

Héctor Goyena (coord.): *Antología del tango rioplatense, volumen 2. 1920-1935. Selección sonora* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2014). 3 Cds. Un folleto de 48 p.

## Una antología de antología

La edición de los ejemplos sonoros del volumen II de la *Antología del tango rioplatense* por parte del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (bajo la coordinación general de Héctor Luis Goyena) constituye todo un acontecimiento, tanto específicamente en la musicología, como en el terreno de los estudios de cultura popular. Mientras se aguarda la publicación del libro de ensayos,<sup>1</sup> vale la pena hacerse de este pequeño álbum de tres discos compactos e ir preparando la escucha y el pensamiento, con el auxilio del folleto (de cuarenta y ocho páginas de tipografía pequeña) que acompaña las grabaciones.

Frente a los ya generosos cuarenta y cinco ejemplos grabados del volumen I, este volumen II ofrece setenta y cinco surcos. Es un contundente conjunto de referencias para estudios futuros, para los cuales representa un desafío. El libro por venir, del que estos surcos constituyen ejemplificación y testimonio, se asoma en los breves textos incluidos en el folleto, de Jorge B. Rivera, Pablo Kohan, Omar García Brunelli, Ricardo Salton y Eduardo Romano (además de la introducción de Goyena), muy sustanciosos a pesar de su obligada concisión. Podemos hacernos una idea de la envergadura que adquirirán al desarrollarse en el futuro libro, ojeando los notables artículos reunidos por Kohan en su volumen *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* editado en 2010,<sup>2</sup> o los que han dado a conocer García Brunelli y Goyena en congresos y publicaciones especializadas. Los treinta y cuatro años transcurridos desde el 1980 de la aparición del volumen I (que coor-

---

<sup>1</sup> Señala Goyena: “El trabajo incluye, de la misma manera que en el primer volumen, cuestiones histórico-musicales con relación al desarrollo del tango dentro de la sociedad porteña en el período señalado y el estudio de los tipos de agrupaciones instrumentales, vocales-instrumentales y de los solistas. Asimismo las modalidades del género según los diversos ámbitos de actuación: en el teatro, en las salas de baile, en el cinematógrafo. Los aspectos musicológicos abarcan los arquetipos formales y estructurales del tango, los diversos estilos orquestales y vocales, su configuración coreográfica y los contenidos semánticos, ideológicos y semiológicos de las letras. [...] / Por causas ajenas a los investigadores, la preparación del segundo volumen sufrió diversas dilaciones y postergaciones que demoraron su aparición”.

<sup>2</sup> Pablo Kohan: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010).

dinara y supervisara Jorge Novati)<sup>3</sup> no parecen demasiados ante la alegría de esta entrega y la confianza de que pronto se pueda poner en marcha el mecanismo para abordar y realizar un tercer volumen.

El álbum significa una recorrida por nombres (y piezas individuales) fundamentales de la creación y de la interpretación que permiten entender, quizás, pero sobre todo discutir la dialéctica del proceso histórico (¿“evolutivo”?) del tango con argumentos sonoros en la mano (y en el oído). Hay ejemplos obligatorios de lo excelente, hay señalamientos de referencias necesarias (los dúos Maffia-Láurenz, o Ferrazzano-Flores, por ejemplo), hay muestras de lo cuestionable pero importante, hay intérpretes no tan importantes “aunque por igual representativos de la época”, hay rescates inesperados (Rosita Montemar, Mercedes Carné, Ernesto Famá, Jorge Omar, Los Provincianos...).

El trabajo tiene importancia histórica, puesto que lleva a –y nos permite discutir– un enfoque más sistemático de los avatares del tango en sí, anteponiendo el producto musical a la crónica de anécdotas y al “me parece que” que han campeado en buena parte de los textos publicados sobre músicas populares, incluido el tango.

Aquí se habla de música y se oye la música sobre la que se habla, buscando no caer en adjetivaciones banales. Se retoma, de algún modo y en clave de rigor musicológico, el aporte de Argentino Galván, quien con su *Historia de la orquesta típica*, de 1958, hacía posible que el joven Horacio Ferrer pudiera ilustrar sus intenciones de ordenamiento del conocimiento de lo que había acontecido hasta entonces. O el paso que buscaba dar Luis Adolfo Sierra en 1966 con su libro homónimo. Honrando el modelo de sistematicidad de Carlos Vega (y discrepando con algunas de sus conclusiones), se toman como punto de apoyo los aportes del volumen I de la *Antología del tango rioplatense*, y se cuestionan algunas de las afirmaciones corrientes (o de las meras etiquetas) de los textos sobre tango. Ricardo Salton, por ejemplo, prefiere evitar la recurrida denominación “tango-canción” ante su “imprecisión e inexactitud”.

Escribe aquí Pablo Kohan sobre el período 1920-1935: “tres lustros en los cuales tuvo lugar la producción más impetuosa y prolífica del tango en toda su historia”. Afirma: “consideramos estilísticamente indiviso y unitario el período 1920-1935, segmentación que, por otra parte, entra en contradicción con la denominada Guardia Nueva, esa amplia etapa, de límites borrosos e inespecíficos que, según distintos cronistas se extiende por varias décadas desde 1920 y que, desde cierta historiografía, parecería reiterarse más por tradición o rutina que por alguna formulación estética o musical que la justifique, pero que siempre va más allá de 1925”. Y más adelante: “Esta diversidad discursiva que, por lo demás, reúne magistralmente contraste, equilibrio y variedad en un mismo tango, caracteriza al nuevo período”.

Queda claro que, tanto para el aficionado como para el estudioso, son muchas las dificultades de obtener información sobre diversos intérpretes de la historia del

---

<sup>3</sup> El equipo había estado formado además por Néstor Ceñal, Inés Cuello e Irma Ruiz.

tango, ya sea por la maldición de estar editados por sellos de los centros imperiales que siguen especulando con sus catálogos (Columbia, Odeon, Victor), ya sea por la peor maldición de haber sido editados por sellos de esos centros que desaparecieron y dejaron sus catálogos a la vera del camino (Zonófono o Atlanta antes, Elektra o Brunswick después).<sup>4</sup>

El muestrario de grabaciones –y la implícita invitación a ampliarlo– puede dar lugar a ricas recorridas por el proceso evolutivo de los criterios arreglísticos, por ejemplo, tal como se veía en el volumen I. Tómese el surco 1 del disco 1, y se oirá a Carlos Gardel cantando *Milonguita* con un acompañamiento de José Ricardo que suena todavía inocente a pesar de su solvencia. Hay varios temas a desarrollar allí. El de las técnicas de grabación, por un lado, que al fijar una versión y permitir su repetición al infinito, van poniendo a los intérpretes frente a un espejo implacable que no perdona los errores (esos que pueden ser, por el contrario, la sal de una ejecución en vivo), que va aplanando las diferencias de las prácticas locales con las metropolitanas (en Gardel y Razzano, por ejemplo, ha desaparecido ya el juego mayor-menor), va “refinando” las pautas de armonización (por simple puesta en evidencia de las eventuales ingenuidades en función de modelos que van adquiriendo prestigio) y va exigiendo mayor dedicación al pulido de los diferentes parámetros del arreglo (equilibrio de los instrumentos, cuidado de los detalles, aprovechamiento de hallazgos de otros).

“Sobresale aquí el registro agudo de Azucena Maizani, herencia de las cupletistas de principios del siglo xx y que habría de permanecer en el género durante largo tiempo”, dice el comentario del surco 1-12, referido a *Mano mora*, grabado con la orquesta de Francisco Canaro en 1924. Y abre un abanico de posibilidades de estudio: ¿Por qué el tango acepta ese modelo como válido para la voz femenina?, ¿por qué convive ese criterio con el gardeliano, vinculado a la tradición rioplatense de los estilistas?, ¿es esta forma de cantar, una prueba del supuesto vínculo del tango rioplatense con el género chico español?, ¿pesa todavía en 1924 ese vínculo?, ¿cómo definiríamos, por ejemplo, el estilo de Rosita Quiroga?, ¿por qué se acepta repetir una subvaloración de Tita Merello?, ¿no estará abriendo un camino que, quizás, se aleje precisamente del de las cupletistas?

En todo caso, resulta fascinante comprobar una vez más, con las pruebas a mano, el nivel del canto en la historia del tango posterior a 1920. El nivel de precisión en la articulación y en la afinación de varios de los cantantes y las cantantes<sup>5</sup> (escúchese por ejemplo a Mercedes Simone en *Volvé* o *La última cita*). El manejo de la media voz, el fluidísimo pasaje de varios de los varones al falsete (ya desde la técnica del canto criollo de Gardel, Razzano y Corsini), el buen gusto de evitar el *vibrato* operístico (salvo alguna relativa excepción, como Agustín Magaldi, propenso a la recarga teatral, a pesar de su excelente dicción y de la calidad de su timbre).

---

<sup>4</sup> Quizás sea el momento de llamar la atención de las autoridades políticas de nuestros países para rescatar sistemáticamente todo el pasado fonográfico en tanto valiosísimo patrimonio cultural.

<sup>5</sup> O cancionistas, según la tradición de la jerga tanguera.

Una grabación de 1926 (*Mocosita* por Pedro Maffia y Pedro Láurenz) “permite observar”, se dice, “el grado de dominio al que se había llegado con el bandoneón”. Un interesante trabajo de selección hace fácilmente comprensibles situaciones difíciles de explicar en palabras (*Shusheta* por la orquesta de Juan Carlos Cobián, por ejemplo). Es de imaginar el arduo camino de consensos recorrido por el equipo coordinado por Goyena para lograr hacer caber todo lo que hay que analizar en setenta y cinco ejemplos grabados.<sup>6</sup> Hay numerosos aciertos simbólicos, como el de finalizar la selección con el Sexteto de Elvino Vardaro. Hay divertidas sorpresas (como Enrique Delfino cantando *Berretines de grandeza* (1928) acompañándose en el piano y con Manuel Parada en guitarra). Y hay, en general, materiales muy disfrutables, sea del lado de los que ejemplifican las posturas renovadoras (la orquesta de Julio De Caro haciendo *De antaño* de Láurenz, por ejemplo), sea del de los que ejemplifican las posturas conservadoras, los más apegados a una todavía demasiado reciente tradición (la orquesta de Firpo haciendo *Cuando llora la milonga* de Filiberto, por ejemplo).

¿Seguirá siendo válida la dicotomía entre renovadores y tradicionalistas?, ¿no será oportuno abrir el abanico hacia una visión más matizada en que se sitúen de distinta manera quienes no estuvieron en posturas tan divergentes como Julio De Caro y Francisco Canaro?, ¿merece Juan D’Arienzo, dialécticamente, tanto protagonismo como el que se le concede en esta selección?, ¿por qué algunos asertos habituales en la literatura sobre tango no parecen sostenerse ante los ejemplos grabados (por ejemplo, las afirmaciones respecto a la riqueza compositiva o arreglística de tal o cual tango)?, ¿habrá llegado la hora de decir de una vez por todas que Gardel evidenció (el surco 3-19, *Soledad*, por ejemplo) ser muy buen compositor?<sup>7</sup> (Si había un *ghost writer*, lo era ese señor, y eso habría que demostrarlo con las otras composiciones del tal escritor anónimo.)

Hay varias joyas en estos CD. De composición, de letra, de criterio de versión, de arreglo, de interpretación. Como la emocionante perfección de Ignacio Corsini en *Palomita blanca*, uno de los dos valsés tangueros que incluye la selección.

En términos generales, es muy bueno el nivel de calidad logrado en las transcripciones digitales de las grabaciones editadas en discos de goma laca (del período acústico y del eléctrico). Ha sido fundamental en ello el papel de Eduardo Kusnir, compositor versado en técnicas electroacústicas que se ha sumado hace años al equipo del Instituto Nacional de Musicología. En la introducción del folleto, Héctor Luis Goyena explica algunos de los desafíos planteados en la conversión digital de las grabaciones analógicas en los discos de 78 rpm. Uno de ellos es el de los materiales muy deteriorados, con ruido de púa muy presente, en los que resulta difícil determinar el punto ideal de equilibrio entre la conservación de las características

<sup>6</sup> Omar García Brunelli ya había tenido que enfrentar el problema en su volumen *Discografía básica del tango* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010).

<sup>7</sup> Pablo Kohan plantea el tema en su artículo “Cada día compone mejor. Los tangos para el cine de Carlos Gardel”, en Kohan: *Estudios...*

originales de sonido y la intervención de la tecnología a fin de quitar ese ruido que molesta. Se puede aplicar un filtrado pasivo que extraiga zonas (los agudos de la púa, los graves del motor, una franja determinada), pero es más que probable que el ruido de fondo abarque todo el espectro audible y no haya forma de disimularlo. Se puede aplicar compresión, pero se estará alterando el equilibrio sonoro de origen (buscado –o sufrido–) por los intérpretes. Se puede recurrir a un filtrado activo con programas informáticos que hacen barrido estadístico, pero en ese caso habrá que tolerar la consiguiente aparición de “pajaritos” (como en el surco 1-2) o de imprevistas frecuencias graves (1-15, 3-25). Casi siempre, será preferible evitar el precio de los “pajaritos” y dejar un resto de ruido de púa tolerable (como en 3-8 o 3-10). Y, sobre todo, siempre será preferible “soportar” ruidos de fondo a eliminar partes, tal como hiciera alguna edición comercial (la colección Gardel editada por Altaya, que constituyó un valioso aporte editorial, eliminaba por ejemplo toda la introducción de *La cumparsita* (*Si supieras*, grabación de 1924).

Otro desafío es el de la velocidad de grabación y reproducción. Como advierte Goyena (y se oye en cuatro surcos adicionales puestos allí para explicar criterios de conversión), en los discos más antiguos (los producidos hasta 1926, y aun algunos posteriores a la electrificación de los sistemas) la velocidad de grabación podía tener variaciones respecto al estándar de 78 revoluciones por minuto, y eso se refleja en la aceleración o desaceleración de la música, y un consiguiente corrimiento de las alturas hacia lo grave o hacia lo agudo, con modificación de las características tímbricas de la voz y los instrumentos (y la consiguiente confusión acerca de cuál era el registro verdadero de tal o cual cantante). Compárese el primer surco de la colección, *Milonguita* por Gardel, con la versión de la edición de Altaya.

En los textos del folleto surgen puntos de posibles –y saludables– desacuerdos (o de conceptos no compartibles), pero convendrá aguardar hasta la publicación del libro de ensayos. Por ejemplo, no queda claro a qué se hace referencia con la palabra “síncopa”. Otro ejemplo: podemos clasificar como *milonga campera* la *Milonga triste* de Sebastián Piana (un buen ejemplo de tres-tres-dos cantable), pero la *Milonga sentimental* del mismo Piana representa otra subespecie dentro del complejo de lo que se denomina *milonga* en el Río de la Plata, aquella bailable, movida, con resabios de bajo de habanera.

Están las inevitables erratas, pero son pocas, y casi ninguna es relevante. En página 17 se ha cambiado el nombre de Víctor Soliño por el de Vicente, y se ha omitido que la música de *Mocosita* es de Matos Rodríguez. En compensación, en página 25, explicando *Mocosita*, figura Matos Rodríguez pero no Soliño. No es grave, puesto que se trata allí de una versión instrumental.

Son muchas las preguntas que abre o reabre este segundo volumen de la *Antología del tango rioplatense*. ¿Qué es lo específico de la rítmica del tango?, ¿por qué calificamos como tango músicas marcadas en un 4x4 rabioso?, ¿qué nos permite diferenciarlas del 4x4 rabioso de los epígonos europeos o norteamericanos?, ¿qué es lo que, en un mercado duro, hace que asome y se entienda el *swing* tanguero?

En los comentarios de los ejemplos, se da por sobreentendido que el tango respeta determinadas estructuras formales, que han ido variando en el tiempo. Pero al mismo tiempo vamos presenciando variantes y excepciones, y, al parecer, no es debido a que los tangos en cuestión sean considerados estructuralmente raros. Pablo Kohan explica la corriente conservadora y, dentro de la renovadora, la “melodista” y la “integradora”, que “promueven la creación de tangos que se apartan de aquella regularidad formal que había caracterizado a la Guardia Vieja y a los tangos de la corriente tradicional de esos mismos años”. En 1923 “son mayoría los tangos que presentan sólo dos secciones”.

En perspectiva histórica larga, ¿qué es, en verdad, lo que permanece del enfoque formal, y qué es lo que varía? Más aún: ¿depende de alguna estructura formal el que podamos decir “esto no es un tango”? El adelanto de enfoques analíticos que se hace en el folleto del álbum permite ir pensando que si la forma cambia y el producto sigue siendo tango, no debería ser sobre ese aspecto formal que apoyáramos el peso de nuestras definiciones. Dicho de otra manera: la comprobación de que los tangos tengan tal o cual estructura formal no funciona al revés. El que una pieza sea ABA (o AABBA, que no es lo mismo) no nos permite concluir que quizás sea un tango. Las músicas populares deberían permitir –entre otras cosas– cuestionar los esquemas académicos de análisis centrados en la música culta europea de los siglos XVIII y XIX, y situar sus límites. Y ocurre que el tango cambia, también en su esquema formal, y sigue siendo tango. Es otro aspecto en el que nos permite sumergirnos esta colección de setenta y cinco ejemplos sonoros, inteligentemente comentados.

**Coriún Aharonián**

Omar Corrado (comp): *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014). ISBN: 978-987-29830-5-5, 153 p.

El diálogo crítico respecto a la tradición y a la herencia musical centroeuropea que atraviesa todos los planos de sus obras –tanto a nivel micro como macro–, colocan a Graciela Paraskevaídis en una posición ideológica-estética muy particular. Desde su enigmática *magma* (1967-1968), sus composiciones, alejadas de los modelos estéticos hegemónicos, instauraron una declaración de principios ante problemáticas clave por las que atravesó la música latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Por dicho motivo creo meritoria la aparición de *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* de Omar Corrado, editado por Gourmet Musical Ediciones.

El libro está compuesto por ocho artículos de autores de diversas procedencias. En un sentido general, se podría discriminar el corpus en dos grupos. Por una parte hay artículos de carácter panorámico, que tienen como objetivo un trabajo