

Federico Sammartino y Héctor Rubio (eds.). 2008. *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Este libro reúne siete trabajos, surgidos del coloquio *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, realizado los días 30 y 31 de agosto de 2007 en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El evento se realizó a partir de una convocatoria dirigida a sus respectivos autores a participar de un coloquio informado sobre cuestiones generales y específicas de la música popular. Por tratarse de un coloquio informado, cada investigador participante se sometió a los cuestionamientos de un interpelador, quien, habiendo leído con anterioridad la ponencia, al finalizar su lectura pública, dirigió a su autor las preguntas que consideró pertinentes. Esto representó una situación de doble examen, puesto que, luego de la exposición de cada trabajo y de su interpelación, éste quedó librado a la discusión pública.

Para la preparación de este volumen, los responsables de los artículos han tenido oportunidad de ampliarlos y de incorporar, según su mejor criterio, algunos aspectos planteados en el curso del debate.

Introducción. Federico Sammartino y Héctor Rubio.

Sumamente útil resulta este trabajo introductorio que describe el estado actual de los estudios dirigidos a la música popular, el peso relativo de la perspectiva de los estudios sociales y culturales, la importancia asignada a aspectos contextuales que parecen haber apartado la atención de los investigadores del fenómeno musical en sí, la importancia que se otorga actualmente a los aspectos performáticos, etc. Los autores realizan una recorrida por los trabajos sobre música popular publicados en Argentina, así como por cuestiones metodológicas que recorren la bibliografía teórica sobre el estudio de la música popular. Plantean además una cuestión central para los estudios sobre música popular desde la musicología: la escasez de trabajos que se centran en el fenómeno musical en sí, en tanto abundan estudios que se ocupan del contexto, de lo sociológico o de cuestiones identitarias.

Tanto el coloquio que dio origen al volumen como el volumen en sí, representan un aporte muy valioso para los estudios de música popular en Argentina, no sólo por los trabajos reunidos sino también por la puesta al día del estado general de la cuestiones centrales.

Pasaremos revista ahora a cada uno de los artículos.

La bibliografía sobre música popular urbana en la Argentina: apuntes para un estado de la cuestión. Por Leandro Donozo.

En este trabajo se plantean las dificultades para el acceso a la bibliografía entre los investigadores del campo y, en cierta forma, también, la falta de comunicación entre ellos. Junto a lo cual, Donozo informa, además, de una cierta “carencia de investigación básica y de trabajos de documentación sobre los que basar el análisis musicológico o histórico”. Esta última situación conduce a que ciertas características de la escritura periodística y no académica se hagan presentes en no pocos trabajos alrededor de la música popular.

Es una situación actual no muy halagüeña, si tenemos en cuenta el temprano despertar de la musicología argentina en la especialidad de la mano de Carlos Vega. Por añadidura, muchos de los abordajes que se registran en tiempos recientes no hacen foco sobre la música en sí, aspecto señalado no sólo por Donozo sino también por los editores en la introducción de este volumen.

Tal vez sea la falta de comunicación entre colegas mencionada (o tal vez sea por otros factores), la cuestión es que, además, se observa que, en muchos casos, aún existiendo antecedentes de investigaciones musicológicas serias, como las que representan la mayoría de los artículos del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹, los esfuerzos resultan aislados o singulares.

El autor señala también que parece existir una “reticencia al abordaje de algunos temas o figuras centrales de la música popular urbana”, refiriéndose, por ejemplo a Mercedes Sosa, Cuchi Leguizamón, Aníbal Troilo, Luis Alberto Spinetta, etc. En realidad, habría que tener en cuenta también cuál es la cantidad de musicólogos que actualmente están en actividad en Argentina (y sabemos que la cifra es exigua), y cuánto incide en la cantidad y dedicación de los musicólogos la política de casi sistemática ignorancia oficial respecto de la disciplina, cuando el Instituto Nacional de Musicología carece de director desde hace años y, para la única plaza vacante de investigación en dicho Instituto (en música académica), se promovió un concurso, hace varios años ya, sin que el mismo fuera resuelto. Hay entonces, sí, carencias en la bibliografía sobre música popular, pero también una compleja y débil situación de la disciplina.

En cuanto a la bibliografía en sí, Donozo realiza un inventario que parte de los pioneros que se ocuparon de la música de origen rural y de los primeros trabajos dedicados a música popular urbana (la “mesomúsica” de Vega), pasando luego por la etapa en la que se avanzó sobre la idea de legitimar el campo como objeto de estudio. Ganada la batalla por la legitimación, los primeros estudios de casos vinieron de la sociología para finalmente llegar a un momento de expansión del campo en la década de los 90.

¹ Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. 1999-2002. Madrid, SGAE.

Donde da la impresión de existir el mayor grado de conflictividad es en las fuentes para la investigación. Pareciera que la mera realización de catálogos ha devenido poco redituable a nivel profesional a medida que transcurrían los años 90. No obstante, Donozo da cuenta de una buena cantidad de diccionarios, algunas discografías, la ausencia de otras y la gran dificultad para obtener grabaciones, aunque, últimamente, la facilidad de reproducción y almacenamiento digital comienza a facilitar las cosas (por caso, la discografía completa de Carlos Gardel en formato mp3 se puede almacenar en un solo DVD de 4,7 GB). Finalmente, el acceso a revistas especializadas es bastante difícil. Y, en general, para acceder a estas fuentes, es siempre más redituable contactar la red de coleccionistas privados antes que depender de organismos oficiales. Situación esta que el tiempo no va a solucionar, porque al estado argentino no le interesa adquirir colecciones privadas correspondientes a este campo; por lo tanto, en el mejor de los casos pasan de coleccionista a coleccionista y, en el peor, parten rumbo al extranjero. Poca gente se atrevería a donar al estado argentino una colección valiosa, pues no hay garantías de su correcta preservación ni, en muchos casos, de su posterior accesibilidad pública. Prueba de ello es la situación de la colección del propio Donozo (fuente de consulta insoslayable), especialista en el tema, autor de un diccionario específico y de una guía de revistas musicales de Argentina actualmente en prensa.

El artículo muestra así un panorama del estado actual en un área donde deberían realizarse más esfuerzos que los actuales para revertir la situación y tal vez revalorizar la investigación dirigida hacia las fuentes documentales.

No toda la música es arte. Sobre el concepto de música popular en Adorno. Por Héctor Rubio

Pese a las críticas que pueden hacerse de Adorno, por su posición de clase burguesa ilustrada que condiciona su visión del mundo, su concepción del arte basada en un individualismo poderoso capaz de realizar transformaciones y sustentadas y su eurocentrismo, la contradicción central señalada por el filósofo en el arte musical no ha sido modificada en los desarrollos que la música ha tenido hasta hoy.

Esa es la tesis central del artículo de Héctor Rubio que se focaliza en la particular condición inherente a la música, cuyo contenido social como creación artística entra en contradicción con el contexto de influencias y resonancias en que ella gira.

La naturaleza no conceptual de la música no la preserva de ser vehículo de ideología, transmisora de conocimiento. Sobre todo, cuando su definición entra en contradicción con su función. Ocurre con todo tipo de música, pero es más agudo en el caso de la música popular, según Adorno, en la que los espacios de invención y cambio son aislados. Aunque, como señala Rubio, no es saludable subestimarlos. Así, por ejemplo, el advenimiento del jazz con sus nuevas fuerzas productivas

de composición e interpretación produjo una ruptura de las condiciones de producción, en el discurso que atraviesa el “gusto sedimentado”, en el sentido social y la función en la sociedad de muchas músicas populares, para ese momento y sostenidamente por mucho tiempo después.

Una aplicación concreta de la conciencia de esta condición esencialmente contradictoria de la música es la sospecha que debe extenderse sobre las investigaciones empíricas que busquen eludir las dificultades del análisis de la producción (que Adorno homologa al concepto de producción material en la sociedad capitalista), abarcando tanto las fuerzas productivas (composición e interpretación) como las condiciones de producción (económicas e ideológicas) que fijan el discurso musical en el gusto sedimentado. Por tanto, anclar los estudios sólo en la esfera de distribución y consumo resultaría insuficiente, pues de las eventuales encuestas (o indagaciones similares) surgirían resultados preformados por los mecanismos sociales.

Otro aspecto operativo de esta cuestión es la identificación de aquel momento de emergencia de espontaneidad musical, en el que fuerzas productivas novedosas no hayan sido aún absorbidas por las condiciones de producción. Adorno reconoce en la música popular la posibilidad de ocurrencia de ese hecho y su valor potencial de convertirse en música crítica y autorreflexiva, esquivando así la ideologización de la falsa conciencia, que es justamente cuando la música aparece como distracción de la realidad y afirmación de una reconciliación de la contradicción esencial que no puede ser verdadera.

El pensamiento adorniano, reelaborado con claridad por Rubio en este artículo, nos provee de herramientas teóricas interesantes para repensar las metodologías de investigación que empleamos en la musicología aplicada al campo popular.

Ambiente tecnológico y música popular en el contexto multiétnico del Chaco argentino. Por Miguel A. García.

Una realidad un tanto atípica en el contexto de los estudios sobre música popular es la que se describe en este artículo. Los aborígenes del Chaco central, en su contacto con la sociedad blanca y evangelizada por diversos credos evangelistas, han desarrollado un repertorio que se nutre de la música folklórica y tropical blanca, pero con textos modificados de tal forma que se adapten al culto evangélico. Una música tal, en sociedades estudiadas por lo general desde la antropología, se aleja como objeto de estudio de los intereses de los musicólogos y se encuentra asimismo lejos de los fenómenos con los que deben luchar, por lo general, quienes se ocupan de la música popular.

La producción musical de estos grupos humanos se desarrolla apoyada casi exclusivamente en la obsoleta tecnología del casete como soporte para grabación y reproducción. El movimiento musical que se desarrolla alrededor de esta tecnología data de la década del 60, adoptando música blanca y textos evangélicos. Si

bien en el repertorio tropical han surgido grupos que lograron profesionalizarse y aspiran a la subsistencia sólo a partir de la música, incorporando factores propios de la música popular en contextos urbanos (agente de promoción, prácticas de fandom, etc.), existe una razón física para el uso del casete, que es su resistencia al polvo, la humedad y las condiciones extremas de uso. A esto se añade, intuimos, una cierta facilidad mecánica de manejo en la grabación y copiado, lo que hace que, para los músicos, el casete constituya “una herramienta fundamental en el curso de la elaboración de sus repertorios. Los jóvenes aprenden con ellos a ejecutar y crear nuevos cantos, intercambiando melodías y textos o componiendo melodías propias”.

En tales condiciones, el casete se aleja de ser únicamente un soporte técnico y por tanto, sustituible por otro, ya que “no sólo permite un juego individual con las expresiones musicales propias y ajenas, sino también una intensa e igualitaria interacción entre todos los integrantes de la comunidad de usuarios.”

Se establece aquí una relación con respecto al estudio de este fenómeno musical, que no parece resultar cómodamente abordable ni desde los marcos interpretativos de la música popular, ni desde la antropología y la etnomusicología referida a la región. El autor resalta que “los estudios de música popular tienden a acentuar el poder de los medios masivos de comunicación y a entender la tecnología no sólo como una caja negra sino también como un conjunto de dispositivos que transporta instrucciones de empleo cuyos usuarios poco o nada pueden subvertir”. Es decir que ellos “mimetizan discursos globales”, en tanto que la antropología y la etnomusicología, “por tradición tienden a generar narrativas particulares”.

Lo que surge como más interesante en este trabajo es que el casete parece constituirse en un elemento imprescindible para el tipo de circulación y producción a la que esta música responde. Tal vez exista una cierta resistencia de parte de los actores a cambiar las tecnologías de sonido, porque las nuevas técnicas no permiten la producción y circulación de la forma en que lo hace el casete, que es “todo en uno”, a la vez micrófono, reproductor con parlantes, copiador, funciones que, a su vez, se desdoblán en otras tecnologías. El casete, sin embargo, está condenado a la desaparición. Será interesante conocer el desarrollo futuro de estos géneros en un contexto tecnológico diferente, sin casetes.

Ausente con aviso. ¿Qué es la música afroargentina? Por Norberto Pablo Cirio

En el siglo XVIII negros, mulatos y zambos conformaban el 10% del total poblacional de Argentina; luego, la guerra de independencia, la guerra del Paraguay y la peste amarilla redujeron drásticamente su presencia. Sumado a esto, la obliteración de lo negro en el discurso hegemónico condujo a su invisibilidad y a que, desde la musicología, en lo que aquí nos interesa, se considerara intrascendente (según los fundamentos que expone el autor) la presencia de los negros en la música argentina.

En los últimos años, sin embargo, diversos procesos sociales han llevado a una mayor visibilidad de los afro-argentinos y de otras poblaciones migrantes que incluyen a afro-descendientes, y han incentivado el estudio de la cultura y la historia afro-argentina.

El volumen poblacional negro también había sido menoscabado, ya que ni se consideraba su individualización en las encuestas, aunque recientemente se ha comenzado a revertir esta situación. Por iniciativa de organizaciones de afrodescendientes en Argentina, quienes gestionaron el apoyo financiero y técnico, tras reuniones con funcionarios del INDEC y gracias a las gestiones del Banco Mundial, se logró que en el año 2005 se llevara a cabo una prueba piloto, cuya meta fue probar un diseño metodológico apropiado para poder llevar adelante la captación de estos grupos en el país. El estudio fue realizado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), con el asesoramiento técnico del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) y la financiación del Banco Mundial².

Cirio cita estudios vinculados a esa prueba piloto, que prevén estadísticamente un volumen poblacional afrodescendiente del 5% de la población de Argentina, lo que, de confirmarse en el Censo 2010, implicaría que alrededor de 2 millones de personas contestarán afirmativamente con respecto a su afrodescendencia (proporcionalmente, por ejemplo, se hallarían 150.000 afrodescendientes en Buenos Aires y 600.000 en el Gran Buenos Aires). Sin embargo, estas cifras no se condicen mucho con un censo realizado en el año 2000 por la agrupación “África Vive” (una ONG fundada en 1997 con la intención de romper con la invisibilidad del negro en Argentina, ayudar en su promoción social y reivindicar el rol del negro en la historia y la sociedad argentina). Dicho censo, realizado con el asesoramiento logístico de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, computó un número no muy grande de individuos (unos 200) residentes en Buenos Aires. En todo caso, esto es materia estadística y no cabe discutir acerca de sus resultados sin conocer la estructuración de las encuestas.

No obstante, la cuestión numérica adquiere relevancia dado que la ausencia de datos es uno de los mayores escollos que debe sortear el autor para desarrollar su trabajo. Así como se sumió en la invisibilidad la comunidad afrodescendiente, así parece haberse ocultado su música, aunque el autor presenta estudios de casos de innegable raíz afro.

Cirio se ocupa de la música conservada por los descendientes de aquellos negros esclavizados durante la época colonial, es decir, sólo los negros argentinos (no inmigrantes más recientes), que émicamente se denominan en Buenos Aires como “los históricos”. El artículo parece muy completo, en su intención de definir

² Firgerio, Alejandro. De la ‘desaparición’ de los negros a la ‘reaparición’ de los afrodescendientes: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina. En Gladis Lechini (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

el estado actual de la cuestión e identificar los repertorios hallados. Esboza una definición de la música afroargentina, colocándola fuera de las categorías usualmente utilizadas (popular, folklórica, aborigen), como “música afro con la adjetivación de argentina” y estableciendo que es

“El conjunto de saberes y prácticas musicales que, sean cultivados por los descendientes de aquellos africanos esclavizados o por otros grupos del país, como los criollos, contiene elementos concretos y/o estructurales que permiten asociarlos –con relativo grado de certeza– a los propios de los sistemas musicales del denominado Atlántico Negro.”

El trabajo está bien sustentado y nos muestra un panorama completo de lo que hasta hoy ha podido hallarse. Es una tarea con seguridad ardua, porque se percibe que sólo se puede trabajar con “retazos” de una tradición que, con toda seguridad, ha sido riquísima en el pasado. El autor destaca que “[v]isto el estado preliminar en que este conocimiento se encuentra, resulta difícil delimitar las características generales de esta música” y que “[su] análisis en clave antropológica pretende restituirla como patrimonio identitario argentino.” En efecto, en algunos casos, esta tarea adquiere las características de un rescate de prácticas casi en desuso. No obstante, es sin duda importante, como concluye Cirio, “clarificar aquellos aspectos de nuestra memoria histórica que fueron tendenciosamente manipulados por concepciones etnocentristas, que nos decían qué debe considerarse propio y, por descarte, aquello que no debíamos ser”.

Charly García y la máquina de hacer música. Primera etapa: desde Sui Géneris a Serú Girán. Por Diego Madoery.

El objetivo del trabajo es analizar la producción de Charly García para establecer una periodización de su desarrollo temporal y una clasificación que muestre los contrastes musicales del compositor a lo largo de su producción. La metodología aplicada apunta a analizar las relaciones entre los procedimientos de producción-construcción musical y sus resultados musicales.

Madoery elabora su andamiaje teórico sólidamente. Asume que “todo discurso musical, por espontáneo que parezca, presenta una estrategia discursiva [cuyo] grado de conciencia es variable y se vincula directamente con el género [...]”. Establece luego su posición en cuanto a género, temas, arreglo y aspectos vinculados a la visión integral del fenómeno sonoro. Reconoce, asimismo, la incidencia del contexto cultural, aunque sólo en aspectos como los que tienen presentes procedimientos involucrados en el hacer musical. Sobre tal marco teórico procede a dividir en tres etapas el período que comprende la investigación, y caracteriza los discos de cada una en función del grado de cambio que propone respecto de sus anteriores. De estas tres etapas, Madoery desarrolla en este trabajo la pri-

mera y sus correspondientes sub-etapas: a) la canción acústica. Sui Géneris. *Vida* (1972) y *Confesiones de invierno* (1973); b) la sofisticación del arreglo y el sonido eléctrico. Momento de experimentación. Sui Géneris. *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974); c) el arreglo grupal. La máquina de hacer pájaros (1976-1977); y d) el arreglo grupal. Serú Girán (1978-1982).

El trabajo permite comprender cómo funciona la producción musical de Charly García, una obra que ha dejado una huella profunda en la historia del rock en la Argentina y que ha colaborado en buena medida a que el género se constituya en un polo identitario de diversos grupos etarios y sociales y en referente del rock en Latinoamérica. Es interesante observar los diferentes contextos de producción en cada etapa, la incidencia de los instrumentos empleados sobre la armonía resultante, el cambio que introduce en las posibilidades musicales la aparición de los primeros sintetizadores, las formas de sortear la censura. La transición entre los distintos grupos y los cambios estilísticos están sólidamente explicados y fundamentados.

Este extenso y cuidadoso artículo puede ser tomado como base y modelo de trabajo para futuros desarrollos de investigación en el campo del rock vernáculo. En este sentido, Madoery destaca que el “trabajo intenta comenzar a saldar algunas deudas y vacíos en el campo específico de los estudios musicológicos respecto de la música popular y en particular sobre el rock en la Argentina.”

Acento regional, sustitución rítmica e irregularidad métrica en Estancia La Candelaria. Por Federico Sammartino.

El autor, a raíz de su investigación de campo en Estancia La Candelaria, provincia de Córdoba, ha detectado que cierto repertorio musical lugareño es permeable, en el plano rítmico y métrico, al fuerte acento regional presente en esa localidad. El trabajo se estructura, en primer lugar, alrededor de la explicitación de las características del acento regional, partiendo de mediciones de duración en milisegundos. Luego describe el particular y variado contexto de la *performance*, en que se desarrollan las interpretaciones que observan el impacto del acento regional. El estudio del contexto no es sencillo, pues el mismo está atravesado por la situación particular generada por el hecho de que Estancia La Candelaria forma parte del circuito turístico denominado “Camino de las Estancias”, que recorre los establecimientos jesuíticos que funcionaron en Córdoba hasta la expulsión de la orden a mediados del siglo XVIII. La asistencia del turismo, especialmente, genera la producción de un repertorio más estandarizado, en el que no es perceptible la injerencia del acento, y otro, en situaciones lugareñas, en el que sí se permean las características del acento. El impacto del contexto en la práctica musical es analizado a partir del modelo de input contextual de Regula Qureshi. Ese marco conceptual permite observar claramente en qué casos se deja ver el acento local. Por ejemplo, es “altamente probable que éste se verifique en *performances* durante las fiestas escolares; es probable que se verifique durante las fiestas patronales fuera

del predio de la capilla jesuita; y poco probable que se verifique en fiestas patronales dentro de la capilla jesuita. Es poco probable su detección en una performance donde haya turistas y funcionarios; es probable que se identifique en *performances* donde sólo haya pobladores locales, como así también es poco probable que no aparezca en esos momentos.”

El efecto de la aplicación del acento regional en la música (en la cantada, no así en la instrumental) se verifica por operaciones de sustitución rítmica y de irregularidad métrica. La primera es el reemplazo de al menos dos valores regulares por valores irregulares al interior de una unidad de tiempo que no varía; la irregularidad métrica es la confluencia de sustituciones rítmicas excepcionales, lo cual causa la presencia de compases extraños al decurso musical. Es frecuente que en algún momento a un auditor atento lo alcance la percepción de este tipo de fenómenos musicales, que puede tener que ver o no con cuestiones acentuales, dialectos u otras causas. El oído suele percibir esas pequeñas variantes, sobre todo cuando se trata de músicas que están en la memoria en otra versión y, por tanto, generan inmediatamente un “ruido” o “roce” con la que está sonando en acto. El problema es luego llevar esas leves percepciones a un nivel de análisis concreto y manejable a nivel práctico. Sammartino lo logra eficientemente con una combinación de análisis auditivo (en el que el sentido común musical filtra las irregularidades de la versión y nos provee de un marco estándar) y la aplicación de un software que permite la medición exacta de aquellas sutilezas, que el oído percibe pero humanamente no alcanzamos a medir.

Los resultados obtenidos pueden ser procesados de tres maneras: comparación de fragmentos que repiten texto y melodía; reconstrucción con un multipista del resultado y superponerlo a la versión original y verificación émica, aun en proceso en el proyecto de investigador. Desentrañar la visión nativa del proceso podría, además, según el autor, llevar a comprender la configuración de la articulación de la práctica musical y con los planos político, social y económico.

En el curso del análisis se observa cómo las características del acento regional descriptas aparecen en los mismos lugares del texto cantado por aplicación de sustituciones rítmicas e irregularidades métricas. Lo interesante del caso, es además, que está planteado como una modificación que se produce en la interpretación, pero no a nivel expresivo ya que el autor descarta expresamente su consideración como *tempo rubato* o métrica derramada (noción propuesta por Martha Tupinambá de Ulhôa) o aún la idea de *melódica independiente* de Isabel Aretz. El autor dice que “... en efecto, las alteraciones observadas éticamente no son pertinentes émicamente, ya que no hay una intencionalidad expresiva por dejar que el texto fluya de manera independiente en relación con el acompañamiento, sino percepciones émicas de equivalencia”. Es decir que el intérprete percibe su canto como natural y no distinto de cuando lo hace en ocasiones en las que no surge el acento regional dentro de la música. Es éste un aspecto muy interesante que, seguramente, será profundizado en el curso de la investigación, dado el interés que suscita en el autor, como ya se ha dicho anteriormente.

Tiene también otras implicancias, como surge de una derivación que señala Sammartino hacia el final del artículo, que se refiere a la “posibilidad de que los diferentes acentos regionales del país hayan influenciado en la configuración de ciertos rasgos distintivos, ya sea el fraseo de algunos músicos, patrones rítmicos, giros melódicos o en la elaboración de las letras”. Esta derivación surgió por un comentario de Leonardo Waisman, durante el desarrollo del Coloquio, quien señaló en tono de broma el acento tanguero que asume el habla de los porteños. El comentario de Waisman llevó a la reflexión de Sammartino, que resulta más que pertinente, aunque tal vez el orden de los hechos sea diferente: es casi seguro que el acento porteño sea el origen del fraseo del tango, que haya sido incorporado por Carlos Gardel en los tangos cantados a partir de 1917 y de ahí haya pasado al fraseo decareano que impregna luego todo el género. La metodología desarrollada para realizar su trabajo Sammartino bien podría ser adaptado para comprobar una hipótesis en tal sentido.

La guardia vieja del tango: los aportes de músicos de formación académica. Por Paula Mesa

La propuesta del artículo de Paula Mesa es “analizar las lógicas constructivas del tango, concebidas como punto de partida para el desarrollo de su transformación estilística”. Plantea la hipótesis de que el desarrollo de la transformación estilística se ha producido a partir del aporte compositivo que han realizado al género músicos con formación académica o músicos profesionalizados, aunque a lo largo del artículo no nos da cuenta del tipo de formación recibido por alguno de los músicos nombrados. Con respecto al concepto de estilo, parte “de la idea de concebir a un estilo musical como una especie de espiral donde *tipos* musicales son renovados por nuevas ocurrencias, las cuales pueden, a su vez, establecer un nuevo *tipo* estilístico” (conceptualización que proviene de la teoría de Peirce, aunque no surge claramente de la bibliografía de base citada). No obstante, a lo largo del texto no vuelve sobre este tópico, aún cuando se ocupa de cuestiones estilísticas. Reafirma, empero, su creencia de que la “incidencia de los músicos con formación académica en las transformaciones estilísticas del tango puede ser enfocada desde esta perspectiva (...)”.

La imprecisión o vaguedad en la exposición de las ideas y los *racconti* históricos del género se reiteran a lo largo de todo el texto lo que hace engorrosa su lectura, pese a la división del artículo en dos grandes sectores con un profuso subtítulo que da cuenta de la gran variedad de aspectos encarados. Precisamente, esa variedad produce una gran acumulación de afirmaciones, que no son debidamente sustentadas, y que, muchas veces, disienten con lo que se ha estudiado hasta ahora sobre el género. El trabajo abre demasiados frentes, demasiados tópicos pasibles de ser discutidos, como para poder tratarlos aquí adecuadamente. Aclaraciones como la que transcribiremos a continuación, deslizada en nota al pie n° 6, sustentan la presunción de superficialidad que sobrevuela el trabajo:

“La selección de los tangos a ser analizados se ha basado en priorizar los tangos grabados en el período estudiado, intentando buscar ejemplos representativos de cada etapa. Para esto hemos recurrido a entrevistas y al relevamiento de los diarios y semanarios desde fines del siglo XIX hasta 1930”.

A pesar de esta afirmación, en el artículo no se cita ninguna entrevista realizada; de la ciclópea y muy dificultosa tarea de relevar más de 30 años de publicaciones periódicas desde principios del siglo XX, sólo nos deja ver la autora una cita de Figarillo en *Caras y Caretas*, y no incluye la lista de publicaciones que relevó. En cuanto a grabaciones, tampoco se menciona ninguna en todo el artículo.

Esta falta de rigor documental tiene un punto culminante en el último párrafo del trabajo, donde afirma que “es ampliamente conocido el hecho de que el tango *rallenta* su tempo de interpretación, en especial a partir de las grabaciones conservadas de Arolas y Bardi, entre otros”, cuando en realidad Agustín Bardi no grabó, como es posible constatar en Ferrer³, Salton⁴, y, finalmente, en Silbido⁵, donde se puede leer la afirmación: “[s]egún nos aseguró su hijo no realizó labor grabada.”

El artículo presenta además errores técnicos básicos (por ejemplo afirmar que entre Si menor y Si mayor hay un cambio de centro tonal) y otros de índole metodológica e histórica, entre los que sólo nos referiremos a los que se conectan con el meollo del trabajo, es decir la cuestión estructural y la desaparición del trío en la Guardia Nueva, seguida de su eventual incidencia en los cambios estilísticos posteriores.

La estructura formal del tango hasta 1920 ha sido desentrañada en el folleto que acompaña la *Antología del Tango Rioplatense*⁶, luego de una labor que implicó analizar 700 partituras seleccionadas y 500 grabaciones de época. Es muy riesgoso para cualquier investigador exponer una posición divergente, sin tomar en cuenta lo que se dijo en esa publicación. Por caso, la autora analiza el tango *Re-Fa-Si* de Delfino, del que afirma que “señala una ruptura en relación a las estructuras discursivas tradicionales”, porque no respeta la extensión de 16 compases. En la *Antología*, justamente, se menciona el caso de este tango como una excepción dentro de la Guardia Vieja, cuando se trata del caso de estructuras que se apartan de los 16 compases (*ATR*, pág. 67) y otro autor, citado por Mesa, incluye a *Re-Fa-Si* dentro de los tangos no renovadores de Delfino⁷. ¿No habrá notado la auto-

³ Ferrer, Horacio. *El libro del tango*. Buenos Aires: Antonio Terson Editor, 89, 1980.

⁴ Salton, Ricardo. Agustín Bardi. En Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Op. Cit.* II, 236.

⁵ Silbido Juan, *Evocación del Tango*, Buenos Aires: s/d, 1964. Consultado en <http://www.todotango.com/spanish/creadores/abardi.asp>

⁶ Novati, Jorge (Coord. y Superv. Gral.) 2 CD-CD Rom. *Antología del tango rioplatense (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2002.

⁷ Kohan, Pablo. Delfino, Enrique. En Casares Rodicio, Emilio, *Op. Cit.* IV, 442.

ra las discrepancias entre su análisis y el realizado en la bibliografía que ella menciona? ¿Las habrá desestimado por improcedentes?

Con respecto a la cuestión del trío o tercera sección, que en el artículo se denomina “tercer tema”, se comienza afirmando:

“Ese tercer tema, absolutamente característico de los tangos del comienzo, que no formaba parte de ninguna otra forma musical tonal híbrida latinoamericana ni de ninguna danza Europea, es dejado de lado por compositores más modernos.”

Luego, plantea la hipótesis de que

“los motivos del abandono de este original tercer tema (...) se basan, en gran medida, en la formación académica de los músicos”.

Y prosigue:

“Esta hipótesis se fundamenta en el hecho de que en la música clásica tonal, el objetivo se centra en generar estructuras bi-temáticas y, si sucede que un compositor genera un nuevo tema dentro de su obra, éste es analizado como ‘trío’, es decir, que es visto desde el análisis como un ‘agregado’ a la obra. La tradición académica enseña que la forma clásica no posee generalmente un tercer tema”.

En el abordaje de este asunto, la autora falla radicalmente desde el inicio. El tango no es el único género con trío. Por ejemplo, el pasodoble, tiene una sección denominada trío⁸, y ese género se introdujo tempranamente en Argentina y estuvo vigente hasta mediados del siglo XX⁹. Por otra parte, Mesa aparentemente confunde la bitematicidad (de la sonata, por ejemplo) con la cuestión formal de la diferencia entre forma binaria y forma ternaria¹⁰.

La autora falla en su cometido; el trabajo presenta deficiencias en lo teórico, en lo metodológico y en lo analítico. Varios de los aspectos aquí comentados resultaron fuertemente cuestionados durante la realización del Coloquio. No obstante, parece evidente que no tuvo en cuenta las observaciones recibidas a la hora de realizar la versión definitiva del artículo.

En conclusión, el trabajo sólo aporta un par de preguntas interesantes: cuál pudo haber sido la influencia sobre el tango de los músicos formados en conser-

⁸ Varios. Pasodoble. En Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Op. Cit.* VIII, 502 y ss.

⁹ “Pasodoble”, *ibídem*; ver además Varios, “Zarzuela” En: Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Op. Cit.* Vol. X, pág. 1176 y s.s.

¹⁰ Cfr. “Binary form” y “Ternary form”, en Sadie Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York – London; Macmillan, 1980), 20vols.

vatorios y cuál puede haber sido el motivo de la desaparición del trío luego de 1920. Ninguna de las dos cuestiones resulta dilucidada y las hipótesis correspondientes quedan sólo débilmente planteadas.

El balance final respecto del libro es sumamente positivo. A esto sumamos que en el año 2008 se ha realizado una segunda versión del Coloquio con características similares al primero, y se ha anunciado la publicación asimismo de los trabajos. La continuidad en la realización del evento, que sería muy auspiciosa, nos podría brindar con el tiempo un panorama diacrónico sumamente interesante del desarrollo de la especialidad y de los avances que en ella se realicen. Es encomiable la labor de los organizadores del coloquio, cuya logística es bastante más compleja que la de un congreso común, con el agregado de una publicación en papel que comprende bastantes autores, lo que importa otro proceso considerablemente trabajoso de edición. Es de esperar que tanto los coloquios como los libros, que recogen sus resultados, tengan la continuidad que se merecen.

Omar García Brunelli

Pablo Bardin, Melanie Plesch, Pola Suárez Urtubey, Federico Monjeau, Pablo Kohan y Pablo Gianera. 2008. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: Mozarteum Argentino Filial Jujuy y Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.

A propósito del vigésimo quinto aniversario de su fundación, la Filial Jujuy del Mozarteum Argentino recibió de la Fondazione Spinola la donación de seis trabajos sobre la música argentina de reconocidos especialistas en este tema. Ello motivó que, con la ayuda de la Universidad Nacional de Jujuy, el Mozarteum Jujuy los publicara en este libro que lleva por título *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Ya en su introducción se anticipa que todos los autores han trabajado sobre un eje común a partir de la música que relaciona Argentina y Europa.

La primera contribución, “La influencia de la música europea sobre los argentinos”, pertenece a Pablo Bardin. En ella se propone, en primer lugar, dar cuenta de las referencias históricas de los primeros contactos europeos en nuestro país. Seguidamente, ofrece una somera descripción del estado de la música étnica en este territorio. A continuación, menciona la convergencia musical que se produjo en Buenos Aires, producto de la inmigración, en el siglo XVIII. Por último, se dedica a detallar la actividad de la denominada música clásica en esta ciudad desde comienzos del siglo XIX hasta 1950, focalizando en la ópera, ya sea a través de los repertorios llevados a escena como en las visitas de artistas extranjeros. Siguiendo estos lineamientos, el autor nombra –de manera sucinta– la labor musi-