea cuando hablan del fraseo melódico en la comunicación temporal de una estructura musical determinada. El fraseo se podría definir como una microestructura rítmico-melódica que establece una ‘expectativa de continuidad en la ejecución estilística’. Dicha microestructura se produce regularmente en el estilo de una orquesta, de un compositor o de un director y no debe confundirse con el *rubato* musical utilizado en la música académica, que presenta una variabilidad temporal específica.

La idea de estudiar el componente temporal como comunicación expresivo-musical de los intérpretes no es nueva. Los estudios clásicos de la performance (Repp, 1992, 1995; Palmer, 1997; Gabrielsson, 1999) utilizan la palabra *timing* para referirse al estudio de los matices agógicos. Investigaron principalmente las relaciones entre la estructura musical y las micro-variaciones de *timing* (distribución temporal de las notas) que despliegan los intérpretes durante la performance. Investigaciones actuales que utilizan herramientas tecnológicas para el análisis de la señal sonora estudiaron la influencia del contexto musical en el *rubato* (Timmers et al., 2000). Se les pidió a tres pianistas interpretar la melodía de las Variaciones sobre un tema original Op. 21, n°1 de J. Brahms en diferentes configuraciones posibles. Se pudo evidenciar que a mayor complejidad y más material musical, el *rubato* era mayor. Spiro y otros (2007) investigaron los patrones de *tempo* en las interpretaciones del Estudio Op. 10 n° 3 de F. Chopin. Concluyeron que las repeticiones en los patrones temporales se producen

por el material motivico de la partitura, y que varían entre intérpretes e interpretaciones. En un estudio sobre una obra orquestal, Johnson (2000-2001) investigó el efecto que la interpretación musical tendría sobre los elementos de la dinámica y el *rubato* (se analizaron 24 interpretaciones de la Sinfonía n°5 de L.V. Beethoven). Se observó que la partitura indica más claramente la dinámica musical a ser ejecutada, mientras que el intérprete debe realizar variaciones agógicas sin la guía de la partitura para lograr un resultado más musical. En un estudio reciente se examinaron las propiedades de la variabilidad temporal (microestructura expresiva) individual y conjunta, dentro del fraseo de la orquesta típica de Aníbal Troilo (Alimenti Bel, Martínez y Naveda, 2018). Se encontró que el fraseo melódico en el estilo de A. Troilo prioriza una microestructura temporal expresiva, en la cual el agrupamiento de 4 ataques (cuatro corcheas escritas), entre los tiempos 3 y 4 del compás, alarga el segundo ataque y acorta el tercero y el cuarto, recursivamente. Llamamos a esta característica temporal-expresiva un ‘efecto performativo sincopado’.

Proponemos que el fraseo musical en los ejecutantes de tango podría centrarse en las características recurrentes de alargamiento y acortamiento temporal de patrones rítmico-melódicos embebidos en la estructura musical. Así, la identidad estilística sería el resultado de la interacción entre las propiedades musicales y el *microtiming* de dichos patrones. En el presente trabajo combinamos el análisis musical y el microanálisis temporal para examinar la variabilidad temporal individual y conjunta, comparando en un mismo arreglo, el fraseo de la orquesta de Aníbal Troilo con otras orquestas-escuela actuales. Bajo el supuesto de que dichas variaciones *temporo-expresivas* (“fraseo”) que despliegan las orquestas durante la performance musical podrían brindar pistas para dar respuesta a la siguiente pregunta epistemológica ¿cómo se construye el estilo de ejecución en las orquestas de tango?

Objetivos

Estudiar las invariantes del despliegue temporal de patrones rítmicos-melódicos y sus interacciones con diferentes propiedades musicales (contorno melódico, direccionalidad tonal y agrupamientos rítmicos), con el fin de analizar la identidad estilística y la comunicación expresiva en la performance de tango de época y actual. Para dicho objetivo nos proponemos específicamente:

- a) Desarrollar herramientas metodológicas adecuadas para estudiar la performance histórica y actual del tango (combinando el análisis de la teoría musical y los métodos cuantitativos no estadísticos).

- b) Analizar la estructura musical, temporal y el fraseo expresivo en el mismo arreglo del tango *Danzarín* ejecutado por la orquesta de Aníbal Troilo y dos orquestas actuales.
- c) Comprender la interacción entre el *timing*, el ritmo y las características discursivo-musicales de la melodía durante la performance del tango con diferentes instancias orquestales e instrumentales (pasajes *solo*, *soli* y *tutti*).
- d) Discutir las posibles diferencias estilísticas entre la ejecución canónica y las ejecución de las orquestas escuelas desde las implicancias didácticas que tendría en la formación de músicos de tango.

159

Metodología

Se seleccionaron fragmentos de los registros instrumentales del tango *Danzarín* (arreglado por Julián Plaza para ser grabado por Aníbal Troilo en 1958) ejecutados en vivo por la Orquesta Típica de Aníbal Troilo (1972), la Orquesta Típica Canyengue (2017) y la Orquesta Escuela Emilio Balcarce (2017).

Aparato

La señal sonora fue procesada y analizada mediante el software Sonic Visualiser 2.3 (2010).

Procedimiento

La información temporal (*timing*) de los fragmentos musicales fue extraída de la señal sonora mediante la anotación manual. La anotación manual consistió en:

- Anotar la melodía que exhibía diferentes articulaciones expresivas (pasajes cantábiles y rítmicos), y que presentaban tres tipos de orquestación:
 - a) *Tipo 1* (compases 9 a 24): *tutti* (toca la melodía bandoneones, violines y piano), 2 elementos texturales (melodía y acompañamiento en *marcato* con apariciones de contratiempos acentuados), articulación cantabile (compás 9 a 16) y rítmica (16 a 24). (Ver imagen en página siguiente).



Figura 1: Fragmento del tango *Danzarín* de J. Plaza (compases 9 a 24). Reducción del arreglo original digitalizado, se muestra la melodía de la voz superior ejecutada por el primer violín y el primer bandoneón.

b) *Tipo 2* (compases 24 a 32): *solí* (toca la melodía la fila de bandoneones), dos elementos texturales (melodía y acompañamiento en dos) y articulación cantábil.



Figura 2: Fragmento del tango *Danzarín* de J. Plaza (compases 24 a 32). Reducción del arreglo original digitalizado, se muestra la melodía de la voz superior ejecutada por el primer bandoneón.

- c) *Tipo 3* (compases 84 a 91): *solo* (toca la melodía el bandoneón primero), tres elementos texturales (melodía, acompañamiento con síncopa y en dos, y melodía secundaria) y articulación cantábil.



161

Figura 3: Fragmento del tango *Danzarín* de J. Plaza (compases 84 a 91). Reducción del arreglo original digitalizado, se muestra la melodía del pasaje solista ejecutado por el primer bandoneón.

Luego se procedió a caracterizar y definir la estructura motivica (*punto de vista musicológico*). La anotación manual de los motivos consistió en:

- Marcar en la señal sonora primero los *beats*, para obtener los valores nominales de cada figura rítmica respecto a la partitura, y luego se marcaron todos los ataques (*onsets*) de la melodía donde se obtuvieron las respectivas duraciones de cada nota ejecutada.
- Definimos las relaciones musicales entre los motivos seleccionados (aspectos compositivos), características de repetición, de variación y recurrencia. Describimos las características de la trama textural y analizamos la direccionalidad melódica, el movimiento tonal y los tipos de agrupamientos rítmicos.
- Finalmente se confeccionaron gráficos en planillas de cálculo junto a los fragmentos de partituras para la representación de los perfiles de *timing* y así poder comparar los fraseos entre las orquestas.

Análisis

El fraseo orquestal. Análisis de patrones temporales de la melodía en la interpretación conjunta de la orquesta (*tutti*).

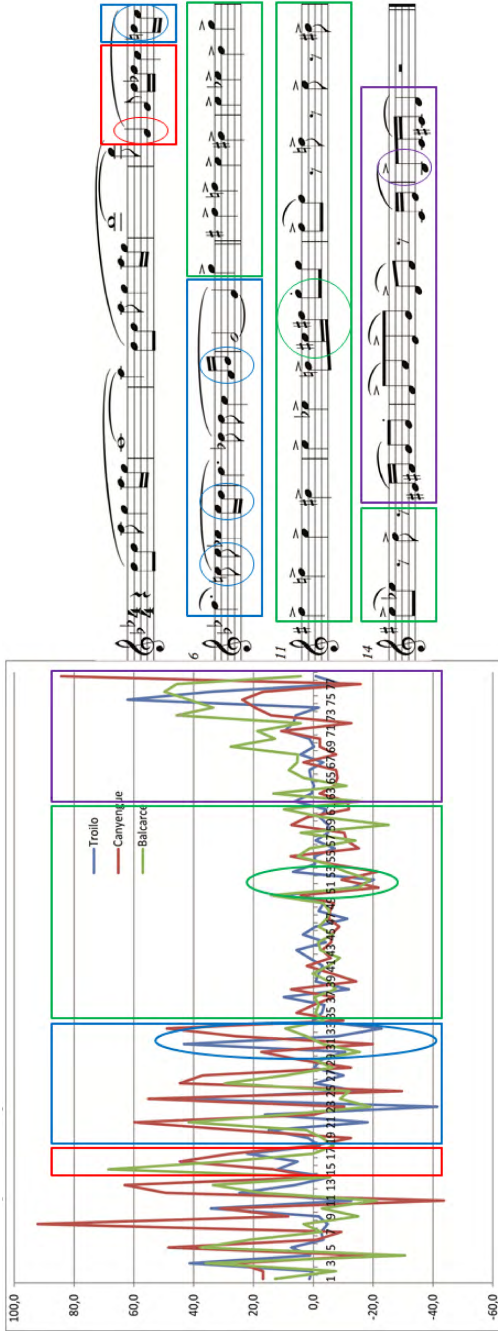


Figura 4: Perfil temporal de la condición 1 de orquestación ejecutado por las tres orquestas. La línea celeste muestra el perfil temporal de la orquesta de Aníbal Troilo, la línea bordo la orquesta Canyenge y la línea verde la orquesta Emilio Balcarce. El eje horizontal indica la cantidad de ataques de la melodía. El eje vertical representa los porcentajes de desviación respecto de los valores nominales para cada una de las notas en las 3 ejecuciones de las orquestas. Cuando los valores son positivos hay alargamiento (la dirección de la línea es ascendente) y cuando son negativos expresan acortamiento temporal (la dirección de la línea es descendente).

Se observa:

- ‘El perfil general del *timing*’ muestra variaciones más amplias (valores más altos de alargamiento y acortamiento temporal) en las orquestas actuales (OA) respecto a la interpretación de la orquesta de A. Troilo (OT).
- ‘En compás 5 el sol’, en valor de negra, que inicia el tercer motivo está más alargado en las OA mientras que la OT (recuadro rojo) presenta un alargamiento menor que es compensado por aceleraciones escalonadas (recuadro celeste) que culminan con su valor más rápido en compás 6 entre las dos corcheas de mi natural (círculo celeste), luego establece un patrón temporal más regular que culmina la frase en compás 8, con un gran *ritardando* en la negra Do de la sincopa de compás 7. Inversamente las orquestas actuales repiten el patrón temporal de alargamiento ocurrido en la nota sol (círculo rojo), con valor de negra de compás 5, y escalonan este alargamiento (disminuyen los valores del patrón temporal alargado) en las células rítmicas de dos semicorcheas de los cierres de compás (círculos celestes). La Orquesta Balcarce (OB), por su parte, presenta el mayor alargamiento de la nota sol (círculo rojo) respecto a las otras dos orquestas, y llamativamente, aunque con algunas variaciones temporales de ataques no muy relevantes, el fraseo se asemeja más al contorno temporal presentado por OT, pero con valores más amplios de acortamiento y alargamiento.
- ‘El pasajes rítmico’ que inicia en *levare* a compás 9 y finaliza en el tiempo 2 de compás 14 (recuadro verde), presenta valores regulares común en la interpretación de las tres orquestas, aunque con distintas variaciones en el nivel local de ataques entre las distintas versiones. La mayor coincidencia temporal entre las tres orquestas se encuentra en el grupo de dos semicorcheas y corchea de compás 12 (círculo verde). La versión de OT presenta la mayor inestabilidad en el nivel local, específicamente en el pasaje de ataques en valores de negra (compás 9 a 11), es decir, los ataques de negra tienen mayor variabilidad temporal apoyados por el *marcato* de piano y contrabajo que acompaña dicho pasaje.
- ‘El unísono orquestal’ de *levare* a compás 15 (recuadro violeta) presenta una regularidad de ataques en la versión de OT que culmina en el alargamiento más amplio (círculo violeta) de toda la sección en la última corchea de compás 16. Por su parte en las OA se observa un patrón temporal de alargamiento que va aumentando paulatinamente (un *rallentando* prolongado) para cerrar la sección.

Conclusión del tipo 1 de orquestación: las orquestas actuales (OA) se asemejan en el perfil y el contorno temporal de la sección A del tango diferenciándose, de esta manera, de la interpretación de la orquesta de A. Troilo (OT). Un supuesto es que Aníbal Troilo despliega patrones temporales organizados en las frases, embebidos en su direccionalidad rítmico-melódica, de una manera más clásica, si se puede definir

desde esta perspectiva. Es decir, tiene climax temporales-discursivos-formales propios de la estructura musical del tango interpretado.

El fraseo de la cuerda orquestal. Análisis de patrones temporales de la melodía en la interpretación de los bandoneones (*solí*).

La versión de la Orquesta de A. Troilo

164

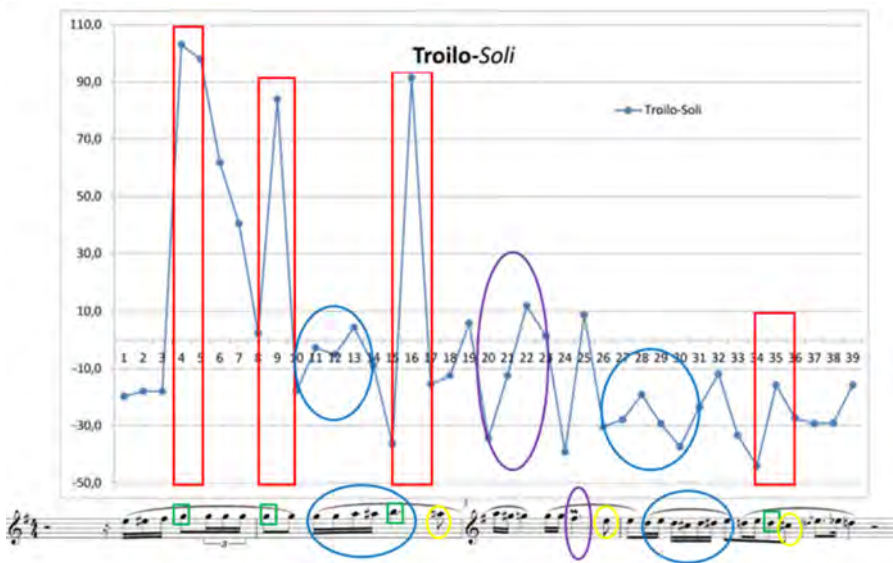


Figura 5: Perfil temporal de la condición 2 de orquestación ejecutada por la orquesta de Aníbal Troilo.

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ presenta un fraseo global que va alargando las notas estructurales de la melodía al comienzo de la semifrase para luego ir reduciendo ese alargamiento de notas estructurales a valores más acelerados (recuadro rojo en gráfico y recuadro verde en partitura).
- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ de 4 o 6 semicorcheas (círculos celestes), que presentan en general un contorno melódico de superficie de ascenso por

- notas de pasos o bordaduras hacia notas de superficie media, alargan la primera nota del agrupamiento y luego se aceleran las restantes. Una observación más detallada da cuenta que las corcheas solas de final de compases 2, 3 y 4 (círculos amarillos), son acortadas pronunciadamente hasta tomar un valor temporal de semicorchea, es decir, reduce a la mitad su valor nominal.
- Hay un apartado para hablar acerca de la ‘ornamentación’ (círculo violeta) que alcanza valores de notas reales, es decir, superan valores de semicorcheas en varios casos.

Conclusión del tipo 2 de orquestación en A. Troilo: Los pasajes *solí* de bandoneón en la OT desarrollan un fraseo que va de alargamientos pronunciados a menos estirados paulatinamente a los largo de la semifrase, las notas estructurales de la melodía se resaltan por patrones temporales de alargamiento, y las ornamentaciones adquieren valores reales de figuras rítmicas de semicorcheas, están acentuadas rítmicamente por alargamientos temporales.

La versión de la Orquesta Canyengue

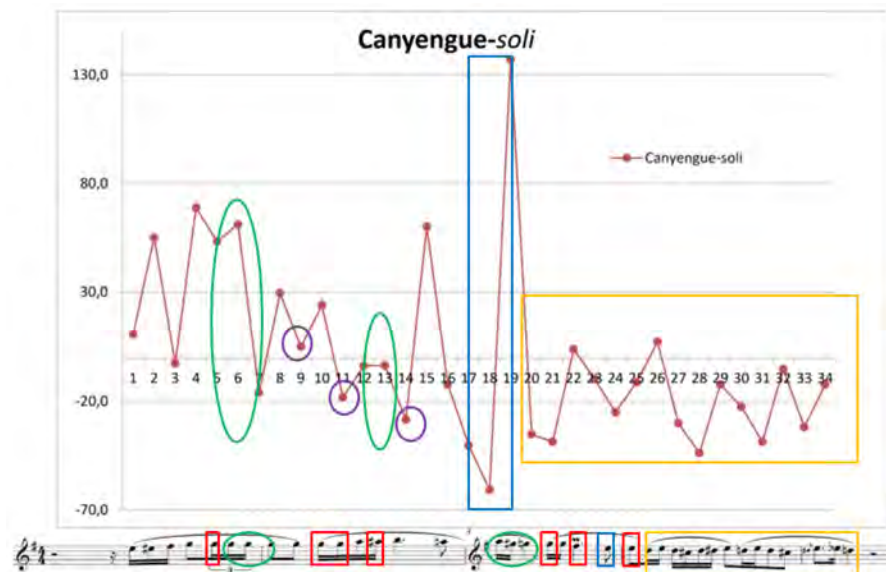


Figura 6: Perfil temporal de la condición 2 de orquestación ejecutada por la orquesta Canyengue.

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Canyengue (OC) presenta la omisión de varias alturas del arreglo escrito (recuadros rojos) en comparación a la versión de la Orquesta de A. Troilo (OT), esta supresión de notas también produce un reordenamiento fraseológico de la semifrase.
- ‘Los agrupamientos inferiores de dos semicorcheas’ tienden a alargar la primera nota y acortar pronunciadamente la segunda (círculos verdes en partitura y en gráfico). Por su parte los valores de nota sueltas (círculos violetas), que no pertenecen a un agrupamiento rítmico específico, están alargadas. Este patrón temporal alcanza su máximo estiramiento en la corchea Mi de *levare* a compás 4 (recuadro celeste). El último pasaje (recuadro naranja) no presenta un ordenamiento del fraseo, hay patrones temporales alargados y acortados de manera poco clara.

166

Conclusión del tipo 2 de orquestación en Canyengue: La principal diferencia con el pasaje *solí* ejecutado por la OT (figura 5) es que además de la modificación de alturas (omisión de notas del arreglo original escrito) pareciera haber un intento de frasear distinto que el estilo de *solí* de A. Troilo. Esta diferencia radica en que el perfil temporal que despliega la OC no presenta una organización discursiva acorde a la estructura melódica de la frase (tal como ocurrió en la versión de la OT). Más bien se observan variaciones de patrones temporales aislados, es decir, cuando aparece un gesto expresivo, por ejemplo, el alargamiento y acortamiento de las dos semicorcheas iniciales (*levare* a compás 1), este no es recurrente en la frase, no se vuelve a repetir o a lo sumo a variar expresivamente dicho patrón temporal. Discutiremos en mayor detalle las diferencias expresivas observadas entre la OC y la OT sobre el final del artículo.

La versión de la Orquesta Emilio Balcarce

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Balcarce (OB) presenta la omisión de algunas alturas (recuadros rojos) en comparación a la versión de la Orquesta de A. Troilo (OT), menos cantidad que la OC. Sin embargo el fraseo difiere bastante del fraseo del estilo de Aníbal Troilo.
- ‘El primer agrupamiento inferior’ (recuadro celeste en el gráfico) presenta un alargamiento temporal pronunciado, a diferencia de las otras dos orquestas hay una intención sonora-expresiva de estirar este agrupamiento inferior que embellece y se dirige hacia la nota estructural sol. La corchea La *levare* a compás 3

(recuadro violeta) se frasea de manera muy similar a la OT, el acortamiento modifica el valor nominal del ataque a menos de la mitad, sin embargo, en la grabación se percibe un *cesura* antes de resolver a la nota Sol por medio de dos notas de paso cromáticas. En cuanto a los agrupamientos de 4 y 6 semicorcheas a diferencia de la OT (círculos verdes) se observa la recurrencia de acelerar casi todos los ataques. El último pasaje (recuadro naranja) compensa el acortamiento ocurrido en las 6 semicorcheas, estirando un poco los patrones temporales que finalizan la semifrase de 4 compases.

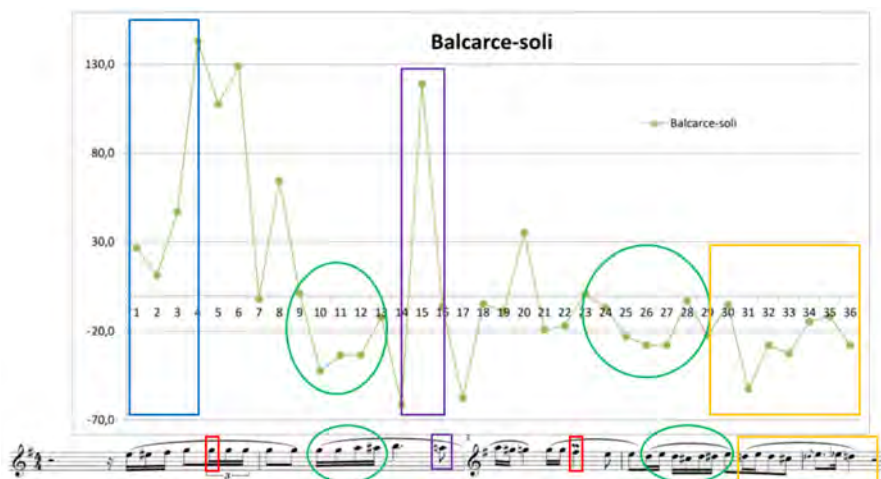


Figura 7: Perfil temporal de la condición 2 de orquestación ejecutada por la orquesta Emilio Balcarce.

Conclusión del tipo 2 de orquestación en Balcarce: La principal diferencia con la OT (figura 5), al igual que el perfil temporal de la OC, es que además de omitir algunas alturas pareciera haber un intento de frasear distinto que el estilo de *soli* de Aníbal Troilo, siendo estos *soli* una señal del rasgo interpretativo de su orquesta.

El fraseo solista. Análisis de patrones temporales de la melodía en la interpretación del primer bandoneón (*solo*).

La versión de la Orquesta de A. Troilo

168

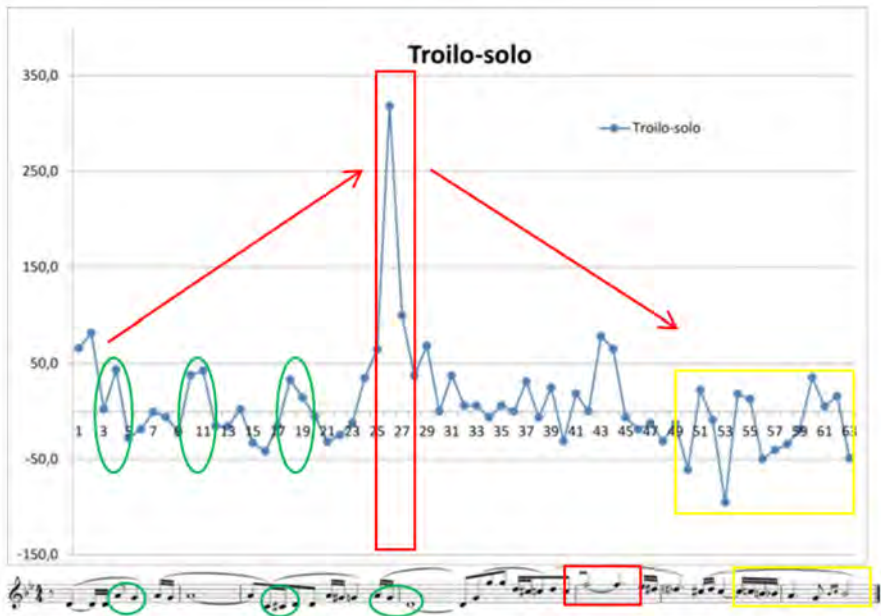


Figura 8: Perfil temporal de la condición 3 de orquestación ejecutada por la orquesta Aníbal Troilo.

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta de A. Troilo (OT) construcción de climax temporal (punto culminante), el mayor alargamiento coincide con la estructura musical discursiva, no se encuentra exactamente en la mitad sino que ocurre un poco después como en los climax de la música clásica. Aquí sucede en el compás 6, donde A. Troilo ejecuta un *trino* prolongado sobre la nota Fa (recuadro rojo). Este climax se prepara desde el comienzo donde los patrones temporales presentan poca variabilidad temporal, y a partir de levare a compás 6, antes de llegar a la nota con *trino* comienza a alargar las notas hasta alcanzar su punto máximo de estiramiento con valores muy largos.

- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ (círculo verde) se alargan en su inicio y luego se compensa dicho estiramiento con una aceleración sobre el final de dichos patrones temporales. En general estos agrupamientos rítmicos involucran dos o tres notas, que cierra o inician un motivo, es decir estira el valor de corchea o negra que inicia el *grupetto* y acelera las semicorcheas finales.

Conclusión del tipo 3 de orquestación en A. Troilo: Lo principal en la ejecución solista del propio A. Troilo es que nuevamente hacia el final de la frase acelera las notas, sobre todo los valores rítmico pequeño como las tres semicorcheas de *levare* a compás 8 (recuadro amarillo). Esta tendencia de acelerar los finales de frase se observó en los tres tipos como una característica temporal-expresiva recurrente. Asimismo A. Troilo tocando solo mantiene la idea de poca variabilidad de patrones temporales que sin embargo presentan esa idea de alargamiento para luego compensar acelerando tal como ocurrió en los otros tipos de orquestación analizados.

La versión de la Orquesta Canyengue

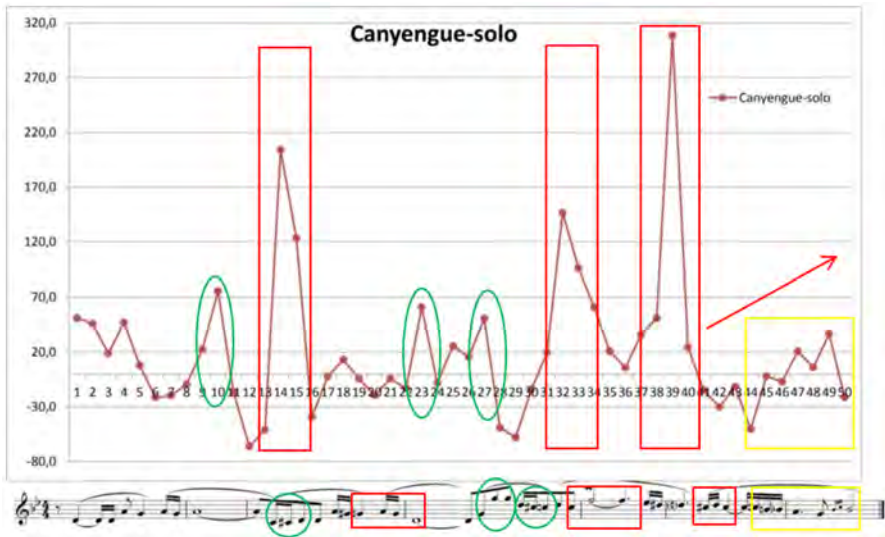


Figura 9: Perfil temporal de la condición 3 de orquestación ejecutada por la orquesta Canyengue.

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Canyengue (OC) muestra alargamientos pronunciados de patrones temporales recurrentes a lo largo de la frase (recuadro rojo). En principio sin una aparente organización discursiva de dichos estiramientos temporales.
- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ presentan valores temporales similares (círculo verde), un alargamiento al inicio y una súbita compensación, sin embargo nuevamente estos agrupamiento no se corresponden con la organización discursiva de la frase, si no que se presentan en distintos lugares de forma aislada al contexto estructural de la melodía.

Conclusión del tipo 3 de orquestación en Canyengue: La principal diferencia con la versión de la OT ocurre en el cierre de frase donde se alarga las notas, como una especie de *ritardando* clásico (recuadro amarillo) y además los valores de semicorcheas (levare a compás 8) son llamativamente alargados a diferencia de la OT que se acortan. Otra síntesis que podemos realizar de la observación del perfil temporal es que el ‘*solo* presento variaciones temporales’ mucho más amplias que no parecieran concordar con la estructura discursiva de la frase y por lo tanto son complejas de analizar, de encontrar patrones de recurrencia o de coincidencias con la estructura musical fraseológica del tango.

La versión de la Orquesta Emilio Balcarce

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Balcarce (OB) muestra alargamientos pronunciados de patrones temporales recurrentes a lo largo de la frase (recuadro rojo). En la versión de la OB dichos estiramientos presentan valores más amplios en relación a las otras dos orquestas, sin embargo aquí los patrones temporales parecieran no tener una organización discursiva con la frase, aparece al inicio después en la mitad de un motivo y por último sobre el final del pasaje.
- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ presentan valores temporales que varían en cada aparición (círculo verde). Es decir, no presentan una variabilidad temporal posible de analizar, por ejemplo, de alargar y luego compensar, si no que cada recurrencia de estos agrupamientos se ejecuta con variaciones temporales distintas, algunos más acelerados y otros más alargados. Si encontramos que en la repetición de estos patrones temporales se involucran dos semicorcheas dirigidas hacia un valor más largo de negra o redonda.



Figura 10: Perfil temporal de la condición 3 de orquestación ejecutada por la orquesta Emilio Balcarce.

Conclusión del tipo 3 de orquestación en Balcarce: Al igual que la OC el cierre de frase es alargado (recuadro amarillo), y los valores de semicorcheas se alargan a diferencia de la OT que acorta, (levarse a compás 8). Es llamativo el alargamiento sobre la negra que inicia la frase en compás 1, donde la orquesta queda a la espera de esa resolución. La nota Fa con *trino* acá se encuentra muy fraseada, no es regular y el *solo*, al igual que la OC, presento variaciones temporales mucho más amplias que no parecieran concordar con la estructura discursiva de la frase y por lo tanto son complejas de analizar.

Discusión general

El presente trabajo intentó mostrar, mediante la metodología utilizada, que los distintos 'patrones rítmico-melódico-temporales' en el tango experimentan diferentes modos de variación en la performance orquestal, y que estas diferencias pueden ser adecuadamente examinadas mediante el empleo de un enfoque cuantitativo analítico.

En particular en el Tipo 1 de orquestación (*tutti*) el supuesto que guió los análisis de las tres orquestas (la original de A. Troilo y las dos orquestas escuela actuales) indicaba que se iban a presentar similitudes en la estructura temporal de la frase.

Observamos que, en efecto, las orquestas actuales se asemejan entre sí en el perfil temporal general de los pasajes *tutti*. Presentan variaciones temporales amplias (alargan y acortan mucho las notas) y en lo particular ambas localizan la organización de los patrones temporales dentro de los motivos. Aparece una recurrencia *temporo*-expresiva amplia que se ordena en agrupamientos pequeños que involucran a los motivos de cada semifrase. La principal diferencia con la ejecución canónica (la orquesta de A. Troilo) radica en que esta última despliega patrones temporales más amplios, embebidos en la direccionalidad rítmico-melódica de la estructura musical de la frase, generando climax formales en cada semifrase. Mientras que las dos orquestas actuales frasean solo a nivel local, esto es, reducen la variabilidad expresiva al ámbito del motivo. La interpretación de A. Troilo presentó además mayor regularidad temporal fraseológica (los alargamientos y acortamientos temporales se mantienen en un rango de desvío pequeño, difícil de ser percibidos en la audición). De allí se podría derivar que el carácter expresivo más regular estaría vinculado a la búsqueda de una interpretación pensada para el baile, tal como mencionaba A. Troilo en muchas de sus entrevistas.

La ejecución canónica del Tipo 2 de orquestación (*solí* de la orquesta de A. Troilo) presenta pasajes con un fraseo general que comprende desde alargamientos pronunciados de notas sucesivas hasta ataques sucesivos más próximos temporalmente distribuidos paulatinamente a lo largo de la frase, cerrando el pasaje *solí* con una aceleración que conecta con la siguiente sección. El acortamiento de patrones temporales en el final de frase permite que se retome el *tempo* anterior, ya que el pasaje de *solí* en A. Troilo tiende a estirar los motivos y modificar el *tempo* general hacia una ejecución más lenta. Este sería el principal rasgo expresivo del estilo de A. Troilo, ya que muchos de sus arreglos tienen pasajes *solí* de bandoneón con estas características discursivas de modificar el *tempo* general, alargar los fraseos motivicos y retomar el *tempo* con aceleración final ('compensación temporal en la frase'). Mientras que la principal diferencia de las orquestas actuales con la ejecución canónica es que, además de la variación de alturas (omisión de ornamentaciones y de valores rítmicos que embellecen a las notas estructurales), pareciera haber un intento de frasear distinto que en el estilo de *solí* de A. Troilo. Lo que nos resulta llamativo es que justamente estos pasajes son característicos en casi todo el repertorio instrumental del estilo de A. Troilo; las orquestas actuales presentan un rasgo expresivo donde los valores temporales de los agrupamientos rítmicos de semicorcheas se frasean de una manera recurrente, agrupando en un caso cada 2 semicorcheas (Orquesta Canyengue), y en el otro cada 4 ó 6 (Orquesta Emilio Balcarce), restringiendo, como se dijo arriba, la organización expresiva-temporal del frase, al nivel local del motivo.

Finalmente los pasajes *solo*, que consisten en la ejecución de bandoneón solista en las tres orquestas (Tipo 3 de orquestación) mostraron menos variabilidad en los patrones temporales correspondientes a la versión de Aníbal Troilo, que en los solos de las

orquestas actuales, replicando el comportamiento ya analizado en la ejecución de los tipos de orquestación 1 y 2. En cuanto al *timing* expresivo, la ejecución de A. Troilo refleja la aparición de alargamientos y acortamientos de los agrupamientos rítmicos a nivel local, que antes no aparecía en la ejecución canónica de *tutti* y *solí*. Mientras que en las orquestas actuales los *solos* presentan variaciones temporales mucho más amplias y complejas de analizar que no guardan una relación directa con la organización discursiva de la estructura musical de la melodía.

De los análisis de los perfiles temporales en los 3 tipos de orquestación, surgen diferencias notorias en el estilo de ejecución de las orquestas escuelas con respecto al propio de la orquesta de Aníbal Troilo. No es nuestra idea postular que una interpretación que se corresponda con la propia del estilo canónico exija que el perfil de *timing* presente los mismos valores de desvío temporal para los tres casos estudiados. Lo que intentamos discutir es que más allá que la construcción de los perfiles temporales sea distinta entre las versiones, no observamos que las interpretaciones actuales sean compatibles con el perfil temporal general canónico. Es decir, la dimensión de los picos que presentan los patrones temporales de alargamiento o acortamiento en determinados lugares de la frase en la ejecución de las orquestas escuela, no se corresponde con aquella con la que coherentemente debiera compatibilizar. Entendemos que este resultado puede deberse a un problema de balance entre los diferentes picos del perfil de *timing*.

En síntesis los resultados muestran que habría perfiles temporales que serían estilísticamente compatibles, y otros que son estilísticamente menos compatibles. Observamos que el perfil temporal de A. Troilo tiene determinadas características expresivas y las orquestas actuales observadas, tienen otros perfiles, que, para resultar compatibles, tendrían que guardar relaciones estructurales con el perfil temporal de la ejecución canónica, y de este modo constituirse en interpretaciones 'en el estilo de A. Troilo'.

A continuación discutiremos la conclusión de Repp (1997b) de que el dominio técnico que tenían los estudiantes en la ejecución de los arpeggios en el piano condicionaba la agógica respecto a las interpretaciones expertas. Sostenemos aquí que si bien la habilidad técnica del instrumento es una condición necesaria para la interpretación en estilo, no es suficiente para dar cuenta de los resultados obtenidos en el presente trabajo. Las diferencias de *timing* no son producto solamente de las condiciones técnicas disímiles, sino que involucran también otros componentes *performativos* que contribuyen a construir el complejo interpretativo-gestual de la práctica estilística. Para que la interpretación se asemeje a la ejecución canónica se deberían combinar la localización temporal del sonido resultante, y los modos de producción sonora en los instrumentos -que incluyen los movimientos del arco en las cuerdas, el movimiento del *fueye* en los bandoneones, los arrastres de piano y contrabajo en el acompañamiento *marcato*-, entre otros.

Siguiendo a Sloboda (2000), quien afirma que en determinados círculos musicales la capacidad expresiva es la que determina quién es el ‘verdadero músico’ siendo la capacidad técnica menos relevante para considerar la experticia de los músicos, la ejecución canónica del tango y su construcción de identidad estilística pertenecerían a este tipo de prácticas de ejecución musical que propone este autor.

El problema que observamos en las orquestas escuelas actuales de tango es que si bien la práctica que desarrollan es diferente a la que habrían desarrollado en un conservatorio, siguen conservando los modos interpretativos de la orquesta clásica. Para dicha tradición interpretativa, lo que se estila es que primero está la lectura de la partitura y luego se le agrega la expresión. Si bien este es un problema ontológico-epistémico de la enseñanza académica, este modelo formativo resulta obsoleto en la práctica de la música popular porque el estilo se aprende por inmersión en la práctica de tocar, más que en la práctica de leer. La forma de hacer sonar el desvío expresivo o el *timing* (el fraseo en el tango), o el *swing* (en el jazz), o el *groove* (en las músicas afro), solamente puede ser comunicable en la práctica y se va haciendo-reflexionando en la acción (composición-ejecución). La hipótesis que sostenemos para el análisis de la ejecución del estilo de A. Troilo indica que la formación de los músicos de la orquesta se desarrollaría mejor mediante la producción simultánea del arreglo durante la ejecución; de acuerdo a ello, no existiría la citada escisión entre práctica y producción musical tal como ocurre en los modos de práctica de la orquesta clásica.

Conclusión

En una charla personal con el bandoneonista y músico de tango Rodolfo Mederos, él me explicaba que en su paso por la orquesta de Osvaldo Pugliese, como integrante de la fila de bandoneones y como uno de sus arregladores, en las prácticas habituales de ensayo o preparación de fila la información escrita era escasa o casi nula;

[...para aprender a seguir el *marcato* de yumba, tenías que poner el oído y agarrarte del piano, o del contrabajo para no perderte, ni hablar de los fraseos que realizaba la orquesta, Pugliese solo decía conmigo muchachos y había que poner todo para no quedar fuera del fraseo, lo mismo me ocurría cuando llevaba los arreglos escritos, todo detallado, y el maestro los borraba, los tachaba, cambiaba el orden, los ritmos, las articulaciones, etc. No terminaba más el arreglo.]¹

Por lo tanto las referencias del código escrito son mucho menores de lo que se considera actualmente en la práctica de tango que realizan las orquestas escuela.

¹ Conversación personal, 18 de diciembre de 2018.

Actualmente, la práctica de la ejecución pareciera estar más ligada a la lectura del arreglo que a los modos efectivos de hacerlo sonar, asignando al arreglo sustanciado en el papel la mayor entidad de significado en la práctica del estilo. Relegados a un segundo plano quedan los recursos para hacer sonar el arreglo (que claramente no se encuentran en el texto musical).

Una conclusión del presente estudio de análisis comparativo de performances entre el estilo canónico y las escuelas de ejecución es que la práctica del tango no informada por la reflexión tampoco asegura que el estilo se aprenda mejor. La idea que proponemos sería entonces sumergirse en una práctica que sea informada por las formas de la oralidad propias del tango. Pero entonces, ¿cómo sería la formación musical en estilo?, ¿Cuál sería el mejor ambiente de práctica musical para sumergir a los estudiantes en la práctica del estilo de tango orquestal? En vistas a que los resultados del presente trabajo muestran que la diferenciación en los perfiles de *timing* entre las orquestas no asegura la ejecución en estilo, un posible dispositivo didáctico podría consistir en: escuchar, explicar, reflexionar, entender y después tocar. Para dicha afirmación habría que indagar en la formación que tienen las orquestas escuelas de tango, cuánto de la estructura didáctica propuesta aquí se realiza y en qué sentido es conducida en el aprendizaje de la ejecución. ¿Cómo se consigue aproximarse más al estilo canónico? ¿Sólo con práctica, con mejores capacidades técnicas-instrumentales? ¿Ensamblando mejor el conjunto? Evidentemente este trabajo muestra que los perfiles de *timing* pueden ser distintos y no compatibles por más que se disponga de todos los elementos del código notacional (el arreglo original) y la práctica de ensayo, indicando que hay otros componentes musicales que tienen que ver con el modo en que la tríada ‘reflexión-composición-ejecución’ se podría combinar para la construcción y el logro de la temporalidad y la identidad estilística del tango. Estos supuestos deberían ser indagados en futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIMENTI BEL, Demian y MARTÍNEZ, Isabel C. 2017. “Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango. Patrones estilísticos en la producción de la música de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese”. *Epistemos*, 5, pp. 27-56.

ALIMENTI BEL, Demian; MARTÍNEZ, Isabel C. y NAVEDA, Luiz. 2018. “Expressive microstructures of timing in the style of Aníbal Troilo’s tango orchestra”. R. Parncutt and S. Sattmann Eds. *International Conference on Music Perception and Cognition: Abstract book* (electronic). Graz, Austria (Centre for Systematic Musicology, University of Graz), pp. 293-294.

- COOK, Nicholas. 2007. "Performance analysis and Chopin's mazurkas". *Musicae Scientiae, Vol XI, n° 2*, pp. 183-207.
- GABRIELSSON, Alf. 1999. "The performance of music". *Psychology of Music, 2*, pp. 501-602.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar. 2015. "La cuestión del fraseo en el tango". *Zama, n°7*, pp. 161-170.
- JOHNSON, Christopher M. 2000-2001. "Effect of Adding Interpretive Elements to a Musical Performance on the Rhythmic and Dynamic Variations". *Bulletin of the Council for Research in Music Education 147, The 18th International Society for Music Education Isme Research Seminar*, pp. 91-96.
- LAWSON, Colin. 2008. "La interpretación a través de la historia". John Rink (ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, p.20.
- ORQUESTA ANÍBAL TROILO. [Cartango]. (2009, Marzo 26). Danzarín Aníbal Troilo [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g8uPplxoVno>
- ORQUESTA ESCUELA DE TANGO EMILIO BALCARCE. [Claudia Robman]. (2017, Octubre 14). Danzarín (Julián Plaza)-Orquesta Emilio Balcarce [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dYBmj1WLYWM>
- ORQUESTA TÍPICA CANYENGUE. [La academia tango club]. (2017, Mayo 14). Danzarín - O.T. Canyengue - En Vivo en el Teatro Ateneo [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rRQYIcZqWZs>
- PALMER, Caroline. 1997. "Music performance". *Annual Review of Psychology, 48(1)*, pp. 115–138.
- REPP, Bruno H. 1992. "Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's "Träumerei"". *Journal of the Acoustical Society of America 92 (5)*, pp. 2546-2568.
- _____. 1995. "Expressive Timing in Schumann's "Träumerei": An Analysis of Performances by Graduate Student Pianists". *Journal of the Acoustical Society of America 98 (5)*, pp. 2413-2427.
- _____. 1997a. "Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists". *Musicae Scientiae 1 (2)*, pp. 257-268.

- REPP, Bruno H. 1997b. "Some Observations on Pianists' Timing of Arpeggiated Chords". *Psychology of Music* 25 (2), pp. 133-148.
- ROWLAND, David. 1994. "Chopin's tempo rubato in context". *Chopin Studies* 2, Cambridge University Press, pp. 199-213 (traducción al español en *Quodlibet*, February 1997, pp. 5-20.)
- _____. 2005. "The Performance of Chopin's works for piano and orchestra". Szklener, Artur ed. *Chopin in performance: History, theory, practice*, pp. 169–183.
- _____. 2010. "Chopin and early nineteenth century piano schools". Szklener, Artur ed. *The Sources Of Chopin's Creative Style: Inspirations And Contexts*, pp. 83–96.
- SALGÁN, Horacio. 2011. *Curso de Tango*. Buenos Aires: s.e., 2011.
- SIERRA, Luis A. 1969. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- SLOBODA, John y DAVIDSON, Jane. 1998. "El joven intérprete". *Quodlibet*, 10, pp. 80-101.
- SLOBODA, John. 2000. "Individual differences in music performance". *Trends in Cognitive Sciences. Vol. 4, No. 10*, pp. 397-403.
- SPIRO, Neta; GOLD, Nicolas and RINK John. 2007. "In Search of Motive: Identification of Repeated Patterns in Performances and Their Structural Contexts". *International Conference on Music Communication Science*, pp. 1-4.
- TARUSKIN, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press. Vol. 2 and 4
- TIMMERS, Renee; ASHLEY Richard; DESAIN, Peter and HEIJINK, Hank. 2000. "The Influence of Musical Context on Tempo Rubato". *Journal of New Music Research* 29 (2): 131-158.
- WAISMAN, Leonardo. 2018. "El canto de Mercedes Sosa". *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología*, La Plata 23 al 26 de Agosto de 2018. Versión electrónica disponible en:
https://www.academia.edu/37331623/EL_CANTO_DE_MERCEDES_SOSA [Fecha de último acceso: 04-02-2019]



DEMIAN ALIMENTI BEL

178

Demian Alimenti Bel es Profesor en música orientación composición musical de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) y ayudante de la materia Metodología de las Asignaturas Profesionales en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Becario de estudio de doctorado de la CIC (Comisión de investigaciones científicas de la Provincia de Buenos Aires, Argentina). Integrante e investigador del LEEM (Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical-FBA-UNLP). Integrante del proyecto de investigación Música, Cognición y Experiencia: Modos de Elaboración del Sentido en Contextos Sociales de Práctica Musical (2018-2021) de la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de la Dra. Isabel C. Martínez.

MARÍA CECILIA MARTÍNEZ

Isabel Cecilia Martínez es Dra. en Psicología de la Música por la Universidad de Roehampton Surrey, Reino Unido, Licenciada y Profesora en Educación musical (Fba-UNLP) y pianista. Es Profesora Titular de Metodología de las Asignaturas Profesionales y Audioperceptiva 1 y 2 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Es Directora del LEEM (Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical-FBA-UNLP). Dirige investigadores, becarios y tesistas en cognición musical corporeizada en el marco de los proyectos Música, Cognición y Experiencia: Modos de Elaboración del Sentido en Contextos Sociales de Práctica Musical (2018-2021) de la Universidad Nacional de La Plata y PICT 2013-0368 (ANPyCT). Ex Presidente de SACCoM. Investiga aspectos de la cognición musical corporeizada y el pensamiento imaginativo en música, la recepción y la ejecución musical. Ha publicado y difundido su investigación en el ámbito nacional e internacional.

■ EL PIAZZOLLISMO EN LAS COMPOSICIONES DEL TANGO CONTEMPORÁNEO

OMAR GARCÍA BRUNELLI

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

omar.garcia.brunelli@gmail.com

RESUMEN

Algunas propuestas del tango actual se desenvuelven dentro del género con cierta independencia y nos interpelan desde una resultante sonora que resulta difícil adscribir a alguna influencia determinada. En este trabajo indagaré en algunos trabajos de Diego Schisssi, los hermanos Emiliano y Lautaro Greco y Edgardo Rodríguez para determinar la presencia e importancia en ellas del legado piazzolliano. Planteo que más allá de la aceptación explícita de influencias de cualquier tipo, la impronta del tango de Piazzolla tiene una fuerte incidencia en el tango actual de intenciones más innovadoras. Para poder indagar este asunto, el primer paso es definir en qué consiste el piazzollismo para luego ver cómo se manifiesta en el tango contemporáneo formulado por los exponentes del campo popular y el académico que seleccioné en esta ocasión.

Palabras clave: tango, tango contemporáneo, Piazzolla, piazzollismo.

THE PIAZZOLLISM IN THE COMPOSITION OF CONTEMPORARY TANGO.

ABSTRACT

180

Some proposals of the current tango seem to move within the genre with some independence and it is difficult to ascribe them to any particular influence. In this work I will analyze some works of Diego Schisssi, the brothers Emiliano and Lautaro Greco and Edgardo Rodríguez, to determine the presence and importance in their works of the Piazzollian legacy. I propose that beyond the explicit acceptance of influences of any kind, the imprint of Piazzolla's tango have a strong influence on the current tango of more innovative intentions. In order to investigate this issue, the first step is to define what the piazzollismo consists of and then to see how it manifests itself in the contemporary tango formulated by the exponents of the popular field and the academic one that I selected on this occasion.

Keywords: tango, contemporanean tango, Piazzolla, Piazzollism.



El tango actual se desarrolla en configuraciones muy diversas, ya sea la imitación de estilos históricos o el diálogo entre sus raíces y otras músicas para lograr combinaciones personales y novedosas. Las estrategias que combinan el tango con otras músicas populares contemporáneas han evidenciado resultados provechosos (García Brunelli 2011). Pero también hay otras propuestas que parecen moverse dentro del género con cierta independencia y que nos interpelan desde una resultante sonora que resulta difícil adscribir a alguna influencia determinada. En este trabajo indagaré en algunas de esas propuestas para determinar la presencia e importancia en ellas del legado piazzolliano. Me propongo analizar de qué manera se manifiesta el seguimiento de las pautas tanguísticas de Piazzolla y qué aspectos se evitan, o no se tienen en cuenta.

Existe una gran cantidad de grupos y solistas de tango que están trabajando actualmente. Un relevamiento realizado recientemente bajo la dirección de Teresita

Lencina registró la existencia de 200 conjuntos que actuaron entre 1990 y 2015.¹ Además, los músicos de tango afirman que, incluyendo la actividad de las principales ciudades del país, actualmente existen alrededor de cien conjuntos activos (entre los sólidamente establecidos y los proyectos tentativos que se van reformulando continuamente).²

Ese mismo trabajo muestra, entre el universo relevado, que solo dieciséis conjuntos tocan obras de Piazzolla o citan expresamente su música como principal influencia o bien que algún testimonio los ha encasillado como piazzollianos. Entre los más notorios podemos nombrar al quinteto La Camorra, diversas formaciones de la flautista Paulina Fain, el quinteto Violentango, el Quinteto de la Fundación Piazzolla, el Septeto de los hermanos Lautaro y Emiliano Greco (y el quinteto que lo precedió, Viceversa) y evidentemente Scalandrum, el conjunto liderado por Pipi Piazzolla. Es llamativo que representen sólo un mínimo porcentaje del total, cuando Piazzolla ha sido la principal figura del tango moderno entre 1960 y 1990. Aunque, al mismo tiempo, seguramente es muy difícil encontrar a algún músico del tango contemporáneo, con intenciones renovadoras, que no considere a Piazzolla como un referente. De cualquier forma, a priori, podríamos concluir que el piazzollismo no es la principal corriente en el tango contemporáneo.

Planteo que más allá de la aceptación explícita de influencias de cualquier tipo, la impronta del tango de Piazzolla tiene una fuerte incidencia en el tango actual de intenciones más innovadoras. Para poder indagar este asunto, el primer paso será entonces definir en qué consiste el piazzollismo para luego ver cómo se manifiesta en el tango contemporáneo formulado por los exponentes del campo popular y el académico que seleccioné en esta ocasión.

Me he ocupado tempranamente de la conformación del estilo de Astor Piazzolla, en un trabajo en el que trataba de analizar la aún por entonces vigente cuestión de si las composiciones del bandoneonista se podían ubicar, con sus particulares características, dentro del género tango (García Brunelli 1992). A partir de ese trabajo y de otros más recientes (García Brunelli 2011 a y 2018), señalaré una serie de rasgos con los cuales se podría rastrear la incidencia de su estética en composiciones actuales. El estilo de Piazzolla de los sesenta fijó una serie de atributos en su música que se mantuvo hasta el final de la producción del compositor, y que fueron los más influyentes sobre el tango moderno a partir de esa época. En lo formal, las composiciones del bandoneonista se desarrollaban o bien en dos secciones –una de *tempo* vivo con una melodía rítmica y angulosa; y otra más lenta con una línea melódica más lírica-; o bien

¹ Relevamiento de grupos musicales de tango creados entre 1990 y 2015, realizado por el Centro fecca bajo la dirección de Teresita Lencina, durante 2014 y 2015. Algunos resultados parciales fueron comunicados por Valeria Bossi y Victoria Polti (2014).

² Comunicación personal de Andrés Serafini, 14/9/2018.

formas más extendidas, como las empleadas para las composiciones del noneto. Por ejemplo en *Preludio 9*, en la que luego de una introducción de 8 compases, el plan formal –indicando cantidad de compases– es el siguiente: A (26) / B (11) / B' (8) / B'' (9) / C (16) / B (11) / D (10) / B (10). Se trata en realidad de una ampliación de la estructura de dos secciones, variando el carácter y los *tempi* de cada una. Otra posibilidad era la de mantener el carácter rítmico durante toda la pieza (como en *Fracanapa* o *Zum*) o elaborar piezas cantables de *tempo* lento uniforme a partir del ritmo de milonga como en *Milonga del Ángel*. Es fundamental tener en cuenta que el pulso mantenido por Piazzolla, en cada una de las secciones, independientemente de las variaciones de *tempo*, era siempre regular.

Para la construcción de la melodía Piazzolla recurría con frecuencia a una fijación en escritura musical del rubato tanguístico (Kutnowski 2008) –el característico fraseo del tango–; empleaba también algunas configuraciones provenientes del jazz (García Brunelli 2011 a), que eran recursos que Piazzolla “tanguificaba”, por lo que nunca se percibían como ajenas al género. En cuanto a texturas, con frecuencia era de melodía acompañada, empleando los diversos tipos de *marcato* del tango o una adaptación del *walking bass* jazzístico, muchas veces intercalando pasajes homofónicos a cargo del conjunto. También cultivó, como novedad para el tango, texturas contrapuntísticas que refieren al barroco así como fugados realizados en base a temas tanguísticos que llegaron a ser una marca de estilo muy popularizada.

En sus composiciones Piazzolla supeditaba la marcha armónica a la melodía. La densidad de dicha marcha podía ser como máximo de uno o dos acordes por compás aunque usualmente era más espaciada. Por lo general la armonía empleada es interesante y de relaciones tonales fuertes, y recurría con frecuencia, según las épocas, a construcciones acórdicas por cuartas.

En cuanto a la instrumentación, la más característica es la del quinteto cuya particularidad es la de que los instrumentos son independientes tímbricamente y todos tienen participación solista. Las ampliaciones eventuales de ese quinteto variaron sustancialmente la sonoridad de los conjuntos (agregando violoncelo, flauta y percusión, como para el Nuevo Octeto; o bien completando el quinteto de cuerdas y agregando percusión, como para el Noneto. El conjunto de la etapa italiana (1974-1978) requirió de parte de Piazzolla la realización de *overdubings* de bandoneón para mantener la estética tanguística. El llamado octeto “electrónico” (1978) incorporó instrumentos amplificados, lo que acercó la sonoridad al rock (García Brunelli 2018). Por último, el sexteto de las últimas grabaciones incluía dos bandoneones, piano y contrabajo, violoncelo y guitarra eléctrica, formación más forzada por las circunstancias que fruto de una decisión estética, aunque no dejó de funcionar correctamente.

Para observar qué se manifiesta de ese piazzollismo en el tango contemporáneo, tomaré en esta ocasión trabajos correspondientes al segundo disco del Diego Schissi

Quinteto, “Tongos”; al disco “Inflexión” del septeto de Lautaro y Emiliano Greco; y dos obras de Edgardo Rodríguez perteneciente a su proyecto Tango Chino. El denominador común de la música seleccionada, es la elaboración compositiva realizada por estos músicos, que, con sus temas propios y versiones de tangos clásicos, se apartan voluntariamente del canon tanguístico tradicional y se incorporan al tango contemporáneo con una visión muy personal basada, justamente, en una escritura elaborada que complejiza la forma y torsiona los gestos tanguísticos apartándolos de los cánones clásicos. La selección de estos conjuntos, se justifica por la especializada formación musical de sus responsables y su sostenida actuación en el género con vocación innovadora.

Diego Schissi (1969)

De formación jazzística, con estudios en Estados Unidos³ y una residencia de siete años en ese país, suma a la natural influencia generacional del rock internacional y nacional, las de Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal y una gran atracción por el tango, entre cuyas figuras menciona a Piazzolla, Salgán y Troilo. A su regreso de Estados Unidos en 1999 integró el Quinteto Urbano, de gran notoriedad en el jazz local, con el que participó en la grabación de tres discos antes de su disolución en el 2004.⁴ Decidido a volcarse a la composición, escribe *Tren*, obra que luego graba con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, editando el disco del mismo nombre en 2007⁵, en el que no se observa una clara adscripción genérica.⁶ Su entrada plena en el mundo del tango se da a través del disco *Tongos. Tangos improbables (2010)*⁷, al que siguieron dos discos más, afincados en el género.⁸ Me referiré en este trabajo solo a ese primer trabajo.

³ Cursó la carrera de Jazz Performer en la Universidad de Miami. Además realizó estudios discontinuos en Argentina con Daniel Montes, Juan Carlos Cirigliano y Oscar Edelstein.

⁴ El Quinteto Urbano estaba integrado por Juan Cruz de Urquiza, Oscar Giunta, Rodrigo Domínguez, Guillermo Delgado y Diego Schissi. Grabaron *Jazz contemporáneo argentino (2000)*; *Jazz contemporáneo argentino II (2001)* y *En subida (grabado en España en 2003)*. Presentaron su último concierto en 2004.

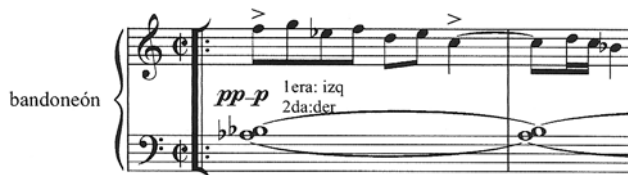
⁵ La obra había sido comisionada por la organización del Festival de Tango de Buenos Aires en su edición 2006. Se había convocado a varios compositores ligados al tango contemporáneo y el encargo estaba apadrinado por Gustavo Beytelman.

⁶ *Tren* es un conjunto de piezas pensado como una unidad, para un doble cuarteto: piano, guitarra, contrabajo y percusión, y cuarteto de cuerdas.

⁷ Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=bQOuLkMm0WQ>.

⁸ Luego del CD *Tongos*, registró dos CD con su quinteto en asociación con el trío Aca Seca: *Típas y típos (2012)*, en vivo, y *Hermanos (2014)*. Los discos *Timba (2016)* y *Tanguera (2018)* están más íntimamente vinculados al tango.

Los temas del disco se llaman *Tongo*, o *Líquido* o *Canción*, diferenciados luego por numeración. *Tongo* y *Líquido* son rítmicos, de pulso regular. Los denominados *Canción* son rapsódicos, lentos, reminiscentes por momentos de las melodías de Juan Carlos Cobián y por otros de los arreglos para bandoneón solo de Piazzolla. Me concentraré en *Tongo* y *Líquido*. En ellos no encontramos vestigios de Piazzollismo en la superficie. Emplea el ritmo aditivo pero agrupado en 323, en lugar de 332, con lo cual se vuelve irreconocible, aunque colabora para la construcción de una trama rítmica compleja de contratiempos que enriquece la textura, que no es contrapuntística, sino que opera por capas superpuestas. Las melodías de las composiciones no participan de las características motivicas de la melodía piazzolliana. Los elementos melódicos que emplea son recurrentes: parece haber partido del mismo material, que va modificando para cada pieza y luego en cada pieza la nueva organización de alturas del motivo resulta trabajada por diversas formas de variación (Ver ilustración 1).⁹

Motivo inicial de *Tongo 1*Motivo inicial de *Tongo 2*Motivo inicial de *Tongo 4*Ilustración 1. Diversas configuraciones de los motivos de *Tongo 1, 2 y 4*, de Diego Schissi

⁹ Este aspecto fue confirmado por Schissi en entrevista realizada el 18/10/2018.

No queda casi nada en la superficie que remita a Piazzolla, pero tampoco al tango clásico, en cuanto a gestos explícitos rítmicos o melódicos. Sólo en algunos momentos se escucha brevemente un acompañamiento tanguístico. A pesar de este apartamiento del género, conceptualmente parte de la postura estética del marplatense, en el sentido de evitar los lugares comunes del tango forjando una nueva melódica y un conjunto de recursos rítmicos propios. Schissi partiendo de Piazzolla y evitando a su vez los recursos del marplatense se abstrae aún más del tango canónico clásico.

185

Tímbicamente logra un sonido muy diferente al del Nuevo Tango, por el uso de la guitarra española y una textura en la que no se destacan los miembros del quinteto como solistas, aunque cada uno conduzca eventualmente la melodía.

Por lo tanto lo Piazzolliano en Schissi está en la construcción de un tango a partir de premisas compositivas, de la misma forma que Piazzolla fue construyendo el suyo paulatinamente agregando recursos de diversa índole.

Lautaro y Emiliano Greco Septeto

Lautaro (1986, bandoneonista y pianista) y Emiliano (1983, pianista), son egresados del Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” en especialidad de piano. De intensa y continua actuación en el tango desde principios de los 2000, en 2005 grabaron un primer disco con su quinteto Viceversa fundado en 2003 con la formación clásica piazzolliana. El proyecto se propuso realizar arreglos modernos de tangos clásicos y tangos propios con una orientación piazzolliana. Registraron luego dos discos más, el último en versión de octeto (violín, viola y violoncelo agregados al quinteto).¹⁰ Lautaro es el más virtuoso y certero intérprete actual de las obras de Piazzolla desde el bandoneón, ya sea del repertorio popular como del académico.

Desde la formación de quinteto¹¹ se observa a los hermanos Greco manejarse con soltura y desenfado en un lenguaje impregnado de piazzolismos (rítmicos, melódicos,

¹⁰ Los discos de Viceversa son: Viceversa Tango (2005); A todo trapo (2008) y Pulsión. Viceversa en octeto (2010/11).

¹¹ El Quinteto Viceversa nace como una formación de cuarteto en agosto de 2003, teniendo como primer objetivo desarrollar un repertorio que abarcara las diferentes épocas del tango, pero desde una sonoridad moderna. Tanto en los arreglos sobre composiciones ajenas como en los temas propios, reflejan acabadamente esta línea artística de exploración y búsqueda dentro del tango. Si bien la influencia estética más importante proviene de Astor Piazzolla, a quien reconocen como su más grande inspirador, su repertorio excede las obras de este autor para dar lugar también a interesantes y novedosos arreglos de clásicos del género como Los mareados, Nocturna, o El Marne, entre otros.

texturales), en temas como *Viceversa*, *A todo trapo* y *Fabulero* aunque los arreglos remiten también en gran medida a los principales exponentes alternativos de los sesenta, como Julián Plaza, Ernesto Baffa, Osvaldo Berlingieri y Leopoldo Federico y sus respectivas combinaciones.

El septeto actual, integrado por piano, dos bandoneones, dos violines, violoncelo y contrabajo, ya presenta desde la formación un giro hacia el canon tanguístico de los sesenta -en las versiones de clásicos- y a una postura post-piazzolliana en las composiciones propias. En su primer disco, *Inflexión* (2017)¹², una particularidad es que en los arreglos de tangos clásicos han recurrido a una densificación de la marcha armónica, a la manera de las rearmonizaciones que realizaba Néstor Marconi para el Vanguatrío.

En *Michelle* composición de Lautaro Greco, se advierte una amplitud formal que excede la media de la estructura piazzolliana, básicamente de dos secciones. El plan formal es el siguiente: Introducción / (introducción de A) A / B (solos de violín y violoncelo / C (solo de piano) / D (fugado y luego desarrollo del tema del fugado) / E (tema piazzolliano sobre contracanto de cuerdas y bajo marcado en cuatro por el contrabajo / puente / A. En resumen: i A B C D E p A.

A grandes rasgos hay un sector central más lento (el de los solos) y el resto de la composición, mantiene un *tempo* más vivo y de pulso regular. No hay lugares comunes en el acompañamiento, que se resuelve en una textura contrapuntística y en el pulso sostenido del bajo con acordes en contratiempo, evitando el automatismo de las formas en que el tango puede realizar el clásico acompañamiento de diversos *marcados*.

En *Danzarín*, de Julián Plaza (arreglo de Emiliano Greco), compositor cuya tipología melódica sobrevuela en muchas piezas de estos trabajos, observamos la estrategia asumida al abordar temas clásicos. El original (raramente) tiene tres secciones de dieciséis compases, o sea que hay mucho material de origen para trabajar. No obstante el planteo del arreglo en cada sección se divide en dos, modificando así las texturas, el carácter o el ritmo cada ocho compases. El *tempo* es sumamente variable también. A la gran variedad del planteo formal se le suma una marcha armónica de gran densidad, con progresiones permanentes, a las cuales, aparentemente, se asigna la portación de modernidad del arreglo.

¹² Se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=b5ref3jpA_k.

Tango Chino

Tango Chino es el nombre del proyecto de Edgardo “Chino” Rodríguez, que en la actualidad ya tiene tres discos editados. Es un compositor y guitarrista egresado en composición en la Universidad Nacional de La Plata. Analizaré dos temas¹³, *Naranja en flor*¹⁴ de Homero y Virgilio Expósito y uno propio, *Loviu*.¹⁵

En *Loviu*, adhiere a los patrones piazzollianos, aunque desde lo estilístico no remita a Piazzolla. Recurre al patrón de acompañamiento 332, modificado en sectores a una clave de dos compases 332- 233. La estructura es simple (ver Ilustración 2):

187

Sección:	Introducción	A	B	A'	CODA
Compases:	9	32	22+10	45	24
Negra =	130	130	65 / 80	80	65 / 80

Ilustración 2. Estructura de *Loviu*

El material temático no elude el tipo de ritmo piazzolliano (c. 30 en adelante) y el pulso es regular de cuatro tiempos o recurre al más directo 332.

En *Naranja en flor* escuchamos un enfoque muy particular: El cantor respeta la melodía del original y alrededor de ella Rodríguez realiza un abigarrado acompañamiento aplicando al cuarteto una estructura rítmica aditiva que abarca dos compases (3 3 3 3 2 2). La inestabilidad de esa estructura rítmica se superpone al bajo en cuatro tiempos que realiza el piano y al ritmo 332 del contrabajo. En la segunda sección del tango introduce una cascada de *glissandi* realizados por el piano.

El piazzollismo implícito en el tango contemporáneo.

Voy a recurrir a un concepto que emplea Simon Frith (2001) para explicar las diferencias entre la forma de composición esquemática de la música popular y los procedimientos de elaboración de la música académica. Presenta un par de conceptos

¹³ En *Naranja en flor* canta Caracol Paviotti; en piano, Fulvio Giraudó, Adriana González en contrabajo y Guillermo Rubino en violín. Arreglos y guitarra, Edgardo Rodríguez; editado en 2010 en el disco “Tango Chino & Caracol”. *Loviu*: compuesto aproximadamente en 1992, Fulvio Giraudó en piano, Marcos Ruffo en contrabajo y Javier Kase en violín. Composición, arreglos y guitarra Edgardo Rodríguez; grabado en julio del 2018.

¹⁴ *Naranja en flor* se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=UYv9B7krXS4>.

¹⁵ *Loviu* se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=IP3Lx4q6UJI>.

formulados por Andrew Chester (1970): “extensionalidad” e “intensionalidad” [sic]. La música académica, dice Frith, opera con mecanismos extensionales: logra complejidad aplicando a los elementos básicos procedimientos armónicos, desarrollo, contrapunto, variación, etc., en tanto la música popular los ignora o subvierte. La música popular suele adoptar una construcción “intensional”¹⁶, en la que las unidades básicas (melodía, armonía, ritmo) forman lo complejo no por desarrollo sino hacia adentro de la estructura, con acciones y recursos¹⁷ que derivan de convenciones propias de cada música.

A partir de estos conceptos podemos decir que Piazzolla se basó en muchas ocasiones en mecanismos extensionales (aunque no haya olvidado las convenciones del género)¹⁸, ya que elaboró un sistema compositivo para el Nuevo Tango (que antes esquematizábamos para explicar el piazzollismo) del que fueron surgiendo las piezas, aplicando alternativamente las disponibilidades de su “caja de herramientas”.

Los compositores que menciono en este trabajo, cuyos recursos he señalado muy brevemente, también han elaborado una propuesta compositiva que excede ampliamente el pensamiento estándar del tango, y por eso considero que representan el piazzollismo.

En todos se observa, por otra parte, un denominador común en el empleo del ritmo, que nunca es aplicado automáticamente como en el tango tradicional canónico –los diversos tipos de marcato tabulados en la bibliografía que sistematiza la interpretación instrumental del tango (Peralta 2008; Salgán 2011)- sino que recurren a otro tipo de texturas, a subvertir el ritmo aditivo de Piazzolla con otras organizaciones asimétricas, a superposiciones que complejizan la percepción dentro de un pulso continuo, o a un pulso regular de cuatro tiempos marcado por los bajos.

Tal parece que son los gestos rítmicos los que más fácilmente connotan al género y que esto ha sido comprendido más cabalmente por estos compositores que se dedi-

¹⁶ “Intensionalidad” no se refiere a “intención” sino a “intensión” como opuesto a “extensión”. En el artículo original de Chester, este usa el término “*intension*” en lugar de “*intention*”, con ese sentido de oposición, como opuesto a “*extension*”. Pero en las sucesivas publicaciones del artículo de Frith, la palabra ha sido mal transcrita como “intentional”. La traducción al español de Silvia Martínez recupera el sentido original propuesto por Chester y emplea “intensión” como opuesto a “extensión”, que, además, es un vocablo admitido en el Diccionario de la Real Academia con un significado diferente a “intención”, y que se ajusta muy bien al neologismo la propuesto por Chester, tal vez tomado de la lingüística (la Real Academia proporciona una definición que se aplica en Lingüística, como “conjunto de rasgos semánticos de una unidad léxica, por oposición a extensión”).

¹⁷ El autor emplea los términos “inflexión” y “modulación”, pero no exactamente en el sentido que tienen en español vinculados al análisis armónico.

¹⁸ Por ejemplo, una obra en la que se observa la aplicación de estos mecanismos extensionales es la Camorra. Está constituida por tres piezas cuyo material temático deriva de un motivo muy breve y simple, que la mayoría del tiempo circula implícito en la melodía y que es tratado por variación (García Brunelli, 2008).

can más al tango instrumental que al cantado -en el tango vocal-instrumental la cuestión del manejo tanguero del ritmo no está, en muchos casos, convenientemente zanjada.

La cuestión rítmica y la regularidad del *tempo* es tan esencial, que me interesa traer a la palestra cómo la estrategia del ritmo y el pulso es aplicada por compositores académicos contemporáneos para introducir el tango en obras no explícitamente ubicadas en su campo. Puedo recurrir como ejemplos al propio Piazzolla, a Julio Viera y a Gustavo Beytelman.

De Piazzolla en su producción académica hay muchos ejemplos (y no me refiero a los de su última etapa donde explícitamente llevó su Nuevo Tango al campo académico (como por ejemplo con su *Concierto para Bandoneón*) sino a obras tempranas. Por ejemplo, en su *Preludio* para piano de 1953¹⁹, se desenvuelve en un estilo rapsódico, con una conducción melódica y armónica basada en un insistente cromatismo. Es una construcción formal más bien caprichosa que discurre con gran ambigüedad tonal, recurriendo a armonías que avanzan mucho en la escala de armónicos. En la segunda parte de la pieza (que es bipartita) dos elementos de fuerte carácter se juxtaponen. En el registro agudo, séptimas mayores sostenidas a lo largo de tres compases, separadas por una melodía quebrada y cromática. El otro elemento aparece como contraparte en la mano izquierda: un gesto compuesto por un bajo en corchea y un acorde en negra, y luego en negra con puntillo (ver Ilustración 3).



Ilustración 3. *Preludio* (Piazzolla), compases 18 a 21.

Este segundo elemento al repetirse y destacarse aparece como el primer plano de lo que ocurre musicalmente. Su pregnancia deriva, por lo menos para un oyente con competencias necesarias, de que es una configuración rítmica que connota al tango, porque remite al 3/2. La aparición de este elemento genera dos campos opuestos en la obra: tango/no tango.

¹⁹ Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=jGi-aG85o2s>.

Julio Viera compuso *Cuatro Serenatas a la luna* para bandoneón, violín, contrabajo y piano. Más allá de la inevitable remisión al género que provoca la presencia del bandoneón, la obra no está basada en el tango sino que lo incorpora como un elemento subyacente y un derrotero hacia la última pieza²⁰, en la que el tango se hace visible por momentos. La obra ha sido analizada por Federico Monjeau (2015), quien encuentra que:

190

En la última Serenata hará su aparición el pie rítmico del tango. Primero de manera ligeramente transfigurada, aunque en el quinto compás de esa sección la forma rítmica se estabiliza en la característica marcación regular del contrabajo en cuatro tiempos. (...) Desde la perspectiva del oyente, la aparición de ese pie rítmico tiñe retrospectivamente la totalidad de las serenatas como su preparación del tango (...).

Algo similar ocurre con *Otras voces*²¹ de Gustavo Beytelman. En este caso la obra fue estudiada por Bárbara Varassi Pega (2012), quien encuentra que “la pieza está construida, por un lado, con rasgos distintivos del lenguaje del tango organizados de una manera novedosa para el género y, por el otro, con materiales ajenos a su tradición que lo atraviesan.” Afirma que en la obra

“la pulsación no es constante, sino un elemento más que aparece y desaparece. (...) Beytelmann pone y saca de foco el tango a través de la pulsación. Estructura secciones con pulsación implícita (derivadas de la música académica) y otras con pulsación explícita (derivadas de la tradición tanguera) que suelen articularse de manera gradual. El compositor define este proceso como ‘modulación de la pulsación’ y lo utiliza para acercar o alejar la obra con respecto a ambos lenguajes: ‘La pulsación es deseada y justamente por su fuerte relación con el tango en ciertos momentos de la obra está escamoteada’.

Regresando al eje de este trabajo: creo que las propuestas desde lo compositivo en el tango contemporáneo están realizando la misma empresa que movió a Piazzolla cuando desarrolló el Nuevo Tango. Es decir, formular una puesta al día del género sin abjurar de sus cimientos, y tal empresa se está llevando a cabo nuevamente en el campo de la música instrumental autónoma, no dependiente de las letras o del baile (y por tanto tal vez menos atractiva para el público).²²

²⁰ Se puede escuchar en <https://youtu.be/KH7iLcMofDc>.

²¹ Se puede escuchar en <https://youtu.be/ughRm0mLSQE>.

²² Me he referido en otro trabajo a la dificultad que implica mantener proyectos renovadores a lo largo del tiempo sin el rédito económico que reportaría un moderado éxito de público.

Para finalizar quiero citar una afirmación por demás elocuente de Diego Schissi: dijo que sin duda faltan músicas que lleguen al oído popular, pero también faltan músicas que tengan una fortaleza tal, que más allá de que a la gente le gusten o no perduren significativamente.²³ Yo creo que las músicas a las que me he referido tienen la fortaleza necesaria para trascender y llevar adelante la vigencia del género y demuestran la subsistencia de un piazzollismo implícito y que la ausencia de un público masivo es un dato más de la realidad con la que deben lidiar los herederos de Piazzolla en el siglo XXI, pero no es un aspecto definitorio para solventar el futuro del tango, que está en realidad en manos de los compositores.

191

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSSI, Valeria y Victoria POLTI. 2014. “Tangos de hoy: 30 años luego de la ¿siesta?” *IV Congreso Internacional de Tango “Tango en Tiempo Presente”*. Centro ‘fe-ca, UNESCO.

CHESTER, Andrew. 1970. “Second thoughts on a rock aesthetic: The Band”. *New Left Review*, 62.

FRITH, Simon. 2010. “Hacia una estética de la música popular”. Francisco Cruces. *Las culturas musicales. Lecturas en Etnomusicología*. Madrid, Trotta.

GARCÍA BRUNELLI, Omar. 1992. “La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 12.

GARCÍA BRUNELLI, Omar. 2008. “De Woodstock a Buenos Aires. Análisis de Camorra I, II y III. Omar García Brunelli. (compilador) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos aires: Gourmet Musical.

_____. 2011 a. “La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla”. *Coloquio Internacional. Tango: Creaciones, identificaciones, circulaciones*. París, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).

_____. 2011 b. “El tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo”. *Revista Afuera – Estudios de crítica Cultural*. Disponible en www.revistaafuera.com. Año VI, Número 10.

²³ Entrevista a Diego Schissi realizada por Mariano del Mazo el 3/1/2016, Página 12, consultada el 20/10/2018 en: file:///F:/Dropbox/SEMANA%20DE%20LA%20UCA%202018/SCHISSI/P%3%A1gina_12%20%20radar.html.

GARCÍA BRUNELLI, Omar. 2018. “La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla. Registro, textura, timbre y orgánico. Canon y ruptura”. *Semana del Sonido 2018* Universidad Nacional de Quilmes.

KUTNOWSKY, Martín. 2008.: “Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla. García Brunelli, Omar (compilador) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos aires: Gourmet Musical.

MAURINO, Gabriela. 2008: “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”. García Brunelli, Omar (compilador) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos aires: Gourmet Musical.

MONJEAU, Federico. 2015. “Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera.” *Revista Argentina de Musicología*. N° 14/15, 2014/2015.

PERALTA, Julián. 2008. *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: el autor.

SABOGA, Thomas. 2017. “L’expansion du tango d’Astor Piazzolla. Conjugaison du populaire et du savant à travers l’articulation avec le jazz, la musique baroque et la musique savante moderne,” These pour obtenir le grade de Docteur de L’Université Paris-Sorbonne.

SALGÁN, Horacio. 2011. *Curso de Tango*. Buenos Aires, El autor.

VARASSI Pega, Bárbara. 2012. “Otras voces. Gustavo Beytelmann: un lenguaje propio con raíces tangueras”. *Revista Argentina de Musicología*, 12-13.

Entrevista a Diego Schissi realizada el 18/10/2018 por Pablo Martínez, Andrés Serafini y Omar García Brunelli para el archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

OMAR GARCÍA BRUNELLI

Omar García Brunelli es Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la Universidad Católica Argentina y doctorando en Teoría e Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es investigador del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” de Argentina donde dirige el proyecto Antología del

Tango Rioplatense. Ha publicado artículos sobre música popular y colaborado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, el *New Grove Dictionary of Jazz*, y la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Compiló el volumen *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical, 2008) y publicó *Discografía básica del tango 1905-2010- Su historia a través de las grabaciones* (Gourmet Musical, 2010).

SECCIÓN RESEÑAS



■ CAÑARDO, MARINA, 2017.
*FÁBRICAS DE MÚSICAS:
COMIENZOS DE LA INDUSTRIA
DISCOGRÁFICA EN LA ARGENTINA
(1919-1930).*

BUENOS AIRES: GOURMET MUSICAL EDICIONES,
309 PÁGINAS. ISBN 978-987-3823-13-8

ANGÉLICA ADORNI

Universidad de Buenos Aires
angelicaadorni@yahoo.com.ar

■

El libro de Marina Cañardo *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* aborda un tema poco estudiado en nuestro país: la historia de la grabación sonora con fines comerciales en sus albores y con ella, la compleja (y apasionante) relación entre los cambios tecnológicos y los cambios estético-musicales, el campo de artistas, las industrias culturales, la publicidad, la política y la prensa. El título recibió por parte de la Secretaría de Cultura de la Nación el Segundo Premio en la categoría “Ensayo Artístico”, en el marco de los Premios Nacionales en Ciencias y Letras otorgados en el último mes de diciembre.



El análisis de Cañardo se centra en la década de 1920, momento en que se registra el primer *boom* discográfico a escala mundial y periodo particularmente rico que habilita diversas líneas de estudio. En nuestro país se trató de una época caracterizada por una relativa estabilidad político-social y un contexto externo favorable que permitió un desarrollo económico sostenido hasta 1929 y con éste, la creciente modernización del paisaje urbano, el ascenso de sectores sociales y el consecuente acceso a bienes culturales de consumo, que diversificaron y multiplicaron su oferta. Argentina tuvo en esos años uno de los mayores índices de crecimiento a nivel mundial y Buenos Aires se convirtió, tal como describe Cañardo, en un “faro” que atrajo la instalación de compañías –entre ellas, discográficas– y la llegada (desde fronteras adentro y afuera) de artistas que

vieron la posibilidad de proyectar desde allí sus producciones a otros puntos del planeta. La de 1920 fue también una década de acelerados cambios tecnológicos y el afianzamiento de las industrias culturales, a escala nacional y global. La ya existente industria editorial de partituras recibió en los inicios del siglo XX un impulso por parte de la naciente industria discográfica cuyo crecimiento –exceptuando los años de la Primera Guerra Mundial– se sostuvo durante los tres primeros decenios. A esto se sumó la consolidación de la industria cinematográfica, el inicio del cine sonoro (cuya lógica de *star-system* se trasladó también a la música) y la llegada de la radiotransmisión a los hogares. El comienzo de la grabación electrónica en 1926 posibilitó mayor calidad en la grabación y reproducción sonora, e inyectó un nuevo impulso en la industria discográfica. La década de 1920 marcó entonces, con el rápido devenir de tales acontecimientos, un antes y un después en la historia de la música, particularmente en la de carácter popular. Cañardo analiza todos estos aspectos sin dejar de lado reflexiones sobre el impacto de la aparición de la grabación sonora en los hábitos de escucha y consumo, y los cambios que acarreó la escucha acústica, con la posibilidad de llevar los aparatos de reproducción musical al ámbito privado del hogar y prescindir de la –antes absolutamente necesaria– presentación de músicos en vivo. Asimismo, las modificaciones en la escucha acarrearón cambios en el lenguaje y la interpretación musical. Cañardo tampoco deja sin tratar la cuestión de las relaciones laborales de los músicos con las compañías discográficas en aquel contexto de creciente sindicalización y reivindicación de los derechos de los trabajadores, lo que trajo como consecuencia la posterior organización en nuestro país del sector de compositores e

intérpretes en instituciones que perdurarían hasta la actualidad. Ya hacia el final, el libro aborda la discusión, por demás encendida en aquellos años posteriores al festejo de los Centenarios de la patria, sobre la conflictiva y muy joven “identidad nacional”, y los aportes de la industria del disco a la conformación de un repertorio “nacional”. La recurrente invocación a lo “criollo” como rasgo identitario del tango y su promoción como “auténtico” y argentino, pone en evidencia la dimensión política de dicha producción discográfica, en especial al considerar que para parte de la elite intelectual este género musical aún era motivo de rechazos y disputas. Por último, un capítulo sobre la comercialización en otros países –particularmente en Francia– de discos de tango grabados en Argentina y su consumo como música “exótica”, deja planteada la idea de una circulación de bienes de consumo escindidos de sus contextos originales que anticipó en mucho al periodo de globalización del cambio de milenio.¹ Así, el planteo del tango de comienzos de siglo XX como una especie de “pionero” de las actuales *world musics* pone el broche de oro al abanico de temas del libro.

El invaluable aporte de Cañardo al conocimiento de la industria discográfica –y con ella de la historia de la música– en nuestro país, surge de sus investigaciones de doctorado, cuya tesis fue defendida para obtener la doble titulación como Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y como Doctora en Música y Musicología del Siglo XX por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Por tanto, el libro posee dos grandes virtudes, la primera esperable y obvia, la segunda más sorprendente. Presenta la rigurosidad teórica y metodológica propias de una investigación doctoral –con un intenso manejo de fuentes y la tematización de un objeto inédito– a la par de una escritura de una admirable calidez y claridad, una exposición ordenada y amena, que surge del gentil afán de buscar adaptar un trabajo de esa magnitud, para ponerlo al alcance de un público amplio de lectores: estudiosos, curiosos, melómanos o simplemente amantes de la música. Este es el desafío que también ha perseguido la editorial Gourmet Musical en sus más de diez años de existencia (con buenos resultados, por cierto) y que, gracias al trabajo de la autora y los editores, en este ejemplar se encuentra cumplido. Se destaca también el material visual que dialoga de manera intercalada con el texto escrito e ilustra las diferentes temáticas. Se trata de unas ciento cuarenta ilustraciones –todas cuidadosamente analizadas– entre las que se cuentan fotografías, publicidades, catálogos, partituras, crónicas y variado material de prensa del período estudiado. Conforman no solo el corpus documental que respalda las principales ideas del libro, sino también un feliz complemento para la curiosidad del lector, numerosas veces tentado a detenerse en el detalle de ilustraciones, ocurrentes títulos y minúsculas letras de contenido.

¹ Tal como lo reflejara también Ramón Pelinski en su compilación de escritos en *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2000).

Tal como lo sugiere la tapa (cuyo diseño de Santi Pozzi muestra un bandoneón que simula ser una fábrica o usina, con chimeneas/clarinetes que despiden humeantes notas musicales) el libro se focaliza especialmente en la música y los músicos de tango en esos comienzos de la industria discográfica en nuestro país. Sin embargo, como lo expresa su título que en nada refiere a ese género musical, el libro comprende una variedad amplia de fuentes y problemáticas, con referencias constantes a otros géneros musicales. En ningún momento el árbol tapa el bosque. Las reflexiones sobre el campo artístico y cultural se extienden más allá del género tango y son pertinentes para abordar otras músicas –populares o académicas– e incluso otras áreas de estudio: la publicidad, la prensa, la representación visual de las estrellas o la historia de otros medios como la radio o el cine, para poner algunos ejemplos. Asimismo, el recorte temporal no es estricto, y Cañardo enmarca adecuadamente el tratamiento de una época específica en un contexto más amplio de acontecimientos históricos y cambios culturales y tecnológicos, que permite pensar incluso en los ocurridos más recientemente.

El libro está estructurado en capítulos que tematizan diferentes interrogantes. ¿Quiénes fabricaban los discos? ¿Quiénes grababan los discos? ¿Cómo se grababan? ¿Qué se grababa? ¿Para qué? ¿Cómo se promocionaban los discos en la Argentina? ¿Cómo se promocionaban los discos en Francia? Estas preguntas, simples en su planteo pero no tanto en su respuesta, titulan los diversos capítulos. Cada capítulo profundiza alguno de estos aspectos y contiene un desarrollo completo en sí mismo, si bien se complementa con la información de los restantes. De esta manera, el libro puede leerse de corrido respetando la presentación de la autora, o por capítulos de manera independiente y aleatoria según los intereses del lector, sin perder por ello su comprensión. Contiene sobre el final un índice temático a partir del cual es posible realizar un rastreo de nombres de personas, grupos, medios de comunicación e instituciones.

En su metodología, el libro pone en diálogo numerosas fuentes bibliográficas, enunciadas hacia el final según su temática. Pero sin duda, destaca especialmente el intenso trabajo con fuentes de primera mano: entrevistas, hemerografía y catálogos y libros de grabación de los dos principales sellos discográficos en actividad, posibilitaron un análisis de tipo cualitativo y también cuantitativo de los materiales, con valiosos resultados. *Fábricas de músicas* se trata entonces de un interesante libro que, sin duda, aportará nuevos saberes a cualquier estudioso o interesado en la historia de las músicas del siglo XX en nuestras latitudes. Generará inquietudes sobre el pasado, pero también despertará reflexiones sobre el presente de la industria discográfica y probablemente, al cerrar el libro y dejarlo descansar sobre la biblioteca, profesor o melómano, estudiante o curioso, desviará la mirada hacia esa otra biblioteca que todo amante de la música cuida con celo. Observará las repisas de discos compactos, casetes o vinilos, la carpeta amarilla que titila resplandeciente en el escritorio del computador, o el logo de

una moderna plataforma que aguarda un *touch* en el celular. Esas bibliotecas sonoras, con certeza, se resignificarán transcurridas las páginas de este libro.



ANGÉLICA ADORNI

201

Pianista e investigadora. Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (orientación Música) egresada en 2011 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realiza estudios doctorales en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA) y es becaria doctoral UBACyT. Es profesora de Historia de la música popular argentina y latinoamericana, y de Etnomusicología latinoamericana en el Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" de la Ciudad de Bs As. Se desempeñó como docente en distintos niveles de educación y trabajó como investigadora auxiliar en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Realizó ponencias y publicaciones en medios especializados, focalizados en el tango y la música popular argentina de raíz folclórica

NOTICIAS DEL INSTITUTO



■ NOTICIAS DEL INSTITUTO

1. Publicaciones

1.1. Revista N° 32 (2018). Contenido

1.1.1. Sección Artículos

- Javier Ares Yebrá. [*Pensar la música. Fuentes y elementos para una propuesta en Pierre Sourtchinsky.*](#)
- Leslie Freitas de Torres. [*Las instituciones patrocinadoras de la enseñanza musical en Santiago de Compostela en la segunda mitad del siglo XIX.*](#)
- Juan María Veniard. [*La polca acriollada rioplatense. Su música.*](#)

1.1.2. Sección Conferencias

XIV Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de investigación cognición musical: Estudios interdisciplinarios en música, mente y cerebro. Celebradas entre el 1 y el 3 de noviembre de 2017 y organizadas por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” - UCA -

- María Inés Burcet. [*Notación musical: ¿código o sistema de representación? Implicancias psicológicas y educativas.*](#)
- Néstor Roselli y Gastón Saux. [*Aspectos cognitivos de la comprensión lingüística y musical. Concordancias y diferencias.*](#)
- Favio Shifres. [*Psicología y Música. El encuentro disciplinar desde una perspectiva plural.*](#)

1.2. Libros

- Pablo Cetta. [*Fundamentos de Composición Musical Asistida en el entorno de programación OpenMusic*](#). FACM-UCA, 2018, 230 p.

Síntesis: En 1955 comienzan las primeras experiencias sobre la utilización de las computadoras en música. Ya desde los inicios, se perfilan dos campos de aplicación diferenciados: el de la composición asistida, por un lado, y el de la síntesis y el procesamiento de señales de audio, por otro. En ambos casos, las necesidades creativas no solamente exigen el desarrollo de aplicaciones informáticas, sino también, de lenguajes especialmente diseñados para estos usos. Este libro propone el estudio y análisis de la formalización de procedimientos aplicables a la composición musical y su codificación a través de la programación con LISP y OpenMusic.

- Nancy Marcela Sánchez. [*El carnaval "antiguo" y el carnavalito "moderno" documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca \(Jujuy\). Constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional grabado in situ \(1931-1945\)*](#). FACM-UCA, 2018. E-book.

Síntesis: Este estudio, fruto de la tesis de doctorado de la autora, se centra en un repertorio tradicional documentado por Carlos Vega en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy), entre los años 1931 y 1945, en el marco de sus viajes de estudios etnográficos. Los análisis toman como base las grabaciones registradas in situ, las pautaciones musicales, las entrevistas y las notas de campo realizadas en aquellos viajes de recolección del acervo tradicional argentino. La mayor parte de estas fuentes documentales primarias son inéditas y pertenecen al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y al Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

- Arleti Molerio Rosa, Jimena Peñaherrera Wilches, Julián Mosca. [*Edición crítica de obras del compositor Domingo Arquimbau. Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador, Catedral de Lima-Perú*](#). FACM-UCA, 2019. E-book.

Síntesis: En este trabajo, que encarna un relevante aporte al estudio de las conexiones entre las capillas musicales catedralicias latinoamericanas y españolas durante el período colonial. Los autores abordan la edición crítica de cuatro salmos y dos villancicos para coro y orquesta del compositor barcelonés Domingo Arquimbau (ca.1760-1829, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla desde 1790

hasta su muerte), hallados en los archivos catedralicios de las ciudades latinoamericanas de Cuenca (Ecuador) y Lima (Perú). Acompaña a la edición de las partituras un estudio crítico en el que se analizan los aspectos más relevantes de cada obra a nivel documental y musical.

2. Semana de la Música y la Musicología

207

Entre el 7 y el 9 de noviembre de 2018 se realizó la XV Semana de la Música y la Musicología y Jornadas Interdisciplinarias de investigación organizadas por el Instituto de Investigación Musicología Carlos Vega de la UCA.

El tema convocante en esta oportunidad fue “El tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la danza, la musicología y los medios de comunicación”

La Conferencia inaugural estuvo a cargo del Lic. Ricardo Salton con el tema *Tango en el siglo XXI. ¿Presente o pasado?* Siguieron las exposiciones de los musicólogos Angélica Adorni, Carmen Rueda Borges y Guillermo Luppi. La Dra. Dulce Dalbosco tuvo a su cargo la primera conferencia de la tarde *Tango y fado: (re)interpretaciones de dos poéticas portuarias en el siglo XXI*. La última conferencia titulada *De los textos eróticos del Río de la Plata al tango del Tercer Milenio* estuvo a cargo del periodista Marcelo Olivieri y la compositora Marcela Bublik.

El segundo día contó con la participación de los investigadores Marina Cañardo, Diego Alejandro Rodríguez Sanabria y Paloma Martín. La Conferencia *El tango en el mundo* estuvo a cargo de Diego Rivarola, periodista de la Radio La 2x4 FM del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. El cierre se realizó con un concierto a cargo de Ramiro Gallo y la Orquesta Arquetípica.

El último día de estas Jornadas de Estudio comenzó con la Conferencia *Repensar el tango desde las experiencias de las mujeres* por la Dra. Mercedes Liska. Continuaron los musicólogos Demián Alimenti Bell, Isabel Cecilia Martínez y Omar García Brunelli. La segunda conferencia del día, titulada *Vanguardias tradicionales. Reflexiones sobre estilo y evolución*, estuvo a cargo de Ramiro Gallo. La Mesa Redonda de cierre, fue moderada por el Lic. Ricardo Salton e integrada por los periodistas Irene Amuchástegui, Mariano del Mazo (Radio Nacional Folklórica) y Luis Tarantino (Radio La 2x4).

2.1. Programa

Miércoles 07 de noviembre - Sala "Alberto Ginastera" Edificio "San Alberto Magno"

14.00 a 15.00 – Sesión I: Conferencia inaugural

- *Tango en el siglo XXI. ¿Presente o pasado?* Lic. Ricardo Salton (Secretaría de Cultura de la Nación)

15.30 a 17.00 – Sesión II: Mesa 1 de comunicaciones

- *Un análisis de los recursos compositivos en la Orquesta Típica Fernández Fierro a partir del caso "Infierno porteño".* Lic. Angélica Adorni (UBA)
- *La simbología del graffiti con temática de tango en Montevideo: análisis de tres ejemplos.* Mag. Carmen Rueda Borges (SODRE-UCA)
- *Reviviendo al tango: Interpretación históricamente informada en el 'tango joven', ca. 1998-2018.* Guillermo A. Luppi (Duke University, EE.UU.)

17.30 a 18.30 – Sesión III: Conferencia

- *Tango y fado: (re)interpretaciones de dos poéticas portuarias en el siglo XXI.* Dra. Dulce Dalbosco (UCA-CONICET)

19.00 a 20.30 – Sesión IV: Conferencia

- *De los textos eróticos del Río de la Plata al tango del Tercer Milenio.* Marcelo Olivieri (Periodista-Investigador), Marcela Bublik (Cancionista-Letrista-Compositora), Juan Vattuone (Cantautor)

Jueves 08 de noviembre - Sala "Alberto Ginastera" Edificio "San Alberto Magno"

14.00 a 15.00 – Sesión V: Conferencia

- *34 puñaladas: Tango canción en el siglo XXI.* Dra. Marina Cañardo (UBA-UCA- Museo Casa "Carlos Gardel").

15.30 a 17.00 – Sesión VI: Mesa 2 de comunicaciones

- *Un tango original para Banda Sinfónica en los Estados Unidos.* Adrián Enrique Placenti (Academia Porteña del Lunfardo)

– *El tango instrumental y la música colombiana en Bogotá y Medellín, 2011-2018*. Lic. Diego Alejandro Rodríguez Sanabria (Universidad Nacional de Colombia)

– *Relación texto/música en los tangos de Alfredo “Tape” Rubín. Una propuesta analítico-expresiva*. Mag. Paloma Martín (Universidad de Chile)

17.30 a 18.30 – Sesión VII: Conferencia

– *El tango en el mundo*. Diego Rivarola (Periodista Radio La 2x4)

209

19.00 a 20.00 – Sesión VIII: Concierto

– Ramiro Gallo y la Orquesta Arquetípica.

Viernes 09 de noviembre - Auditorio “Monseñor Derisi” Edificio “Tomás Moro”

15.00 a 16.00 – Sesión IX: Conferencia

– *Repensar el tango desde las experiencias de las mujeres*. Dra. Mercedes Liska (UBA-CONICET)

16.30 a 17.30 – Sesión X: Mesa 3 de comunicaciones

– *El tango de ayer y hoy. Un estudio de la temporalidad y el fraseo musical en el estilo troiliano*. Demian Alimenti Bel e Isabel Cecilia Martínez (UNLP)

– *El piazollismo en la composición del tango contemporáneo*. Lic. Omar García Brunelli (INM-UNA-UBA)

18.00 a 19.00 – Sesión XI: Conferencia

– *Vanguardias tradicionales. Reflexiones sobre estilo y evolución*. Ramiro Gallo (Violinista-compositor-director)

19.30 a 21.00 – Sesión XII: Mesa redonda de cierre

– Lic. Ricardo Salton (Moderador), Irene Amuchástegui (Periodista), Mariano Del Mazo (Periodista Radio Nacional Folklórica), Luis Tarantino (Periodista Radio La 2x4)

CONVOCATORIA



■ CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)



El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ –IIMCV– de la Universidad Católica Argentina –UCA– convoca a presentar trabajos de investigación para ser publicados en su Revista semestral.

- Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.
- Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica.
- La evaluación de los artículos estará a cargo de dos evaluadores (uno de los cuales deberá ser externo). En caso de empate, se recurrirá a un tercer evaluador externo.
- El resultado será comunicado a los autores dentro de los cinco meses siguientes al cierre de recepción de los artículos vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada.
- Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la Editorial. Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición así como otras modificaciones sugeridas por los evaluadores, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.
- Se recibirá un solo artículo por investigador.

CONVOCATORIA

Revista del IIMCV Vol. 33, N°1, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Convocatoria / Call for Papers

Normas de presentación

- 214
- 1- Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión de hasta de 10.000 palabras (diez mil), incluyendo bibliografía y notas al pie. Se podrán agregar imágenes. En casos **excepcionales**, el Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar artículos que superen el máximo permitido. Las reseñas bibliográficas o discográficas podrán tener una extensión de hasta 2000 palabras.
 - 2- El artículo comenzará con el título, un resumen -abstract- del trabajo (de no más de 10 líneas) y cinco palabras clave. Todo esto debe presentarse en español e inglés. Así mismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del autor y su dirección de e-mail.
 - 3- Se adjuntará un *curriculum vitae* abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.
 - 4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word). El texto en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.
 - 5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.
 - 6- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.
 - 7- Las citas de otras fuentes, de menos de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas por la referencia, de acuerdo con el sistema de autor-fecha (Ej. González 2010: 73). Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10, seguidas por la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
 - 8- En caso de citas en lengua extranjera, éstas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en nota al pie de página.
 - 9- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número. Se recomienda utilizar las notas para brindar información secundaria y no las referencias bibliográficas.
 - 10- Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del artículo y se consignarán sólo las obras citadas en el texto. Se seguirán los siguientes criterios:

CONVOCATORIA

Revista del IIMCV Vol. 33, Nº1, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Convocatoria / Call for Papers

RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

SANCHIS, Rogelio. 1976. "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". *Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

SANS, Juan Francisco. 2015. "La edición musical como ocasión extrema de la interpretación". *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, No 23: 17-43.

KAUFMAN, Scott Barry. 2010. "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Versión electrónica disponible en: <http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in> [Fecha de último acceso: 19-07-11]

11- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se debe indicar en el texto el lugar donde deben ser insertadas. Todas las imágenes deberán estar en formato de imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi, debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes indicados en el texto original. En el caso que las imágenes no puedan ser enviadas vía mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

12- No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.

13- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

14- La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

15- Los autores de los artículos que sean publicados autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío será realizado vía mail a: iimcv@uca.edu.ar

Facultad de Artes y Ciencias Musicales – www.iimcv.org
Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Edificio San Alberto Magno – Alicia Moreau de Justo 1500 – C1107AFC
Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina

