Números 15-16 Año 2014/2015

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación Argentina de Musicología

AAM

Dossier: *Estudios sobre tango*
- *Censura, letras, velocidad de discos,*
- *orquestas, valses, danza, marginalidad, migraciones, análisis de obras*

Otros artículos
- *Teoría, musicología y* **Antón Pirulero**
- *El CLAEM y la modernidad musical argentina*
- *Paz, Schoenberg y* **Abel**
- *Dos óperas recientes estrenadas en Francia*
- **Sinfonía In Memoriam**, *de Luis Milici*
- *Tras las huellas del 'Patriarca'*
- *La música en números*
- *Del bombo legüero a la batería*

Reseñas bibliográficas

Revista Argentina de Musicología
Números 15-16

Dirección
Leonardo Waisman y Silvina Luz Mansilla

Editor invitado
Omar García Brunelli

Consejo Asesor
Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Esteban Buch (École des Hautes Études en Sciences Sociales, París)
Ana María Ochoa (Columbia University)
Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)
Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)
Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Evaluadores del presente número
Julius Reder Carlson (Oberlin Conservatory of Music)
Omar Corrado (Universidad de Buenos Aires)
Pablo Fessel (CONICET y Universidad de Buenos Aires)
Fátima Graciela Musri (Gabinete de Estudios Musicales,
Universidad Nacional de San Juan)
Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina
y Ministerio de Cultura de la Nación)
Federico Sammartino (Universidad Nacional de Córdoba)
Hernán Gabriel Vázquez (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
y Universidad Nacional de Rosario)
Leonardo Waisman (CONICET y Universidad Nacional de Córdoba)

Revisión
Silvina Luz Mansilla y Marcela Abad

Buenos Aires
Asociación Argentina de Musicología
2014-2015

Asociación Argentina de Musicología

Comisión Directiva 2014-2015
Leonardo Waisman, presidente
Héctor Rubio, vicepresidente
Clarisa Pedrotti, secretaria
Omar García Brunelli, tesorero
Marisa Restiffo, vocal
Lisa Di Cione, Federico Sammartino,
vocales suplentes
Lucas Rojos, vocal estudiantil
María Fernanda Escalante,
vocal estudiantil suplente

Órgano de Fiscalización
Cecilia Argüello, Myriam Kitroser, titulares
Silvina Argüello, Gabriela Yaya, suplentes

Comisión Directiva 2015-2016
Silvina Luz Mansilla, presidente
Fátima Graciela Musri, vicepresidente
Marcela Abad, secretaria
Romina Dezillio, tesorera
Silvia Lobato, vocal
Florencia Igor y Silvia Susana Mercau,
vocales suplentes
Juan Pablo Páez, vocal estudiantil
Hernán D. Ramallo,
vocal estudianitl suplente

Órgano de Fiscalización
Yolanda Velo, Héctor Goyena, titulares
Cintia Cristiá, suplente

Diseño de tapa: Myriam Kitroser

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación Argentina de Musicología
ISSN 1666-1060

Revista indizada en
Latindex (Caicyt-Conicet)
y en el *Répertoire International de la Littérature Musicale (RILM)*

La Revista Argentina de Musicología se distribuye sin cargo a los miembros de la Asociación.
Los artículos no reflejan necesariamente la opinión de los editores.
Para asociarse a la AAM o por asuntos relativos a la presentación de artículos y reseñas, avisos publicitarios y compra de ejemplares, dirigirse a:

Asociación Argentina de Musicología
México 564, 1º Piso (1097)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

info@aamusicologia.com.ar
www.aamusicologia.com.ar

Revista Argentina de Musicología

Números 15-16 2014-2015

Sumario

Nota preliminar 11
Silvina Luz Mansilla

Presentación 13
Omar García Brunelli

***Dossier*: Estudios sobre tango**

- *Recientes aportes académicos al estudio del tango.* Omar García Brunelli 19
- *Sobre censura y corrección en las letras de tango. De la sustitución a la transposición.* Emiliano Sued 31
- *El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango.* Enrique Binda y Omar García Brunelli 45
- *Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro.* Camila Juárez 55
- *El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito.* Ema Cibotti 67
- *La censura del tango por la Iglesia francesa en vísperas de la Gran Guerra (con una postdata de Erik Satie).* Esteban Buch 79
- *El monstruo de la canción.* Julio Schvartzman 103
- Negracha*: aspectos innovadores en el tango de Osvaldo Pugliese.* Bárbara Varassi Pega 121
- *Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera.* Federico Monjeau 135
- *Tangos "marginales": imaginario, circulación e interpretación.* Marina Cañardo 143

- *El vals en la música criolla y en el tango.* Silvina Argüello 159
- *El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica.* Nicolás Varchausky 181
- *El que baila esencialmente escucha.* Andrea Uchitel 191

Otros artículos

- *Teoría, musicología y* Antón Pirulero*. (Rondó en varias secciones).* Melanie Plesch 199
- *El CLAEM y la modernidad musical argentina.* Edgardo J. Rodríguez 221
- *Paz, Schoenberg, y* Abel*: una indagación de sus recorridos hacia la atonalidad basada en atributos estadísticos de la música.* J. Fernando Anta y Alejandro Martínez 231
- *Las dos orillas: perspectivas múltiples sobre dos óperas recientes estrenadas en Francia:* Cachafaz*, de Oscar Strasnoy y* Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein.* Martín Liut 251
- *Para el "tránsito a la inmortalidad": la* Sinfonía ´In Memoriam´ *(1953) de Luis Milici.* Omar Corrado 279
- *Tras la huellas del "Patriarca": La revista* La Quena *como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams.* Adriana Valeria Cerletti 321
- *La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013):Permanencias, dominios y resistencias.* Fabián Beltramino 339
- *Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera.* Diego Madoery y Sergio Mola 355

Reseñas bibliográficas

- Goyena, Héctor Luis (coord.): *Antología del tango rioplatense. Volumen 2. 1920-1935. Selección sonora.* Coriún Aharonián 377
- Corrado, Omar (comp.): *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Guillermo Dellmans 382
- Jean-Jacques Nattiez: *Mito, ópera y vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss.* Jorge Sad 386
- Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz: *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*. Juan Francisco Sans 388
- Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Pablo Alabarces 393

Colaboradores 397

Pautas para la presentación de artículos 407

Nota preliminar

Esta entrega doble de la *Revista Argentina de Musicología,* si bien implica a dos diferentes grupos gestores de la AAM (correspondientes a los años 2014 y 2015), ha sido mayormente responsabilidad –en lo que hace a su contenido, convocatoria y selección de escritos– de la Comisión Directiva 2013-2014 presidida por Leonardo Waisman. Fue dicha comisión la que convocó a Omar García Brunelli como editor invitado y finalizó la recepción de trabajos sobre el final de aquella gestión.

En razón del cambio de autoridades a comienzos de 2015, y habida cuenta del nutrido *dossier* sobre tango planificado por el editor y de los numerosos –y valiosos– artículos y reseñas seleccionados, la actual Comisión Directiva propuso encarar la entrega como un número doble asumiendo la tarea de la edición propiamente dicha. A los trabajos presentados a la convocatoria que superaron la instancia de referato se sumó, por invitación de ambas Comisiones, la disertación inaugural ofrecida por Melanie Plesch en la *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega",* realizadas en Mendoza en colaboración con la Universidad Nacional de Cuyo, en agosto de 2014. Se acordó asimismo con los coorganizadores –las autoridades del INMCV– la publicación de ese texto en nuestra revista, mientras que en *Música e Investigación,* el instituto asumió la inclusión de la disertación que dio cierre al encuentro, a cargo del segundo invitado especial, Juan Francisco Sans. Cumplen así ambas instituciones con la divulgación de dos trabajos claves por su profundidad teórica y su aporte metodológico a la disciplina, que respondieron al tema convocante de dicho encuentro científico: "Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno)estéticas musicales".

La revista aparece desde este número, por dos vías. Se decidió continuar produciendo ejemplares en papel. Además, la publicación se da a conocer por internet, alojada en el sitio institucional. Se continúa así con lo iniciado por las autoridades anteriores, haciendo pleno lugar a la esperada divulgación electrónica, lo que en nada desmerece los estándares de calidad de la revista y favorece el acceso a un número de usuarios potencialmente ilimitado.

Silvina Luz Mansilla

Presentación

Mis colegas de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología me han conferido el honor de editar este número de la *Revista Argentina de Musicología* con el encargo adicional de incluir un *dossier* de estudios sobre tango. Doble honor entonces y el compromiso de cumplir con las expectativas pero también el placer de poner en juego las posibles maneras de investigar sobre tango.

Ocho artículos integran el cuerpo principal de la revista. Seis de ellos discurren sobre música académica argentina uno sobre música popular argentina y otro sobre teoría musicológica.

El trabajo de Melanie Plesch recorre algunos momentos clave en la historia del debate alrededor del llamado giro teórico en las humanidades y su recepción por parte de la musicología, y examina el corpus bibliográfico que tematiza la idea del "después de la teoría", ya sea para celebrarla o para resistirla. Propone además una reflexión acerca de las maneras en las que nos relacionamos con la teoría en la práctica cotidiana de nuestra disciplina.

Diego Madoery y Sergio Mola abordan desde el análisis musical los cambios que se observan en la chacarera, como género del folclore profesional, a partir de la inclusión de la batería como instrumento rítmico-percusivo.

Los seis trabajos dedicados a la música académica argentina parten de diversas ópticas. Edgardo Rodríguez indaga en obras de Gerardo Gandini, Mariano Etkin y Luis Arias la transformación estética de la música académica contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo XX en el marco del CLAEM. Fernando Anta y Alejandro Martínez estudian la trayectoria recorrida por Juan Carlos Paz hacia el abandono de la tonalidad, haciendo foco en el tipo de composición lineal de Paz y de Schoenberg, particularmente en la amplitud de dispersión de las notas en el registro. El análisis estadístico realizado en el trabajo da cuenta de las prácticas divergentes de los dos compositores. En "Las dos orillas: perspectivas múltiples sobre dos óperas recientes estrenadas en Francia: *Cachafaz*, de Oscar Strasnoy y *Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein", Martín Liut expone el análisis de estas obras, como parte de un proyecto más amplio que estudia a compositores argentinos radicados en París. El aparato simbólico del peronismo traducido a *topoi* musicales fue indagado por Omar Corrado en "Para el "tránsito a la inmortalidad": la *Sinfonía ´In Memoriam´* (1953) de Luis Milici". En "Tras la huellas del 'Patriarca': La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams", Adriana Cerletti analiza el aparato de difusión montado por Williams, que contribuyó a la inserción del compositor en el canon de la música académica argentina. Por último, Fabián Beltramino indaga la relación conflictiva entre el público y las producciones más

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

radicales de la música contemporánea, estudiando la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata entre los años 2010 y 2013.

En los artículos que integran el *dossier* sobre tango, la música está siempre presente, aunque a veces no es necesariamente el núcleo del trabajo. El tango es un rico entramado cultural de música, letra y baile, con una historia de más de cien años, estrechamente vinculado a la vida social y la historia de Argentina. Considero que una comprensión acabada del género debe tener en cuenta todo ese espectro e incluir trabajos de especialistas en cada área. Ese fue el objetivo que me propuse al organizar el *dossier*: incorporar, además de trabajos musicológicos, aportes desde otras disciplinas que pudieran enriquecer nuestra visión musicológica.

Los artículos que integran del *dossier* son doce. Silvina Argüello, que está realizando su tesis doctoral sobre el vals criollo, se ocupa de este género en "El vals en la música criolla y en el tango". El vals integra –junto con la milonga, el estilo, alguna canción y la ranchera–, el repertorio de las orquestas típicas. Aporta casi siempre cierta delicadeza en la temática tratada en las letras, que jamás recurren al lunfardo.[1] También proporciona variedad a los bailarines en las pistas de baile y está tan sólidamente integrado que hasta se puede bailar en una modalidad que utiliza los pasos del tango (en cuatro tiempos) pero cambiando la "acentuación" a ternaria. A esa forma de coreografiarlo se la denomina "vals cruzado". Hay muy poca bibliografía sobre el vals criollo por lo que el aporte de Argüello viene a cubrir un área vacante que merecía ser explorada.

En la investigación sobre tango (y otras músicas populares) surgen algunos aspectos vinculados con temas diversos, como por ejemplo la tecnología y la acústica, que, impensadamente, resultan necesario comprender para interpretar determinados aspectos históricos o estéticos del tango. Se incluyen dos artículos que abordan esta problemática. En co-autoría con Enrique Binda, hemos escrito acerca de un aspecto técnico que a primera vista puede resultar banal: "El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango". ¿Realmente tiene tanto peso la velocidad a la que se reproducen los discos? A priori, parecería que no. O por lo menos la sola lectura del tema no pone en evidencia toda la entidad de la cuestión. Pero cuando se confronta la música que suena con un disco tocado a una velocidad incorrecta y otra correcta, la evidencia es incontrastable. En su trabajo "El ruido original del tango. Viaje al centro de la orquesta típica", Nicolás Varchausky explica que la invención tímbrica novedosa que representó la formación de la orquesta típica incorpora un componente de ruido que imposibilita una armonía en perfecta afinación. Postula entonces que ese componente de ruido fundamental explaya su tensión a la música y lo equipara al *rubato*. Esto nos hace pensar en otras desviaciones y rugosidades propias del género, como los "yeites", el uso del lunfardo en las letras y las discontinuidades del baile.

El género no cuenta aún con una historia completa y cabal, pero una serie de estudios puntuales nos están proporcionando ciertas bases como para allanar la

[1] Idea Vilariño: *Las letras de tango* (Buenos Aires: Schapire, 1962), pp. 14-15.

futura producción de una historia del tango como la que el género merece. En "La censura del tango por la Iglesia francesa en vísperas de la Gran Guerra (con una postdata de Erik Satie)", Esteban Buch revisa a fondo el tema de la condena contra el tango expresada en enero de 1914 por el arzobispo de París y sus vínculos con la exhibición que supuestamente había presenciado el papa Pío X. Se focaliza en Francia y dialoga con los hallazgos previos realizados por Enrique Cámara sobre el mismo tema en Italia. Marina Cañardo en "Tangos 'marginales': imaginario, circulación e interpretación" discute el meneado origen marginal del tango, lo contrasta con la circulación internacional de partituras y discos desde principios del siglo XX e incorpora en dicho análisis la dimensión interpretativa como consecuencia de la enorme difusión de las grabaciones. El trabajo de la historiadora Ema Cibotti, "El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito", se conecta con el planteo de Marina Cañardo, ya que retoma el mismo tema a partir del análisis de la socialización del tango a principios del siglo XX.

El tango como proveedor de materiales para la música académica es el tema del artículo de Federico Monjeau "Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera", en el que estudia una obra de ese compositor. Monjeau es no solo un fino crítico musical y experto en estética de la música sino también un gran conocedor del tango y de cómo funcionan íntimamente los rasgos del género. Un breve artículo publicado en *Punto de Vista* da cuenta de ese conocimiento, puesto en juego al analizar la obra de Viera. [2]

Dos trabajos se ocupan de aspectos vinculados a las letras de tango. En el primero, se trata la cuestión del "monstruo" (un texto esquemático sin sentido, como herramienta de trabajo del letrista y/o el compositor) que es un aspecto de la creación de las letras que se trata con frecuencia a nivel *emic* pero que no trasciende más allá de la praxis del género. Es difícil la comprensión de su funcionamiento porque las referencias de los músicos, los letristas y los escritores siempre son vagas. Julio Schvartzman en "El monstruo de la canción" ha indagado en el significado y funcionamiento de esta herramienta que se vincula tanto con las letras como con la música y con la *performance* misma del tango. En el segundo, Emiliano Sued se ocupa de la censura de las letras de tango. Es un asunto que ha atraído a todo tipo de estudiosos e historiadores pero en este artículo se proporciona un panorama cabal de esta cuestión y, lo que es más importante, se expone cuáles fueron los efectos reales de la censura sobre las letras de tango.

Andrea Uchitel respondió a mi pedido de un trabajo que vinculara a la música con la realidad del baile en las pistas de las milongas con un iluminador artículo: "El que baila esencialmente escucha". Allí muestra la relación de los estilos orquestales con el movimiento de los bailarines.

El análisis musical se presenta en dos trabajos, uno dedicado al tango de la época de oro y otro al tango contemporáneo. La Orquesta Típica Fernández Fierro

---

[2] Federico Monjeau y Rafael Filipelli: "Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango", *Punto de Vista* 86 (12-2006), p. 22.

(OTFF) es una de las más notorias formaciones actuales. Todo lo que se ha escrito hasta ahora sobre ese conjunto es muy productivo por la inmediatez del seguimiento que diversos investigadores han realizado. Camila Juárez en "Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro", presenta la última configuración estilística que ha adoptado este conjunto, con fuerte influencia del rock. Bárbara Varassi, por su parte, se ocupa de un músico que es la raíz estilística del tango contemporáneo de la OTFF. En "*Negracha*: aspectos innovadores en el tango de Osvaldo Pugliese" expone procedimientos compositivos y de los arreglos del autor y demuestra su importancia como una vertiente de la modernidad en el tango en la década del 40.

Cinco recensiones completan este número, referidas a cinco ediciones locales. La *Antología del tango rioplatense. Vol II. Selección sonora,* reseñada por Coriún Aharonián y la traducción de una importante e influyente obra de Simon Frith, *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular,* revisada por Pablo Alabarces, corresponden a lecturas sobre la música popular. En el campo de la música académica, los *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* compilados por Omar Corrado son presentados por Guillermo Dellmans; Jorge Sad, reseña un volumen de Jean-Jacques Nattiez: *Mito, Ópera y Vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss;*y Juan Francisco Sans nos ofrece su valoración del volumen editado por Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz, *Carlos Guastavino. Músicas inéditas.*

Omar García Brunelli

Recientes aportes académicos al estudio del tango

Omar García Brunelli

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 19-30. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Recientes aportes académicos al estudio del tango

Los estudios sobre tango pueden abarcar un rango muy amplio. Los tres ejes principales son la música, las letras y el baile, y alrededor de cada uno de ellos la cantidad de temas que se pueden desarrollar es enorme. Pero si bien se publica muchísimo sobre tango, la producción académica es acotada. En este artículo presento algunos de los trabajos sobre el tango que se están realizando desde la musicología, así como estudios académicos realizados desde otras disciplinas. No pretendo ser exhaustivo, sino señalar algunos enfoques interesantes y productivos. Me refiero a trabajos que se abordan desde la óptica del patrimonio cultural y la industria que se despliega alrededor del género, estudios sobre las letras de tango, ensayos que toman el género desde diversos ángulos, estudios inspirados por su reterritorialización, diversas cuestiones vinculadas al baile, y otras relacionadas con su historia y con la historia política.

Palabras clave: tango, letras de tango, tango bailado, bibliografía sobre tango.

Recent Academic Contributions to the study of Tango

Tango studies can cover a wide thematic range. The three main issues are music, literature and dance, and around each of them the number of topics that can be developed is huge. But while much is published about tango, academic production is limited. In this paper I present some of the works on tango that are being made from musicology, and academic studies about the genre made from other disciplines. I do not pretend to be exhaustive, but to point out some interesting and productive approaches. I will refer to works that are addressed from the perspective of cultural heritage and industry which unfolds around tango, studies on tango lyrics, essays addressing the genre from various angles, studies inspired by his reterritorialization, several aspects related to dance, and others related to its history and political history.

Keywords: tango, tango lyrics, danced tango, tango bibliography.

En musicología tendemos a ocuparnos fundamentalmente de la música, o por lo menos tratamos que sea el eje de nuestro interés. Si hablamos de la música sin oírla, falta algo. Lo mismo nos suele pasar cuando escuchamos o leemos trabajos de otros campos que indagan algún tema vinculado a la música. Si no se anclan de alguna forma en lo sonoro, nos parece, en general, que la información es incompleta. Por eso nos interesan más que nada los congresos de musicología, porque en ellos escuchamos lo que cada quien está estudiando con la música que ha elegido para trabajar.

Los estudios sobre tango pueden abarcar un rango muy amplio. Los tres ejes principales son la música, las letras y el baile, y alrededor de cada uno de ellos la cantidad de temas que se pueden desarrollar es enorme. Pero si bien se publica muchísimo sobre tango, la producción académica es acotada. Sería deseable que fuera más abundante, aunque hay que reconocer que en los últimos años se ha incrementado notablemente. En 2007 escribí en el prólogo de una compilación de artículos sobre Piazzolla[1] que la musicología solo había contribuido al estudio del tango con la *Antología del tango rioplatense, vol. I*[2] y los artículos correspondientes al tango en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana.*[3] En la actualidad, no solo está en proceso de edición el segundo volumen de la *Antología…*[4]*,* sino que ha habido una gran cantidad de publicaciones académicas vinculadas con el género (no solo musicológicas) con lo cual el tango se ha convertido en un campo de estudio de más fácil acceso, porque cualquier investigador ya puede contar con un corpus amplio y en crecimiento que aborda diversos tópicos relacionados con el género.

Me he dedicado recientemente a los estudios musicológicos sobre tango en un artículo publicado en *El Oído Pensante*.[5] Ahí comento que la bibliografía es muy extensa y variada, por lo que resulta problemático, en una primera aproximación, discernir cuáles son los textos relevantes para el estudio del género. Procedo entonces a analizar la literatura existente y propongo una forma de acceso tanto temática como bibliográfica. Considero en primer lugar la necesidad de adquirir una idea de la historia del género, luego proporciono herramientas para facilitar la audición selectiva y el análisis musical de un corpus extenso y para comprender el funcionamiento e importancia de las letras. Incluyo, además, algunos comentarios sobre el baile, que es uno de los grandes atractivos del género en todo el mundo. Propongo, con una visión crítica, la lectura de una selección de trabajos que estudian músi-

---

[1] Omar García Brunelli (comp.): *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008), p. 11.

[2] Jorge Novati (coord.): *Antología del tango rioplatense, Vol I. Desde sus orígenes hasta 1920* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980).

[3] Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2002).

[4] Héctor Goyena (coord. gral.): *Antología del tango rioplatense, Vol II. 1920-1935. Selección sonora* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2014).

[5] Omar García Brunelli: "Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile", *El Oído Pensante* 3 (2) (2015). Disponible en: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante [Última consulta: 05-09-2015].

ca, letra y baile aunque solo menciono aquellos que aportan a la comprensión del tema desde la música, los que pueden iluminar el análisis musicológico echando luz sobre los aspectos literarios, y algunos trabajos que proveen elementos para comprender la interrelación baile-música.

Quisiera ahora ampliar brevemente esa visión incorporando algunos de los estudios sobre el tango que se están realizando también desde la musicología, pero que no incluí en el artículo mencionado, y estudios académicos realizados desde otras disciplinas. No pretendo ser exhaustivo, sino señalar algunos enfoques interesantes y productivos. Me referiré a trabajos que se abordan desde la óptica del patrimonio cultural y la industria que se despliega alrededor del género, estudios sobre las letras de tango, ensayos que abordan el género desde diversos ángulos, estudios inspirados por su reterritorialización, diversas cuestiones vinculadas al baile, otras relacionadas con su historia y con la historia política y abordajes desde las ciencias de la comunicación.

La industria cultural

Acerca de la industria que se mueve alrededor del tango se han estudiado varios aspectos. El netamente económico lo indaga Jorge Marchini.[6] Su trabajo nos proporciona información concreta sobre la magnitud de la escena musical tanguística, que tiene una estrecha relación con la política cultural. Los festivales de tango de Buenos Aires constituyen también un campo de estudio muy rico. Desde los independientes y barriales, que, por ejemplo, han sido estudiados por Angélica Adorni e Inés Eckell,[7] hasta los mega-eventos oficiales, aspecto del que se ha ocupado Hernán Morel.[8] Las milongas, como lugares privilegiados de práctica del baile, son también objeto de estudio, como por ejemplo en el inventario de seis milongas realizado con la coordinación editorial del Centro Foro y estudios culturales argentinos (centro 'feca').[9] Esta temática tiene además un vínculo estrecho con la consideración del tango como patrimonio cultural inmaterial, elemento que también genera trabajos específicos como el documento final del *workshop* "Patrimonio cultural inmaterial, identidad y turismo. El tango como expresión rioplatense".[10]

[6] Jorge Marchini: *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires* (Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales, Ministerio de Producción, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2008).

[7] Inés Eckell y Angélica Adorni: "Los nuevos festivales de tango independiente en la ciudad de Buenos Aires", *Música e Investigación* 22 (2014), pp. 77-103.

[8] Hernán Morel: "Buenos Aires, la meca del tango. Procesos de activación, mega-eventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local", *Publicar* XI (XV) (2013), pp. 55-74.

[9] Mónica Lacarrrieu y Leticia Maronese: *Inventario de seis milongas de Buenos Aires: Experiencia piloto de participación comunitaria* (Buenos Aires: UNESCO, 2013).

[10] Mónica Lacarrieu y Carmen María Ramos: *Documento final del workshop "Patrimonio cultural inmaterial, identidad y turismo. El tango como expresión rioplatense"* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura, CABA, 2013).

El estudio de la industria, de los festivales y de las prácticas gregarias del género debería ayudar al diseño de políticas oficiales pensadas en línea con las sugerencias de la UNESCO para los patrimonios inmateriales. Todo ese aparato burocrático debería tener, finalmente, repercusión en las actividades creativas, el sostén de los músicos, el mantenimiento de sitios de tango, la educación musical y otros tantos temas asociados.

El baile

El trabajo de Marta Savigliano,[11] *Tango and the Political Economy of Passion,* es una aproximación al baile desde la etnografía y la observación participante, ya que ella misma es bailarina y se integra como tal en el mundo que investiga.

Otra forma posible de estudiar el baile es por vía de la actividad de las milongas, también desde la antropología. Es la que propone María Eugenia Rosboch en un volumen que es fruto de su tesis doctoral.[12] Indaga la práctica de la danza en las milongas como punto de partida para comprender el tango en tanto fenómeno sociocultural.

También desde la antropología, María Susana Azzi reúne una serie de entrevistas a músicos y especialmente a bailarines,[13] muy útiles para comprender diversos aspectos del tango en la época en que fueron realizadas.

Robert Farris Thompson enfoca la danza privilegiando la influencia africana y afro-argentina en el surgimiento, desarrollo y logros del tango, no solo en sus orígenes sino en la actualidad (una posición polémica, no muy bien fundamentada, que revela una gran pasión por el género como baile).[14]

Sofía Cecconi estudió el tango *queer* como una tendencia incipiente en la ciudad de Buenos Aires en la fecha de publicación de su artículo (2009).[15] Propone un acercamiento en el que indaga la significación y sentido de la práctica para los participantes.

Una aproximación al baile en Montevideo fue realizada por Adriana Santos Melgarejo.[16]

---

[11]Marta Elena Savigliano: *Tango and the Political Economy of Passion* (Boulder, Colorado: Westview, 1995).
[12] María Eugenia Rosboch: *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza. Imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica, la milonga y el espectáculo* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006).
[13] María Susana Azzi: *Antropología del tango. Los protagonistas* (Buenos Aires: Ediciones de Olavarría, 1991).
[14] Robert Farris Thompson: *Tango. The Art History of Love* (New York: Vintage Books, 2006).
[15] Sofía Cecconi: "Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente", *Trans- Revista Transcultural de Música* 13 (2009) [Última consulta: 13-09-2015].
[16] Adriana Santos Melgarejo: "Tango danza en Uruguay: trayectorias y significados", ponencia presentada en las *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología.* Córdoba, 2010.

Ensayos y estudios culturales

El de la ensayística es un género muy frecuentado. Uno de los primeros autores ha sido Jorge Luis Borges, quien a mediados de la década de 1920 se refirió al tango en *El tamaño de mi esperanza.*[17] Otro antecedente notorio es el ensayo de Raúl Scalabrini Ortiz *El hombre que está solo y espera.*[18] Los clásicos en este rubro se deben a Ernesto Sábato,[19] Noemí Ulla,[20] Daniel Vidart[21] y Tulio Carella,[22] por nombrar solo algunos, que seguro son los más citados. En las librerías se pueden encontrar decenas de libros en esta especialidad. Marchini afirma que se editan doscientos libros sobre tango por año,[23] aunque solo algunos responden a producciones académicas.

Gustavo Varela es autor de un ensayo en el que el tango es tratado en el entorno de una sociedad cambiante, su vínculo con la moral en distintas épocas, el puritanismo y el rol de la mujer, entre otros aspectos.[24]

Las letras

El estudio de las letras del tango per se (más allá de la relación texto-música) es un área intensamente transitada con un corpus por demás variado. Encontramos, por ejemplo, entre las investigaciones sobre el tango clásico, trabajos como la compilación editada por Oscar Conde,[25] producto de un congreso realizado en la UNLa.

Un libro similar es el que produjo el Instituto Iberoamericano de Berlín, que publicó las Actas del Coloquio de Berlín de febrero de 1997, compilado por Michael Rössner,[26] cuya temática abarca la relación del tango con la literatura, el arte dramático, la lírica rioplatense, la literatura latinoamericana y nuevas tendencias del tango.

Como objeto de estudio, las letras que se están elaborando desde el cambio de siglo poseen el atractivo especial de su inmediatez, de poder observar su creación a medida que se va realizando y la gran ventaja de poder dialogar con sus autores.

---

[17] Jorge Luis Borges: *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: Gleizer, 1928).
[18] Raúl Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo y espera* (Buenos Aires: Gleizer, 1931).
[19] Ernesto Sábato: *Tango. Discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1963).
[20] Noemí Ulla: *Tango, rebelión y nostalgia* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967).
[21] Daniel Vidart: *El tango y su mundo* (Montevideo: Tauro, 1967).
[22] Tulio Carella: *Tango. Mito y esencia* (Buenos Aires: De la Flor, 1966).
[23] Jorge Marchini: *El tango en la economía…*, p. 53.
[24] Gustavo Varela: *Mal de Tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana* (Buenos Aires: Paidós, 2005).
[25] Oscar Conde (ed.): *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (Buenos Aires: Ediciones de la UNLa-Editorial Biblos, 2014).
[26] Michael Rössner (ed.): *"¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!" El fenómeno tanguero y la literatura* (Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2000).

Sebastián Linardi, por ejemplo, estudia el diálogo de esa nueva producción con el mundo del rock,[27] en un artículo incluido en el volumen colectivo coordinado por Mercedes Liska.

El análisis de la reutilización de las letras tradicionales en el "tango nuevo" (considerando la denominación en referencia al baile) es otra posible arista del tema, abordada por Marilyn Miller en el volumen compilado por Oscar Conde, antes mencionado.[28]

El estudio de las letras puede abarcar cuestiones tan específicas como el tópico del desengaño en las letras de tango, tratado por Dulce María Dalbosco.[29]

Desde la sociología, el volumen de Horvath *Esos malditos tangos...*,[30] se ocupa del universo no canónico de las letras de tango y la vinculación del género con su contexto sociopolítico. El análisis de las letras desde la psicología constituye una novedosa aproximación, encarada por Carlos Mina.[31]

En *Zama,* la publicación del Instituto de Letras Hispanoamericanas de la Facultad de Filosofía y letras de la UBA, se ha incluido en el número de 2015 un *dossier* sobre tango coordinado por Julio Schvartzman.[32] Se tratan ahí tópicos emparentados con la relación texto-música, el tango como género en la consideración de los grupos de Florida y Boedo, la cuestión del fraseo en el tango, y las milongas de Alberto Williams.

Análisis musical

El análisis musical del tango está presente en numerosos trabajos, a veces como una mera ejemplificación, otras como el núcleo del mismo. Las tesis doctorales de Andrea Marsili[33] y Bárbara Varassi[34] se basan en un intensivo análisis de

---

[27] Sebastián Linardi: "Dónde estará mi arrabal. Un recorrido por las letras del nuevo tango en Buenos Aires", en Mercedes Liska (comp.): *Tango. Ventanas del presente* (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012), pp. 103-118.

[28] Marilyn Miller: "Poéticas del llamado *nuevo tango:* intertextualidad e intermedialidad en algunas letras del siglo XXI", en Oscar Conde (ed.): *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (Buenos Aires: Ediciones de la UNLa-Editorial Biblos, 2014), pp. 211-226.

[29] Dulce María Dalbosco: "¿Sabiondos o suicidas?: reflexiones sobre el desengaño en las letras de tango", en *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu*, V (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 09-2013). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar [Última consulta: 25-02-2016].

[30] Ricardo Horvath: *Esos malditos tangos* (Buenos Aires: Biblos, 2006).

[31] Carlos Mina: *Tango* La mezcla milagrosa *(1917-1956)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).

[32] Julio Schvartzman (coord. y presentación): *Dossier* "Tango: interpretación, autoría y escucha", *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* 7 (7) (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2015).

[33] Andrea Marsili: "Potentialité de mutation du tango rioplatense. Bornes du tango porteño et reseaux d'interconnexion avec le tango nómade". Thèse pour obtenir le grade de Docteur de L'Université Paris IV (2012). Edición: Andrea Marsili: *Le langage musical et instrumental du tango* "*rioplatense*". *Codes et conventionnalismes* (Stuttgart: Abrazos, 2014). Edición en español: Andrea Marsili: *Los códigos del tango.* (Unquillo: Abrazos, 2015).

[34] Bárbara Varassi Pega: *Creating and Re-creating Tangos: Artistic Processes in Music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann* (Rotterdam: Codarts, 2014).

su objeto de estudio. Muchos de los trabajos incluidos en *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* parten de observaciones surgidas de análisis musical.[35] Se observan además algunas ponencias con una importante carga analítica, como por ejemplo un trabajo sobre la obra de Piazzolla de Mariano Macri,[36] y otro de Alejandro Martínez y Edgardo Rodríguez sobre análisis formal.[37]

Las compilaciones

Los artículos y ponencias enfocados en cuestiones específicas son especialmente aptos para conformar compilaciones que pueden centrarse alrededor de un aspecto (letras de tango, por ejemplo) o presentar un foco más amplio. A veces, como en el caso de la compilación de Oscar Conde, surgen de reuniones especializadas. Otras, son producto del interés de los investigadores de poner en serie trabajos disímiles o reunidos en torno a una temática, que, puestos en conjunto, potencian su efecto y significación.

Mercedes Liska ha coordinado un volumen que indaga diversos aspectos del tango contemporáneo,[38] como sus intérpretes actuales, tanto conjuntos instrumentales como cantantes, la nueva estética musical tanguística en formación, el uso del bandoneón, las nuevas letras y las formas de organización de las orquestas. Coriún Aharonián,[39] nuevamente a partir de un coloquio reunido en torno a estudios del género, coordinó un volumen que reúne con amplitud cuestiones vinculadas a Gardel, el baile, el análisis, el tango actual, su relación con la música académica, las letras, el tango en el extranjero y el coleccionismo.

Dos publicaciones del Centro ‘feca reúnen trabajos de sendos congresos realizados por esa institución. En el primer volumen los artículos compilados discurren sobre la historia, el vínculo con la cultura argentina y la literatura, la musicología y la diáspora. En el segundo volumen,[40] uno de los aspectos tratados es el significado e implicancias de la inclusión del tango dentro de la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO y también se trata el futuro del tango desde la perspectiva de las instituciones pioneras en la formación de músicos de tango en el país y desde la crítica periodística especializada.

---

[35] García Brunelli: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla…*

[36] Mariano Macri: “Las ‘estaciones porteñas’ de Astor Piazzolla”, ponencia presentada en la *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología.* Buenos Aires, 2012.

[37] Alejandro Martínez y Edgardo Rodríguez: “Contribuciones al análisis formal del tango”, ponencia presentada en el *X Congreso de la IASPM-AL.* Córdoba, 2012.

[38] Liska (comp.): *Tango. Ventanas...*

[39] Coriún Aharonián (coord.): *El tango, ayer y hoy* (Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”, Ministerio de Educación y Cultura, 2014).

[40] Teresita Lencina (comp.): *Escritos sobre tango 2. Cultura rioplatense, Patrimonio de la Humanidad* (Buenos Aires: Centro ‘feca, 2011).

La ya mencionada Marilyn Miller es también la editora de una compilación de artículos reveladora del eclecticismo que pueden exhibir los estudios sobre tango.[41] Las temáticas incluyen el lunfardo, el tango según Borges, su reflejo en las artes plásticas, el tango en el exilio, los filmes documentales recientes, el baile en el "tango nuevo", la significación cultural del tango contemporáneo en el siglo XXI y el tango electrónico.

Localización y relocalización del tango

Otra posibilidad de enfoque se dirige a la historia, circulación y vigencia del tango en las provincias: Mauricio Andrés Pitich estudió la vida del tango en Santa Fe,[42] Ana Belén Disandro en Córdoba,[43] un equipo de la Universidad Nacional de Villa María ha investigado sobre el género en esa ciudad,[44] y Lautaro Keller indagó sobre su circulación en Rosario.[45] Además, hay útiles referencias sobre su desarrollo en Mendoza en el volumen publicado por María Inés García sobre el guitarrista Tito Francia.[46] Finalmente, contamos con una visión general que abarca esta cuestión del tango fuera de la Capital Federal realizada por Néstor Dipaola.[47]

El nomadismo del tango nos puede llevar tanto a apreciar las carreras de los pioneros del género en Europa como su localización y desarrollo en diversas latitudes. Ramón Pelinski compiló numerosos estudios sobre esta temática, abarcando el tango en París, Italia, España, Finlandia, Nueva York y Montreal entre otros lugares,[48] y Enrique Cámara realizó un documental sorprendente sobre la vida del tango como baile en Italia.[49]

---

[41] Marilyn Miller: *Tango Lessons. Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice* (London: Duke University Press, 2014).

[42] Mauricio Andrés Pitich: "La Orquesta Típica 'Florida' (Santa Fe, ca. 1948-1974)", *Revista del Instituto Superior de Música,* 15 (2015).

[43] Ana Belén Disandro: "Hacia la definición de un estilo del tango en Córdoba. Análisis musical de Barra Universitaria (Avelino Molina) y Provinciano (José Felipe Pérez Roselli / Eduardo Braña)", ponencia presentada en el *Quinto Congreso de Formación Académica en Música Popular*, Universidad Nacional de Villa María, 2015.

[44] Silvia Aballay, Pascual Crichigno, Eduardo Elia, Cristina Gallo, Adriana Watson y Paula Fernández: *El Tango en Villa María (1940-1970). Historia, análisis y preservación de las creaciones* (Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2008).

[45] Lautaro Keller: *El tango en Rosario. Origen y desarrollo de la Orquesta Típica Rosarina* (Rosario: UNR Editora, 2015).

[46] María Inés García: *Tito Francia y la música en Mendoza*, *de la radio al nuevo cancionero* (Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010).

[47] Néstor M. Dipaola: *El tango lejos del puerto: historias de la música popular rioplatense en pueblos y ciudades* (Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2011).

[48] Ramón Pelinski (comp.): *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2000).

[49] Enrique Cámara de Landa: *Non morirà mai. El tango italiano en cuatro movimientos* [Video] (Buenos Aires: Centro 'feca, 2010).

La historia

Muchos trabajos revisan determinados momentos de la historia del tango. Héctor Goyena, desde una perspectiva histórica y musicológica, estudia las dos modalidades del tango presente en la escena dramática de Buenos Aires desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, considerando su recepción a través de los discursos de época.[50]

La socióloga Andrea Matallana aporta muchos datos duros en su estudio sobre el tango entre 1910 y 1940.[51] Indaga el impacto social del género en esos años y discurre sobre sus modos de producción, su expansión y su construcción a través de diferentes dispositivos como los espacios de sociabilidad, la prensa, la esfera del entretenimiento y otros mecanismos de difusión.

Mercedes Krapovickas investigó la disposición del teclado del bandoneón con el objetivo de mostrar cuál es la lógica de su aparentemente aleatoria organización y también explicó prácticas de aprendizaje musical que se utilizaron cuando el instrumento fue adoptado en la región del Río de la Plata en el siglo XIX.[52]

Jimena Jáuregui habla de la vida mediática del tango,[53] tanto en los años veinte como en los distintos modos de presencia discursiva del tango en *YouTube*. Ambos temas fueron presentados en sendos congresos, y sirven como ejemplo del interés que investigadores jóvenes tienen por el tango desde diferentes puntos de vista.

***

Podría continuar agregando escritos, pero creo que es suficiente la muestra presentada para demostrar la vitalidad del campo. Además, la bibliografía utilizada en cada trabajo puede ampliar enormemente el panorama aquí trazado. No cabe duda de que esta proliferación se da en paralelo al desarrollo actual del género, que ha resurgido de su letargo desde mediados de la década del noventa del siglo pasado. Con sus múltiples funcionalidades seguramente seguirá ampliando sus horizontes, más allá de los desafíos que deba enfrentar,[54] y su difusión y enriquecimiento seguirá tentando a los investigadores.

---

[50] Héctor Luis Goyena: "El tango en la escena dramática de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX: continuidades y rupturas", en Coriún Aharonián (coord.): *El tango, ayer y hoy...*

[51] Andrea Matallana: *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

[52] Mercedes Krapovickas: "Organografía del bandoneón y prácticas musicales: lógica dispositiva de los teclados del bandoneón rheinische Tonlage 38/33 y la escritura ideográfica", *Latin American Music Review,* 33 (2) (Fall/Winter 2012), pp. 157-185.

[53] Jimena Jáuregui: "La sonoridad mediática del tango. Su presencia gráfica en los años 20", Ponencia presentada en las *Quintas Jornadas de Jóvenes Investigadores,* Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 2009; y "Convergencias y divergencias mediáticas del tango en YouTube", ponencia presentada en las *Séptimas Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 2013.

[54] En un reciente artículo publicado en *Estado Crítico,* revista disponible en internet, editada por la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", comento algunos aspectos de la situación actual del tango. Disponible en: http://www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-5. [Última consulta: 15-05-2016].

El tango, reitero, es un fascinante campo cultural que involucra música, letra y baile, con una historia de más de cien años, estrechamente vinculada a la vida social y la historia de Argentina. Su estudio puede ser musicalmente concentrado y abstraerse de otros elementos, pero así solo se indagará una parte del fenómeno. Considero que una comprensión cabal de la música debe tener en cuenta también las letras, el baile, y el fenómeno sociocultural. Ese fue el objetivo que me propuse al organizar este *dossier*: incorporar, además de trabajos musicológicos, aportes desde otras disciplinas que pudieran enriquecer nuestra visión del género. Por eso incluye temáticas muy diversas vinculadas con la historia, las letras, las problemática de la velocidad de las grabaciones, el análisis de estilo en el tango tradicional y contemporáneo, las derivas del tango por otros campos como el de la música académica contemporánea, el vals como género asociado al tango, particularidades tímbricas asociadas a peculiaridades de fraseo, figuras individualizadas y el baile.

Sobre censura y corrección en las letras de tango. De la sustitución a la transposición

Emiliano Sued

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 31-44. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Sobre censura y corrección en las letras de tango. De la sustitución a la transposición

Luego del levantamiento militar del 4 de junio de 1943, las nuevas autoridades tomaron la decisión de aplicar severa y sistemáticamente la legislación que desde 1933 regulaba las emisiones radiales. Su objetivo era purificar el lenguaje, proteger el "buen gusto" y transmitir ciertos valores morales. Comienza entonces una nueva etapa de censura radial que duraría seis años, y en la que las letras de tango fueron uno de los principales blancos del aparato contralor. La mayor parte de las modificaciones fueron hechas por los propios letristas. En algunos casos, se trató de una simple sustitución léxica. En otros, la rima o la métrica impusieron ciertas restricciones que generaron variantes de muy diverso estilo. También hubo tangos en los que la maniobra de censura estuvo orientada a morigerar las pasiones y velar ciertas aristas de la historia narrada, o a transformar su contenido político en otra cosa. Quizás los ejemplos más extremos en cuanto a las modificaciones realizadas para satisfacer a los censores son dos tangos de Celedonio Flores –*Mano a mano* y *El bulín de la calle Ayacucho*– cuyas nuevas versiones exhiben un proceso de reescritura que puede ser definido y analizado mediante lo que Gerard Genette llama transposición.

Palabras clave: tango, letras, censura, sustitución, transposición.

On Censorship and Correction in Tango Lyrics. From the Substitution to the Transposition

After the military uprising of June 4th, 1943, the new authorities decided to systematically and severely apply the legislation which, since 1933, had been regulating radio broadcasts.
Its aim was to purify the language, protect "good taste" and transmit certain moral values. Hereby begins a new phase of radial censorship that would last six years, and in which the tango lyrics were one of the main targets of the controlling system. Most of the modifications were made by the songwriters themselves. In some cases, it was a simple lexical substitution. In other cases, rime or metrics imposed certain restrictions that generated very different style variants. There were also tangos where the censorship maneuver was aimed at moderating passion and masking certain edges of the story told, or even transforming its political content into something else. Perhaps the most extreme examples, in terms of the modifications made to satisfy the censors, are two tangos of Celedonio Flores –*Mano a mano* and *El bulín de la calle Ayacucho*– whose new versions exhibit a rewriting process that may be defined and analyzed by what Gerard Genette calls transposition.

Keywords: tango, lyrics, censorship, substitution, transposition.

En 1933, durante el gobierno de Agustín Pedro Justo, se dicta el Reglamento de Radiocomunicaciones. A partir de entonces la Dirección General de Correos y Telégrafos estaba facultada para intervenir sobre los contenidos radiales. Dos años después se publicaron las llamadas "Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión", donde se especificaba la proscripción de "modismos que bastardeen el idioma"; también quedaba prohibida la irradiación de "cuadros sombríos, las narraciones sensacionalistas y los relatos pocos edificantes".[1] Estas instrucciones, con sus respectivos títulos, artículos e incisos, además de ocuparse de las letras de las canciones, también alcanzaban a otros géneros radiofónicos, como los radioteatros, las transmisiones deportivas y la publicidad comercial.

A pesar de esta iniciativa, durante los siguientes diez años, la aplicación del Reglamento fue parcial y poco sistemática. Los actos de censura más trascendentes sobre algunas letras de tango se produjeron poco antes del pronunciamiento militar del 4 de junio de 1943. El más famoso es el de *Tal vez será mi alcohol*, de Lucio Demare y Homero Manzi. Días antes del levantamiento armado, con la orquesta del propio Demare y la voz de Raúl Berón, este tango fue grabado con el título *Tal vez será su voz* y algunos cambios en sus versos. Lo mismo ocurrió con *Farolito de papel*, de los hermanos Mario y Teófilo Lespés (música) y Francisco García Jiménez (letra).[2]

El 10 de junio de ese año se publica en el *Boletín de Correos y Telégrafos* la resolución que anuncia que a partir del 14 del mismo mes se harán cumplir rigurosamente las prescripciones legales y administrativas en vigencia respecto a los contenidos radiales. Consecuentemente, se crea el Consejo Supervisor de las Transmisiones Radiotelefónicas y comienza así una etapa que durará seis años, durante la cual desde el aparato censor del Estado se lleva a cabo una intensa y, ahora sí, sistemática campaña que persigue la purificación del lenguaje y que pretende impartir y proteger un conjunto de principios y conductas morales. A estas preocupaciones habría que sumar una tercera relacionada con lo que las autoridades llamaban "el buen gusto"; conscientes de la enorme llegada de la radio y convencidos de su poder de influencia,[3] planificaron una cruzada cultural que respondiera al

[1] Un fragmento de estas instrucciones aparece citado en Enrique Fraga: *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933-1953* (Buenos Aires: Lajouane, 2006), pp. 47-48.

[2] Ambas composiciones serán brevemente analizadas más adelante. Resulta oportuno aclarar también que en muchos casos el abordaje de las letras es parcial, esto significa que no me ocupo de *todos* los cambios, sino que hago una selección que –en mi opinión– muestra suficientemente el tipo de reescritura llevado a cabo.

[3] En 1939 una comisión de la Dirección General de Correos y Telégrafos realizó una encuesta sobre "problemas radiotelefónicos". Luego se publicó un informe en el Boletín Oficial de ese organismo, cuyo capítulo VI se titula "El problema del idioma". En las primeras líneas de este capítulo leemos: "La radiotelefonía es el vehículo de difusión de la palabra hablada más eficaz que se conoce; la voz más oída. […] Su influencia en el habla popular resulta decisiva, tanto para perjudicarla como para beneficiarla. […] Desde hace varios años, desde que existen, se vienen combatiendo como enemigos del idioma los tangos y ciertas piezas populares del teatro nacional cuya comicidad finca en el inculto, y a veces arbitrario, lenguaje de sus personajes. La radiotelefonía ha difundido esos enemigos del idioma […] hasta límites antes inconcebibles. Y los efectos de esta perjudicial difusión no han tardado en sentirse en las clases menos cultas, y han podido ser perfectamente caracterizados por los maestros en las escuelas de todo el país". En Arcángel Pascual Vardaro: *La censura radial del lunfardo 1943-1949* (Buenos Aires: Dunken, 2007), p. 104.

avance de las "degeneraciones" que amenazaban "el criterio capaz de aquilatar la emoción noble y fuerte, la poesía sentida y honda, el decir galano, y los mil sutiles matices del espíritu que hacen a los pueblos cultos".[4]

No había proscripción que se ocupara del lunfardo de manera explícita, pero resultaba evidente que toda palabra o locución que no estuviera dentro de lo que los lingüistas llamaban la lengua culta, no obtendría la aprobación de la autoridad censora. Del otro lado de lo que se consideraba correcto, y por lo tanto permitido, quedaba el voseo. A la primera circular emitida por el organismo contralor y enviada a las estaciones de radio, se le adjuntó una lista titulada "Nómina de palabras y expresiones mal empleadas que deben proscribirse de la radiotelefonía"; cada una de las palabras o expresiones que integraban tal documento tenía a su lado el supuesto equivalente permitido y prescripto por las autoridades. Al final de la primera nómina el *vos* se enfrenta al *tú.* Y aunque en general la censura fue más tolerante con las formas camperas que con el lunfardo, en esa misma lista aparecen –ignorando cualquier categoría gramatical que dé cuenta de su totalidad– muchos participios pasados, como *estafao*, *disculpao*, *encapotao*, *estao*, a los que se les corrige la supresión de la "d". La segunda nómina contiene más voces lunfardas y ordena la sustitución de, por ejemplo, *escabiar* por *beber*, *escracho* por *cara fea*, *encurdelarse* por *embriagarse, gayola* por *prisión*.[5]

La variedad rioplatense y sus distancias respecto de la normativa prescripta por diferentes instituciones argentinas,[6] o respecto de la variedad peninsular, era una preocupación de la época. En 1941 se publica *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*; su autor, el doctor Américo Castro, destina las últimas páginas del libro a un breve glosario etimológico que para cada término del argot porteño brinda un equivalente del español estándar ("dormir" para *apolillar*) o del ibérico ("jaleo" para *batifondo*),[7] una intervención similar –aunque más erudita– a la realizada por el Consejo Supervisor dos años después. Las nóminas de palabras y expresiones prohibidas difundidas por este organismo exhiben el más simple de los mecanismos de adecuación usados por los letristas: la sustitución de un término por otro semánticamente equivalente. Lato sensu: una traducción.

---

[4] *Boletín de Correos y Telégrafos* Nº 3204 (14-06-1943). Citado en Fraga: *La prohibición del lunfardo...,* p. 50.

[5] Ambas nóminas aparecen citadas en Fraga: *La prohibición del lunfardo...*, pp. 55-57.

[6] Según el informe ya mencionado, las "preguntas fueron dirigidas a dieciocho instituciones oficiales y privadas, y a algunos profesores y escritores especializados" (en Vardaro: *La censura radial del lunfardo...*, p. 105). La cuestión de la lengua como problema también fue abordada por algunos medios gráficos, como la revista *Criterio* y el diario *La Nación.* De noviembre de 1941 es "Las alarmas del doctor Américo Castro" (revista *Sur*), la lúcida respuesta de Borges que, en oposición a la visión catastrófica de Castro, señala: "Salvo el lunfardo (módico esbozo carcelario que nadie sueña en parangonar con el exuberante caló de los españoles), no hay jergas en este país. No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. […] No menos falsos son 'los graves problemas que el habla presenta en Buenos Aires' [cita del libro de Castro]. […] No he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros". Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), p. 50.

[7] Américo Castro: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (Buenos Aires: Losada, 1941), pp. 139-159.

Según algunos especialistas (José Gobello, Enrique Fraga, Oscar del Priore, Irene Amuchástegui, Arcángel Vardaro), las modificaciones en las letras y los títulos fueron efectuadas prácticamente en todos los casos por los propios autores. Podríamos decir entonces que es García Jiménez quien traduce "grupos" por "cuentos", "pato" por "pobre" y "me ensarté" por "me engañé" para la versión depurada de *Farolito de papel*, grabada por la orquesta de Troilo con la voz Alberto Marino en junio de 1943. De igual modo, sería César Vedani el que traduce "farras" por "fiestas" para la nueva versión de *Adiós muchachos*, cantada por Armando Moreno con la orquesta de Enrique Rodríguez en abril de 1945. Aunque el movimiento es el mismo, no fue Pascual Contursi, fallecido en 1932, el que tradujo "percanta que me amuraste" por "muchacha que me dejaste", para la versión corregida de *Mi noche triste*, grabada por la orquesta de Florindo Sassone con la voz de Jorge Casal el 15 de febrero de 1949.

Sin embargo, este tipo de sustitución obviamente no siempre fue posible: "*barra* querida" no hubiera podido transformarse cómodamente en "*amigos* queridos" porque ello habría alterado la métrica del verso. Desde el punto de vista de la medida, en *Mi noche triste*, el verso "y por eso *yo* me *embriago*" podría haber ocupado el lugar de "y por eso me *encurdelo*", pero embriagarse era un acto reprobable y "encurdelo" rima con el sustantivo "consuelo" del verso anterior; es así que la versión del 49, conformándose con una rima asonante (y abstemia), dice "para mí ya no hay consuelo / y es por eso que yo quiero / olvidarme de tu amor".

Por tratarse de un texto para ser cantado, es la forma, en cuanto a medida y eventualmente a sonido, la que finalmente rige el criterio de sustitución. Dada esta situación, las formas adecuadas para pasar la prueba de la censura resultan variantes de muy diverso estilo. En el primer verso de *Tal vez será su voz* suena un "piano", mientras que en la versión original, *Tal vez será mi alcohol*, lo que suena es un "fueye". Con una preocupación aun menor por el significado de lo que debe sustituirse, en el primer verso de *Moneda de cobre* (música de Carlos Viván y letra de Horacio Sanguinetti), la versión parcialmente adecentada, grabada por la orquesta de Lucio Demare dos meses antes del levantamiento militar, sustituye "tu padre era rubio, borracho y malevo" por "tu padre era rubio, buen mozo y malevo". En *Cruz de palo* (música de G. Barbieri y letra de E. Cadícamo), la mano censora corrige con mayor astucia el verso que dice "lloró cuanto quiso, besuqueó la tumba"; como resultaba herético que el objeto directo de "besuquear" fuera una tumba, la reescritura elimina un verbo poco adecuado en sí mismo y transforma el destino de los besos en un circunstancial de lugar para el llanto: "lloró cuanto quiso sobre aquella tumba" (grabado en 1944, con la voz de Carlos Dante y la orquesta de A. De Angelis). Para subsanar otra herejía y el estado de embriaguez en que se comete, la censura interviene sobre la letra de *Oro muerto* (música de Juan Raggi y letra de Julio Navarrine) y en la versión de 1946 (cantada por Julio Martel con la orquesta de De Angelis) los versos "mientras un gringo curda / maldice al Redentor" pasarán a ser "mientras un gringo alegre / se siente payador".[8]

[8] Para la nueva versión el tango pasa a llamarse *Jirón porteño*. Como bien recuerda Vardaro (*La censura radial del lunfardo...*, p. 55), cuando Gardel lo graba en 1926, incómodo quizá con la blasfemia, sustituye

En otros tangos la maniobra de censura está orientada a morigerar las pasiones o velar ciertas aristas de la historia narrada. *Sentimiento gaucho*, el tango de Rafael y Francisco Canaro, con letra de Juan Andrés Caruso, es un relato enmarcado en el que un hombre traicionado por una mujer, lleno de rencor pero dispuesto a perdonar, le cuenta al sujeto que enuncia su triste historia. La versión censurada fue grabada por la orquesta de Pirincho con la voz de Nelly Omar en marzo del 47. Muerto en 1931, no fue Caruso el que modificó la letra. El primer cambio de la desconocida mano censora procura eliminar una imagen poco decorosa: "todo sucio, harapiento, una tarde encontré" pasará a ser "entre sombras de pena, una noche encontré". En consonancia con este cambio, el "borracho" que el narrador encuentra "sentado en oscuro rincón" se transforma en un "paisano". La sustitución refuerza la débil relación semántica que existía hasta entonces entre el título de la letra y sus versos (¿Cuál era el elemento "gaucho" de *Sentimiento gaucho*?). Un poco después, aparece el relato de la traición; en la versión que canta Gardel en 1925, el borracho dice: "se me ha ido tras un hombre que la supo seducir"; en la del 47, el paisano, en cambio, dice: "se me ha ido tras un sueño que no supo resistir". El motivo del abandono se vuelve vago, el otro hombre se desvanece. Más adelante, se impersonaliza la consecuencia del abandono y la mujer ya no es una traidora; los dos versos que dicen "Porque todo aquel amor que por ella yo sentí / lo cortó de un solo tajo con el filo 'e su traición", se transforman en "Porque todo aquel amor que por ella padecí / se cortó de un solo tajo con el filo del dolor".

Quien escuchara por primera vez el tango *Que nunca me falte* (música de Héctor Morales y letra de Héctor Marcó) en la versión de Alberto Podestá con la orquesta de Pedro Laurenz (de septiembre del 43), se encontraría con una voz que homenajea a su madre, le declara su amor y le advierte sobre la desgracia que significaría perderla; una tristeza inconsolable que resume con estos dos últimos versos: "Porque te aseguro, si llega ese día / también con tus alas quisiera volar". Antes de la etapa de censura más severa, este tango fue grabado dos veces en 1937 por el cantor Oscar Alonso. La letra original presenta a un hombre con ganas de matar y de matarse, pero contenido por el amor de su madre. Los dos primeros versos sintetizan su deseo: "Cuantas veces he querido poner fin a mi tragedia / cuantas veces he sentido tentaciones de matar". Los dos últimos de esa primera parte, condensan su salvación: "Pero el roce de una mano, cariñosa y bienhechora, / vino a detener mi brazo y acariciarme después". La razón de la tragedia recién se revela en una tercera parte que fue suprimida por la censura; en los últimos cuatro versos, la voz que enuncia, angustiada por la eventual muerte de la madre, amenazaba así: "De tu vida, madre mía, otras dos están pendientes / porque el día que te pierda a esa ingrata buscaré, / y el dolor que te han causado, tantas lágrimas hirientes / con la cuenta de su infamia sin piedad me cobraré".

"maldice al Redentor" por "la va de payador". Podríamos afirmar entonces que parte de la solución hallada para la nueva letra del 46 fue aportada por su primer intérprete, cuyo heptasílabo contenía un coloquialismo –"la va de"– que no resultó adecuado para el criterio censor.

El 25 de marzo de 1949, el famoso encuentro entre Perón y varias personalidades del tango puso fin a la censura radial. Sin embargo, en diciembre del mismo año, la orquesta de Alfredo de Angelis, con la voz de Carlos Dante, graba una versión de *Al pie de la Santa Cruz* con una letra muy diferente a la compuesta por Mario Battistella en 1933. La versión original contenía una sola palabra de origen lunfardo ("pibe", que sobrevive a la acción de la censura), y si en algún sentido se alejaba de la moral y el buen gusto perseguidos por las autoridades censoras, no lo hacía tomando el camino de la perdición que conduce al Centro, es decir, el de la tentación que lleva a tantas *milonguitas* a abandonar su vestido de percal y ponerse, por ejemplo, un zorro gris o un traje de seda. Tampoco tenía que ver con la historia de un proxeneta o la del hombre que dedica sus días a gozar de las noches, ni con la del enamorado que venga una traición a puñaladas. El punto de conflicto era el de un trabajador que participaba de una huelga; es decir que, más que lo moral, lo que justificaba ciertos "ajustes" en la letra era lo político. Según Vardaro, en aquel momento "no convenía mencionar conflictos sindicales",[9] y menos –supongo yo– después del amable y reciente gesto de Perón, quien, además de levantar la censura de hecho,[10] había prometido ocuparse del problema de la falta de pasta para imprimir discos, circunstancia que afectaba tanto a los obreros de las fábricas como aquellos que vivían de la música.

El fragmento censurado comprende siete de los primeros ocho versos; estos funcionan como introducción, allí tenemos la causa del lamento presente: un hombre a punto de ser enviado al antiguo penal de Ushuaia, cuya familia sufre por su detención y le pide a Dios que lo proteja. Los versos de la versión original dicen:

Declaran la huelga
hay hambre en las casas
es mucho el trabajo
y poco el jornal.
Y ese entrevero
de lucha sangrienta
se venga de un hombre
la ley patronal.

[9] Vardaro: *La censura radial del lunfardo...*, p. 69.

[10] Vardaro y Fraga coinciden en que no hubo un levantamiento formal –alguna resolución o nueva reglamentación– de la censura. Fraga, incluso, afirma que luego del famoso encuentro, por medio de un acuerdo entre una delegación del SADAIC y el Director General de Radiodifusión Humberto Rusi, el control de las letras quedó a cargo del sindicato. La entidad gremial –sostiene Fraga– se propuso mantener una actitud censora en función de evitar que las nuevas libertades derivaran en un exceso de todo lo combatido hasta entonces. Como prueba del nuevo estado de censura, que culminaría oficialmente el 13 de octubre de 1953 con la promulgación de la Ley 14.241 de radiodifusión, Fraga presenta una breve lista de tangos que fueron rechazados (pero, al parecer, no corregidos) por la Comisión de Asuntos Artísticos del SADAIC. Fraga: *La prohibición del lunfardo...*, pp. 67-71.

La letra del 49, con la misma eficacia para la condensación narrativa, presenta la siguiente variación:

Estaban de fiesta
corría la caña
y en medio del baile
la gresca se armó.
Y en ese entrevero
de mozos compadres
un naipe marcado
su audacia pagó.

Si comparamos grosso modo el fragmento censurado con los versos que ocupan su lugar en la versión del 49, observamos que una protesta sindical ha sido transformada en una pelea de borrachos que, en medio de un baile, jugaban a las cartas. Comparativamente, en el primer verso, "fiesta" se opone a "huelga",[11] es decir, hombres protestando por sus derechos laborales frente a hombres festejando, *malentreteniéndose*. Del mismo modo, la abundancia de "caña" se opone al "hambre", y el "baile" al "trabajo". Curiosamente, el único sustantivo que se mantiene es "entrevero", un americanismo que el *Diccionario del habla de los argentinos* define como "mezcla desordenada de personas, animales o cosas". Y una segunda acepción reza: "Enfrentamiento, combate". Es entonces el desorden, la mezcla de los cuerpos que se confunden en una lucha, como la de Fierro en la frontera cuando los indios "hicieron el entrevero, / y en aquella mezcolanza, / este quiero, este no quiero, / nos escogían con la lanza" (vv. 561-564); o en un baile –donde la lucha es una contingencia–, como el de "Hombre de la esquina rosada": "Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo. Haciéndome el chiquito, me entreveré en el montón…".[12] Podríamos conjeturar que es el campo semántico de la confusión, el desorden y la lucha cuerpo a cuerpo el que sugiere el pasaje: del universo de la lucha social al más lejano y poco problemático universo orillero.

Más adelante, si comparamos "ley patronal" con "naipe marcado", observamos que se mantiene la metonimia de la versión original, ya que no es una ley la que se venga de un hombre sino otros hombres, aquellos que redactan esa ley y quienes aprovechan sus beneficios, es decir, los patrones. En el segundo caso, no es un naipe el que comete una audacia, sino el jugador que lo utilizó. ¿Hay aquí una movimiento inconsciente, de parte del censor (que en este caso, como en la mayoría de las letras modificadas, sería el propio autor), que estaría equiparando ley patronal a un naipe marcado, es decir, la ley patronal como instrumento de engaño,

[11] Curiosa oposición, por cierto, puesto que "huelga", en la última de las acepciones que brinda el *DRAE,* significa: "Recreación que ordinariamente se tiene en el campo o en un sitio ameno".
[12] Jorge Luis Borges: "Hombre de la esquina rosada", *Historia universal de infamia* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), p. 99.

de trampa, de perjuicio para los trabajadores; en síntesis ¿una "carta" (palabra que connotativamente pone en contacto el universo del juego, como naipe de la baraja, con el de la ley, como Carta Magna) con la que cuentan los patrones para imponerse en los conflictos sociales?

Con los cambios se pierde buena parte de los rasgos dramáticos que contiene la letra original. Es cierto que no desaparece el alto número de voces que intervienen en la historia de este hombre condenado y conducido en barco al penal de Tierra del Fuego: a la voz que narra se suman la de la madre, la del padre y la del hijo. Pero sí se reduce otro componente que participa del carácter dramático de la letra: el número de verbos en tiempo presente. "El que habla tiene la acción como en un drama ante sus ojos",[13] señala Brugmann-Delbrück en relación con el uso del presente para referir un hecho del pasado. Por un lado tenemos: *declaran*, *hay*, *es*, *se venga*; mientras que por otro: *estaban*, *corría*, *se armó*, *pagó*.

En oposición a la de la madre, la figura del padre no abunda en las letras de tango (un ejemplo memorable en el que aparecen juntos: *Chorra*, de Enrique S. Discépolo). Pero lo interesante de este caso es que cuando ambos están en la iglesia, al pie de la Santa Cruz, la voz que narra nos dice que el padre "también protesta a la par", cuando en realidad la madre no está protestando sino rezando. Entonces, ¿quién es el otro que protesta? La versión modificada ha hecho desaparecer al hijo que al comienzo de la historia era condenado por participar de una huelga. La protesta del padre y del hijo y la oración de la madre dan lugar a una combinación de política y fe religiosa que se revela en otros estratos de la misma composición.[14]

Otro ejemplo que habría requerido un cambio radical es *Milonguita*, uno de los tangos emblemáticos de una historia muy contada por el género. Muerto Samuel Linnig en 1925, parece que nadie quiso enfrentarse a la dificultad de expurgar la biografía de su protagonista, y entonces el tango volvió a ser grabado en 1944 por la orquesta de Osvaldo Fresedo en forma instrumental, pero con otro título: la censurada Milonguita volvió a llamarse *Esthercita*, el nombre de sus años de inocencia.[15]

Todavía vivo en junio de 1943, Celedonio Flores fue responsable de dos de los ejemplos más extremos en cuanto a las modificaciones realizadas para satisfacer a los censores: *Mano a mano* (con música de Gardel y Razzano) y *El bulín de la calle Ayacucho* (con música de José y Luis Servidio). En ambos casos, el poeta

---

[13] Citado en Käte Hamburger: "El presente histórico", *La lógica de la literatura* (Madrid: Visor, 1995), p. 77.

[14] En relación con esta letra, Mario Battistella alguna vez comentó: "fue inspirada por la realidad. Durante el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen ocurrió la huelga de los talleres metalúrgicos Vasena y la consecuente represión de las fuerzas del orden, que dio un número de muertos mucho mayor que los citados por los diarios de la época. También los trágicos sucesos de la Patagonia, reprimidos ferozmente por el Ejército Argentino" (Del sitio digital *Todo Tango*, "Los creadores"/ "Letristas"/ "Mario Battistella", por Néstor Pinsón). En tren de comprender el mencionado encuentro de política y religión, resulta sugerente recordar que este último acontecimiento, que dio lugar al libro de Osvaldo Bayer *–La Patagonia rebelde–* y a la película homónima de Héctor Olivera, ocurrió en la provincia de *Santa Cruz*.

[15] "Esthercita, / hoy te llaman Milonguita, / flor de noche y de placer, / flor de lujo y cabaret".

trabaja sobre la totalidad de las letras; con un sentido estructural que no sustituye palabras o fragmentos sino que reescribe con la intención de conservar una parte del núcleo argumental, su progresión dramática y los pocos versos o sintagmas que, libres de lunfardo e "indecencias", sintetizan con mayor eficacia estética circunstancias de la historia narrada. Los primeros tres versos de *Mano a mano*, en la versión grabada por la orquesta de Francisco Lomuto con la voz de Alberto Rivera en 1944, dicen así: "Te recuerdo en mi tristeza y al final veo que has sido / en mi existencia azarosa más que una buena mujer... / puso tu hermosa figura calor de hogar en mi nido". Era sin duda un tango difícil de purgar; ¿qué hacer, por ejemplo, con versos como los que siguen?

Se dio el juego de remanye cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión.
Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario los tirás a la marchanta
como juega el gato maula con el mísero ratón.

La nueva versión de esta parte, aunque Rivera no la canta, propone lo siguiente:

Se cruzaron nuestras vidas, tu bondad y mi bohemia,
mi romántica bohemia veinteañera y pertinaz...
y pusiste la dulzura de tu amor que todo premia
en mi vida que llevaba la rebelde neurastenia
de quien vive de sus sueños, de sus sueños nada más...

Algo parecido sucede con *El bulín de la calle Ayacucho*, que pasará a llamarse *Mi cuartito*. En la versión original, la que canta Gardel en 1925, el bulín era un ambiente que la barra buscaba para timbear y cantar, y donde tantos muchachos encontraron "marroco y catrera"; pero también era un nido de amor donde la voz enunciadora cuenta que pasó días felices al calor del querer de una piba mimosa y sincera que, al morir, lo deja sin consuelo. Para la nueva versión, Celedonio se queda sólo con la trágica historia de amor y despoja la letra de todo lo relacionado con "los tiempos de rana" del narrador. El comienzo de *Mi cuartito*, que al parecer nunca fue grabado pero cuya partitura se editó en octubre del 43, dice lo siguiente: "Mi cuartito feliz y coqueto / que en la calle Ayacucho alquilaba, / mi cuartito feliz que albergaba / un romance sincero de amor".

Durante la década del treinta, sonaron en las radios versiones paródicas de algunos tangos, las más famosas a cargo del Trío Gedeón. Dichas versiones, prohibidas durante el período de censura, eran categorizadas como "astracanadas". Este subgénero teatral cómico fue muy popular en los escenarios españoles durante el primer tercio del siglo XX. En su versión radial argentina, según Oscar Bossetti, la astracanada fue un estilo de parodia muy explotado en el campo humorístico y publicitario que consistía en el cambio de letras de canciones de moda manteniendo

la música original.[16] Sobre el Trío Gedeón en particular, Oscar del Priore e Irene Amuchástegui señalan lo siguiente: "La fórmula de Gedeón consistía en tomar los grandes éxitos del momento, y adaptarles nuevos versos, una sucesión de disparates que sólo reconocen la lógica de la rima y de la métrica".[17] La versión paródica de *Sentimiento gaucho* empieza así: "En un viejo almacén del Paseo Colón / donde van los que comen mollejas con ajís / todo sucio y roñoso una tarde encontré / a un borracho que venía caminando con los pies".[18]

Según Vardaro, durante los meses previos al encuentro entre Perón y los representantes del mundo del tango, por un lado, la aplicación de las normas vigentes había comenzado a debilitarse, y por otro, el público y los mismos compositores habían empezado a tomarse en broma la situación impuesta por la censura; las opciones de sustitución de las letras que no se adecuaban a lo exigido por el organismo de control brindaban una oportunidad de burlarse de las autoridades y su estrecha concepción estética. Se dice que el propio Discépolo, que se negó a modificar sus letras, sugería en broma que su famoso *Yira… yira* pasara a llamarse *Da vueltas… da vueltas*.

De acuerdo con Gerard Genette (*Palimpsestos*), una práctica hipertextual es utilizar un texto (que pasará a ser el hipotexto) como materia prima para la producción de otro texto (que será el hipertexto). Genette trabaja a partir de dos parámetros fundamentales: la *relación* (estructural) que se establece entre el hipertexto y su hipotexto, y la *función* del hipertexto, el efecto que produce, el tono que tiene, el *régimen* (término que finalmente sustituye a "función") en que se inscribe. Para la relación existen dos variantes: transformación o imitación; para el régimen seis: humorístico, lúdico, irónico, satírico, polémico y serio. La *transposición* es la práctica hipertextual más compleja, que despliega una relación de transformación en diferentes regímenes que, incluso, pueden aparecer combinados. Por otra parte, las prácticas transposicionales pueden ser consideradas de acuerdo con un orden creciente de intervención sobre el sentido del hipotexto transformado, o más exactamente, según el carácter manifiesto y asumido de esta intervención, distinguiendo así dos categorías fundamentales:

> las transposiciones en principio (y en su intención) puramente *formales*, y que solo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada, como la traducción (que es una transposición lingüística), y las transformaciones abiertas y deliberadamente *temáticas*,

---

[16] Oscar Bossetti: *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance* (Buenos Aires: Colihue, 1999). Citado en Fraga: *La prohibición del lunfardo...*, p. 48.

[17] Oscar del Priore e Irene Amuchástegui: *Cien tangos fundamentales* (Buenos Aires: Aguilar, 2008), p. 265.

[18] La segunda parte de la letra de *Palomita blanca* (la que Gardel repite) en la versión del Trío Gedeón dice: "Blanca palomita que allá en la lomita / se comió un lomito con miga de pan. / Palomita blanca, con esa blancura / no come verdura en el biberón. / Díganle que yo la quiero / y que soy tachero, tapo los agujeros / y también al garrotín-tin… / Sigan adelante, bueyes de mi tropa, / no rompan la ropa que es para vestir. / Palomita blanca voy a Bahía Blanca / a ponerme blanca como un carbuñín. / ¡Palomita blanca! / Vuela noche y día y en la lechería / no pasa el tranvía por eso el ruido / de un mosquito viudo no me hace dormir".

> en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito.[19]

En las modificaciones sufridas por las letras de tango, hemos observado cambios formales que no pretendían afectar el sentido pero que, dadas las restricciones impuestas por la métrica y la rima, alcanzaron su propósito con diferentes grados de efectividad. En el pasaje de una variante léxica considerada vulgar a otra estándar o culta se da una traducción o un cambio de estilo. Según Genette: "La transestilización es una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo. […] En régimen serio, la transestilización aparece raramente en estado libre, pero acompaña inevitablemente a otras prácticas como la traducción".[20] En otros casos, la transformación estuvo dirigida deliberada y exclusivamente al contenido, al tema de la letra. El ejemplo más contundente es el de las letras censuradas que no contenían ningún término lunfardo, como por ejemplo, *Que nunca me falte*.

En el caso de las letras de Celedonio Flores, tenemos un cambio de forma y de tema. La historia se transforma casi totalmente, pero los que conocemos el tango en su versión original seguimos oyendo al mismo narrador, la misma voz enunciadora que apostrofa a una mujer –en el caso de *Mano a mano*–, o la voz que reconstruye el ambiente en que transcurrieron para él y sus amigos sus andanzas de "rante" juventud. Una voz que, pese a las grandes modificaciones, reconocemos en las palabras o pasajes que subsistieron, y que ha quedado flotando en toda la melodía. Entonces, predeciblemente –o no tanto–, se produce un efecto cómico, que depende de lo que Genette llama discordancias o disconveniencias. Este autor afirma que el resorte cómico (del género burlesco, del heroico-cómico o de la parodia) se activa al hacer hablar a reyes y princesas en estilo vulgar, y a los aldeanos o burgueses en estilo noble. En los tangos corregidos de Celedonio tiene lugar un proceso similar, porque detrás de estos versos de *Mi cuartito*: "Mi cuartito feliz donde siempre / una mano cordial se tendía / y una linda carita ponía / con bondad su sonrisa mejor...", sigue sonando la voz de quien nos contaba en otro registro una historia muy diferente: "el bulín donde tantos muchachos, / en su racha de vida fulera, / encontraron marroco y catrera / rechiflado, parece llorar". Quizá resulta más contundente cuando en la versión de *Mano a mano* de 1944, a continuación de un verso que ha subsistido –"y si alguna deuda chica sin querer se me ha olvidado"–, Alberto Rivera canta este otro: "te suplico que la olvides, que la olvides, nada más...". Podríamos conjeturar que los que recuerdan el hipotexto –la letra asociada a una melodía y quizá también a una imagen–, al percibir la sustitución que pretende remilgar el lenguaje de personajes arrabaleros, marginales, bajos y adecentar los hechos en los que ellos participan, reaccionan como si se encontraran

---

[19] Gerard Genette: "Transposición", cap. XL, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), p. 263.
[20] Genette: "Transestilización", cap. XLV, en *Palimpsestos...*, p. 285.

ante un torpe doblaje, en el que las palabras oídas no coinciden con el movimiento de las bocas, la pinta y los gestos de quienes hablaron originalmente. Es así como esa sustitución, que busca forzadamente entrar en un restrictivo molde que diluye su esencia, que conserva poco más que la rima, la métrica y el ritmo originales, aunque pretende alejarse de lo vulgar, logra un efecto que puede tomar la forma de lo ridículo, como el de la astracanada.

En su *Breve historia crítica del tango*, José Gobello señala que en la década del treinta comienza una lenta *deslupanarización* del tango como poesía, algo tardía respecto de su correlato musical, que, según este autor, empieza con Cobián a mediados de la década del diez.[21] Blas Matamoro señala que en la década del cuarenta, Homero Manzi, Cátulo Castillo, José María Contursi y Homero Expósito prolongaron la tendencia de un tango literario escrito en lenguaje cuidado y pulcro dado en la década anterior por ciertas creaciones de Battistela, García Jiménez y Alfredo Le Pera.[22] Desde una posición crítica, Idea Vilariño coincide en cuanto a la transformación: "El tango del cuarenta se automutila en muchos sentidos. Además de perder su lenguaje, que trueca por un decir cuidado y a menudo hermoso pero que […] no es el de la gente, el que se habla".[23] Para Eduardo Romano, será una instancia de sabor agridulce:

> […] una culminación y un ocaso. Culminación de un arte popular que se manifiesta apto para asimilar recursos de la poesía *culta* sin desnaturalizarse, ni alejar a su público mayoritario. Ocaso de una poesía realista, épico-dramática, más preocupada por ahondar ciertas situaciones vitales que por el hallazgo verbal en sí mismo.[24]

Cambia el lenguaje, pero también "a esa afinación, a veces amanerada, del instrumento expresivo, se corresponde, necesariamente, una reacomodación del espectro temático", señala Juan Sasturain.[25] Es decir que en paralelo a las reescrituras que buscaban adecuarse a la norma, y que recorren un camino que, sin ser cronológico, va de la simple sustitución a la transposición temática y formal, se fue afirmando un nuevo estilo poético. Podemos conjeturar entonces que la creciente condena del lunfardo y ciertos temas ejercida por el Estado y otras instituciones a partir de la década del treinta fue una de las causas de este cambio. Y aunque resultaría difícil medir la influencia que tuvieron los años de censura radial y el consecuente proceso de autocensura en su desarrollo, sin duda sería un descuido no considerar su eventual participación.

---

[21] José Gobello: "La censura", *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor), pp. 129-130.
[22] Citado en Idea Vilariño: "El tango**", en Susana Zanetti (dir.): *Historia de la literatura argentina 5. Los contemporáneos* (Buenos Aires: CEAL, 1982), pp. 543-544.
[23] Vilariño: "El tango**"..., p. 529.
[24] Eduardo Romano: "Las letras de tango en la cultura popular argentina", en *Sobre poesía popular argentina* (Buenos Aires: CEAL, 1983), pp. 109-110.
[25] Juan Sasturain: "Homero Expósito: el letrista del cuarenta", en AA.VV.: *La historia del tango*, vol. 19, *Los poetas* (3) (Buenos Aires: Corregidor, 1997), p. 3718.

El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango

Enrique Binda y Omar García Brunelli

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 45-54. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango

Los discos de 78 rpm durante la vigencia del sistema de grabación "acústico" y aun en los primeros años del nuevo sistema "eléctrico", no fueron grabados a 78 rpm de velocidad, sino entre las 66 y 82 rpm. Los aparatos reproductores desde hace 70 años, en cambio, giran a 78 rpm. Esa diferencia de velocidad produce, al reproducir los discos, variaciones de altura y *tempo* con respecto a la versión que se tocó "en vivo" al grabar, que pueden ser de hasta tres semitonos, y que implican la deformación tímbrica de voces e instrumentos. Esta problemática se conoce desde hace mucho tiempo pero no es considerada por quienes se abocan al estudio de la música popular en Argentina, salvo excepciones. La situación conduce a que un alto porcentaje de las grabaciones que se evalúan realizadas entre 1905 y c.1930, no sean escuchadas como corresponde, deformándose la percepción del analista actual. A pesar de ser una cuestión eminentemente técnica (mecánica) no debe ser pasada por alto, pues afecta la cuestión estética sobremanera. El artículo explica este problema, propone una solución y sugiere la necesaria reescritura de muchos aspectos de la historia del tango de las dos primeras décadas del siglo XX, basada en una evaluación crítica de los fonogramas existentes.

Palabras clave: tango, 78 rpm, Carlos Gardel, grabaciones acústicas, grabaciones eléctricas.

The Problem of Speed of 78 rpm Records. Its Impact on the Aesthetic History of Tango

The 78 rpm records during the life of the "acoustic" recording system and even in the early years of the new "electric" system were not recorded at 78 rpm speed, but between 66 and 82 rpm. However, playback devices, since 70 years ago, rotate at 78 rpm. This speed variation when playing discs produces pitch and tempo variations with respect to the version played "live" when recording was made. Such variation can be up to three semitones, and involves timbre deformation of voices and instruments. This problem has been known for a long time but is not considered by those who study popular music in Argentina, with some exceptions. This situation leads to a misevaluation of a high percentage of recordings made between 1905 and c. 1930, that are not heard properly, deforming the perception of the current analyst. Despite being a highly technical (mechanical) issue it should not be overlooked, since it affects the aesthetic perception greatly. The article explains this problem, proposes a solution and suggests the necessary rewriting of many aspects of the history of the tango of the first two decades of the twentieth century, based on a critical evaluation of existing phonograms.

Keywords: tango, 78 rpm, Carlos Gardel, Acoustic recordings, electric recordings.

Introducción[1]

Es bien sabido que los discos de 78 revoluciones por minuto durante la vigencia del sistema degrabación "acústico" y aun en los primeros años del nuevo sistema "eléctrico",[2] no fueron grabados exactamente a 78 rpm, sino a velocidades dentro de un rango que puede variar entre las 66 y 82 rpm. En Argentina se observa que las matrices han sido mayoritariamente grabadas en una velocidad más lenta, es decir entre las mencionadas 66 y las 78 rpm. Los aparatos reproductores que aparecieron en la década de 1940 y que aun hoy se utilizan, en cambio, giran a esta última velocidad. Al reproducir los discos "lentos" en esos nuevos aparatos, se produce una aceleración con respecto a la versión original tal cual se grabó, con la consecuente variación de altura, que puede ser de hasta tres semitonos, lo que conlleva modificaciones tímbricas en vocalistas e instrumentos.[3]

Esta es una problemática que se conoce desde hace tiempo.[4] Y si bien es tenida en cuenta por estudiosos de algunos campos como el que se ocupa de la lírica, no ha sido suficientementeconsiderada por quienes se abocan a la música popular en Argentina, salvo algunas excepciones.[5]

Esta situación conduce a que un alto porcentaje de las grabaciones realizadas entre 1905 y alrededor de 1930 no reflejen las características de la *performance* original sino que están modificadas en la escucha actual, afectando la percepción del simple auditor o del analista. A pesar de ser una cuestión eminentemente técnica (mecánica) no debe ser pasada por alto, pues afecta la cuestión estética sobremanera y lamentablemente no se le presta la debida atención, cuando no ninguna en absoluto.[6]

---

[1] Este trabajo se presentó previamente en el *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana*, que tuvo lugar en Córdoba, Argentina, en 2012. Se realizó dentro del proyecto "Preservando partituras y grabaciones originales: Tango patrimonio de la humanidad", integrado al Programa de Desarrollo Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo en colaboración con el Centro Foro y estudios culturales argentinos (centro ´feca) y el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

[2] En el sistema acústico la toma de sonido se produce mediante una bocina que imprime las vibraciones en la matriz; en el eléctrico, la señal sonora es tomada por un micrófono, que la envía a la impresión.

[3] Encontramos una nota en la revista *Gramophone* de octubre de 1929, que da cuenta de las equivalencias entre velocidad y altura musical: "Given a note that is correct in pitch at 78 r.p.m., its pitch will be raised 1, 2, 3 ... 11, 12 semitones at the following record speeds : 82.6, 87.6, 92.8, 98.3, 104.1, 110.3, 116.9, 123.8, 131-2, 139.0, 147.3, and 156.0 r.p.m. An increase of twelve semitones means, of course, raising the note an octave, and requires a speed equal to twice the starting speed. For successive falls of a semitone the corresponding speeds are 73.6, 69.5, 65.6, 61.9, 58.4, 55.2, 52.1, 49.1, 46.4, 43.8, 41.3, and 39.0 r.p.m.". Disponible en: http://www.gramophone.net/Issue/Page/October%201929/43/854927

[4] Véase para constatarlo, los artículos que sobre el particular se incluyen en la página web de la *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* o del *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM).

[5] Véanse los artículos de Enrique Binda (2011) o los registros de tango anteriores a 1920 editados por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" en Novati: *Antología del tango rioplatense,* Vol I. (1980). Entre los estudiosos del jazz a nivel internacional es un tema que está ya instalado desde hace algunos años. Dan cuenta de ello los numerosos artículos que se pueden consultar en internet.

[6] Las reediciones de discos de esa época son pocas, y no son ediciones críticas. Por lo tanto, el material disponible adolece de problemas de velocidad. Este trabajo centra la atención como caso sintomático en las grabaciones de Carlos Gardel, que han sido reeditadas en todos los formatos existentes, hasta el CD, sin

La cuestión técnica

Las máquinas grabadoras utilizaban como fuente motriz la fuerza de gravedad, pues funcionaban con un contrapeso que les permitía mantener una velocidad constante durante toda la toma. El problema es que no siempre se fijaba esa velocidad en 78 rpm,[7] que era la velocidad de reproducción recomendada.[8]

Las empresas discográficas, por su parte, no advertían a los usuarios que la velocidad de reproducción podía o debía ser variada para una correcta escucha. Las indicaciones técnicas que acompañaban sus productos, cuando las había, no eran muy exactas y se referían a la velocidad estandarizada.[9]

En los gramófonos, que eran los equipos reproductores de esos discos, el mecanismo de giro funcionaba a cuerda. Esta se tensaba con una manija giratoria, preferiblemente antes de poner cada disco, a fin de que no perdiera velocidad durante la reproducción. Para variar la velocidad de giro, contaban con una herramienta muy simple, un freno. Con el freno aplicado al máximo el plato quedaba inmóvil y si se lo liberaba completamente, podía girar a grandes valores de rpm. Este mecanismo permitía aumentar o disminuir las rpm dentro de un rango pequeño, adecuado para ajustes finos de percepción auditiva. En definitiva la velocidad de grabación fue muy variada, y la de reproducción fue, también, variable.

Finalmente, una vez establecido el sistema de grabación eléctrico y con la incorporación de motores a corriente en las máquinas grabadoras, la velocidad se estandarizó fehacientemente en 78 rpm, a partir de la década de 1930.[10] No obs-

---

que se realizaran las correspondientes correcciones. Esta situación conduce a la consideración del registro de Gardel en forma errónea, entre otros aspectos.

[7] Aparentemente no existe información de por qué la industria eligió la velocidad de 78 rpm. Read afirma que: "Literature does not disclose why the standard speed of 78 rpm was chosen**"**. Oliver Read: "History of Acoustical Recording**"**, capítulo II, en *The Recording and Reproduction of Sound, Revised and Enlarged Second Edition* (Indianapolis: Howard W. Sams & Co., Inc., 1952),p. 15.

[8] Una pregunta que surge inmediatamente al pensar estas cuestiones es por qué no se utilizaba algún mecanismo para controlar las velocidades de grabación y reproducción como por ejemplo el disco estroboscópico. Sencillamente, porque el efecto óptico del estroboscopio funciona con corriente alterna, cuyo uso se generalizó sólo hacia 1940.

[9] Así, por ejemplo, en un catálogo Victor de mayo de 1912 se indica taxativamente que los discos deben ser tocados siempre a 78 rpm. Esto se repite en los catálogos de 1913 y 1915. En 1916 aclaran que si se usa una Victrola y un piano al mismo tiempo, tal vez haya que corregir la velocidad del disco para adecuar la afinación al piano. En 1917, por error indican que la velocidad fija debe ser de 76 rpm. Meses después lo corrigen y vuelven a indicar un rígido régimen de 78 rpm. Esto sigue así hasta 1925 cuando comenzó el cambio de sistema acústico a sistema eléctrico. Incluso luego de la introducción de las grabaciones eléctricas, que inicialmente se habrían estandarizado a 75 rpm, se le informa al público que los discos debían girar a 78 rpm. William Moran: "Introduction", en Ted Fagan (comp.): *The Encyclopaedic Discography of Victor Recordings: Matrix Series: 1 Through 4999; The Victor Talking Machine Company, 24 April, 1903 to 7 January, 1908.* (Westport: Greenwood Press, 1986). Disponible en: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/58 [Última consulta: 15-06-2015].

[10] Sin embargo, hay elementos que nos permiten constatar que los equipos de gravedad se continuaron utilizando hasta el final de la era de los 78 rpm, tal como surge del siguiente artículo: "*HMV had a far superior cutting lathe in those early days, so much so that* **it wa sused right up to the end of the 78 era**. *The lathe was not driven by an electric motor* **but by a gravity motor**. *For this purpose a heavy weight was wound up*

tante, ello ha contribuido al ocultamiento del problema, ya que los discos que más circulan, por lo menos en el caso del tango y que se han reeditado en otros formatos como el LP, el casette o el CD, corresponden a las décadas del 40 y el 50, que no presentan problemas de velocidad. En cambio los discos anteriores pasaron a ser versiones raras, por lo general en manos de coleccionistas, y no han sido reeditadas salvo excepciones.

Los reproductores de discos también evolucionaron, incorporando motores eléctricos, que permitieron fijar la velocidad y por supuesto se aplicó el estándar de 78 rpm. Con el tiempo los gramófonos desaparecieron, salvo en ambientes de coleccionismo muy especializado. El medio para reproducir un disco de "pasta" fue entonces y hasta hoy lo es, una bandeja giradiscos con un *pick up* y un amplificador. En la actualidad cuando uno ve un disco de pasta, asume que es de 78 rpm. En general no se nos ocurre poner en duda el estándar industrial de 78 rpm, sobre todo porque los discos más comunes y accesibles, justamente, ya no tenían problemas de velocidad. No olvidemos que tales discos se siguieron produciendo masivamente hasta alrededor de 1960, en forma paralela a los nuevos formatos.

Cómo corregir la velocidad de los discos problemáticos

Establecida ya la existencia del problema, la cuestión es cómo solucionarlo. Debemos encontrar un procedimiento que nos indique cuál sería la correcta velocidad de reproducción, para que la música que escuchamos en el disco suene tal como la tocaron los músicos en la sesión de grabación.

Un primer recurso es que el disco cuente con unos surcos iniciales en los que se haya grabado un la. Con un diapasón entonces podríamos "afinar" el gramófono. Esta práctica, que ocasionalmente se usó en discos de música académica, no se aplicó nunca, que tengamos conocimiento, en aquellos de música popular.

El segundo recurso sería conocer a qué velocidad se grabó la matriz. Se sabe que en algunos casos, en Europa y Estados Unidos, las grabadoras conservaron como uno más de los datos de cada grabación, la velocidad a la cual estaba regulada la máquina generadora de las matrices. Eso no ha ocurrido en nuestro medio en ninguna de las compañías que actuaron aquí. Si tuviéramos ese dato, podríamos regular una bandeja a la cantidad de rpm utilizada en la grabación.

Un tercer recurso surge cuando contamos con una partitura, indicando la tonalidad de la obra que se ejecuta. En el caso del tango, si bien a veces podemos

---

on a pulley to the ceiling of the recording room and when released its cable, which was attached to a drum on the cutting machine, pulled it round and so drove the turntable. This was a beautiful machine to operate and gave no trouble at all." *(Gramophone,* 06-1982*).* El resaltado nos pertenece.

contar con las partituras de la versión de editorial, es muy probable que la ejecución no se haya realizado en la tonalidad consignada en la misma.[11]

En casi todos los casos donde hay diferencias de velocidad, como surge del análisis de los discos, las tomas fueron realizadas a menos de 78 rpm, por lo tanto la reproducción debe ser lentificada hasta hacerla equivalente con la de grabación. El problema es averiguar en qué medida. El único criterio posible, en casi todos los casos, es el de razonabilidad musical. Nuestra propuesta es partir de un fonograma captado de un disco de pasta original girando a 78 rpm y bajar las revoluciones con el control de *pitch*, mediante un programa como el *Soundforge.* Esa herramienta produce el mismo efecto que la palanca reguladora de un gramófono: baja las revoluciones y proporcionalmente las alturas y el *tempo*. El criterio de razonabilidad mencionado se debe basar primero en el timbre de los instrumentos, y luego en alcanzar un *tempo* razonable. Cuando escuchamos un disco y percibimos de inmediato que está acelerado y con los timbres de los instrumentos deformados hacia el agudo, debemos bajar las revoluciones hasta que nuestro oído perciba un timbre más razonable y un *tempo* de ejecución que sea natural y relajado. Esto no nos va a guiar exactamente a la altura de ejecución de la música en el momento de la toma, pero sí nos va a aproximar bastante.

La cuestión de la percepción

Una duda que surge cuando un oyente se pone a experimentar con la herramienta *pitch* (o con el freno del gramófono), es hasta dónde una versión correcta, exacta, puede ser alterada en más o en menos sin que el oído perciba la distorsión. La respuesta a esto es muy difícil. La audición se puede tornar subjetiva y engañosa. Es obvio que a partir de determinados umbrales, en más o en menos, cualquier auditor con las competencias necesarias percibirá la deformación. Pero por debajo de esos umbrales, es muy difícil notarlo.[12]

---

[11] Además, podría ocurrir que el piano empleado en la grabación pudiera haber estado levemente bajo, o una guitarra no afinada en la 440. También puede ocurrir que por una cuestión de comodidad un cantante haya realizado una versión transpuesta a una tonalidad distinta de la original.

[12] Debemos suponer que necesariamente un oyente con las competencias suficientes, podía hacer uso de la palanca de regulación de velocidad si notaba que la reproducción resultaba distorsionada. Contamos con algunos indicios con respecto al control de la velocidad de los discos. Por ejemplo en una revista *Gramophone* de noviembre de 1929, el crítico que realiza la reseña de una edición discográfica y que cuenta con oído absoluto, dice que la velocidad de reproducción correcta del disco en cuestión debía ser inferior a 78 rpm. Además, se queja de que compañías tan importantes como Columbia están muchas veces en falta con respecto a este asunto, al que no le prestan, dice, la debida atención. A continuación, se transcribe parte de la nota publicada en *Gramophone*: *"[...] but variations 2, 3, 6, 7 and the Finale are so much sharper in pitch that it becomes necessary to lessen the speed to 77 r.p.m. in order to maintain the correct pitch. This is a little nicety which will probably pass unobserved by 99 per cent. of listeners, but to the odd one, afflicted with a sense of absolute pitch, it is distressing. Both H.M.V. and the Columbia records* are frequently at fault in this particular*, and it behoves both companies to* give the matter serious attention". Disponible en: http://www.gramophone.net/Issue/Page/November%201929/10/754266/

Experimentando con versiones de la década de 1940, acerca de las cuales no tenemos dudas en cuanto a velocidad, hemos llegado a la conclusión de que modificaciones en más o en menos de hasta 2 rpm (un cuarto de tono, o cincuenta cents) pueden pasar desapercibidas y ser inapreciables en grabaciones antiguas tomadas fuera del estándar de 78 rpm. Por eso, es muy importante que la corrección de los fonogramas se realice en el contexto de otras grabaciones del mismo intérprete y las de otros artistas de la misma época. También resulta adecuado testear nuestro propio nivel de apreciación, constatando las correcciones realizadas en distintas sesiones de trabajo, pues se produce un efecto de acostumbramiento en la audición que puede conducir a resultados engañosos.

Como se ve, no podemos ofrecer una solución exacta para este problema, pero sí una herramienta que nos aproxime bastante a la realidad musical de las grabaciones.[13]

Los discos de Gardel

Considerando específicamente las grabaciones de tango, nos encontramos con una gran cantidad de discos cuyo régimen se supone que debe ser de 78 rpm y en realidad no lo es. En la historia fonográfica del género, se sabe que la época más fructífera fue la década de 1920.[14] Tenemos entonces cientos de discos potencialmente afectados por el problema. Si nos focalizamos en las grabaciones de Carlos Gardel realizadas entre 1917 y 1922, por ejemplo, encontramos que sobre un total de 112 matrices que poseemos en nuestra colección privada, que representan el 90% de lo que grabó en ese período, existen variaciones significativas producidas por la velocidad de grabación en el 82% de los casos.[15] Constatamos entonces que ***ninguno*** de los registros habría sido grabado a 78 rpm, al menos según nuestra percepción.

Estos resultados podrían parecer propios de la tecnología del período acústico. Sin embargo, la problemática se extendió más allá del comienzo de las grabaciones por sistema eléctrico. Podemos proponer como ejemplo el tango *Dandy* de Lucio Demare, con letra de A. Irusta y R. Fugazot, cantado por Carlos Gardel, grabado el 20-06-1928, matriz 2793-1e, disco Odeon 18293 A. La corrección se realizó bajando

---

Otro indicio de modificaciones en la velocidad por parte de un oyente (un músico en este caso), lo encontramos en Day: "El trompetista de Nueva Orleáns 'Red' Allen llegó a utilizar el fonógrafo de un modo mucho más prosaico: aprendió a tener fluidez en varias tonalidades ajustando la velocidad en su Victrola casera y tocando con el disco". Timothy Day: *Un siglo de música grabada* (Madrid: Alianza, 2002), p. 215.

[13] Entendemos que la corrección realizada debe ser explicitada. En nuestro caso consignamos entre paréntesis en cuánto se ha variado la velocidad. Por ejemplo (-1,5) significa que se ha reducido el resultado en un semitono y 50 cents con *Soundforge*. Además se indica la duración total de la versión original y de la corregida.

[14] Para dar una idea de la gran producción de esa época, baste mencionar que las grabaciones de tango de 1927 equiparan en cantidad a las realizadas durante toda la década de 1940 (la llamada Época de Oro del tango).

[15] El detalle de las variaciones es el siguiente: -1,5 semitonos: 3 matrices (72 rpm) (~3%); -1,25 semitonos: 21 matrices (73 rpm) (19 %); -1 semitono: 32 matrices (74 rpm) (29%); -0,75 semitono: 38 matrices (75 rpm) (34%); -0,5 semitono: 16 matrices (76 rpm) (14%); -0,25 semitono: 2 matrices (77 rpm) (~ 2%).

la velocidad a 72 rpm (-1,5 semitonos). Como en casi todos los casos, la variación de la velocidad es en menos, es decir, el registro fue tomado por debajo de 78 rpm. La partitura está en Mi bemol mayor y al reproducir el disco en la velocidad antes indicada, la versión que escuchamos está en Mi mayor, tonalidad bastante cómoda para las guitarras de acompañamiento, que están naturalmente afinadas en mi.

Conclusiones

Bill Moran en la introducción a la *Encyclopaedic Discography of Victor Recordings,* afirma que:

> la determinación de la velocidad a la cual la bandeja de una máquina de grabación giraba en un día particular ochenta años atrás, está lejos de ser una ciencia exacta. Las determinaciones que podemos realizar son seguramente subjetivas y deben ser consideradas como sugerencias.[16]

La incorrecta escucha de las grabaciones de época, en el caso de los discos de tango, ha causado diversos problemas, desde la formulación de hipótesis incorrectas[17] hasta la falta de consideración, lisa y llana, de los fonogramas. Este último caso es la peor circunstancia. Escuchar una grabación de una agrupación de tangode la década de 1910, en un disco que gira entre 4 y 8 vueltas más que las necesarias y cuya altura está modificada entre uno y dos semitonos hacia el agudo, puede resultar una experiencia frustrante.Resulta muy difícil desentrañar el toque individual de los músicos, desaparecen los vibratos, las respiraciones, las armonías de paso, los matices.

Para apreciar correctamente los fonogramas a utilizar como documentos de base para estudiar la historia del tango, es necesario desarrollar técnicas de restauración y realizar ediciones fonográficas críticas que corrijan el problema de la velocidad y justifiquen y expliciten la corrección realizada. La conclusión a la que

16 *"The determination of the speed at which a recording machine turntable was revolving on a particular day perhaps eighty years ago is far from an exact science. Determinations set forth in these pages are indeed subjective, and the reader will note that they are cautiously labelled* 'suggested playing speeds'. *They have been arrived at after much diligent effort and should be accepted in the spirit in which they are offered!!"* Moran: "Introduction..."

17 En el caso de Carlos Gardel, por ejemplo, resultan elocuentes las teorizaciones que se vieron forzados a realizar sus estudiosos para justificar su aparente mutación de tesitura. En efecto, como Gardel es de los pocos artistas anteriores a 1930 de quien existe material reeditado permitiendo una escucha cronológica, al hacerlo surge una evidencia. Esta es que si comenzamos con sus grabaciones de 1917 en Odeon, su timbre parece ser de tenor. Pero al avanzar en el tiempo, va mudando hasta convertirse en barítono, su voz característica en los films. Para explicar esta realidad, se urdió la teoría de que si bien su registro natural era tenor, por consejo de algún profesor de canto, mudó a barítono. ¿Cuál es entonces la explicación científica de lo que se aprecia en los discos? Pues simplemente que a medida que transcurrieron los años, la Odeon que en 1917 solía grabar entre 73 y 75 rpm, lo fue haciendo cada vez más rápido, llegando finalmente a hacerlo en 78 rpm.

se arriba luego de un detenido trabajo de datación de los fonogramas y su audición cronológica, es que resulta necesaria la reescritura de muchos aspectos de la historia del tango de las dos primeras décadas del siglo XX que debe basarse en una evaluación crítica de los fonogramas existentes.

Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro

Camila Juárez

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 55-66. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro

El objetivo en este trabajo es estudiar el proyecto sonoro y estilístico desplegado por la Orquesta Típica Fernández Fierro, que cristaliza un cambio en la sensibilidad sonora del género en la actualidad. La idea aquí es analizar en qué sentido y bajo qué condiciones de producción y recepción se hace posible la especificidad del sonido construido por la agrupación, tomando como eje algunos aspectos de la producción artística y sonora de su último disco en estudio: *Tics, tan idiotas como siempre* (2013). En este caso los principios de amplificación, volumen y distorsión hacen al estilo de la agrupación propiciando un cambio en la manera de sonar y de ser escuchados.

Palabras clave: tango, sensibilidad sonora, escucha, producción artística, registro sonoro.

A New Sound Sensitivity in the Current Tango. The Case of the Orquesta Típica Fernández Fierro

The aim of this work is to study the sonorous and stylistic project of the Orquesta Típica Fernández Fierro, which crystallizes a change in the sound sensitivity of the genre today. The idea here is to analyze in what sense and under what conditions of production and reception makes possible the specificity of the sound constructed by the group, taking as an axis some aspects of the artistic and sonorous production of his last disc in study: *Tics, tan idiotas como siempre* (2013). In this case the principles of amplification, volume and distortion make the style of the group favoring a change in the way of sounding and of being listened.

Keywords: tango, sound sensitivity, listening, artistic production, sound recording.

La trayectoria de la Orquesta Típica Fernández Fierro se inscribe en el contexto de reapropiación del tango llevado adelante por una nueva generación de músicos desde la década del noventa en Buenos Aires.[1] Se trata de una orquesta típica, organizada a partir de once ejecutantes (cuatro bandoneones, tres violines, viola, violonchelo, piano y contrabajo) más cantor. El objetivo en este trabajo es estudiar el proyecto sonoro y estilístico desplegado por la agrupación, que ha tenido una activa participación en el campo y que, si bien mantiene la formación tradicional, cristaliza un cambio en la sensibilidad sonora del género en la actualidad. La orquesta es reconocida por dialogar con otros géneros como el rock, sin embargo esto se analiza mayormente en base a su gestualidad y *performance*, y no tanto en cuanto a estructura compositiva o a su sonoridad. La idea aquí es analizar en qué sentido y bajo qué condiciones de producción y recepción se hace posible la especificidad del sonido construido por la agrupación,[2] centrándome entonces en algunos aspectos de la producción artística y sonora de su último disco en estudio: *Tics, tan idiotas como siempre* (2013).[3]

La orquesta compone temas propios ya desde su primer disco, *Envasado en origen,* del año 2001, bajo la dirección de Julián Peralta, en general instrumentales y muy influenciados por el estilo de Osvaldo Pugliese. A partir del 2005 se inaugura la segunda etapa de la agrupación, dirigida musicalmente por el contrabajista y compositor Yuri Venturín, en la cual comienza a perfilarse más claramente una definición estilística a partir de los discos *Mucha mierda* (2006) y, especialmente, *Fernández Fierro* (2009). El repertorio se concreta con nuevos temas compuestos por algunos integrantes de la orquesta como el propio Venturín, Julio Coviello y Pablo Gignoli, a los que se agregan arreglos para formación orquestal de tangos cantados, de compositores contemporáneos y tangueros como Alfredo "Tape" Rubín.[4] Se eviden-

---

[1] Este artículo fue realizado a principios de 2013 dentro del proyecto de investigación ANR *Globamus. Creación musical, circulación y mercado de identidades en el contexto global*, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales-EHESS (2009-2013). Se presenta aquí ampliado y con revisiones.

[2] Es necesario destacar que existen varias líneas de reapropiación del tango en el formato orquesta, las más representativas y visibles son por un lado la línea historicista, representada por la orquesta El Arranque, y por el otro aquella que dialoga con otras músicas populares actuales, como la Orquesta Típica Fernández Fierro (2001), Orquesta Típica El Afronte (2004), Astillero (2005), Orquesta Típica La Vidú (2005) y Orquesta Típica Ciudad Baigón (2007). Para un panorama de las posibles relaciones entre tango y rock ver Pipo Lernoud: *Enciclopedia del rock nacional. 30 años de la A a la Z* (Buenos Aires: Mordisco, 1996); Felipe León, José Pérez Kerco y Guillermo Pellegrino: "Rock y tango", *La Nación. Vía Libre* (06-11-1997), en http://www.lanacion.com.ar/80263-rock-tango; Salvador Biedma: "Apuntes sobre tango y rock argentino", (24-09-2007), en http://rockologias.blogspot.com.ar/2007/09/apuntes-sobre-tango-y-rock-argentino.html; Eduardo Berti y Salvador Biedma: "Rock esquina tango", *La Nación ADN Cultura* (06-01-2012), en http://www.lanacion.com.ar/1436814-rock-esquina-tango, entre muchos otros.

[3] En 2014 han habido algunos cambios en los integrantes de la orquesta: se agrega un violín y el cantante Walter "Chino" Laborde es reemplazado por la cantante femenina Julieta Laso. El último disco en vivo de la orquesta titulado *En vivo* (2014) presenta a los nuevos integrantes con la producción artística y técnica de Tito Fargo y Walter Chacón.

[4] En este sentido se destacan tangos como *Viento solo* (2005, 2006), *Bluses de Boedo* (2009) y *Despedida* (2009), este último con música de Rubín y letra de Venturín y Diment. Rubín es fundador del Cuarteto Almagro y Las Guitarras de Puente Alsina.

cia también, a partir del 2009, la composición de temas originales como *Azucena Alcoba* (2009, Venturín / Pandolfo) y *Niebla dura* (2009, Venturín / Pandolfo), en colaboración con Roberto "Palo" Pandolfo que, si bien explora el repertorio del tango, pertenece claramente a la constelación del rock. Pandolfo lidera en los años ochenta la banda de rock Don Cornelio y la Zona (1984-1989)[5] y luego Los Visitantes (1990-2000),[6] con las que realiza algunas versiones de tangos clásicos como *Sur* acompañado por el bandoneonista Ernesto Baffa,[7] *La última curda*, *Naranjo en flor* y *Garúa*, siempre desde una clara pertenencia al rock.[8] En 1999 Pandolfo señala que:

> Hay algo de militancia cultural en el hecho de hacer tango […]. Lo más trascendente está en el hecho de profundizar en las raíces de la cultura popular. Esto nos deja un doble rédito. Por un lado, el gusto de experimentar y, por el otro, el hecho de ofrecer una resistencia cultural a la globalización. El tango es nuestra cultura.[9]

Si bien ya venía dándose en la orquesta Fernández Fierro, de manera difusa, un cambio hacia un estilo propio, se puede decir que este se cristaliza musicalmente desde 2009, con la composición de sus temas a partir del uso de estructuras reiterativas o aquello que ellos mismos denominan "riffs". Asimismo esta búsqueda se condensa en 2013 con la edición de *Tics,* disco en el que al principio compositivo del riff se le agrega la experimentación con un tipo de sonido potente y agresivo. Una de las particularidades de este disco es el viraje notorio hacia el tango cantado, un tópico que no aparecía antes como necesidad. Yuri Venturín señala que la genealogía de este cambio comienza en 2006 con el tema *Buenos Aires hora cero / Las luces del estadio*, donde se cruzan dos temas reconocibles, cada uno con un tipo de recepción sedimentada en los públicos rioplatenses. *Buenos Aires hora cero* es un tango instrumental de Astor Piazzolla del año 1963[10] y *Las luces del estadio*, tango

---

[5] Editan tres discos: *Don Cornelio y la Zona* grabado en 1987 y considerado actualmente como un disco de culto para el rock, pop-punk, *Patria o muerte* (1988) y *En vivo* (1996). Cf. http://www.doncornelioweb.com.ar

[6] Editan seis discos: *Salud Universal* (1993), *Espiritango* (1994), *En caliente* –en vivo– (1995), *Maderita* (1996), *Desequilibrio* (1998), *Herido de distancia* (1999). Cf. http://www.rock.com.ar/bios/0/257.shtml

[7] Registrado en el disco En caliente (1995).

[8] Pandolfo sigue su carrera solista con varios discos, en 2008 edita *Ritual criollo* (2008), donde registra *Uh! la soledad*, *Oficio del cantor* o *Envasado en origen*, con la voz de la reconocida cantante de tango Lidia Borda, y grabada también por el Tata Cedrón en su disco *Para que vos y yo* (1997). Cf. http://www.rock.com.ar; Martín Cerone: "Tango (2): El tango y el rock", http://www.quintadimension.com/televicio/index.php?id=260; Mariano Del Mazo: "Senderos que se bifurcan". *Clarín* (23-07-2008).

[9] Sebastián Espósito: "Visitangos", *La Nación, Vía Libre* (23-04-1999). http://www.lanacion.com.ar/194294-visitangos. Pandolfo agrega en la misma entrevista: "en todos nuestros discos tenemos algún vals, tango o milonga […]. En *Espiritango* están *El ente*, *La ondulación* y *Evita: en Desequilibrio* (el último CD) *El engaño*, *La rosa moderna* y *Los bastardos*; y en *Caliente* habíamos grabado *Sur*, con Baffa como invitado." (Espósito, 23-04-1999).

[10] Registrado en el LP *Tango para una ciudad* (CBS 8392) (Quinteto). Astor Piazzolla (bandoneón), Osvaldo Manzi (piano), Antonio Agri (violín), Kicho Díaz (contrabajo), Oscar López Ruiz (guitarra).

que le da la letra al nuevo tema, es de los uruguayos Jaime Roos y Raúl Castro, del año 1987, reconocidos dentro de la escena del rock, la murga y del candombe.[11]

Como se mencionó, el principio constructivo básico de las nuevas composiciones cantadas se formaliza, de acuerdo al caso, a partir del desarrollo mínimo de una o dos ideas reiteradas y variadas tímbricamente, es decir, a partir de riffs.[12] Para Venturín un riff es un motivo o la suma de dos motivos, e implica la idea instrumental principal del tema; al respecto destaca que:

> Es un término creo que surge del jazz de las *big bands*, es una idea que se repite sobre distintas armonías, se repite y lo demás va cambiando y eso vuelve. Creo que el término surge de ahí y fue apropiado por el rock. Pero es un término de aplicación musical como cualquier otro. Y en el tango se han usado riffs, pero pocos, entonces era bueno explorar en este asunto.[13]

El contrabajista señala que tanto Piazzolla como Aníbal Troilo usaban riffs. Un ejemplo es el tango *Toda mi vida* con música de Aníbal Troilo y letra de José María Contursi, grabado por la orquesta de Troilo en 1941, en el que también pueden escucharse los motivos rítmicos y reiterativos después de cada emisión vocal. En este sentido Venturín intenta trazar un paralelo entre géneros, al recuperar y reapropiarse de un recurso como el riff que pertenece terminológicamente a otra tradición idiomática.

En los nuevos tangos cantados de la Fernández Fierro se piensa, desde la composición, la voz como el instrumento solista. En tal sentido, según Venturín, se usa la orquesta por bloques instrumentales y sin solos puesto que la decisión estética es la de ser "más rítmicos que melódicos". Dichos bloques –el del piano y contrabajo, el de los bandoneones, y el de las cuerdas–[14] operan de manera previsible y con funciones precisas en la producción musical de la orquesta. Asimismo esta función está guiada, tanto desde la composición y la interpretación instrumental,

---

[11] Editado en el disco *Sur* de 1987 (Orfeo SULP 90879).

[12] Si desde 2001 las composiciones originales de la orquesta vienen marcadas por la tradición de Osvaldo Pugliese, en el momento actual aquello que perdura es la marcación rítmica acentuada y las repeticiones, pero ya no se interpretan solos instrumentales, ni se usa particularmente el *rallentando* o el tempo *rubato*. En relación a la composición con "riffs" cf. Camila Juárez: "Orquesta Típica Fernández Fierro: la renovación del tango a partir de una típica", *Colloque International "Tango. Créations / Identifications / Circulations"*. París 26/29-10-2011. EHESS/CNRS. Ponencia inédita.

[13] Yuri Venturín, entrevista con la autora, febrero de 2013.

[14] Se trata del reparto tímbrico y compositivo de la tradicional orquesta típica con divisiones entre instrumentos acompañantes y de marcación, y melódicos. Cf. Pablo Kohan: "Tango I. 2. Los orígenes y la Guardia Vieja" y "Tango I. 3. La Guardia Nueva, 1920-1940", en Emilio Casares Rodicio (dir): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. X (Madrid: SGAE, 2002), pp. 143-146; Luis Adolfo Sierra: *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1997); Omar García Brunelli y Laureano Fernández: "Tango I. 4. La Época de Oro, 1940-1955" y "Tango I. 5. La Tercera Guardia, 1955 en adelante", en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. X (Madrid: SGAE, 2002), pp. 146-153.

como así también desde la grabación, mezcla y masterización del disco *Tics*, por la propuesta sonora de la orquesta: "que se escuche fuerte"; porque para Venturín, "la música lo necesita".[15]

Desde el punto de vista de la composición e interpretación, para el bloque de bandoneones el volumen puede estar dado por la mano derecha que, según Venturín, "hace la diferencia del sonido en la orquesta"; mientras que para la fila de cuerdas una mayor intensidad se logra mediante el uso de las frecuencias más agudas en los finales, "porque eso agrega mucho volumen de sonido".[16] En lo que respecta a la densidad el compositor destaca el uso de la nota pedal en las cuerdas o en los bandoneones, y también de la técnica del contrapunto, ya sea entre la línea de bandoneones y cuerdas, o mediante la disociación misma de las cuerdas entre viola y violonchelo de un lado, y violines del otro.

Para el piano se reserva una doble función de apoyo tanto de volumen, como de la densidad. El uso del pedal de resonancia proporciona un refuerzo de la densidad que muchas veces prepara el clímax del tema. En lo que respecta a la dinámica y timbre, el piano puede acompañar con la mano izquierda la base y con la derecha las cuerdas y los bandoneones. Asimismo, aunque con menor frecuencia, puede funcionar independientemente, por ejemplo en alguna introducción.

La premisa del volumen fuerte, como principio compositivo pero también desde la interpretación en vivo, grabación y mezcla, es muy importante puesto que posibilita, a su vez, la construcción del sonido de la orquesta a partir de un concepto estético clave: la distorsión. Así la orquesta amplificada en vivo con micrófonos, aunque conservando su formación instrumental tradicional, proyecta esta sonoridad al esquema de trabajo de la producción artística del disco *Tics*, puesto que para el registro en audio se consideran los recursos estéticos producidos también en vivo.

Para *Tics* se convoca especialmente al productor artístico Héctor "Tito Fargo" D'Aviero y al ingeniero de sonido Walter Chacón, luego de que ambos registraran el disco *Acá estamos,* de Arbolito, banda de folclore-rock relacionada con la orquesta Fernández Fierro.[17] Esto es significativo también para la definición del estilo y la estética sonora que se intenta componer puesto que ambos, productor artístico e ingeniero de sonido, tienen una amplia experiencia en el campo del rock. Chacón como técnico de sonido ha grabado multiplicidad de discos de rock, entre los cuales se destacan los de Andrés Calamaro, Charly García, Skay Beilinson, Sumo y Los Auténticos Decadentes. Por su parte Tito Fargo[18] es músico y produc-

[15] Yuri Venturín, entrevista con la autora, febrero de 2013.
[16] Ídem.
[17] Walter Chacón, entrevista con la autora, 20-11-2014. Chacón señala que Venturín tenía una relación con este grupo al haber tocado con ellos en su juventud y se sintió atraído por el sonido del disco *Acá estamos* (2012), grabado con la producción artística de Tito Fargo, la producción vocal de Mavi Díaz y masterizado por Tom Baker en Los Ángeles. Para mayor información cf. http://www.arbolitoweb.com.ar/album/aca-estamos/
[18] Cf. http://www.titofargo.com.ar

tor musical, y comienza su carrera como guitarrista en la escena *under* de los años ochenta integrando varias bandas que pertenecen a los primeros exponentes del sonido rock en Argentina. Es integrante, como guitarrista, de la Hurlingham Reggae Band junto a Luca Prodan, líder del grupo Sumo donde participa como coautor de la canción *No good* en el disco *Llegando los monos* (1986).[19] Junto a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota graba los discos *Gulp!* (1985) y *Oktubre* (1986); y es invitado por Divididos[20] a tocar en los discos *Narigón del siglo* (2000) y *Vengo del placard de otro* (2002). Produce, entre otros, los álbumes de Las Pelotas[21] y Arbolito,[22] y experimenta con el pedal como un dispositivo técnico que facilita la distorsión de la señal sonora, efecto buscado también para el sonido del disco *Tics* de la orquesta de tango Fernández Fierro.

Con respecto al sonido de *Tics*, grabado en los estudios MCL y Circo Beat a fines del 2012, Tito Fargo señala que:

> La orquesta me conectó para trabajar artísticamente desde un nuevo concepto de sonido. La idea que tenían era esa y para encarar un nuevo trabajo tenían cosas resueltas, como la estructura compositiva de los temas, pero había falencias para darle al audio la potencia del vivo.[23]

El proceso de pre-producción necesitó un trabajo previo de un año en el cual Fargo presenció los conciertos en vivo en el CAFF[24] y tuvo reuniones con aquello que los integrantes de la orquesta denominan "la base", es decir con el contrabajista Yuri Venturín y el pianista Santiago Bottirolli, además del técnico de sonido de la orquesta Pablo Rey.[25] Fargo destaca que en esos encuentros intentó realizar el sonido en vivo, amplificando los instrumentos en el escenario y armando una mezcla con un par de monitores, pasando por dos canales la señal del piano y por otros dos la del contrabajo, con la intención de separar las frecuencias graves. Fargo señala haberse enfocado en la división de estas frecuencias "para evitar el problema del empaste",[26] debido a la predominancia de dichas frecuencias en ambos instrumentos, puesto que el piano refuerza aquí el sonido del contrabajo con el pedal de resonancia.

Seguidamente la grabación y la mezcla llevaron dos meses de trabajo. La premisa fue una vez más, "sonar fuerte" a partir de la amplificación y del efecto de

---

[19] En el disco figura como H. Daviero. Cf. Martín Pérez: "El eslabón perdido", *RADAR. Página 12* (07-09-2003). Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-928-2003-09-07.html

[20] Se trata de una escisión del grupo Sumo. Discursivamente la Orquesta Típica Fernández Fierro se acerca a esta banda puesto que realiza un juego de sentido al definirse como "la aplanadora del tango", en clara referencia al grupo Divididos conocido como "la aplanadora del rock".

[21] Mix *Bombachitas y globos*.

[22] CDs *Cuando salga el sol, Despertándonos* y *Acá estamos*, todos junto a Walter Chacón.

[23] Tito Fargo, entrevista con la autora, febrero de 2013.

[24] El Club Atlético Fernández Fierro donde la orquesta se presenta todas las semanas.

[25] Pablo Rey falleció en 2014. Fue suplantado por Demián Poti.

[26] Tito Fargo, entrevista con la autora...

distorsión, repartido entre los distintos bloques instrumentales. Así, desde la producción musical, la idea fue que las cuerdas y la voz se registraran a partir de tomas "limpias", los bandoneones en un intermedio –puesto que se le agregaba distorsión con posterioridad a la toma– y la distorsión más concreta se intentaría sobre la base de contrabajo y piano.

Una de las diferencias de este disco con los anteriores fue que en los discos previos, la grabación del audio fue grupal, lo cual trajo algunos inconvenientes a la hora de procesar el sonido. Por el contrario, Venturín señala que en *Tics:*

> La idea fue grabar todo por separado, como una banda de rock, para traer todas las señales más limpias y además porque toda la música que estamos haciendo actualmente al carecer casi completamente de *rubato, rallentando* y esos movimientos rítmicos, hace que sea factible.[27]

En la grabación se buscó dar al registro sonoro "el aire, el color y la impronta del rock"[28] asentando "la base" y ubicando la voz por encima de ella. Si bien se buscó que cada instrumento conservara su lugar, se hizo hincapié en la idea tímbrica destacada en el rock por la base rítmica del bajo eléctrico y la batería, implementándose en este caso un tipo de sonido compuesto desde el contrabajo, apoyado por el piano. Walter Chacón destaca que la grabación se construyó sobre la toma de estos dos instrumentos, grabados en los estudios MCL. En el caso del piano Chacón señala que:

> Lo grabamos con cuatro micrófonos en una posición clásica, es decir siguiendo el contorno del mismo casi sobre las bocas de resonancia. Tres de esos micrófonos en posición omnidireccional, el cuarto micrófono fue colocado fuera del piano, también en "omni", en la parte media de la cola […]. Este micrófono lo usamos como ambiente del piano. Entre estos cuatro sonidos, todos del piano, armamos un estéreo que es lo que se escucha en el disco.[29]

Chacón agrega que, para el piano, la distorsión se logró a partir de los ataques y sonidos graves registrados en la toma clásica combinados con el registro del micrófono de ambiente que fue comprimido y distorsionado con el mismo compresor.

Con todo, el contrabajo fue el "instrumento fundamental en la idea de producción de Tito Fargo". En este sentido, la construcción del sonido proyectada para el contrabajo es la clave para precisar la especificidad sonora de la orquesta tanto en el disco como finalmente también en la interpretación en vivo. Este instrumento se

---

[27] Yuri Venturín, entrevista con la autora, febrero de 2013.

[28] Tito Fargo, entrevista con la autora...

[29] Walter Chacón, comunicación personal escrita con la autora, 26-11-2014. Esta y las siguientes ocho citas textuales, corresponden a la misma comunicación.

registró con cinco micrófonos, y en la misma toma se incorporaron, produciendo el efecto de distorsión, dos amplificadores (uno de bajo y otro de guitarra) y algunos efectos de pedal experimentados por Tito Fargo. Al respecto Chacón señala que:

> Lo tomamos desde dos ángulos, uno clásico y uno procesado. El clásico fue con dos micrófonos, uno tomando la caja donde resuenan más graves […]. El otro a una altura media del diapasón, también en posición cardioide. Aparte colocamos dos nicrófonos *vintage* frente al contrabajo, uno de cada lado, cerca del puente. Estos dos micrófonos estaban amplificados en otra sala con amplificadores de guitarra y de bajo, con la particularidad de que en su camino pasaban por pedales de distorsión, más la propia distorsión de los amplificadores. Este sonido lo tomamos poniendo frente a los amplificadores un micrófono Electrovoice R20 en el de bajo y un Shure SM57 mas un Newman U47 en el de guitarra. Todos estos audios formaron luego un canal de contrabajo que es lo que suena en el disco.

Así, la distorsión en el contrabajo se logró con la mezcla del "sonido clásico, por donde venía gran cantidad de graves y ataques", al que se sumó también "la distorsión con los amplificadores".

Para el caso de los bandoneones la distorsión funciona de la misma manera que para la base. Es decir, el efecto es generado al pasar el sonido grabado por amplificadores de guitarra y distintos pedales, pero, en este caso, no desde la toma directa sino luego de la grabación. Chacón recuerda:

> A los bandoneones los grabamos en el estudio Circo Beat, con un concepto similar al de la base. Los tomamos en forma clásica, es decir por ambas manos, con micrófonos en posición cardioide, y colocamos delante de cada bandoneón otro micrófono mono. Este micrófono después de la grabación lo reamplificamos por equipos de guitarra y en su camino pasaban por pedales de distorsión. Este sonido lo tomamos colocando un Shure SM 57 *vintage* y un Royer R121 delante del amplificador; conclusión: cada bandoneón tenía mano izquierda, mano derecha y un canal mono distorsionado.

Para el bloque de las cuerdas, grabado también en el estudio Circo Beat, el audio fue "bien clásico". En este caso, los canales de grabación fueron siete y se colocó en cada violín "un micrófono AKG 114 y en la viola y el cello un Newman U87, a los que se les sumó un micrófono de ambiente estéreo, todos en posición omnidireccional". Por último Chacón destaca que la toma de la voz se registró en un canal, de manera "clásica, limpia y cristalina" y que el criterio fue que estuviera "todo a favor de entender las letras sin esfuerzo".

En la misma línea de trabajo, el concepto de la mezcla, realizada en el estudio Phonic Monkey, fue que la voz prevaleciera por encima del bloque instrumental

por un lado, y por el otro, que se quitaran armónicos de la base y se redistribuyeran mayormente en el contrabajo; la resultante instrumental fue una sonoridad "fuerte, grande, con ataque" en la que se destaca la voz y el timbre del contrabajo por encima de los demás. Fargo afirma haber querido subrayar un sonido *vintage* "de vinilo antiguo" que incluye también la grabación natural del ambiente del estudio. Chacón apunta que "todos queríamos sonar fuerte. En mi parecer logramos algo nuevo, distinto e interesante dentro de la escena del tango".

Finalmente, la masterización se realizó en los estudios Precision Mastering en Los Ángeles, bajo la supervisión de Tom Baker, quien tuvo que realizar dos veces el trabajo, puesto que fue necesario realzar los planos sin perder la profundidad del sonido logrado en la mezcla.

Respecto a la búsqueda de una sonoridad vinculada con el rock, la hipótesis de trabajo de Fargo es que:

> Hay otras orejas para escuchar el tango, que es algo que nos pertenece, y son orejas con contenido rockero. La gente vive y piensa de otra manera en el rock, pero siempre hubo algo tanguero en el rock, como el caso de Spinetta.[30]

Para Venturín, el trabajo con Fargo y Chacón fue revelador en lo que respecta al sonido del contrabajo puesto que, como él mismo señala:

> Yo venía usando un amplificador de bajo, ahora uso dos con dos sonidos combinados y eso hace que gane mucha potencia el golpe del contrabajo, que tiene la función de ser la batería, sin perder el grave [...]. Se escucha gordo y con golpe, como la unión de la batería y el bajo en el rock. Como en la orquesta típica no tenemos batería, la idea es que lo proporcione todo el contrabajo.[31]

Puede observarse entonces que existe una retroalimentación entre la ejecución en vivo y el trabajo en el estudio, que se encuentran afectados mutuamente. Luego de la grabación, los equipos y la amplificación en vivo cambian y el efecto de distorsión lo producen los músicos y el técnico sonidista en cada concierto en vivo.

La Orquesta Típica Fernández Fierro encuentra su sonido actual en combinación con la composición y estructuración de los nuevos temas cantados. Así, el nuevo sonido que caracteriza a la orquesta se condensa a través de las instancias de composición, interpretación en vivo y en estudio, grabación, mezcla y masterización. Si bien la agrupación asume un estilo rockero y cercano muchas veces

[30] Tito Fargo, entrevista con la autora...

[31] Yuri Venturín, entrevista con la autora... En el *rider* técnico de la orquesta puede verificarse que el equipo del contrabajo incluye actualmente un Equipo AMPEG o Galien Krueger mínimo 200 watts, una caja 1 x 15" + una caja 4 x 10" (dos cajas para conectar dos cabezales de bajo). *Rider Orquesta Típica Fernández Fierro,* 2014.

al punk, se intentó demostrar aquí que esto no se da únicamente desde la imagen, el gesto y la *performance*, sino también a partir de una experiencia vivencial con la construcción de un tipo de sonido particular. En este caso los principios de amplificación, volumen y distorsión hacen al estilo de la agrupación propiciando un cambio en la sensibilidad sonora del tango en la actualidad. Se constata entonces que en los mismos materiales y procedimientos aplicados a la composición y en su manera de ser interpretados en vivo y registrados en estudio se encuentra ya la marca de su sonido que requiere necesariamente, una nueva manera de sonar y de ser escuchado.

El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito

Ema Cibotti

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 67-78. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito

El mito sobre el origen del tango repite con algunas variantes que nace en los suburbios, y en peringundines donde lo conocen los niños bien que son eternos transgresores de clase. Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París después de 1910, y vuelve triunfal de la mano del barón Antonio De Marchi, quien lo presenta en 1913, en un baile social, en el Palais de Glace. Recién entonces habría sido aceptado por la oligarquía y copiado por las clases populares y medias en formación.
Este mito del origen es persistente, pero no es cierto. Los documentos registran otra cosa y vale la pena contrastar las versiones de la época, sobre todo con las crónicas que reportan los diarios y las revistas que muestra la existencia de una sociedad muy dinámica sin guetos y que procrea el tango muy rápidamente aceptado.
El artículo describe la trayectoria del mito del "peringundín" a París y demuestra con las fuentes de época, que este mito que niega el aporte inmigratorio, no soporta el cotejo de archivo.

Palabras clave: mito, tango, París, documentos, diarios argentinos.

The Tango, from the *peringundín* to Paris: a Myth without Sources and the Sources of Myth

The myth about the origin of tango repeated with some variations that it was born in the suburbs, and within the *peringundines* were it was well-known by the "niños bien" (young men from the high class) who were eternal class transgressors. Banned and censored in Buenos Aires, but enshrined in Paris after 1910, tango made a triumphant return to Buenos Aires handled by Baron Antonio De Marchi, who presented it in 1913, in a social dance, at the Palais de Glace. Only then tango would have been accepted by the oligarchy and copied by the growing popular and middle classes.
This myth of origin is persistent, but not true. Documents show something else, and it is worth to contrast different versions of the story, especially the chronics in magazines that show the existence of a very dynamic society that has no ghetto and accept the tango very quickly.
The article describes the trajectory of the myth from the "*peringundín*" to Paris and shows with contemporary sources, that this myth that denies the contribution of immigration, does not resist the comparison with de archives.

Keywords: myth, tango, Paris, documents, Argentine newspapers.

Resumo la idea que repite el mito con algunas variantes: el tango nace en los suburbios y peringundines, donde lo conocen los niños bien, eternos transgresores de clase. Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París después de 1910, y vuelve triunfal de la mano del barón Antonio De Marchi, quien lo presenta en 1913, en un baile social, en el Palais de Glace. Recién entonces habría sido aceptado por la oligarquía y copiado por las clases medias y trabajadoras que –según esta versión– no supieron sino ir a la zaga de la clase alta.

Esta remanida idea, que concede a la oligarquía la paternidad de la consagración del tango a través de la figura canóniga del barón –yerno de Julio Argentino Roca–, no solo desconoce la historia social porteña sino que falla en la ubicación temporal del fenómeno tanguero que la ciudad meció en abrazos, bastante antes de 1910. Como todo mito del origen es vigoroso, persistente, aunque eso no lo haga más cierto.

Antes de iniciar la crítica, me parece necesario empezar observando que su vitalidad tiene una razón profunda. La asepsia social que nos ofrece elude el conflicto de identidad que tiene todo origen. Por ejemplo, permite establecer una visión lineal sobre la cuna del género, sin contaminarla con la abigarrada, heterogénea y complejísima trama social porteña. Es decir, permite obviar los datos de la época y postular la existencia de una sociedad dual, dividida entre ricos y pobres, una circunstancia que no impedirá acercamientos porque, como todos son criollos, al fin sabrán entenderse. ¿Dónde? En los "peringundines". ¿Cómo? Bailando el tango.

El acierto de este mito es suponer que la mano que mece la cuna es la de una nacionalidad argentina sin conflictos severos. En esta suerte de "entre-nos" doméstico, el problema no habría sido otro que el de la "pacatería" o, al decir de José Antonio Saldías, "mojigatos prejuicios", de las damas de la oligarquía, que no aceptaban que sus jóvenes vástagos abrazaran en público a las jóvenes de su misma condición. Vencido el pundonor, después del éxito de la danza en los salones parisinos, el rechazo se disuelve en el aire del Palais de Glace, como si se tratara del bautismo feliz del hijo bastardo, finalmente reconocido y aceptado.

La historia registra otra cosa y vale la pena contrastar los documentos. Pero antes de hacerlo es necesario detenerse en la primera fuente del mito, en realidad la única. Se trata de la pluma del escritor –más tarde dramaturgo– y periodista del diario *Crítica*, José Antonio Saldías, mencionado más arriba. Cuando publicó –el 12 de agosto de 1933– en la contratapa del suplemento cultural: "Tiempos bravos los del peringundín", ¿habrá imaginado que en lo sucesivo correrían ríos de tinta para repetir lo que había escrito sin darle el beneficio de la autoría? Imposible saberlo, pero la pregunta vale. Saldías murió en 1946, consagrado como un hombre de la cultura."Un porteño de ley" rezaba su obituario.

Sin embargo, se nombra siempre a los primos Luis y Héctor Bates como los creadores de esta versión, obviamente transcripta en el libro *Historia del tango*, que publicaron en 1936. De Saldías se dice mucho menos. Sin embargo, su texto debe haber sido leído, muy leído, pues el suplemento contaba con las mejores plumas literarias y, en particular, en ese número escribieron Raúl González Tuñón,

Jorge Luis Borges, Ulyses Petit de Murat, autores que también se dedicaron a pensar y a decir lo que pensaban del tango. Pero por algún motivo, que presumo propio de los olvidos que se registran habitualmente en nuestro país, después de la década del 60, la versión de marras quedó autorizadamente reasignada a los Bates, que no habían hecho otra cosa que copiar el texto de Saldías. José Gobello, por ejemplo, en sus artículos y libros los cita a ellos, aunque conoce muy bien la obra del escritor a quién, dice, apodaban "el Toba", y a quien incluso se le adjudica haber escrito otro texto sobre el origen del tango, especialmente dedicado al baile publicado en el diario *Crítica* el 23 de septiembre de 1913, con el seudónimo de *Viejo Tanguero*. Lo creo difícil. Saldías acababa de ingresar al diario con 22 años y, aunque conocía la bohemia porteña, no me parece plausible que fuera el autor de un texto de síntesis, y después demorara veinte años más en escribir otra vez sobre el tema.

¿Cuál era el clima de ideas que había en estos primeros años de la década del 30 para que la versión que ofreció Saldías no fuera interpelada? ¿Por qué nadie puso en duda los orígenes prostibularios del tango –como veremos, había mucha información para contestar esa excluyente explicación–, y sin más adhirió al escrito de marras?:

> El tango nacido como he reseñado –escribe Saldías–, en el peringundín, fue por mucho tiempo proscripto de los centros urbanos regidos por mojigatos prejuicios. Como aún no se cantaba, su difusión era reducidísima y su danza constituía pecado. En 1912, hasta en esos salones matineros y de sociedades danzantes, concurridas por obreritas y sirvientas, se reprimía enérgicamente el intento de introducir el paso más inocente de ese baile repudiado.[1]

La contraportada cierra con una declaración nacionalista que omite cualquier alusión a la población criolla inmigratoria, es decir que no vincula a los inmigrantes con el tango. Veamos:

> […] hay expresiones musicales que se imponen por su calidad y en ese sentido no poco debe el tango a "El Entrerriano" que hoy ya es proclamado el himno nacional del tango. "El Entrerriano" es, además, una de las ofrendas de un corazón bien templado de *criollo* [la bastardilla es mía], pues se trata de un regalo que su autor, El Pibe Ernesto, le hiciera al Negro Rosendo [sic].[2]

Saldías es sin duda el Fausto del mito, su texto refiere nombres de criollos y fechas señeras, como la de 1897, y no deja de ser asombroso que no vaya más allá

[1] José Antonio Saldías: "Tiempos bravos los del peringundín", *Crítica*, Suplemento, Revista Multicolor de los Sábados 1 (1) (12-08-1933).

[2] Ibídem. Saldías además dio crédito a la versión oral que indicaba que *El Entrerriano* fue firmado por Mendizábal porque "el Pibe" estaba preso. Como sabemos, la versión oficial mantiene la autoría de Mendizábal.

de 1912… Al fin y al cabo está escribiendo en 1933, pero al parecer él también cree en la función que se le adjudica al barón De Marchi, a quien por cierto no cita; baile del Palais de Glace al que por otra parte nadie ha podido ubicar en esa fecha hasta ahora.

Tampoco cita Saldías a Leopoldo Lugones, que ha fustigado al tango como "reptil de lupanar", en el diario *La Nación*, en un artículo del 23 de noviembre de 1913, en donde sostuvo: "[...] El tango no es un baile nacional. Aceptarlo como nuestro, porque así lo rotularon en París, fuera caer en el servilismo más despreciable".[3] La diatriba tiene destinatario explícito. Se trata de Jean Richepin, dramaturgo francés que acababa de pronunciar –el 25 de octubre– en la sesión pública anual de la Academia francesa, un discurso titulado nada menos que "Àpropos du tango", en el que desgranaba las razones para convencer a quienes se oponían a la tangomanía que ya afectaba a París. "Se dice que es popular", todas las danzas lo son –respondió– "se dice que es inconveniente", no, si se baila como yo lo he visto bailar, –insistió– "se dice que es extranjera", en esta ciudad cosmopolita no se puede usar ese argumento –concluyó Richepin–.[4] Lugones, al enterarse –estaba en París– enfureció; pero ya era tarde, su anatema resultaba anacrónico para sus propios contemporáneos y la oligarquía argentina tampoco estaba tan dispuesta a escucharlo; al menos un sector de la misma quería apropiarse del género.

No, Saldías no retoma a Lugones, por el contrario, afirma el carácter nacional del tango, aunque lo hace en una versión que prolijamente descarnaba a la sociedad porteña de la mitad de su población de origen inmigratorio –el Censo de 1914 dio 50,6% de extranjeros en la capital de la República sobre un total de 1.575.814 habitantes–, mitad ignorada, que representaba paradójicamente casi el 70% de la población económicamente activa y, como señala cualquier repertorio tanguero, sumaba ya nombres de ejecutantes, músicos, cantantes y letristas a la cuna del tango. Y sobre todo, porque no podía ser de otra manera, sumaba gran parte del público del tango.

Resumo una vez más la versión del mito que podemos escuchar en los programas de divulgación dedicados al género. Se afirma lo siguiente: el tango nace en los burdeles, pues la prostitución era el gran negocio de comienzos de siglo XX, dada la gran afluencia de inmigración masculina. El tango reina en los bajos fondos, en los arrabales y es una danza pecaminosa, innombrable por las clases altas. Pero cuando Valentino lo populariza en el cine y en París empieza a bailarse a mediados de la década del 10, se produce el efecto de espejos tan común en la Argentina frente a un éxito internacional. Entonces los jóvenes de las clases dirigentes que viajaban a París descubren que este producto mal nacido, no reconocido por la sociedad argentina, se baila con furor en los salones parisinos. Llegan a Buenos Aires las noticias y lentamente las clases medias empiezan a convivir con el tango

[3] Leopoldo Lugones, *La Nación* (23-11-1913).

[4] "À propos du tango", Discours de M. Jean Richepin, Délégué de l'Académie française Prononcédans la séance publique annuelle des cinq Académies, le samedi 25 octobre 1913 (traducción personal).

mientras los personajes que hasta un tiempo atrás parecían rufianescos van a dar clase de baile a las hijas y esposas de la élite porteña en sus mansiones.

Pero la historia, repito, fue muy distinta. La sociedad porteña renacida del impacto inmigratorio se reconstituyó como un aluvión, conglomerado dinámico de criollos y extranjeros con expectativas de ascenso social. No es dual (ricos y pobres), es de estratificación compleja y diferenciada, una sociedad policlasista que experimenta la transformación de los sectores que antes estaban socialmente marginados y van ingresando a las clases trabajadoras y medias mientras también se produce la mutación de su patriciado austero en una oligarquía boyante y dispendiosa. Todo ello en un breve lapso que cubre las décadas de 1880 a 1890, enmarcadas hasta 1910 por un importante crecimiento económico producido por la renta del modelo agropecuario-exportador.

Los pobladores del tango ya existen, porque la sociedad ya no es dual como lo fue hasta 1870. El tango se baila, y su música se cultiva en todos los sectores sociales con los ejecutantes de condición más diversa que podamos imaginar. Al lado del conventillo podía vivir, en la casa de altos, algún patricio de prosapia, y en la misma manzana, pero a la vuelta, existir una fonda o almacén junto a la vivienda de un propietario de origen italiano, español o francés (estoy hablando de lo que dicen las células censales del año 1856). Después es más marcada aún esta diversidad. Como identifica muy bien Guy Bourdé en su tesis sobre urbanización e inmigración en Buenos Aires, en una calle porteña del 1900 convivían "un puesto de zapatero catalán, una mercería francesa, en una obra, albañiles italianos, en la vereda, vendedores ambulantes sirios, al fondo una iglesia rusa".[5]

Es cierto que Callao era una frontera, pero no estrictamente de clase, como tampoco lo será la Avenida de Mayo. La ciudad no tenía espacios segregados, excepto algunos reductos de élite como la Avenida Alvear. Pero por la calle Florida, por Corrientes antes del ensanche, y tanto del lado sur como del lado norte de la Plaza de Mayo, había viejos y nuevos ricos, viejos y nuevos inmigrantes, y criollos, negros y blancos en todas partes, que luchaban por mantener sus trabajos codiciados por los gringos que llegaban con una mano atrás y otra adelante: zapatero, carpintero y pintor a la cal. Los gringos avanzan y se mezclan con las mujeres morenas, la negritud porteña se blanquea y esto canta la Comparsa *6 de enero*, para los carnavales de 1876:

Ya no hay negros botelleros,
Ni tampoco changadores,
Ni negro que venda fruta,
Mucho menos pescador,
Porque esos apolitanos [sic]
Hasta pasteleros son

[5] Guy Bourdé: *Buenos Aires, urbanización e inmigración* (Buenos Aires: Huemul, 1977), p. 121.

Y nos quieren quitar,
El oficio blanqueador.[6]

El 22 de marzo de 1902, ante el proyecto del intendente Bullrich de cobrarles patente a los organilleros, la revista *Caras y Caretas* publica una nota satírica, en verso, "Reclamación Filarmónica", que dice así:

La vida fuera muy triste
Suprimiendo el organillo.
Además, si usted insiste,
Y el organillo no existe,
Morir debe el conventillo.
Esas aglomeraciones
de gente, que en condiciones
pésimas vive,
¿cómo que vivan concibe,
Sin polcas ni rigodones?
Con frío, calor o fango,
Allí su vida prolonga,
La gente bailando un tango,
O al compás de una milonga,
O a los sones de un fandango.[7]

En esta particular trama urbana, sin gueto étnico,[8] el baile del tango se despliega a toda velocidad. Una fuente ineludible para comprender su incontestable presencia antes de 1900 es una nota de *Caras y Caretas* de 1914 en la que el cronista busca ubicar el tango como un género urbano contradictorio con lo que él sostiene que se baila en los pueblos de la campaña. Reproduce un diálogo inventado entre dos criollos viejos:

> […] tango, ese meneo de compadritos melenudos de hombro tieso, así como mi hijo, jamás, jamás… en la campaña no lo he visto… ha sido aquí, en estas orillas de Buenos Aires, donde por primera vez he sabido lo que era el tango.
> —¿Y hace mucho tiempo que recuerda usted haberlo visto bailar por primera vez, don Santos?
> —No don Palemón, como unos quince o veinte años, a lo más.

---

[6] Marisa Donadío: "Aluvión de tangos", en *Documentos e investigaciones sobre la historia del tango* 2 (2). (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones del tango, 1995), pp. 11-45.
[7] "Reclamación filarmónica", *Caras y Caretas* V (181) (22-03-1902), p. 37.
[8] Ema Cibotti: "El tango argentino como genuina expresión de las clases medias", en Teresita Lencina (comp.): *Escritos sobre tango II, cultura rioplatense, patrimonio de la humanidad* (Buenos Aires: Centro 'feca, 2011), pp. 91-107.

—Entonces no es tan criollo como dicen el tango, don Santos.
—Criollo de la campaña no, don Palemón.[9]

Pero el tango sí era criollo y de la campaña, además de ser orillero y gringo. Quien desmiente a César Viale, autor de la voz de don Santos y don Palemón, es un viajero belga, Jules Huret, que publica en 1911 *De Buenos Aires al gran Chaco* después de visitar el país en 1909: "toda la peonada bailaba el 'cielito', 'el gato', o esa danza tan voluptuosamente grave, el tango, que no es sino un vestigio de las danzas árabes".[10] Y cuando visita Salta, directamente le dedica un párrafo entero al tango que ha visto bailar, después de un almuerzo que le ofrece el gobernador:

> Sin cansarme hubiera oído cantar aquel tango hasta la noche, me causaba una alegría juvenil y profunda aquella voluptuosa languidez de la pareja que veía bailar, y en aquel minuto se reveló ante mis ojos algo del alma española, pueril, ardiente y sensual.[11]

En las antípodas sociales del gaucho, y a distancia de las orillas arrabaleras y del conventillo céntrico, nos encontramos también el tango bailado, esta vez confesadamente sentido por Victoria Ocampo (nacida en 1890) y Manuel Gálvez (nacido en 1882), ambos miembros expectables de la oligarquía.

Entre sus recuerdos tempranos, Victoria evoca su descubrimiento. El suceso no está fechado, pero por lo que dice ella misma corresponde a su adolescencia. La escena transcurre en la casa de su abuelo materno, Emiliano Casimiro de Aguirre –primo segundo de Juan Manuel de Rosas–, ubicada en Lavalle 777, donde después se levantó el cine Ambassador. Allí, una vez por semana, y divididos en tandas –"los de quince para arriba, los de quince para abajo"–, los treinta y dos nietos se reunían a comer con los abuelos:

> Lo vi bailar por primera vez (oh profanación) en la casa de mi abuelo (el del mate) […]. El nieto mayor se ennovió. Era gran bailarín de tango, fuera del hogar paterno, y un día, tomando las máximas precauciones para no ser pescado, nos deslumbró al bailar un tango con su novia. Nos encerramos en una salita de Lavalle (centro de la platea del Ambassador actualmente) poco frecuentada por los mayores. La pareja bailó cara contra cara en medio de un silencio casi religioso. Ésta fue mi primera visión del tango y no comprendí por qué nos prohibían un baile tan solemne.[12]

El tango entró en su vida entre 1905 y 1907 y no salió más. Manuel Gálvez en sus memorias evocó también los tangos que tocaba en el piano hacia 1900, y el

---

[9] "El tango en el extranjero", *Caras y Caretas* XVII (815) (16-05-1914), p. 70.
[10] Jules Huret: *De Buenos Aires al gran Chaco* (Buenos Aires: Hispamérica,1986).
[11] Huret: *De Buenos Aires...*, p. 250.
[12] Ema Cibotti: *Historias mínimas de nuestra historia* (Buenos Aires: Aguilar, 2011), p. 199.

elogio que recibía no indicaba rechazo sino admiración porque quienes lo oían se asombraban de que un joven distinguido –como se definía él– tocara con sabor la música del arrabal. Su futura esposa, Delfina Bunge, también tocaba piezas de tango en el piano, y ella misma fechaba esa práctica doméstica, que nadie le prohibía, hacia 1905.

Cito dos fuentes más. En 1903, el diario *La Prensa* registra uno de los bailes de Carnaval de la siguiente manera:

> El tango triunfa –en todos los programas se ofrece esa danza– […]. La música caprichosa del tango, de cadencia sincopada, algo difícil de traducir en el pentagrama, tiene sus cultores que no son los técnicos de la música precisamente, sino artistas populares, que deleitan con sus sonatas características a los que concurren a los cafés al aire libre que existen en Palermo.[13]

No solo el reportero entiende lo que ve y lo que escucha y lo ensalza sino que lo hace con total naturalidad. Al fin y al cabo por qué no debería hacerlo si este tipo de crónicas existen en los diarios desde años atrás.

En 1896, *La Nación* describe minuciosamente un baile en El Pasatiempo, uno de los lugares de la ciudad consagrados a la diversión nocturna:

> El baile criollo, purísimamente criollo, adelanta como todo en este país hidroxigenado, y lo que hace poco han visto en cualquier parte bailar con corte o quiebre, no tienen idea de lo que es la danza moderna. La base es el ritmo, la intención es el cariño. Blando, fácil, ondulante, lleno de sorpresas en el síncope del movimiento que acompaña al sincopado musical, cada bailarín, cada pareja es un cuadro vivo de actitudes cambiantes. Se estrechan, se inclinan, se detienen, corren, ondulan, se aprietan y como un tirabuzón musical pasan, giran, y se dan vuelta en la columna salomónica que puede llevarlos al infierno. Haciendo abstracción de lo que ese baile puede ser con respecto a las costumbres, se ve en él algo admirable: la interpretación del ritmo musical hecha y hasta superada por el cuerpo en sus actitudes.[14]

En síntesis, las referencias curiosas o elogiosas hacia el tango, baile y música, se reproducen durante las crónicas de las fiestas de Carnaval desde 1898 en adelante y hasta entrada la década de 1910, y también en los programas danzantes de la asociaciones de ayuda mutua, italianas y españolas, y son tan habituales antes de fin del siglo XIX como en los años subsiguientes, y por lo tanto seguir insistiendo en el mítico origen prostibulario y transgresor del tango no es una cuestión de debate

[13] "Crónica de carnaval", *La Prensa* (22-02-1903).
[14] Marisa Donadío: "La ciudad de las esclavas blancas", en *Documentos e Investigaciones...,* p. 103.

histórico, sino que en todo caso es una invención que tiene su carga ideológica, y que desconoce además que Buenos Aires se divierte. Basta ver los programas teatrales de la Ciudad. En 1905, la Municipalidad de Buenos Aires, registra 2,5 millones de espectadores en sus teatros. En 1907, la cifra subía vertiginosamente a 4,2 millones de espectadores y ese mismo año comenzaba a registrarse la cantidad de público cinematográfico, unos 600.000 espectadores. Para tener una referencia de lo que indican estos datos, vale señalar que en 1904 la ciudad tenía una población de 950.000 habitantes de los cuales un 24% era de origen italiano, y un 11% de origen español.

En síntesis, entre 1890 y 1920, el origen del tango no está vinculado a la mala vida o a los prostíbulos, aunque nadie niega que se haya bailado mucho y tocado en esos ámbitos. Pero no fueron esos lugares centrales ni excluyentes. La versión que tiñe su origen como fruto pecaminoso empezó a circular en los años 30. La pregunta que sigue es: ¿por qué cristaliza en ese momento? ¿cuál es el clima de ideas que lo promueve?

Lo primero que se observa es el retroceso del laicismo. La Iglesia católica toma la delantera y después del golpe de 1930 los hijos de la élite que supo sostener las leyes laicas de la década de 1880, leyes que posibilitaron en la escuela pública el desarrollo de la mezcla criolla inmigratoria, retroceden. Es notorio cómo el cosmopolitismo de raíz liberal y masón comienza a ser remplazado por otro fundamento cultural de raíz antiliberal y asociado a la madre patria España como cuna de la cristiandad católica hispanoamericana. Este viraje que podrá sonar extraño a los oídos actuales aparece exhibido claramente en algunos intelectuales argentinos como es el caso de Ernesto Palacio.

Antes de analizar lo que dice uno de los fundadores del revisionismo histórico, resulta oportuno subrayar que esta concepción pro hispanista fue ampliamente compartida en los años 30 por estudiosos pioneros de otros campos. Para nuestro estudio el más significativo de todos es Carlos Vega, el fundador de la musicología argentina, quien elaboró su tesis sobre los orígenes del tango en esta época. La misma ha sido relevada –los escritos de Vega permanecían inéditos– y es rigurosamente analizada por el investigador Pablo Kohan recientemente.[15]

Cabe remarcar que durante el período de entreguerras, 1918-1938, el contexto ideológico estuvo dominado por el ideario del nacionalismo esencialista, que exigía de los Estados nacionales, emblemas identitarios puros, genéticamente puros. Kohan explica cómo Carlos Vega realizó su aporte, al postular el tango español, más específicamente andaluz, como origen fundacional del tango argentino, mientras a la vez obviaba abordar las raíces sociales que lo hubieran obligado a observar la cultura de mezcla, americana, afro, criolla, inmigratoria. Como subraya Kohan, no importaba entonces que la tesis no tuviera fuentes que la documentaran. Lo medular para Vega era ofrecer una filiación sin mácula, y ello significaba subsumir

[15] Pablo Kohan: "Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango", *Espacios de Crítica y Producción* 34 (2007), pp. 74-85.

el tango en la estirpe hispana y adecentarlo desde su mismo nacimiento, haciendo caso omiso a cualquier referencia americana, orillera y afro criolla y también inmigratoria. Carlos Vega postuló el origen impoluto de la filiación hispanista, para lo cual debió negar cualquier posible anclaje criollo del género, extremo argumental que explica su rechazo al "peringundín", mitificado como vimos en la interpretación de Saldías.

> […] denota una tirria evidente hacia los sectores marginales de Buenos Aires, negándoles cualquier tipo de aporte a la génesis del tango –posición que extiende hacia los sostenedores de esta contribución–, minusvaluación que puede ser funcional para el sostenimiento de su propuesta de enfatizar la relevancia de aquel tango español teatral, zarzuelero y también superior.[16]

Como ya anticipé, el supuesto de una estirpe de "raza" pura se repite entre los cultores del revisionismo para promocionar una historia nacional en perspectiva anti inmigratoria, ya que ellos conciben la cultura de mezcla como un gran pecado liberal.

En sus invectivas, el más claro de todos es el historiador Ernesto Palacio, uno de los fundadores del revisionismo:

> Pertenezco, en efecto, a una raza calumniada [la de] los blancos españoles […] soy un viejo argentino, es decir, una víctima de la oligarquía que proclamó la superioridad del extranjero sobre el criollo y del hijo del inmigrante sobre los descendientes de los conquistadores. No es de extrañar mi escasa simpatía por Sarmiento y Alberdi, con quienes tengo esa cuenta pendiente de carácter personal.[17]

La cita, descarnada en su propósito, es de 1939 y prologa su manual de historia argentina que tendrá sucesivas ediciones. Ernesto Palacio es un nacionalista profundamente antiliberal, que marca el inicio de una tradición anti inmigratoria muy influyente entre muchos de nuestros escritores, quienes comienzan a culpar a los recién llegados –bajados de los barcos– de todos los males que sufre la Argentina. Lo importante es retener que esta visión invalidaba la urdimbre poblacional del país a la vez que identificaba a la nación solo con su territorio, olvidando a su gente, y era una definición conservadora en la que sin duda la población heterogénea y cosmopolita –sobre todo en el litoral– resultaba perdidosa, simplemente porque era negada en su propia configuración demográfica y cultural. Si leemos esta prosa en consonancia con lo que escribe Raúl Scalabrini Ortiz a comienzos de la década, en 1931, en *El hombre que está solo y espera*, veremos el profundo desencanto de estos intelectuales, que se perciben a sí mismos como hijos de una estirpe en ex-

[16] Kohan: "Carlos Vega...", p. 81.
[17] Ernesto Palacio: *Historia de la Argentina. 1515-1835* (Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1975), Tomo 1.

tinción y no se reconocen ya en la sociedad que ven. La idea de una matriz social dual que une al "peringundín" –los bajos fondos– y a París –la élite– con el tango de salón, permite imaginar un pasado de guapos y compadres criollos y mistificar los orígenes del tango heroico entre cuchilleros y paicas bravas, sin admitir mezclas con los recién llegados, metódicamente ignorados, pues según Scalabrini, el porteño, *el hombre de Corrientes y Esmeralda*, es "el hijo de nadie".

El desencanto crece en lo que Scalabrini define como la "ciudad sin amor", que no es otra que Buenos Aires. El autor desgrana con furia su mirada sobre la "avalancha inmigratoria: los intrusos formaban hordas de la más pésima calaña, de la estofa más vil". Y entonces reaccionó la ciudad, dice Scalabrini. ¿Cómo?: "Las mujeres desaparecieron de las calles […]. No se bailaba ni se cantaba […] el baile llegó a ser sinónimo de licencia y disolución". Obviamente, en su ensayo literario no hay fechas, pero él se ocupa de amojonar el tiempo y entonces cita a Fray Mocho y a Félix Lima: "Cronistas notables dibujaron en sus páginas las perplejidades de ese momento".[18]

Bien tenemos la fecha. Fray Mocho, seudónimo del escritor José S. Álvarez, muere en 1903 y Félix Lima nace en 1880 y es un periodista renombrado ya en 1905. Es decir que Scalabrini está hablando claramente del Buenos Aires finisecular: "Eran seres mezquinos de miras, atenaceados por una gula insatisfecha", agrega Scalabrini. "Además, se corría el albur de frangir la unidad de la urbe con núcleos extranjeros insolubles: los genoveses en La Boca, los turcos en la calle Reconquista",[19] insiste.

Esta carga ideológica nacionalista, que Scalabrini matizará más adelante, cuando se desmarque de la visión aristocratizante hispano-criollo-católica, permeó también a muchos otros intelectuales, como Saldías, por ejemplo. Pero, en todas las variantes que dividirán al nacionalismo posteriormente, la visión anti inmigratoria continuará presente, todas ellas, derecha o izquierda, laicista o clerical, seguirán afirmando el mito del pecado de origen, de la "mala vida" del tango nacido en el peringundín y adecentado en París. Un mito persistente a pesar de que no soporta el cotejo de las fuentes.

[18] Raúl Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo y espera* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1974).
[19] Scalabrini Ortiz: *El hombre...*, p. 40.

La censura del tango por la Iglesia francesa en vísperas de la Gran Guerra (con una postdata de Erik Satie)

Esteban Buch

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 79-102. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

La censura del tango por la Iglesia francesa en vísperas de la Gran Guerra (con una postdata de Erik Satie)

La condena contra el tango en enero de 1914 por el arzobispo de París, cardenal Léon-Adolphe Amette, y la escena apócrifa del papa Pío X viendo bailar la "danza del diablo" desde su sillón del Vaticano antes de proponer su reemplazo por la furlana, la "danza del papa", son episodios legendarios de la historia del género. Este artículo los explora desde una perspectiva histórica basada en documentos inéditos del arzobispado y en una colección de *Semaines Religieuses,* las revistas oficiales de las diócesis de toda Francia. Esas fuentes señalan al episcopado francés en su conjunto, políticamente enfrentado con el gobierno republicano que en 1905 había sancionado la Ley de separación de la Iglesia y el Estado, como origen y foco de la campaña internacional contra la danza venida del fin del mundo. Como suele ocurrir con las censuras moralistas, los obispos contribuyeron así a transformar al tango en una fantasía erótica poderosa y ampliamente compartida. También, en una fuente de inspiración, por ejemplo, para el compositor Erik Satie, quien en los bocetos para su *Tango perpétuel* de 1914 describe al diablo bailando el tango "sentado en un sillón".

Palabras clave: tango, censura, Iglesia, Francia, Erik Satie.

The Censorship of Tango by the French Church in the Eve of the Great War (with a Post-scriptum by Erik Satie)

The condemnation of tango in January 1914 by the archbishop of Paris, cardinal Léon-Adolphe Amette, and the apocryphal scene of pope Pius X watching the "devil's dance" from his Vatican armchair before proposing to replace it by the furlana, the "pope's dance", are legendary episodes of the history of the genre. This article explores them from a historical perspective based on unpublished archives of the Paris diocese, and on a collection of *Semaines Religieuses,* the official reviews of all the dioceses of France. These sources show that the international campaign against the dance from the end of the world was launched by the French episcopate as part of its political battle against the Republican government that in 1905 had enacted the Law of Separation of the State and the Church. By so doing, as in other cases of moralist censorship, the bishops turned the tango into a powerful and vastly shared erotic fantasy. And also, in a source of inspiration for composers like Erik Satie, who in the sketches for his 1914 *Tango perpétuel* describes the devil dancing the tango while "sitting in an armchair".

Keywords: tango, censorship, Church, France, Erik Satie.

La condena contra el tango lanzada en enero de 1914 por el cardenal Léon-Adolphe Amette, arzobispo de París, suele ser mencionada con entusiasmo por los historiadores del género, como una prueba del éxito social y del poder transgresor de lo que por entonces algunos llamaban, no sin ironía, la "danza del diablo". Lo mismo ocurre con la escena del papa Pío X viendo una demostración de tango desde su sillón del Vaticano antes de proponer su reemplazo por la furlana, una danza de su región natal pronto bautizada "danza del papa". Esas dos anécdotas, la francesa y la italiana, se suman a las condenas pronunciadas casi simultáneamente en Inglaterra, España, Bélgica, Italia, Austria, Alemania –donde el emperador Guillermo II le prohíbe bailarlo a sus soldados–, o Estados Unidos –donde lo fulmina el arzobispo de Nueva York–.

Si es seguro que el tango causó preocupación en el Vaticano, donde fue prohibido por el Vicario General de Roma, tampoco caben dudas de que la historia del papa fue una invención difundida por el periodista francés Jean Carrère. Así lo ha demostrado Enrique Cámara de Landa a partir de un estudio de la prensa italiana, no sin observar que la anécdota tal vez sea verdadera "desde el punto de vista mitológico".[1] Las fuentes francesas usadas para esta investigación –entre ellas documentos inéditos del arzobispado de París y las *Semaines Religieuses,* las revistas oficiales de las diócesis de todo el país– confirman esa conclusión, y a la vez señalan a la Iglesia de Francia en su conjunto, enfrentada al gobierno republicano que en 1905 había sancionado la Ley de separación de las Iglesias y el Estado, como origen y foco de esa campaña internacional contra la danza venida del fin del mundo.

Los obispos, y los obispos franceses muy especialmente, se tomaron el tango en serio, tal vez más en serio que nadie, tratándose de una danza que, para la gran mayoría de la gente no era más que una moda, es decir algo sin gran importancia.[2] Pero el diablo se esconde en los detalles. Más allá de sus diferencias de matices, en particular ante temas como el poder de Roma o la teología "modernista",[3] la casi totalidad de los obispos de Francia creyeron lo suficiente en los poderes corruptores de la "odiosa danza a la moda" –tal el título de un artículo de la revista del arzobispado de Marsella–[4] para combatirla de una sola vez.

---

[1] Enrique Cámara de Landa: "Escándalos y condenas: el tango llega a Italia", en Ramón Pelinski (ed.): *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2000), pp. 163-250 (p. 216).

[2] Béatrice Humbert: "El tango en París de 1907 a 1920", en Ramón Pelinski (ed.): *El tango nómade: Ensayos sobre la diáspora del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2000), pp. 99-163. Andrea Matallana: *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

[3] Ralph Gibson: *A Social History of French Catholicism, 1789-1914* (London: Routledge.1989); Jacques-Olivier Boudon: *L'épiscopat français à l'époque concordataire (1802-1905). Origines, formation, nomination* (Paris: Les Editions du Cerf, 1996); Harvey Hill: "French Politics and Alfred Loisy's Modernism", *Church History* 67/3 (1998), pp. 521-536; Hilaire Cholvy: *Histoire religieuse de la France, 1880-1914* (Paris: Privat, 2000); Etienne Fouilloux: "Intransigeance catholique et 'monde moderne' (19e-20e siècle)", *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 96 (1-2) (2001), pp. 71-86.

[4] T.B., "L'odieuse danse à la mode", *L'écho de Notre-Dame de la Garde. Semaine Religieuse de Marseille* (11-01-1914), p. 87.

En juego estaba, para ellos, el control de los cuerpos y las almas, empezando por el alma y el cuerpo de esas jóvenes muchachas de buena familia, esas *jeunes filles en fleur* que monseñor Latty, arzobispo de Avignon, imaginaba bailando "ofrecidas como un espectáculo, hendido el vestido, casi descubierto el pecho".[5] Como suele ocurrir con las prohibiciones moralistas,[6] Sus Eminencias contribuyeron poderosamente a transformar al tango en una fantasía erótica ampliamente compartida. También, en una fuente de inspiración, por ejemplo para el compositor Erik Satie, quien en los bocetos para el *Tango perpétuel* de su suite *Sports et divertissements* de 1914 describe al diablo bailando el tango "sentado en un sillón, con la cola enroscada en torno al cráneo".[7]

***

En París, el 24 de octubre de 1913, la Comisión de Obras de Religión y de Piedad del Comité Diocesano, un órgano consultivo del arzobispado integrado por unos treinta sacerdotes y laicos, recomienda "que las familias católicas reaccionen enérgicamente contra el uso de modas indecentes y danzas inconvenientes".[8] La palabra *tango,* sin embargo, no aparece mencionada en el informe sobre esa reunión, que publicará *La Semaine Religieuse de Paris.*[9] En vísperas de la Primera Guerra Mundial, las "danzas inconvenientes" agitan a la jerarquía católica bastante antes de que esta se decida a condenar explícitamente al tango públicamente. Por cierto, esa desaprobación genérica, que en la Iglesia tenía ya siglos de precedentes, permitía aludir a otras danzas modernas que, como el *boston*, también animan por entonces los placeres de los jóvenes franceses –sin hablar del vals, que tanto había excitado a sus padres, y que aún en esa época se baila en las fiestas mundanas–.[10] Pero un artículo publicado en *Le Figaro* en enero de 1911 confirma que, en los años que preceden la Primera Guerra Mundial, el tango es la novedad que concentra las ansiedades:

> Lo que pronto bailaremos.
> Este invierno será una danza argentina, el "tango argentino". Ese tango, nos dice el Sr. L. Robert, coreógrafo eminente y director de la Academia

[5] *La Semaine Religieuse de l'Archiodiocèse d'Avignon* (21-02-1914), p. 98. [*"…se donnant en spectacle, robe fendue, corsage presque nul"*.] Ver también Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (eds.): *Histoire du corps: Vol. 2, De la Révolution à la Grande Guerre* (Paris: Seuil, 2005).

[6] Esteban Buch: *The Bomarzo Affair : Ópera, perversión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003).

[7] Erik Satie, bocetos para *Sports & divertissements*, Ms9627(8), Bibliothèque Nationale de France, s/n [p. 3].

[8] Christian Sorrel: "Les congrés diocésains et la mobilisation des catholiques après la Séparation", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 87 (09-2005), pp. 85-100.

[9] *La Semaine Religieuse de Paris*, 27-12-1913, p. 802.

[10] Elizabeth Claire: "'Monstrous Choreographies. Waltzing, Madness & Miscarriage'", *Studies in Eighteenth Century Culture* 38 (2009), pp. 199-235; Sophie Jacotot: *Danser à Paris dans l'entre-deux guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)* (Paris: Nouveau Monde, 2013).

> de danza mundana, literalmente hace furor en la alta sociedad de Buenos Aires y el Brasil. Y debemos creer en la palabra de este docto hombre, quien nos asegura que en poco tiempo esta danza reemplazará a todas las otras.
> Así será pues es graciosa, ondulante y variada gracias a agradables y diversas figuras. El boston, el doble boston, por cierto tan placenteros, dice el Sr. L. Robert, son poca cosa comparados con el tango argentino [...]. Bailemos entonces el tango argentino.[11]

Ante esa moda que se instala en el espacio público, el hecho de llamar o no al tango por su nombre es para la Iglesia un verdadero dilema. En los ambientes católicos, en esa época en donde toda la liturgia es en latín, causa fuerte impresión el hecho de que, por una rara coincidencia, la palabra *tango* evoque el verbo latín *tangere,* que significa tocar. El mal se halla así inscrito tanto en el nombre de la cosa como en la cosa misma, de modo que callar el nombre puede ser una manera de atenuar el efecto de la cosa. Claro que esa actitud convive con la opuesta, la voluntad de hacer del tango el significante de todo lo que la Iglesia rechaza de la vida moderna. El 9 de diciembre de 1913, en las actas manuscritas de una reunión del Consejo del arzobispado de París, que integran el arzobispo y sus auxiliares más cercanos, se lee lo siguiente: "Se habla al pasar de la cuestión de la danza del tango; Su Eminencia se pregunta si debe intervenir para prohibirla".[12]

Mientras el cardenal Amette debate en privado con sus colaboradores, un prelado menos conocido va a pasar al acto: Jean-Arthur Chollet, profesor de teología y obispo de Verdun desde 1910, que el papa acaba de nombrar arzobispo de Cambrai. No es entonces Amette, un hombre de reputación más liberal, sino Chollet, un crítico activo de la teología modernista,[13] quien verdaderamente inicia la campaña eclesiástica contra el tango. Y lo hace días después de regresar de Roma, tras recibir de Pío X su nueva investidura. El Vaticano puede haber pesado en la iniciativa de ese prelado que, al asumir su nuevo cargo, afirmará: "No olviden nunca el principio de que una orden del jefe siempre es buena; y que aunque parezca mediocre no deben caber dudas de que siempre es preferible, más útil y más meritorio obedecer bien a una orden mediocre que obedecer mediocremente

---

[11] *"Ce que nous danserons bientôt. / Ce sera, cet hiver, une danse argentine, le "tango argentin". Ce tango, nous affirme M. L. Robert, chorégraphe éminent et directeur de l'Académie de danse mondaine, fait littérale ment fureur dans la haute société de Buenos Aires et du Brésil. Et nous en devons croire sur parole cet homme docte, qui nous assure que cette danse est, dans un bref délai, appelée à remplacer toutes les autres. / Car elle est gracieuse, onduleuse* [sic] *et variéed'agréables et diverses figures. Le boston, le double boston, si plaisants cependant, affirme M. L. Robert, ne sont, à comparer au tango argentin, que bien peu de chose. / Dansons donc le tango argentin." Le Figaro* (10-01-1911).

[12] Registre du Conseil N° 9 [Archevêché de Paris], actas de la reunión del Conseil de l'Archevêché de Paris del 9-12-1913, pp. 144-145. Archives Historiques de l'Archevêché de Paris. El autor agradece a Ph. Ploix y V. Thauziès, bibliotecarios del arzobispado, por su colaboración.

[13] Jean-Arthur Chollet: *L'Ascétique moderniste* (Lille: Editions des Questions écclésiastiques, 1909).

a una orden excelente".[14] Semanas después difundirá en su diócesis una carta del poderoso secretario de Estado de Pío X, el cardenal Merry del Val, que dice que los escritos de Chollet enviados al papa son "un nuevo testimonio de la docilidad con que sigue las directivas de la Santa Sede".[15]

El 20 de diciembre de 1913, entonces, la *Semaine Religieuse du Diocèse de Verdun* publica en su "parte oficial", con la firma de monseñor Chollet en persona –un gesto solemne por el cual este pone en juego su autoridad– el texto siguiente:

> El Tango, ejecutado según sus reglas especiales, es una danza profundamente peligrosa para las buenas costumbres. Por un entusiasmo inconcebible, tiende a difundirse cada vez más.
> Por eso al comenzar la temporada de invierno nos importa llamar la atención sobre esta práctica a las familias cristianas, que en todo momento deberán abstenerse de participar de ella o de abrirle sus salones, y apelar a la vigilancia de los directores de conciencia que, en nuestras ciudades sobre todo, combatirán con toda su energía uno de los más poderosos disolventes de la moralidad francesa.
>
> † Jean
> Administrador apostólico de la diócesis de Verdun.[16]

***

El texto de monseñor Chollet marca el comienzo de una verdadera campaña que, gracias a la participación de la gran mayoría de los obispos de Francia, se prolongará durante meses. El discurso moralizador de muchos obispos es abiertamente nacionalista, al darle un sentido religioso a la preocupación por la supuesta decadencia de la "moralidad francesa", entre cuyos síntomas más comentados se halla el descenso de la natalidad.[17] Está claro que para muchos sacerdotes una

---

[14] *"Retenez toujours, ajoute Sa Grandeur, qu'en principe, un ordre du chef est toujours bon ; et, vous paraît-il médiocre, soyez bien convaincus qu'il est préférable, plus utile et plus méritoire de bien obéir à un ordre médiocre que d'obéir médiocrement à un ordre excellent." La Semaine Religieuse du Diocèse de Verdun* (03-01-1914), p. 6.

[15] *La Semaine Religieuse du Diocèse de Verdun* (22-03-1914), p. 221." […] *un nouveau témoignage de votre docilité à suivre les directions du Saint-Siège"*. Ver también Raphaël Merry del Val: *Pie X, Impressions et souvenirs* (Saint-Maurice (Suisse): Editions de l'œuvre de Saint-Augustin, 1951).

[16] La primera página indica por error sábado 21 de diciembre. El texto lleva la firma de Chollet como "administrador apostólico de la diócesis de Verdun" por haber conservado provisoriamente la dirección de la diócesis luego de su nombramiento a Cambrai hasta la designación de su sucesor. "*Le Tango, exécuté suivant ses règles spéciales, est une danse profondé ment dangereuse pour les mœurs. Elle tend, par un engoue mentin concevable, à se répandre de plus en plus. / Nous tenons donc, au début de la saison d'hiver, à appeler sur cette pratique l'attention des familles chrétiennes qui s'interdiront d'y prendre jamais partou de lui ouvrir leurs salons, et la vigilance des directeurs de conscience qui, dans nos villes surtout, combattront de toute leur énergie un des plus puis sants dissolvants de la moralité française.*" *La Semaine Religieuse du Diocèse de Verdun* (20-12-1913), p. 1010.

[17] Claude Langlois: *Le crime d'Onan: Le discours catholique sur la limitation des naissances* (Paris: Belles Lettres: 2005).

mujer que baila el tango se distrae de su deber de engendrar los niños que deberán salvar a la nación francesa de la bancarrota moral en la que la ha sumido la Ley de 1905 y el triunfo del "paganismo". Y no es casual que la condena parta de una ciudad cercana a la frontera alemana y a las provincias perdidas tras la derrota en la guerra franco-prusiana de 1871, aun si por supuesto en 1913 Verdun no es aún Verdun, es decir el principal teatro y lugar de memoria de la Gran Guerra.[18]

El escenario de esa acción no es tan solo el seno de la Iglesia, es decir las "familias cristianas" y sus "directores de conciencia", sino también el espacio público de la Tercera República. Eso no tarda en hacerse patente, pues el 27 de diciembre de 1913, una semana después de la publicación de la *Semaine Religieuse* de Verdun, el comunicado de monseñor Chollet es reproducido en la primera página del cotidiano parisino conservador *Le Gaulois,* seguido por este lacónico comentario: "¿Qué va a decir el señor Richepin?".[19] Al día siguiente, bajo el título "El tango condenado", lo publica también *L'Univers,*[20] el órgano tradicional del sector más ultramontano y antisemita de la Iglesia francesa, por entonces cercano a l'Action Française de Charles Maurras.

Jean Richepin era el académico y escritor que el 26 de octubre había pronunciado un elogio del tango ante las cinco academias del Instituto de Francia. Ese famoso discurso bajo la Coupole fue reproducido en varios medios, entre ellos el diario *Le Temps,*[21] mientras que el diario *La Croix* y otros órganos católicos expresaban su descontento, al hablar de reflexiones "muy fuera de lugar" y de otros académicos que habían expresado su "pesar".[22] Es que Richepin no solo había hecho un elogio retórico del tango lleno de alusiones a la mitología griega; también había buscado refutar las objeciones morales y políticas que este ya venía suscitando en ciertos ambientes parisinos. Al "muy injusto" reproche de ser "inconveniente", Richepin respondía que "el carácter inconveniente de una danza sólo puede atribuirse a los bailarines". Al reparo por su origen extranjero, le oponía la hospitalidad de París a danzas tales como "la contradanza inglesa" y el "boston americano", sin olvidar el "vals alemán". La queja sobre su origen popular, refutada por el origen plebeyo de muchas danzas "aristocráticas", es ridiculizada con esta parrafada: "¡Piensen Uds.! ¡Una danza que tuvo por cuna las pocilgas más inmundas de América! ¡Una danza de boyeros, de palafreneros, de gauchos, de semisalvajes, de negros! ¡Puaj! ¡Qué horror!". El discurso concluía sobre una exhortación patriótica para que Francia sea "un país donde la danza es necesaria para la vida".[23]

Parece claro que el impacto público de esa conferencia contribuyó a la decisión de los obispos de llamar al tango por su nombre, y más generalmente de rom-

---

[18] Annette Becker: *La Guerre Et La Foi: De La Mort à La Mémoire, 1914-1930* (Paris: A. Colin, 1994).
[19] *Le Gaulois* (27-12-1913).
[20] *L'Univers* (28-12-1913).
[21] *Le Temps* (26-10-1913).
[22] *La Croix* (27-10-1913).
[23] Guillermo Gasió: *Jean Richepin y el tango argentino en París en 1913* (Buenos Aires: Corregidor, 1999), pp. 62-63, trad. Mod.

per lanzas contra las "modas indecentes". A la declaración del obispo de Verdun sigue pronto la del arzobispo de Lyon, monseñor Sevin, quien el 26 de diciembre publica en la *Semaine Religieuse* de su diócesis (siempre en la "parte oficial", aunque sin firma esta vez) una reflexión de claras resonancias políticas:

> Acerca de algunos entretenimientos. – ¿Los principios de los librepensadores en materia de entretenimientos pueden acaso servir de regla para los católicos? Sin duda no. Ello es una verdad incontestable y sin embargo cada vez más ignorada, si se lo juzga por el progreso constante de las costumbres paganas y la pérdida de influencia de las costumbres cristianas.
> Demasiado a menudo se ve, en Francia y en otras partes, convertirse en moda esos espectáculos desvergonzados, esas danzas lascivas que, decía Lacordaire, matan toda virtud y desatan todos los apetitos.
> Recordamos a los fieles que deben permanecer ajenos a todo ello, y que se trata de un *deber* tanto más grave que al contradecir en eso los mandamientos de Dios agregarían al pecado que los pierde personalmente, el pecado de escándalo que pierde a los otros.[24]

Al revés de monseñor Chollet, monseñor Sevin habla de "danzas lascivas" en general, apuntando a unas "costumbres paganas" que no conocen fronteras. Salvo que la identificación del paganismo con los "librepensadores" tiene un sentido preciso en el contexto francés, tras décadas de combates con los anticlericales que, desde 1905 sobre todo, parecen haber ganado la partida. Para los obispos la cuestión de los *divertissements* no tiene nada de divertida, pues es una cuestión tanto moral como política.

A la vez, la solemnidad del tono se debe sin duda a que no todos los católicos están convencidos de que el tango sea algo tan serio ni tan horrible. El 30 de diciembre, *Le Gaulois* informa que en Roma el rey Vittorio Emanuele acaba de prohibir el tango en los bailes de la corte, una medida ya vigente en las embajadas de España y Gran Bretaña. Pero en la misma página puede leerse que los bombones "Tangos" "deliciosamente perfumados" forman parte, junto a los "Muscadins" y los "Incroyables", de las "Boîtes Sem" –el nombre del dibujante que ha popularizado la imagen de la nueva danza– que la casa Chocolat des Merveilleuses vende

---

[24] "*A propos de certains divertissements. – Les principes des libres-penseurs en matière de divertissements peuvent-ils servir de règle à des catholiques ? Non, sans doute. C'est là une vérité incontestable et cependant de plus en plus méconnue, si l'on en juge par le progrès croissant des mœurs païennes et le fléchissement des mœurs chrétiennes. / Ne voit-on pas trop souvent, en France et ailleurs, devenir à la mode ces spectacles é hontés, ces danses lascives, qui, selon le mot de Lacordaire, tuent toute vertu et débrident tous les appétits. / Nous rappelons aux fidèles qu'ils doivent y rester étrangers, et que c'est poureux un* devoir *d'autant plus gave, qu'encontrevenant sur ce point aux commandements de Dieu, il sa jouterai en taupéchéqui les perd personnellement, le péché de scandale qui perd les autres.*" *Semaine Religieuse du Diocèse de Lyon* (26-12-1913), p. 115-116.

en el 32 de la avenida des Champs-Elysées.[25] Por lo visto es probable que entre los lectores de ese diario *anti-dreyfusard* y conservador, que en esos momentos preparan la fiesta de Año Nuevo, también se cuenten algunos amantes del tango y sus numerosos productos derivados.

Ese mismo día, sin embargo, el diario reproduce el comunicado de monseñor Sevin, agregándole una frase que muestra que algunos curas han activado sus contactos con lo que llaman "la buena prensa": "Creemos saber que cierta cantidad de obispos se aprestan a tomar medidas contra el tango en sus propias diócesis".[26] Las fuentes de *Le Gaulois* estaban en lo cierto: el sábado 3 de enero de 1914 el arzobispo de Sens y Auxerre, el arzobispo de Auch y el obispo de Châlons publican a su vez textos contra el tango en las *Semaines Religieuses* de sus respectivas diócesis, imitados al día siguiente en Poitiers y Angoulême.[27] En general citan a sus colegas de Verdun y de Lyon, no sin agregar un toque personal: "Y qué decir de todos los excesos de lujo, de vestido, de toilette que provocan hasta en el santo lugar?...", se pregunta por ejemplo monseñor Ricard en Auch. Claro que a menudo se trata de una medida puramente profiláctica. El arzobispo de Sens, tras hacer suya la advertencia de monseñor Chollet, expresa su confianza en que la vigilancia conjunta de familias y sacerdotes "le impedirán introducirse en los hogares católicos de nuestra querida diócesis". Para esas fechas, al menos que el obispo lo sepa, nadie parece haber bailado jamás el tango en Sens. Lo cual no le impide ir más lejos en términos de medidas concretas: "Los señores curas de las ciudades de la diócesis deberán leer esta nota en todas sus misas del próximo domingo".[28]

De esa primera salva de declaraciones del invierno de 1913-1914, la más enérgica es la de monseñor Humbrecht, el obispo de Poitiers, al asociar el tango a la pérdida de influencia de la Iglesia sobre "el mundo" en "tiempos de persecución":

> A medida que disminuye la influencia de la Iglesia, las malas pasiones retoman su imperio sobre las almas. Ya no se desea llevar una vida apacible, disciplinada, razonable; hay que gozar, olvidarse, embriagarse. Así, para mantener a sus víctimas ocupadas y divertidas, el mundo inventa atracciones cada vez más peligrosas. Ya no hay límites en la moda, en el teatro, en la danza: muchos que participan de ese movimiento descubren luego con temor lo que significa para el porvenir de nuestra sociedad. Y, como siempre se querrán impresiones nuevas, siempre se buscará más abajo.
> Es urgente que los cristianos y las cristianas reaccionen contra este funesto encadenamiento. Nuestro Señor no puede vivir y hacerse oír en

[25] *Le Gaulois* (30-12-1913).
[26] Ibídem.
[27] *La Semaine Religieuse de Sens et Auxerre* (03-01-1914), p. 4, *La Semaine Religieuse de l'Archidiocèse d'Auch* (03-01-1914), p. 6, *La Semaine Religieuse d'Angoulême* (04-01-1914), p. 17; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Châlons* (03-01-1914), pp. 4-5; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Poitiers* (04-01-1914), p. 2.
[28] *La Semaine Religieuse de Sens et Auxerre,* op.cit.

> almas disipadas; en nuestros tiempos de persecución, le pide a sus fieles que se aparten del mundo para tomar su parte en el duelo y en los trabajos de la Iglesia.
> Llamamos particularmente su atención y su severidad sobre una nueva danza llamada *tango*. De una punta del mundo a otra es objeto de un verdadero entusiasmo; a su servicio se han puesto la palabra, la pluma, los grabados, etc. Se sabe que todas las danzas presentan peligros, pero se dice que esta es la más audaz de todas.
> ¿Estamos acaso volviendo al paganismo y a sus vergüenzas? Varias cortes y embajadas han proscripto esta danza de sus salones. Nuestros fieles harán el esfuerzo de abstenerse, y los directores de conciencia la prohibirán sin ambigüedad.
> Nuestra ciudad episcopal en particular siempre ha sido conocida por su fidelidad a las tradiciones de honor y de buen gusto. Estamos persuadidos que reprobará los desvíos que condenan la moral y la simple decencia.
> No vaya a ser que Nuestro Señor pueda repetir a nuestros cristianos su terrible maldición: *¡Ay del mundo por los escándalos! Porque necesario es que vengan escándalos; mas ¡ay de aquel hombre por el cual viene el escándalo!* (1).
>
> Luis, obispo de Poitiers
> Mateo, 18:7.[29]

Así, Jesucristo en persona es llamado en refuerzo de esos sacerdotes que, en general sin haber visto ni escuchado un solo tango, lo condenan en las grandes ciudades en donde se lo baila, pero también en las pequeñas en donde no se lo baila, e incluso en los pueblos perdidos en donde no se sabe qué es. Muy pocas son las diócesis en donde el tango no aparece mencionado en la revista oficial –Limoges,

[29] "*A mesure que diminue l'influence de l'Eglise, les mauvaises passions reprennent empire sur les âmes. On neveut plus mener la vie paisible, disciplinée, réfléchie; on a besoin de jouir, de s'oublier, de segriser. Aussi, pour occuper et amuser ses victimes, le monde invente des attractions de plus en plus dangereuses. Dans les modes, le théâtre, la danse, il n'y a plus de retenue : beaucoup ont participé au mouvement qui s'en montrent effrayés pour l'avenir de notre société. Et, comme on voudra des impressions toujours nouvelles, on descendra toujours plus bas. / Il est urgent que les chrétiens et les chrétiennes réagissent contre ce funeste entraînement. Notre-Seigneur ne peut vivre et se faire entendre dans des âmes dissipées ; en nos temps de persécution, il demande à ses fidèles de se séparer du monde pour prendre part au deuil et aux travaux de l'Eglise. / Nous appelons tout particulièrement leur attention et leur sévérité sur une danse nouvelle, nommée le* tango. *D'unbout du monde à l'autre elle est l'objet d'un véritable engouement; pour elle, on a mis en œuvre la parole, la plume, les gravures, etc. On sait que toutes les danses offrent des dangers, mais ondit que celle-ci est la plus audacieuse de toutes. / Sommes-nous donc en train de revenir au paganisme et à ses hontes? Plusieurs cours et ambassades ont proscrit cette danse de leurs salons. Nos fidèles auront à cœur de s'en garder, et les directeurs de conscience l'interdiront nettement. / Notre ville épiscopale en particulier a toujours été renommée pour sa fidélité aux traditions d'honneur et de bon goût. Nous sommes persuadé qu'elle réprouvera des écarts condamnés par la morale et les simples convenances. / Il ne faut pas que Notre-Seigneur puis serépéter à nos chrétiens sa terrible malédiction:* Malheurau monde à cause des scandales quis'y produisent! Il y aura toujours du scandale;cependant malheur à l'homme par qui le scandale arrive. *(1)*". *La Semaine Religieuse du Diocèse de Poitiers* (04-01-1914), p. 2.

Beauvais, Viviers–, pero ello parece tan solo un olvido o una cuestión de oportunidad. Aun si el discurso no toma la forma de una declaración conjunta del episcopado, como es el caso en Bélgica tras la iniciativa de los obispos franceses,[30] sobre el tango la Iglesia de Francia habla de una sola voz, probablemente como resultado de una cuidadosa coordinación.

Una semana más tarde, los obispos que declaran su hostilidad al tango son aún más numerosos, mientras que la prensa va a ocuparse de lleno de lo que se ha convertido en un tema de actualidad. El viernes 9 de enero se hacen públicas, siempre en las correspondientes *Semaines Religieuses,* las reacciones del obispo de Aire y Dax y del de Le Puy,[31] mientras que el sábado 10 les toca a los de Nancy, Nantes y Rennes,[32] seguidos el domingo 11 por Marsella y Versailles. La forma que toma la condena en Versailles muestra los contactos fluidos entre la Iglesia y la prensa, pues la revista del obispado reproduce, como otras, el discurso de monseñor Sevin, pero tomándolo de *Le Gaulois*, antes de agregar:

> Dejamos al diario *Le Gaulois* la responsabilidad de todas estas noticias más o menos exactas, y conservamos de su artículo una indicación que nadie puede poner en duda, el hecho de que el episcopado francés está muy preocupado por mantener la moral cristiana y pide a los verdaderos católicos que sientan horror y huyan de los placeres peligrosos o malos.[33]

Y no son solo obispos quienes toman la palabra, pues en Marsella es el abad T. Brieugne quien expresa su deseo "que esta moda odiosa vuelva a los tugurios de los que salió".[34]

Mientras tanto, en París, el cardenal Amette ha decidido pasar a la acción. El 6 de enero de 1914 se habla otra vez del tango en el Consejo del Arzobispado: "Su Eminencia publicará en la *Semaine Religieuse* una nota de la que el Consejo pudo tomar conocimiento, sobre ciertas danzas lascivas, en particular el tango, como así también sobre la falta de modestia en la vestimenta de las mujeres".[35] El domingo 10 de enero la *Semaine Religieuse* de París pronuncia por fin su condena explícita del tango, en la "parte oficial", bajo el título de "Advertencia", y con la firma solemne de "Léon-Adolphe, card. Amette, archevêque de Paris":

---

[30] Carta del episcopado belga reproducida en varios medios, entre ellos *La Semaine Religieuse du Diocèse d'Arras, Boulogne & Saint-Omer* (30-01-1914), pp. 73-74.

[31] *La Semaine Religieuse du Diocèse d'Aire et de Dax* (09-01-1914), pp. 28-29. *La Semaine Religieuse du Diocèse du Puy* (09-01-1914), pp. 233-235.

[32] *La Semaine Religieuse du Diocèse de Nancy et de Toul* (10-01-1914), p. 26. *La Semaine Religieuse du Diocèse de Nantes* (10-01-1914), p. 38. *La Semaine Religieuse du Diocèse de Rennes* (10-01-1914), pp. 298-299.

[33] *La Semaine Religieuse de la Ville et du Diocèse de Versailles* (11-01-1914), p. 14.

[34] T.B.: "L'odieuse danse à la mode...", p. 87.

[35] *Registre du Conseil* N° 9 [Archevêché de Paris], actas de la reunión del Conseil de l'Archevêché del 06-01- 1914, p. 151. Archives Historiques de l'Archevêché de Paris.

> En varias oportunidades, en Nuestros Congresos y mediante el órgano de Nuestro Comité Diocesano, hemos recomendado a los fieles que reaccionen enérgicamente contras las modas indecentes y las danzas inconvenientes. Los abusos que continúan nos obligan a insistir otra vez sobre este grave deber.
> Recordamos a Nuestros Diocesanos que deben observar siempre en su manera de vestir las reglas de la modestia cristiana, que a menudo son violadas hasta en la iglesia, especialmente durante las ceremonias de casamiento. Pedimos a las mujeres cristianas que se liguen para abolir el uso de ciertas formas de vestimenta contrarias a la decencia.
> Condenamos la danza, de importación extranjera, conocida bajo el nombre de *tango*, que es lasciva por su propia naturaleza y ofende a la moral cristiana. Las personas cristianas no pueden, en conciencia, participar de ella. Los confesores deberán actuar en consecuencia al administrar el sacramento de la Penitencia.[36]

***

El impacto simbólico y mediático del arzobispo de París va a darle un giro decisivo a la condena eclesiástica, al punto que la posteridad no conservará de ella más que su intervención. Hay que decir que la orden de supeditar al renunciamiento al tango la absolución en el confesionario es una medida particularmente severa. A partir de ese momento, casi todos los obispos que condenan el tango van a ampararse en la autoridad del poderoso cardenal: así ocurre en Evreux, St Claude, Meaux, St Brieux, Nantes, Valence, Grenoble, Périgueux, Aix-en-Provence, Lille, Oran, Alger…[37] Esa influencia del cardenal Amette se ve también en el intenso

---

[36] "*A plusieurs reprises, dans Nos Congrès et par l'organe de Notre Comité diocésain, Nous a vons recommandé aux fidèles de réagir énergiquement contre les modes indécentes et contre les danses inconvenantes. Les abus qui se continuent* [sic] *Nous obligent à insister de nouveau sur ce grave devoir. / Nous rappelons à Nos diocésaines qu'elles doivent observer toujours dans leur mise les règles de la modestie chrétienne, qui son ttrop souvent violéesmême à l'église, spécialement dans les cérémonies de mariage. Nous demand on saux femmes chrétiennes de se liguer pour abolir l'usage de certaines formes de vêtements contraires à la décence. / Nous condamnons la danse, d'importation étrangère, connue sous le nom de* tango, *quiest, de sanature, lascive et offensante pour la morale. Les personnes chrétiennes ne peuvent, en conscience, y prendre part. Les confesseurs devront agir en conséquence dans l'administration du sacrement de Pénitence*". *La Semaine Religieuse de Paris* (10-01-1914), p. 46.

[37] *La Semaine Religieuse du Diocèsed'Evreux* (17-01-1914), p. 38 ; *La Semaine Religieuse du Diocèse de St Claude* (24-01-1914), p. 37; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Meaux* (17-01-1914), p. 38 ; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Saint-Brieuc et Tréguier* (23-01-1914), p. 49; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Moulins* (?-01-1914), p. 37; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Nantes* (17-01-1914), p. 38; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Valence* (24-01-1914), p. 67; *La Semaine Religieuse du Diocèse de Grenoble* (15-01-1914); *La Semaine Religieuse du Diocèse de Périgueux et de Sarlat* (17-01-1914), p. 35; *La Semaine Religieuse d'Aix* (18-01-1914), p. 33; *La Semaine Religieuse de Lille* (07-03-1914), p. 217; *La Semaine Religieuse du Diocèse d'Oran* (14-02-1914), p. 99; *La Semaine Religieuse du Diocèse d'Alger* (08-02-1914), p. 89.

debate que suscita en la prensa. El mismo día de su declaración, *Le Petit Journal* la reproduce como primicia en su primera página, junto con el retrato del prelado y un dibujo donde una joven elegante sonríe ante los embates de un hombre de típico aspecto latino, que curiosamente la abraza por detrás.[38] Al día siguiente, el influyente y moderado *Journal des Débats* sale a respaldar al cardenal, argumentando que "nadie pretenderá que la Iglesia, guardiana de las almas, invade aquí terreno laico", ya que "la danza exótica cuya moda tiene las proporciones de una verdadera invasión se ha transformado en un símbolo del relajamiento de las costumbres".[39] Ello le valdrá el elogio de *La Croix,* el gran diario católico que enfurecido denuncia en la moda del tango nada menos que "el culto de la 'bestia'", elogiando al pasar la sabiduría del Emperador alemán y del embajador austríaco por haberlo prohibido –dos potencias extranjeras de las cuales pocos meses después ningún francés podrá elogiar nada sin ser acusado de traidor a la patria–.[40]

Un periodista va a pedirle su opinión al representante argentino, Enrique Rodríguez Larreta, quien responde que en su país el tango "es el placer de gente grosera",[41] –una opinión compartida, como se sabe, por Leopoldo Lugones, quien desde la misma delegación envía a *La Nación* su famosa carta contra el "reptil de lupanar"–.[42] En otro diario parisino se observa que "el tango comienza a ser una obsesión, y esa sola palabra, repetida sin cesar, se vuelve exasperante. Pero ¿acaso se ha logrado jamás algo con persecuciones, así fuera contra frivolidades?".[43] En *Le Temps,* el crítico Abel Hermant busca un punto medio al decir que "esta danza, complicada, difícil, y no desprovista de gracia, está desprovista de estilo", ya que "ciñe a la realidad de demasiado cerca, si se me permite la expresión".[44]

A la vez, los republicanos no se quedan callados ante lo que perciben como una verdadera campaña política de la Iglesia. En la influyente revista anticlerical *Gil Blas,* un columnista se burla de los obispos diciendo que "no han reflexionado los suficiente al proscribir el tango. Nuestra época llora la despoblación, y la Iglesia ha dicho: '¡Creced y multiplicaos!' Prohibir esa importación coreográfica es suprimir un poderoso ayudante de la repoblación".[45] Y poco después, en el mismo

---

[38] *Le Petit Journal* (10-01-1914).

[39] "*Nul ne prétendra que l'Eglise gardienne des âmes, empiète ici sur le terrain laïque. La danse exotique dont la vogue subite a pris les proportions d'une invasion, est devenue comme un symbole du relâchement des mœurs*". "La condamnation du tango", *Le Journal des Débats* (11-01-1914).

[40] Cyr.: "Païens", *La Croix* (22-01-1914).

[41] "*Il répond que dans son pays elle est le plaisir des gens grossiers*." Octave Pradels: "A propos du Tango: les danses exotiques", *Le Petit Journal* (18-01-1914).

[42] Humbert: "El tango en París...", p. 133.

[43] "*Le tango commence à être obsédant, et ce seul mot, sans ces serépété, produit quel que exaspération/ Mais a-t-on jamais rien obtenu, fût-ce dans les choses frivoles, par la persécution?*". Paul Ginisty: *Le Petit Parisien* (12-01-1914).

[44] "*Cette danse, compliquée, difficile et non point dépour vue de grâce, est dépour vue de style. Elle serre de trop près, si puis dire, la réalité*". Abel Hermant: "L'Eglise et le tango-Renanaubal", *Le Temps* (16-01-1914).

[45] "*NN.SS les évêques n'ont point réfléchi en proscrivant le tango. Notre époque pleure sur la dépopulation, et l'Eglise a dit : 'Croissez et multipliez!' C'est supprimer un adjuvant puissant de repopulation que d'interdire cette importation chorégraphique*". Montozon: "Les Evêques et le Tango", *Gil Blas* (22-01-1914).

periódico, el diputado radical-socialista Théodor Steeg, un filósofo de confesión protestante, ex-ministro de educación y político destacado, afirma que "un tema ciertamente frívolo puede sugerir reflexiones que lo son mucho menos":

> Olvidamos con demasiada frecuencia que desde hace diez [sic] años existe una ley que ha separado las Iglesias del Estado, y que a cambio de la irrisoria autoridad que el clero obtenía de sus relaciones con el poder, le hemos dado el poder de actuar con libertad. Mientras nosotros lo olvidamos y nos perdemos en vagas recriminaciones, él lo ha comprendido de entrada. Y tiene la intención de sacar de ello todas las ventajas que le negaba el miserable Concordato: retomar la dirección de las almas, recuperar su influencia sobre las voluntades, para volver a entrar victorioso, gracias a estas últimas, en ese reino de lo temporal del cual hemos logrado eliminarlo.[46]

Caben pocas dudas de que los obispos tengan la ambición política que denuncia el diputado Steeg, la de "retomar la dirección de las almas" para lanzarse a la reconquista del poder. En cambio sí puede dudarse de que logren ese objetivo, más allá de la ironía de *La Croix* al preguntarse si para Steeg "el tango forma parte entonces del libre pensamiento",[47] o de la noticias de que algunos salones de alcurnia le han cerrado sus puertas bajo presión de los obispos: "Todo eso realmente es demasiado bonito para descansar sobre un fondo sólido de deferencia y espíritu cristiano", comenta escéptico *L'Univers.*[48] Pero ya monseñor Amette confesaba la angustia que le causan "los abusos que continúan": la palabra del arzobispo traiciona, por su energía y su solemnidad mismas, la sospecha de su propia ineficacia. Y naturalmente el problema va más allá de saber si el tango se ha bailado o no en tal o cual salón, pues lo que está en juego es la credibilidad de la Iglesia.

Por eso en las sacristías se acoge con júbilo la noticia de que un maestro de danza llamado Stilson le hace juicio al cardenal Amette por el daño causado a su actividad profesional. ¿No es esa la demostración ideal de que la palabra de los obispos conserva su influencia? "Es instructivo oír proclamar que una voz episcopal supone comprometer irremediablemente lo que había instaurado el esnobismo más tenaz y difundido", comenta un obispo, precisando que Stilson pide 20 mil

---

[46] "*Nous oublions un peut rop qu'il existe depuis dix ans une loi qui a séparé les Eglises de l'Etat, et qu'à la place de l'autorité dérisoire que le clergé tenait de ses rapports avec le pouvoir, nous lui avons donné le pouvoir d'agir, avec la liberté. Si nous l'oublions et nous perdons en récriminations vagues, lui, dès l'abord, s'enestren du compte. Il entend tirer de la situation tous les avantages que lui refusait le misérable Concordat: reprendre la direction des âmes, ressaisir son influence sur les volontés, pour rentrer victorieux et porté par elles, sur ce domaine temporel donton a réussi à l'éliminer*". Théodor Steeg: "La danse devant la mître", *Gil Blas* (05-02-1914).

[47] "*Alors, le tango, pour M. Steeg, fait partie de la pensée libre?*". *La Croix* (07-02-1914).

[48] "*Tout cel a est trop beau pour reposer sur un fond solide de déférence et d'esprit chrétien*". *L'Univers* (06-02-1914).

francos por daños y perjuicios.[49] Dicho esto, no hay huellas de que el maestro de baile haya obtenido indemnización alguna, lo cual puede significar tanto un respaldo tácito de la Justicia a la censura de los obispos como la apreciación de que el daño causado por la palabra del cardenal, finalmente, no era para tanto.

Mientras tanto, la declaración del arzobispo de París es recibida con entusiasmo en el campo de batalla, es decir en los hogares en donde el problema se plantea de modo concreto. Pues el tango es sin duda una fuente de auténtica perplejidad en muchas familias católicas, confrontadas al fenómeno del baile en sus propias casas gracias a la difusión de las partituras para piano y a la llegada de los primeros fonógrafos, e incluso a veces, en las de mayor fortuna, gracias a la presencia de músicos, entre los cuales, hay algunos argentinos. ¿Cómo renunciar a esas fiestas que tanto cuentan en la vida mundana de las élites católicas y menos católicas?[50] ¿Cómo impedirle bailar a una muchacha que busca marido, se pregunta un teólogo influyente, "sin hacerla quedar en ridículo y disgustar al joven que le hace la corte, o a sus padres?".[51]

Por eso la orden del cardenal Amette produce inmediatas reacciones de alivio en quienes se sienten actores de una suerte de cruzada doméstica: el 13 de enero, durante una nueva reunión del Consejo del arzobispado, "Su Eminencia comunica diversas cartas que le han llegado como consecuencia de su nota en la *Semaine Religieuse* acerca del tango y de las danzas y vestimentas inmodestas".[52] Esas primeras cartas no han sido conservadas entre los papeles del cardenal, pero sí una del 23 de enero de seis "jefes de familia" que lidera el Commandant Duroy de Bruignac, de nombre tan marcial como aristocrático, y que todos están domiciliados en el lujoso 16e *arrondissement*:

> Eminencia
> Los firmantes, jefes de familia dolorosamente impresionados por la invasión progresiva del espíritu pagano entre los católicos e incluso entre los practicantes, ruegan a Su Eminencia que reciba la expresión de su filial gratitud por Su oportuna prohibición relativa a la inconveniente danza del Tango.
> Alentados por esta feliz intervención, vienen a solicitar Su apoyo con un fin más amplio de saneamiento moral.
> No se engañan en modo alguno sobre las extremas dificultades que ha de plantear esta cuestión, pues el espíritu pagano que desean combatir no se

[49] "[…] *il est instructif d'entendre proclamer qu'une voix épiscopale suffit à compromettre irrémédiablement ce qu'avait instauré le snobisme le plus tenace et le plus répandu*". *La Semaine Religieuse du Diocèse de St Dié* (27-02-1914).
[50] Myriam Chimènes: *Mécènes et musiciens: du salon au concert à Paris sous la IIIe République* (Paris: Fayard, 2004); Anne Martin-Fugier: *Les salons de la IIIe république: Art, littérature, politique* (Paris: Perrin, 2009).
[51] Langlois: *Le crime…*, p. 72.
[52] Registre du Conseil N° 9 [Archevêché de Paris], actas de la reunión del Conseil de l'Archevêché del 13-01-1914, p. 152. Archives Historiques de l'Archevêché de Paris.

> manifiesta siempre de manera tan precisa; impregna todas las cosas como una pestilencia malsana que vuelve más difíciles los intentos de reforma.

Además de la "violación de la cuaresma" y el tema de la vestimenta mencionan como objetivo del "saneamiento moral" una reforma de las danzas:

> 2°) Danzas
> Muchas danzas cuya esencia misma no sería inmoral pasan a serlo aquí o allá a causa de actitudes nuevas y movimientos menos ordenados (por no decir: desordenados). El progreso del mal en ese plano es pavoroso.
> Sería sin duda ilusorio esperar la supresión de todos los abrazos (*prises de taille*), bien que la mayoría de ellos implique tantos peligros, para quienes los practican como para quien los contemplan.
> Sin embargo un resultado de incalculable alcance sería obtener en ese punto la adopción exclusiva del abrazo inglés, que suprime los contactos más enojosos y vuelve casi imposibles ciertos inadmisibles movimientos de cadera.[53]

Nada ha podido saberse de ese "abrazo inglés", salvo que obviamente era más abierto que el que suele verse en la iconografía de la época. Hoy podrá contar como un precursor lejano del actual "tango nuevo", pero en aquel contexto recuerda tan solo que en materia de pudor los ingleses, pocos años después de la muerte de la reina Victoria, son de todos los pueblos el más recatado, por no decir el más reprimido –al menos, según la opinión de los franceses–. En todo caso, la carta del Comandante Duroy de Bruignac, un hombre que pronto se ilustrará como oficial en la Gran Guerra, muestra que la jerarquía eclesiástica ha logrado enrolar para su campaña a buena cantidad de laicos.

Especialmente activas se muestran las mujeres, nucleadas en asociaciones católicas tales como la Ligue des Femmes Françaises[54] y la Ligue Patriotique des

---

[53] "*Eminence, / Les chefs de familles oussignés, douloureusement impressionnés par l'invasion progressive de l'esprit païen parmi les catholiques mêmepratiquants, prient Votre Eminence d'agréer l'expression de leur filial e gratitude pour Son opportune interdiction relative à inconvenante danse du Tango. / Encouragés par cette heureuse intervention, ils viennent solliciter Son appuidans un but plus étendu d'assainissement moral. / Ils ne se dissimulent aucunement les difficultés extrêmes que soulèvera cette question, car l'espritpaïen qu'ils veulent combattre ne se manifeste pas toujours d'une manière aussi précise; il imprègne toutes choses comme d'une pestilence malsaine et par là rend plus difficiles les tentatives de réforme. […] 2°) Danses / Beaucoup de danses dont l'essence même ne serait point immorale, le deviennent ça et là par des attitudes nouvelles, par des mouvements moins ordonnés (pour ne pas dire : désordonnés). Le progrès du mal surce chapitre est effrayant. / Il serait sans doute illusoired'espérer la suppression de toutes les prises de taille, dont la plu part comportent cependant tant de dangers, et pour qui les pratique et pour qui les regarde. / Toutefois un résultat d'une portée incalculable serait obtenir surce point par l'adoption exclusive de la prise de taille anglaise qui supprime les contacts les plus fâcheux et rend presque impossibles certains déhanchements inadmissibles*". Carta al cardenal Amette de un grupe de "chefs de famille" (23-01-1914), manuscrito. Dossier "moralité publique", cote 4E1/3, Archives Historiques de l'Archevêché de Paris.

[54] *La Ruche Apostolique*. Organe mensual d'Action Catholique, N° 11, (15-02-1914).

Françaises.[55] Y aun si en general esa palabra femenina sigue obediente la de los obispos,[56] a veces deja entrever alguna impresión personal: "Yo no salgo nunca de noche, y no sé nada de toilettes nocturnas. Me contaron que hace poco, en un baile dado por una excelente familia cristiana, la hija de los dueños de casa mostraba, al bailar, la prenda íntima que una inglesa no sabría mencionar sin enrojecer".[57]A veces permite también dar cabida a un pensamiento políticamente más explícito:

> ¡Así va el mundo!
> Sin embargo, las mujeres verdaderamente cristianas, ¿no podrían unirse, ponerse de acuerdo y hallar los medios prácticos de frenar el movimiento que lleva a tantas de ellas a olvidar lo que le deben a Dios y a ellas mismas? Sería hacer obra piadosa y patriótica, sería luchar contra la masonería que, mediante la corrupción de la mujer, quiere herir a la familia y luego a la sociedad, sería devolverle al gusto francés, hecho de armonía y de mesura, su preeminencia sobre el exotismo internacional, a menudo burlesco, a veces inmundo, siempre feo.[58]

Mientras la Ligue des Femmes Françaises que dirige la Comtesse de Saint-Laurent hace campaña contra el tango, otra mujer francesa, Marguerite de Saint-Marceaux, animadora de un gran salón parisino, comenta en su diario íntimo: "Entre las mujeres hay mucha excitación. Es o no inconveniente bailar tango. Las danzas son o no son inconvenientes. Sí. Entonces para qué se baila. Para tener sensaciones inconfesables. Eso es lo que nadie se atreve a confesar y las conversaciones son inútiles y mentirosas".[59]

***

Obispos y padres de familia ponen en un mismo plano los peligros del abrazo para quien lo practica y para quien lo mira. Ese punto es crucial, pues el tango no

---

[55] Petit Echo, *Ligue Patriotique des Françaises*, N° 170 (04-1914). Ver además Anne Cova: *Au service de l'église, de la patrie et de la famille: Femmes catholiques et maternité sous la IIIe République* (Paris: L'Harmattan, 2000).

[56] *L'Appel à la France Chrétienne* 12/2 (08-02-1914), pp. 31-34.

[57] *L'Appel à la France Chrétienne* 12/3, (08-03-1914), p. 38.

[58] "*Ainsi va le monde ! / Cependant les femmes vraiment chrétiennes ne pourraient-elles pass'unir, s'entendre et trouver les moyens pratiques d'enrayer le mouvement qui entraînetant des leurs à l'oubli de ce qu'elles doivent à Dieu et à elles-mêmes ? / Ce serait faire œuvre pie et œuvre patriotique, ce serait lutter contre la Franc-Maçonneriequi, par la corruption de la femme, veut atteindre la famille puis la société, ce seraitrendreaugoûtfrançaisfaitd'harmonie et de mesure sapré éminence sur l'exotisme international, souvent burlesque, quelque fois hideux, toujours laid"*. Ibídem.

59 "*L'excitation est grande parmi les femmes. Est-il inconvenant ou non de danser le tango. Toutes les danses ne sont-elles pas inconvenantes. Oui. Alors pourquoi danse-t-on. Pour éprouver des sensations inavouables. Voilà ce que personn en'osea vouer et les conversations sont inutiles et mensongères*". Entrada inédita del del diario íntimo de Marguerite de Saint-Marceaux (20-01-1914), gentilmente transcripta para el autor por Myriam Chimènes, e-mail del 03-11-2009. Ese texto no figura en Marguerite de Saint-Marceaux: *Journal: 1894-1927,* M. Chimènes (ed.) (Paris: Fayard, 2007).

solo plantea el problema del contacto físico *–tangere–,* sino también el de la mirada *–vide–*. Por eso amenazan no solo a la minoría que baila sino, potencialmente, a todos los miembros de la sociedad –menos los ciegos, claro está–, como parte de lo que el obispo de Nîmes llama una "orgía inmunda del lápiz, del pincel y de la imagen".[60] Es el riesgo espectacular, cabe aquí la expresión, de una forma de voyeurismo generalizado. Ese pecado ocular, esa "pulsión escópica",[61] es por lo visto mucho más grave que nada que pase por el oído –en particular la música del tango, por la cual durante toda la campaña nadie, en los ambientes católicos, demuestra el menor interés–.

A la vez, contemplar o no la danza prohibida le plantea a los obispos, por razones tanto morales como prácticas, un problema que acaso merezca ser llamado epistemológico. Varios de ellos dicen abiertamente que jamás han visto ni escuchado el famoso baile, pero que no necesitan hacerlo para comprender sus peligros. Está claro que para los sacerdotes el tango es sobre todo imaginario, una fantasía que se nutre del mito de los orígenes que, ya en Argentina, ha designado al tango prostibulario como una suerte de escena primaria del género.[62] Pero si un sacerdote debe no mirar para no pecar, ¿cómo escapar al reproche de condenar sin saber? Es a lo que apunta el crítico musical Louis Laloy:

> Los ministros de otros cultos se han mostrado más reservados. El Señor Gran Rabino J.-H. Dreyfus declara con mucha sabiduría que no puede formular ninguna apreciación sobre el tango porque no lo conoce, el Señor pastor Roberty recuerda que las iglesias protestantes no dan a sus fieles más que principios, dejando a cada uno la responsabilidad de aplicarlos. Uno puede preguntarse en efecto qué tipo de investigación le ha permitido al venerable arzobispo de París hacerse una opinión sobre este nuevo placer mundano. ¿Ha enviado a los salones emisarios encargados de verificar los desvíos, de contar los cruces, de medir las presiones?[63]

---

[60] " […] *cette orgie immonde du crayon, du pinceau et de l'image*". *La Semaine Religieuse du Diocèse de Nîmes* (08-03-1914), p. 158.

[61] Marcela Iacub: *Par le trou de la serrure: Une histoire de la pudeur publique* (Paris: Fayard, 2008).

[62] Marta Savigliano: *Tango and the Political Economy of Passion* (Oxford: Westview Press, 1995); Florencia Garramuño: *Modernidades primitivas: tango, samba y nación* (Buenos Aires y México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2007); Pénélope Patrix: *Imaginaire des bas-fonds et poétique canaille dans la chansonurbaine. Le fado et le tango, des marges au patrimoine immatériel*. Tesis de doctorado, Fl. Dupont, dir. (Paris: Université Paris 7, 2014).

[63] "*Les ministres des autres cultes se sont montrés plus réservés. M. le grand-rabin J.-H. Dreyfus déclare fortsagement qu'il nepeut formuler aucune appréciation sur le tango, parce qu'ill'ignore, M. le pasteur Roberty Rappelle que les églises protestantes nedonnent à leurs fidèles que des principes, laissant à chacun la responsabilité des applications. On peut se demander en effet parque llesorte d'enquête le vénérable archevêque de Paris a pu se faire une opinion sur ce nouve au plaisir du monde. A-t-il dépêché dans les salons des émissaires chargés de vérifier les écarts, de compter les croisements, de mesurer les pressions?*". Louis Laloy: "Le Tango", *La Revue Musicale S.I.M*. (01-02-1914), p. 47, citado en Radosveta Bruzaud: "Le dialogue entre le sonore, le visuel et le verbal dans les *Sports et divertissements* de Satie", en S. Caron, Fr. de Médicis y M. Duchesneau (eds): *Musique et modernité en France: 1900-1945* (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2006).

Ver o no ver, ese es el dilema al que remite la leyenda de una demostración de tango a la cual habría asistido el papa Pío X en sus aposentos del Vaticano. Que no hay dudas de que se trata de una invención lo demuestran las declaraciones de su probable inventor, el periodista Jean Carrère, corresponsal romano del diario parisino *Le Temps*. En su primer artículo sobre el tango en el Vaticano, publicado el 28 de enero de 1914, Carrère dice haber oído decir que le han dicho a Pío X que bailar el tango es tan difícil que resulta "imposible pensar en otra cosa que en dónde poner los pies":

> Pío X se impresionó mucho con ese alegato, y queriendo hacerse su propia opinión recibió en audiencia estrictamente privada a dos jóvenes pertenecientes a la más antigua aristocracia pontifical, el príncipe A.M. y su prima. Y los dos jóvenes, emocionados y sorprendidos, murmurando en voz baja las notas melancólicas de la popular música argentina, esbozaron ante un atento Santo Padre las idas y venidas complicadas de la danza de moda –o por lo menos de la danza que estaba de moda aun ayer–.
> El papa, mirando estupefacto a los dos desdichados jóvenes príncipes de labios apretados y cuyos gestos aplicados denotaban la más rigurosa tensión:
> – ¿Eso es el tango? preguntó Pío X.
> – Sí, Santidad, fue la respuesta.
> – Pues bien, hijos míos, no debe ser muy divertido.[64]

El artículo finaliza contando que Pío X ha autorizado el tango a condición de que cambie de nombre, "la única cosa inconveniente", no sin decirle a la pareja que aprenda a bailar la furlana, una danza popular de su región natal, el Véneto.

Días más tarde, sin embargo, Jean Carrère, probablemente impresionado por la reacción negativa de sectores católicos, escribe un nuevo artículo en el que, además de declarar su "odio" por el tango y su deseo de "combatirlo" inspirándose del "pensamiento del papa", da laboriosas explicaciones sobre el origen del anterior:

> Por supuesto que yo no estaba presente. Y sólo pude repetir lo que había oído decir en los salones de Roma, a través versiones diferentes y comparadas. Por lo demás no fui el único que anotó y difundió esos hechos. Mi amigo el príncipe de Carini, corresponsal de *Le Matin*, señaló exacta-

---

[64] "*Pie X fut très frappé par cette plaidoirie, et voulant se renseigner directement il reçut en audience tout à fait privée deux jeunes gens appartenant à la plus vieille aristocratie pontificqle, le prince A.M. et sa cousine. Et les deux jeunes gens, émus et surpris, murmurant à voix basse les notes mélancoliques de la populaire musique argentine, esquissèrent devant le Saint-Père attentif les va-et-vient compliqués de la danse à la mode –ou qui, du moins, était encore à la mode hier. / Le pape, regardant avec stupéfaction les deux infortunés jeunes princes dont les lèvres étaient pincées, et dont tous les gestes attestaient l'application la plus rigoureusement tendue : – C'est cela le tango ? demanda Pie X. – Oui, Sainteté, fut-il répondu. – Eh bien, mes chers enfants, vous ne devez pas beaucoup vous amuser*". *Le Temps* (28-01-1914).

> mente la misma anécdota en un cable publicado algunos días antes. […] ¿Pero qué importa? Esa no es la cuestión. Que el príncipe A.M. le haya mostrado el tango al papa mismo o a su secretario; que haya bailado con su hermana o con su prima, son detalles divertidos y pintorescos, muy dignos de las charlas de los tés de las cinco, pero cuya importancia es aquí completamente secundaria. Sólo dos puntos son interesantes y merecen pasar a la Historia:
> ¿Sí o no, el papa quiso hacerse su propia idea sobre el tango antes de condenarla de modo definitivo?
> ¿Sí o no, el papa, tras haberse burlado del tango, hizo el elogio de la "furlana", esa bonita danza veneciana que había visto muchas veces en ese pueblo de su niñez al que sigue apegado con todas sus fibras?
> Sobre esos dos puntos no cabe lugar a dudas.[65]

El problema, para la credibilidad de Carrère, es que si bien la primicia efectivamente la había dado su amigo Carini, con quien además dice haber hecho un "pacto" para promover la *furlana,* para nada era "exactamente la misma anécdota". El 24 de febrero de 1914, cuatro día antes del primer artículo en *Le Temps,* podía ya leerse en *Le Matin,* junto con el anuncio de que Pío X estaba dispuesto a tolerar el tango a condición de que se llamara "danzón":

> Se dice incluso que un joven príncipe romano ha bailado el tango delante de Pío X para que este pudiera hacerse una opinión personal. Ese hecho es inexacto; lo cierto es que el príncipe en cuestión bailó el tango con su hermana delante del secretario del papa. Hubo luego una entrevista con el pontífice, y este especificó que lo que condenaba el Vaticano era el tango tal como se lo bailaba en determinados ambientes, como por lo demás toda otra danza inmoral. No condena a priori todo paso llamado tango, si esa danza se diferencia felizmente de lo que se baila en los tugurios de la Argentina.[66]

---

[65] "*Je n'étais pas sur les lieux évidemment. Et je n'ai puré péter que ce j'avais entendu raconterdans les salons de Rome, à travers des versions différentes et comparées. Au surplus je n'ai pasété le seul à noter et à répandre les faitseux-mêmes. Mon ami le prince de Carini, correspondant du Matin, a signalé exactement la même anecdote par dépêche, quelques jours avant moi.* […] *Mais qu'importe? La question n'est pas là. Que le prince A.M. ait fait connaître le tango au pape lui-même ou à son secrétaire; qu'il ait dansé avec sa sœur ou sa cousine, ce sont là des détails amusants et pittoresques, bien dignes d'alimenter les causeries des thés de cinq heures, mais qui sont dans l'espèce, d'une importance toute secondaire. Deux points seuls sont intéressants et méritent de passer à l'Histoire: / – Oui ou non, le pape a-t-il voulu se renseigner sur le tango avant de la condamner d'une façon définitive? / Oui ou non, le pape, après s'être moqué du tango, a-t-il fait l'éloge de la 'furlana', cette jolie dans evénitienne qu'il avait vue souvent dans le pays de son enfance auquel il reste attaché de toutes ses fibres? / Sur ces deux points, il n'y a aucune espèce de doute*". *Le Temps* (05-02-1914).

[66] "*On a dit qu'un jeune prince romain avait même dansé le tango devant Pie X pour lui permettre de se faire une opinion personnelle. Ce fait est inexact; mais ce qui est vrai, c'est que le prince en question dansa avec sa sœur le tango devant le secrétaire du pape. Il eut ensuite un entretien sur ce sujet avec le*

Es posible que en el sofisticado ambiente de la "antigua aristocracia pontifical" diera lo mismo bailar con una hermana y bailar con una prima. Y es posible también que en el Vaticano hayan habido dudas sobre la importancia de la cosa frente el nombre de la cosa, o sobre la diferencia entre tango de aquí y tango de allá. Lo que es seguro es que para el público en general, y para los católicos en particular, no era lo mismo el papa que el secretario del papa. Más allá de lo difícil que es saber hoy lo que realmente pasó en el Vaticano en 1914,[67] y en particular si Carrère inventó la escena él mismo o la escuchó en boca de otro, como lo dice en su descargo, sus declaraciones sumadas a las de Carini dejan pocas dudas de que nunca existió una demostración de tango en presencia de Pío X.

Pero si la historia es una ficción, sus efectos simbólicos fueron reales y su impacto importante, en Francia tanto como en Italia, donde la reprodujeron y comentaron la mayor parte de los diarios, y donde seguramente habrá dado de qué hablar hasta el hastío.[68] En París, la historia está resumida en un dibujo publicado en el diario *L'Illustration* del 7 de febrero, acompañado por la leyenda *se non è vero è bene* [sic] *trovato*.[69] En esa imagen se ve a Pío X sentado de tres cuartos mirando a cierta distancia una pareja de bailarines, ante un escritorio y rodeado de papeles, con una leve sonrisa que más evoca la sagacidad de un investigador que el juicio moral de un sacerdote. La mujer lleva los cabellos cubiertos por un velo oscuro, y sus ropas no son nada escandalosas; el hombre, un morocho no tan joven y de bigote adusto, está sobriamente vestido de traje. La pareja en primer plano, con las miradas puestas en sus pies de espaldas a la del papa, parece concentrada en una actividad difícil, desprovista de todo erotismo a pesar de la cercanía de los cuerpos.

Aun si no tiene nada de irreverente, el dibujo de *L'Illustration* va a suscitar la indignación de *La Croix,* quien el 8 de febrero de 1914 ataca esa "fantasía" como "absolutamente inconveniente dada la dignidad del Soberano Pontífice".[70] Poco después, la *Semaine Religieuse* de Blois fulmina a los corresponsales que se precian de recoger "las confidencias del entorno inmediato del papa", agregando que *L'Osservatore Romano,* el órgano oficial del Vaticano, ha refutado con severidad "esos chismes absolutamente odiosos en los que el Santo Padre aparecía mezclado al tango y a la furlana".[71] Absolutamente inconveniente y odiosa es sobre todo la *imagen* del papa mirando lo que la Iglesia llama, desde el comienzo, una danza

---

pontife, et celui-ci lui spécifia que ce que le Vatican condamnait, c'était le tango tel qu'il était dansé dans certain smilieux, ainsi que, du reste, toutes autres danses immorales. Il ne condamne donc pas a priori tout pas dé nommé tango, si cette danse se différencie heureusement de ce qu'ondan se dans les bouges de l'Argentine". *Le Matin* (24-02-1914).

[67] Los Archivos del Vaticano no respondieron a la carta del autor solicitando documentación sobre el tema. E-mail del autor a Maria Giuseppe Croce, archivista de los Archivos Secretos del Vaticano, 25-08-2009.

[68] Cámara de Landa: "Escándalos y condenas...", pp. 213-233.

[69] Nardo Zalko: *Paris-Buenos Aires: un siècle de tango* (Paris: le Félin, 2004), pp. 81-82.

[70] "*Or, ils'agit d'une fantaisie qui en la circonstance, est absolument inconvenante, à raison de la dignité du Souverain Pontife*". *La Croix* (8-02-1914).

[71] " […] *dans une mise au point sévère, il a fait bonne justice des racontars absolument o dieux où le Saint-Père ét ait mis en cause à propos du tango et de la furlana*". *La Semaine Religieuse de la Ville et du Diocèse de Blois* (7-03-1914), p. 262.

odiosa e inconveniente. Ver un Papa *voyeur*: hay límites que no deben sobrepasarse, sugiere *La Croix,* y poco importa que esa imagen sacrílega sea imaginaria. Poco importa también que vista de otro modo, es decir *ben trovata*, pueda ser una prueba espectacular de la superioridad moral de la Iglesia, cuyo jefe aparece como *el único hombre capaz de ver bailar tango sin pecar.*

***

¿Pero qué queda, en todo eso, para la *escucha* del tango? ¿Puede ser ella también fuente de pecado? De la música, que Carrère describía susurrada en presencia del papa por los propios bailarines, no hay ningún rastro en el dibujo de *L'Illustration*. Y los obispos no la mencionan nunca; para ellos, el mal se instala en las almas por el contacto de los cuerpos y el espectáculo de los ojos, no por las vibraciones de los oídos.

Y sin embargo, hay un hombre que con toda esta historia va a hacer una obra musical: Erik Satie, en el *Tango perpétuel* de su serie de veintiuna piezas breves para piano *Sports et divertissements.*[72] La partitura manuscrita de Satie, fechada al pie el 5 de mayo de 1914, y publicada como facsímil en un lujoso álbum ilustrado por Charles Martin, lleva el texto siguiente:

> *Le tango est la danse du diable. C'est celle qu'il préfère. Il la danse pour se refroidir. Sa femme, ses filles & ses domestiques se refroidissent ainsi.* El tango es la danza del diablo. Es la que prefiere. La danza para enfriarse. Su mujer, sus hijas y sus criados se enfrían así.[73]

La sola mención de la "danza del diablo" muestra que Satie, al componer ese número de su serie sobre los *divertissements* de la alta sociedad parisina, tiene en mente el episodio de la censura de los obispos, sin que esté claro si es un deporte o un entretenimiento.[74] La indicación *Modéré & très ennuyé* al comienzo de la partitura sugiere un aburrimiento programado, como burlándose tanto de los entusiastas del tango como de sus apasionados enemigos. "La cuestión del frío y el calor asociado a la danza con evidentes connotaciones sexuales remiten a un tópico muy vinculado al imaginario del tango", dice Marina Cañardo,[75] observando que los

---

[72] N. Perloff: *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie* (Oxford y New York: Oxford University Press, 1991); Ornella Volta: *Satie et la danse* (Paris: La Plume, 1992); Mary E. Davies: "Modernity *à la mode*: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's 'Sports et divertissements'", *The Musical Quarterly* 83 (3) (1999), pp. 430-473; Jean-Pierre Armengaud: *Erik Satie* (Paris: Fayard, 2009).

[73] Erik Satie: *Sports et divertissements* (Paris, L. Fogel, 1914). La edición ilustrada por Charles Martin fue impresa en 1914 pero su salida fue demorada hasta 1922 a causa de la guerra, con algunas ilustraciones modificadas por su autor (Davies, 1999).

[74] Volta: *Satie et la danse...*, pp. 177-178. Davies: "Modernity à la mode...", pp. 453-454.

[75] Marina Cañardo: "Diálogos imaginarios al ritmo del tango: Satie, Cage y el grupo Línea Adicional", en E. Buch (ed.): *Tangos cultos: Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012) pp. 72-85.

aburridos pueden ser tanto el pianista, el público, como el diablo mismo. Musicalmente es un tango minimalista hecho con clichés combinados de manera estrábica, el ritmo tópico de la célula de habanera de los primeros tangos, un tresillo tópicamente español, y al final un motivo diatónico que oscilando entre *fa* y *si* dibuja en los agudos un tritono tópico, *diabolus in musica* –antes de volver a empezar–. Pues lo más llamativo es que es *perpetuo,* como lo dicen tanto el título como la falta de doble barra y los *segnos* recursivos de repetición al comienzo y al final. Como un eco de *Vexations,* la interminable vejación de nueve horas imaginada por Satie en 1893, *Tango perpétuel* es un tanguito sin chan-chán, un tango incapaz de acabar.

Un cuaderno conservado en la Bibliothèque Nationale de France muestra la cuidadosa elaboración de esa pieza en apariencia tan simple.[76] Son ocho páginas de bocetos relativamente inconexos, y dos páginas con un esbozo de la obra completa.[77] La primera frase musical anotada por Satie muestra que partió de una simple idea en Re mayor, y luego buscó desestabilizar la armonía, en particular con un bajo *ostinato* que oscila entre si-do#-mi y si-do-mi; aun en la segunda fase de los bocetos hubo un paso crucial, pues el motivo diatónico del final fue primero anotado como si-la#-sol#-fa#, sobre un bajo en Si mayor/menor (el tercer grado está ausente), y solo después, con la tachadura de las alteraciones, fue reemplazado por si-la-sol-fa: así la subida y bajada por tonos enteros designa al tritono diabólico como *objet trouvé*.

Como en todos los números de *Sports et divertissements,* el texto escrito a mano entre los pentagramas forma parte de la obra sin ser cantado ni recitado. El sentido circula entre diferentes destinatarios, el intérprete, el oyente que lee, el crítico, el coleccionista, el historiador.[78] Al comienzo la pieza se llamaba simplemente *Tango,* y el texto que figura en los bocetos, en parte tachado luego por el compositor, era un poco más largo:

> *Le tango est la danse du diable. C'est celle qu'il préfère.*
> *Sa femme, ses filles et ses domestiques dansent le tango, ~~sans arrêt. Ils ne s'arrêtent jamais~~, chez eux, c'est une occupation continuelle qui ne les ennuie pas. ~~Ils n'ont pas d'autres occupations~~. ~~Lui le danse assis dans un fauteuil, la queue enroulée autour du crâne. Il y est parfait de tenue~~.* [Trad. del autor] El tango es la danza del diablo. Es la que prefiere. Su mujer, sus hijas y sus criados bailan tango, ~~sin parar. Nunca se detienen,~~ es para ellos una ocupación continua, que no los aburre. ~~No tienen otras ocupaciones. El lo baila en un sillón, con la cola enroscada en torno al cráneo. Su pose es perfecta~~.[79]

---

[76] Bruzaud: "Le dialogue...".
[77] Erik Satie: Bocetos para *Sports & divertissements*, Ms 9627, p. 8, Bibliothèque Nationale de France, s/n [pp. 1-10].
[78] David Christoffel: *Les mentions verbales sur les partitions pour piano d'Erik Satie.* Tesis de doctorado. [E. Buch (dir.)] (Paris: EHESS, 2011).
[79] Satie: Bocetos para *Sports...*

Ya en el esbozo de la pieza completa, y luego en la obra publicada, la idea de personajes que bailan "sin parar" es transpuesta en el título, *Tango perpétuel*. La noción de que bailarlo nunca es aburrido se disuelve en un ritmo lancinante e intencionalmente *ennuyé,* que en la versión publicada pierde además sus barras de compás. El sillón y la extraña imagen de la cola enroscada en el cráneo del diablo también desaparecen en la versión definitiva. A todo eso se agrega una última novedad: bailar enfría.

Tanto en los bocetos como en la partitura las resonancias con el episodio del papa viendo tango son de lo más llamativas. Al motivo final en la partitura corresponde en el texto la palabra *ainsi,* que designa cómo bailan el diablo, su mujer, sus hijas, sus criados: *así,* subiendo y bajando un tritono. Se trata de la danza del diablo, entonces, aun si su imagen sonora es más monótona que sulfurosa. Pero bailar un tango perpetuo en un sillón, con la mirada fija en sus hijos, ¿no es lo que hace Pío X en el dibujo de *L'Illustration?* Al sugerir que el diablo puede estar en el lugar del papa, Satie anticipa la inversión de valores que hace que la campaña de la Iglesia contra el tango, concebida en 1913 por los obispos franceses como una gran causa moral y política, haya pasado a la historia con el nombre que la modernidad le da a las prohibiciones de la cultura y el arte: censura.

Fuentes

Archives Historiques de l'Archevêché de Paris.

Colección de las *Semaines Religieuses* de las diócesis de Francia, Bibliothèque Nationale de France.

Hemeroteca de la prensa francesa, Bibliothèque Nationale de France, *online* en http://gallica.bnf.fr.

Bocetos para *Sports & divertissements* de Erik Satie, Ms 9627 (1-10), Département de la Musique, Bibliothèque Nationale de France.

El monstruo de la canción

Julio Schvartzman

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 103-120. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El monstruo de la canción

La relación música / letra en la canción popular es tan importante como misteriosa: el encuentro de dos lenguajes diferentes produce, en las obras maestras, una sensación de unidad inescindible. Aunque tenemos testimonios de muchos procesos creativos, la clave de ese encuentro parece irrecuperable. Cuando la composición musical precede a la elaboración de la letra, suele presentarse una estación previa al punto de llegada: el borrador en que se anotan las pautas rítmicas a que ha de atenerse el letrista, algo que bordea el sinsentido. Es lo que en inglés se conoce como *dummy lyrics*, y en español como *maqueta* o *monstruo*, según se privilegie lexicalmente la técnica de su factura o la imagen metafórica de la rareza del objeto.

Palabras clave: canción popular, música y letra, pauta rítmica, maqueta o monstruo, sinsentido.

The Song's *Monstruo*

Relationships between music and lyrics in popular song are as important as enigmatic: in masterpieces the coming together of both languages produces the strange feeling of an indivisible unit. Even though we knew by documents how composers and lyricists have actually worked, the keys to that encounter seems to remain unattainable. When the musical composition precedes the writing of lyrics there is often a previous scale in creative processes –the rough notes where rhythmical guidelines are registered as a scheme for the lyricist work–. This kind of nonsense text is the so called in English *dummy lyrics* and in Spanish *maqueta* (if the lexical point is manufacture) or *monstruo* (if the image focuses on the oddity of the thing).

Keywords: popular song, music and lyrics, rhythmical schema, dummy lyrics, nonsense.

Entre las simplificaciones que pretenden definir las cosas con concisa y vana sabiduría aforística, las del tango se clasifican muy alto. No se trata de evaluar la precisión con que caracterizan el género o más bien lo convierten en esencia y moralidad: es que esa misma farolería gnómica, al apuntar a un fácil consenso emocional, desbarata toda productividad. El genio de Enrique Santos Discépolo se ve en *Malejave* y *Yira… yira*, no en la exitosísima sentencia que dictamina "un pensamiento triste que se baila". Y la voluntariosa profecía "El tango te espera", de preferencia precedida por un paternalista "Tranquilo, pibe", atribuida alternativamente a Troilo y a Pugliese, le habrá ocasionado, a esa sustancia paciente dispuesta a colarse en las filias y preferencias de los adultos grandes, unos cuantos plantones, o planchas –para decirlo con el léxico contundente, nada eufemístico, de los milongueros–.

La convincente propuesta "Una historia en tres minutos", en cambio, pasa bastante incólume el test de credibilidad, porque no apunta al golpe bajo del chantaje afectivo, sino que se centra en un detalle técnico. Sin embargo, su pretensión de agotar la resolución formal de su objeto tampoco puede resistir la suspicacia de la crítica, que podría alegar que no se trata de mera narrativa, puesto que los aspectos líricos y dramáticos del tango suelen ser decisivos; pero sobre todo, que ese rasgo no es privativo del tango sino que se extiende a todos los géneros de la canción popular.[1] Un rápido recorrido por blogs, artículos y entrevistas disponibles en Internet da como resultado que "una historia contada en tres minutos" puede aplicarse a cualquier canción: del pop al rock, el ska y el reggaetón, la proyección folclórica y el rap.

Estas coincidencias no pueden sorprender, desde que el blues, el jazz, el tango, el bolero, el son y tantos otros parientes tienen historias paralelas, incluyendo contextos ecológicos y económicos y agencias sociales, atravesados por el desarrollo de los medios de registro, almacenamiento y reproducción mecánicos, eléctricos y electrónicos y potenciadas gracias a la radio, el cine, la televisión y los dispositivos digitales. Sí sorprende que tantos estudios dedicados en los últimos años, desde la academia, al tango, le atribuyan particularidades que no son tales sino rasgos compartidos, y a los que el género, a lo sumo, proporciona su inflexión rioplatense, en fusión de vertientes criollas e inmigratorias, en su musicalidad y en su textualidad.

Por eso, me tomaré la libertad, en las consideraciones que siguen, de exponer ciertas observaciones que se originan en la escucha de tangos, milongas y valses criollos, remitiéndolas, sin fronteras y sin culpas, a algunas piezas de otros géneros.

---

[1] Justamente, un lúcido trabajo de Guillermo Saavedra sobre la canción (así, en general) se titula "Un enigma de tres minutos". Leemos: "La letra de una canción no es la palabra soberana que, como en la orgullosa y célebre respuesta del poeta Stéphane Mallarmé a Claude Debussy, puede jactarse de contener su propia música hecha de ritmo, métrica, rima y texturas fonéticas volviendo innecesaria o superflua la labor del compositor. Es una palabra instrumental, en muchos casos escrita a posteriori de la música con la que cohabitará en matrimonio, sometida en consecuencia a su rumbo, a sus humores y a sus intenciones, y con un carácter más o menos protagónico según los énfasis, modulaciones y tensiones que le proponga la partitura". Guillermo Saavedra: "Un enigma de tres minutos", *Marimba* 2 (2014), pp. 72-75.

En los últimos años he dictado seminarios sobre poéticas del tango, y aunque mi entrada, por especialización o deformación profesional, privilegia textos, el objeto es complejo y múltiple y no se deja asir si no se lo considera en su complejidad y en su multiplicidad. Dejaré de lado el componente danzante, no precisamente por subestimarlo, ya que es tal vez el que ha tenido más continuidad y más peso sociocultural en la historia del género. Y aunque lo performativo, en él, es básico, resulta indudable su presencia fuerte a la hora de la composición y sobre todo de los arreglos orquestales. Son conocidos los conflictos de Aníbal Troilo con los arreglos de Astor Piazzolla, justamente porque, a juicio de Pichuco, se alejaban de la danzabilidad. En la tesitura de Piazzolla, era notable una concepción de la obra muy ligada a la escucha, a partir del imaginario del concierto más que del de la milonga.[2]

Aunque la letra sea un componente fundamental y un aporte insustituible para la memorización popular de los temas, tiendo a pensar que, en la canción, lo decisivo es la música.[3] 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. La música puede tararearse, silbarse o cantarse en *scat*; o tener una letra ininteligible: Ranko Fujisawa cantaba muy bien *Yira… yira* por fonética, como Alfredo Casero *Shima Uta*, sin entender –ninguno de los dos, y salvo por traducción, lo que ya es otra cosa– lo que dice (pero captando, misteriosamente, lo que canta), ni lo entienden sus respectivos públicos nacionales; la canción se limita a connotar otra lengua, y lo demás corre a cargo de los sentidos vaporosos de la música –que, como subrayabaLévi-Strauss leyendo a Roman Jakobson, no tiene diccionario–.[4] Pero la letra sin música sería otro género de la producción oral, y no llegaría a canción.[5]

Así las cosas, la convergencia música/letra sigue siendo la felicidad de la canción. A la pregunta "qué primero: la música o las palabras" (a la que varios blogs en

---

[2] "Yo ponía doscientas notas y él [Troilo] borraba cien. […] Quería defender un estilo, que la orquesta no sonara a Piazzolla si el arreglador era Piazzolla o a Galván si arreglaba Galván. […] Yo, para hacerlo enojar, a veces le metía un acorde complicado. Todo lo que estudiaba con Ginastera lo quería probar en su orquesta". Astor Piazzolla [con la colaboración de Natalio Gorin]: *A manera de memorias* (Buenos Aires: Perfil, 1998), p. 56. Ver también Gabriela Mauriño: "Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla", en Omar García Brunelli (comp.): *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008), pp. 23-24; y Diego Fischerman y Abel Gilbert: *Piazzolla. El mal entendido* (Buenos Aires: Edhasa, 2009), pp. 64-65.

[3] Con Saavedra, nuevamente: "la canción es un viaje musical al que la letra confiere un color, a veces decisivo pero no siempre imprescindible". G. Saavedra: "Un enigma en tres minutos...", p. 74. Solo insistiría en el "a veces decisivo", porque permite entender ese logro extraordinario de la canción, cuando música y letra parecen dar lugar a algo que ya no es ni una cosa ni la otra, sino una nueva unidad que no podría desarmarse sin grandes pérdidas.

[4] Claude Lévi-Strauss: *Mirar, escuchar, leer* (Buenos Aires: Ariel, 1993), p. 93.

[5] El rap, creo, lleva esta afirmación a su borde crítico, por el peso abrumador de la palabra en las composiciones, tanto si obedecen a un folk urbano oral más repentista como si se elaboran desde el ámbito más privado –y propicio para la maduración– de una autoría escrita. Aun así, hay un peso fuerte de la base rítmica, con mayor o menor presencia melódica, y un plus de intencionalidad provisto por la gestualidad y la indumentaria. Y una base rítmica es ya, decididamente, música.

inglés dedican cuestionarios e indagaciones), la historia de la canción responde diversamente. El lied (y seguimos expandiendo las fronteras de nuestro objeto) desarrolla su propuesta musical a partir de poemas preexistentes: Schubert prefería a Goethe y a Schiller, pero sus dos ciclos más famosos (*Die schöne Müllerin* y *Winterreise*) vienen de Wilhelm Müller; Schumann eligió textos de Heine y de Eichendorff; Brahms se inspiró en el folk y Wolf, en un amplio espectro que va de Goethe y Eichendorff a las tradiciones mediterráneas. Pablo Gianera propone esta iluminación:

> No se trata de que el *lied* revele la "*voz interior*", se diría, del poema. Más bien, inventa una voz que no existía, justamente, la voz del *lied*, que no es la voz del texto que se canta ni de la música. La condición de esa forma y la extrema modernidad de las partituras que esa forma hizo posible preservaron muchas palabras (sobre todo las de Wilhelm Müller, el poeta que devino libretista involuntario de Schubert) de un seguro envejecimiento a la intemperie de la mera página.[6]

Impecable y muy aprovechable para pensar los logros de las mejores canciones populares, aunque me permitiría esta reserva: solo respecto de la canción (o del libreto de ópera o del guión cinematográfico) la página sería *mera*. Para el poema (como denominamos, sin aclaraciones ni ampliaciones, el texto de la poesía que se lee, que se escribe para ser leída), no hay, materialmente hablando, otra cosa.

Versos y compases

Habría que agregar que, mentalmente (si la lectura es muda) reproducimos el ritmo (o uno de los ritmos posibles) del poema. En la canción manda el compás (por más que el intérprete pueda frasearlo a su modo), y el arte consiste en la compatibilidad entre este y el ritmo de los versos de la letra: es la resolución ideal del canto silábico. De ahí se derivan varias cuestiones, de las que menciono dos. Por un lado, como observa Simon Frith, "la canción se vuelve la lectura preferida de la letra", y esto se vincula con una vieja controversia sobre si las letras de canciones son o no son poesía; el musicólogo inglés interviene de un modo que la sustrae de las opciones consabidas (un no rotundo, en general elitista, que expulsa las letras de toda poeticidad; un sí sin matices, que homologa dos objetos que no tienen el mismo grado de autonomía ni obran con el mismo soporte). Explica Frith:

---

[6] Pablo Gianera: "La tentación de una distancia", en Javier Foguet et al.: *La música de la poesía* (Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2011), p. 17. Ver también Pablo Gianera: "Gesto musical en la palabra", *Voxes*, 3 (2013), pp. 10-19.

> Una buena letra no es un buen poema porque no tiene necesidad de serlo: la "adaptación" a una performance o a una lectura de los versos de un poema está en las mismas palabras, […] que son elegidas en parte debido al modo en que su disposición sobre la página nos va guiando métrica y rítmicamente (un poema está hecho para ser leído, incluso si es recitado en voz alta, y tales instrucciones de lectura constituyen un aspecto tanto de la forma de los versos "libres" como de los versos estructurados formalmente). Por el contrario, las letras están "marcadas" por la propia música. Para una letra,incluir sus propias instrucciones musicales (o interpretativas) es, como observa Ned Rorem, sobredeterminar su performance, volverla infantil.[7]

La conclusión de Frith debería ser completada: por lo mismo que alega, tampoco un buen poema funciona, necesariamente, como buena letra de canción.

Por otro lado, desde el punto de vista del canto silábico (predominante en la canción popular, con algunas excepciones parciales o de género, como en el caso del flamenco, donde abunda el melisma), parte del logro de la pieza consiste en el perfecto ensamble entre las sílabas tónicas y átonas del verso y los pulsos fuertes y débiles del compás. Cierto desajuste, con el sacrificio de una de las dos partes (en general, la dicción de las palabras cantadas), es percibido como flaqueza o grieta de la canción, aunque también, una vez popularizada, puede llegar a naturalizarse. Algo así ocurre con el exitoso tema de Sui Generis, compuesto por Charly García, *Canción para mi muerte* (en el álbum *Vida*, de 1972), con desplazamientos de acento en versos de varias estrofas ("guardab*á* tod*ó*s mis sueños", "se fuer*ó*n desv*á*neciendo") y en el comienzo del estribillo, donde el verso "Te encontraré una mañana" exige cantarse como "Te encontr*á*re una mañana"); o con *Plegaria para un niño dormido*, de Luis Alberto Spinetta (en el primer *Almendra*, 1969), que arranca con "Plegaria para un niño dormido" (pero se canta "Plegari*á*"), y en el estribillo "Se ríe el niño dormid*ó*". Pero es algo que aparece constantemente en la canción popular: la letra de *Chuva, suor e cerveja* de Caetano Veloso (en el disco *Muitos Carnavais*, de 1977), contiene prodigiosos juegos fónicos, pero la palabra *pierrot*, de pronunciación aguda, en el verso "segure o meu pierrot molhado", debe ser cantada como grave (*piérrot*); pasa también en *El día que me quieras* (Carlos Gardel / Alfredo Le Pera, 1935), cuando el pasaje "las estrellas celosas" pide una ya invisibilizada dicción esdrújula de *éstrellas*, y poco después "hará nido en tu pelo", con la sinalefa (ni-*doén*) evita la tónica de *nído*: "ha/rá/ ni/doén/ tu/ pe/lo", lo que posibilita un chiste oral recogido o reinventado por Fito Páez, cuando al versionar el tema articula: "arácnido en tu pelo".

---

[7] Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014), pp. 319-320. La primera edición de la obra de Frith es de 1998; cotejando con la edición de Harvard University Press me he permitido algún ligero retoque a la buena traducción de Fermín Rodríguez, para que se comprendiera mejor la idea.

La tradición popular sabe jugar con estas alteraciones, y así, una vieja copla anónima se divierte modificando la pronunciación de las voces esdrújulas para crear efecto humorístico haciéndolas graves (desplazo la tilde para desautomatizar la lectura habitual, no porque las nuevas palabras, ya paroxítonas, lo requieran):

> En tiempo de los apostóles,
> los hombres eran barbáros:
> se subían a los arbóles,
> y se comían los pajáros.[8]

Otra forma de vulnerar el acento original la practica Violeta Parra en varias composiciones: por ejemplo, en *Run-Run se fue pa'l norte*, haciendo de palabras agudas, graves, y de graves, agudas (por forzada adecuación a los pulsos fuertes) e inventando esdrújulos por sufijación cómica en *Mazúrquica modérnica*. Pero estas variaciones intencionadas de la acentuación normal corresponden a estrategias constructivas.

En cuanto al primer rock nacional, en la Argentina, una conjetura: que esos desplazamientos, fruto tal vez de cierto abandono compositivo, se vinculan con la fundación de un género local por adaptación de otro, incontenible, global; y que ese movimiento implicó un cambio en la articulación del idioma de los argentinos, como no ocurría desde los tiempos de *Mi noche triste*. Para algunos oídos rioplatenses, en los años sesenta, esa nueva modalidad sonaba extraña y aun insoportable, pero se fue arraigando hasta nacionalizarse. Si Gardel, hacia 1920, había revolucionado la canción fraseando como se hablaba (pero también incidiendo, desde el canto, en el habla), el rock nacional hizo otro tanto medio siglo después.

Colaboraciones

En la canción popular, el todo puede comenzar, en términos de concepción, por cualquiera de las partes (aunque "todo" y "partes" suenen inadecuados para nombrar la complejidad del objeto, y a la vez su unidad). Un tango muy recordado y versionado, *Malena* (Homero Manzi / Lucio Demare, 1941) comenzó, como muchos otros, con el texto de la letra, sobre la que el compositor escribió la partitura. El caso de *Sur* (1948) es más complicado: de nuevo tenemos la precedencia del texto, pero una vez que Troilo compuso la melodía, Manzi tuvo que rehacer el estribillo para ajustarlo a las resoluciones musicales de Pichuco.[9]

---

[8] Para conservar el octosílabo, los verbos en imperfecto de los versos tercero y cuarto deberían hacer sinéresis, sonando *súbian* y *cómian*. Pero el primer verso, que resultaría octosílabo solo conservando la esdrújula, perdió esa condición con el final llano, y ahora tiene nueve sílabas.

[9] Horacio Salas: *Homero Manzi y su tiempo* (Buenos Aires: Vergara, 2007), p. 224.

Ocurre que la colaboración puede no contar con la anuencia de una de las partes. Es el caso emblemático del considerado primer tango canción, *Mi noche triste*, cuando Pascual Contursi elaboró la letra a partir de la música del tango *Lita*, sin solicitar la autorización de Samuel Castriota, el compositor.[10] La colaboración puede ser virtual y estar separada por décadas –tal el camino de los inspirados homenajes musicales de Juan Cedrón a los poemas de González Tuñón– o aun por la muerte de una de las partes –como ocurrió hace poco con los poemas no musicalizados anteriormente que dejó Manzi, y a los que volvió el mismo Cedrón, en su disco *Frisón frisón*, de 2006–. Los casos de precedencia de la música son significativos: uno de los letristas más profesionales y creativos que dio el tango, pero a la vez uno de los de más bajo perfil autoral, Francisco García Jiménez, se rehusó a la demanda de su amigo, el bandoneonista y compositor Anselmo Aieta, que le pedía un poema para musicalizar, alegando que prefería atenerse a la sugestión de la melodía, a su respiración peculiar.[11] El sistema dio buenos resultados, si recordamos que a la asociación de ambos se deben títulos como *Siga el corso*, *Suerte loca*, *Alma en pena*, *Palomita blanca*, *Escolaso*.

Un manual de composición integral de canciones, en una modalidad muy norteamericana, escrito por Stephen Citron –egresado de Juilliard, compositor él mismo y docente de talleres– comienza con un típico deslinde: si usted no tiene talento, no hay instructivo ni consejos (ni *tips* ni *yeites*, podríamos ampliar) que valgan. Citron da el caso ejemplar de los Gershwin, con George aportando la melodía y su hermano Ira elaborando, a partir de allí, la letra. Lo ocurrido con el muy célebre dúo que formaron Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, que dominaron la escena de la comedia musical de Estados Unidos durante largos años hasta los sesenta, evidencia, siempre con Citron, la funcionalidad móvil de música y letra en el proceso creativo. Hammerstein venía de compartir con Jerome Kern la autoría de piezas tan consistentes como *All the Things You Are* y *Ol'Man River*; Rodgers había firmado, con Larry Hart, piezas perdurables como *Falling in Love with Love* y *Blue Moon*. En ambos casos, el punto de partida había sido siempre la música, y la letra se había adaptado a su estructura formal. Hart muere en 1943 y Kern en 1945. Rodgers y Hammerstein se asocian, y su labor se extiende hasta poco antes de la muerte del segundo, en 1960. Entre muchísimas canciones, a esta colaboración se deben *My Favorite Things* y *Do-Re-Mi,* ambas de la comedia y luego film *The Sound of Music –La novicia rebelde–*. Pero aquí cambió el esquema: Rodgers, que consideraba muy acabadas, en lo poético, las letras de Hammerstein, decidió componer a partir de ellas, con lo cual ambos

[10] Desde luego, hubo muchos tangos cantados previamente, pero el acuerdo en torno a la condición fundacional de *Mi noche triste* se sostiene tanto en el temperamento adoptado por Contursi (la primera persona acongojada del hombre que evoca a la mujer que lo ha abandonado) como por la histórica versión discográfica de Carlos Gardel, antes solo un cantor criollo. En aguda síntesis, plantea Gustavo Varela: "A Carlos Gardel lo inventa *Mi noche triste*, y ambos se sellan: la canción como el lenguaje del tango; Gardel, como la voz de origen". Gustavo Varela: *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana* (Buenos Aires: Paidós, 2005), p. 142.

[11] José Luis Macaggi: "Francisco García Jiménez. El amor a Buenos Aires", en J. C. Martini Real et ál.: *La historia del tango.17 Los poetas (1)* (Buenos Aires: Corregidor, 1980), p. 3264. Ver también Noemí Ulla: *Tango, rebelión y nostalgia* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), p. 160.

debieron invertir su sistema previo de trabajo. Citron aconseja partir en general de la sugestión de un título, asociarlo a un motivo musical, trabajar paso a paso la letra, comenzando por la primera sección. Incluso, cuando se ocupa del hip-hop, sugiere generar, con la ayuda de un redoble o su grabación, un ritmo constante, luego elegir un concepto sobre una situación contemporánea, y así.[12]

Un caso interesante es el de aquellos autores que conciben a la vez música y letra, como, en el tango, Enrique Santos Discépolo, en la mayoría de sus piezas musicales, y a veces el mismo Cadícamo (*Palais de Glace*, *Por las calles de la vida*, *Adiós Chantecler*, *Orquesta típica*). Pero hay muchos otros que alternaron la autoría parcial con la integral: Horacio Pettorossi (autor de música y letra en *Lo han visto con otra*), José Canet (en *La abandoné y no sabía*), Miguel Bucino (en *Una carta*). Y, desde ya, toda la estirpe internacional de los cantautores. Como compositor, Cadícamo gustaba usar cada tanto el seudónimo Rosendo Luna. Difícil rastrear el proceso creativo en estas agencias únicas. Respecto de cómo trabajaba Discepolín, puede servir un testimonio del pianista, compositor y director de orquesta Lucio Demare:

> Con Discépolo nunca hice nada. Un día le dije: "¿Cuándo hacemos un tango juntos?" Me contestó: "Ya mismo, dame la música". Le dije que él me tenía que dar la letra y me contestó: "No. A mí si no me das una música no puedo".[13]

Y fue lo que ocurrió, nomás, con *Uno*. Mariano Mores le llevó la música de un tango que tituló *Cigarrillos en la oscuridad* y años después, en 1943, Discépolo escribió *Uno busca lleno de esperanzas,* y la primera palabra de ese arranque sirvió de nuevo bautismo.[14]

Pregones

Una fuente excepcional para estas búsquedas son los pregones urbanos: porque contienen, en sí mismos, una fusión, en cápsula pequeña, de lo musical y lo verbal, previa a la canción misma y de la que se puede apropiar eventualmente la canción.[15] "Sandia, calada, / sandia colorada. / Jugosas para las mozas / enamo-

---

[12] Stephen Citron: *Songwriting: A Complete Guide to the Craft. Lyrics – Music – Rhythm – Rhyme – Notation – Concept – Form – Style* (New York: Limelight, Revised and updating edition, 2008), pp. 5-6, 183.

[13] De una entrevista de Osvaldo Soriano en *La Opinión* (27-01-1974). Disponible en el sitio web *Todo tango*, http://www.todotango.com/historias/cronica/80/Demare-Entrevista-a-Lucio-Demare/

[14] Sergio Pujol: *Discépolo. Una biografía argentina* (Buenos Aires: Emecé, 1997), pp. 265-268.

[15] Podría agregar, y espero que no resulte inoportuno, otra característica que vincula el pregón callejero con la canción popular moderna dirigida a un mercado: la orientación que llamaré "todo para vender", tomada a partir de la ironía de Andrzej Wajda al titular su film de 1969 en homenaje al actor Zbigniew Zibulski. El pregón es una compactación de canto, palabra, comunicación, orientación hacia el otro, venta ambulante, gratuidad. Llamo "gratuidad" al plus estético que hay en todo pregón, aunque se produzca, como premedi-

radas" (*Milonga en rojo*, Demare-Fugazot / González Castillo, 1942), "Durazno a cuarenta el ciento" (Razzano / Cadícamo, *c.* 1934), "¡Ajo y cebolla, patrona! / ¡Menta y cedrón!" (*El pregón*, Cátulo Castillo / José González Castillo, 193?, del que no conozco versión grabada). En todas ellas, se pasa rápido del pregón al amor, cuando no al sexo, como en el caso de la *sandia*, donde el adjetivo "jugosas" carece de toda inocencia.[16]

El pregón de la calle induce, con su cadencia, a una frase melódica que pide ser completada, integrada a una estructura mayor; también las palabras pueden ampliarse, y la canción devuelve oralidad elaborada a la oralidad primigenia. Herbie Hancock produjo en 1962 *Watermelon Man* (letra y música), desde entonces uno de los grandes *standards* del jazz, a partir de un pregón. Cuando Elvis Costello lo invita a su programa *Spectacle*, por el Sun dance Channel, en 2009, Hancock, sentado al piano, le cuenta detalles de la composición del tema, a partir de su intención de trasmitir su *black experience*, el sonido funk. Como nativo de Chicago, prestó atención al recorrido del *watermelon man*: ¿qué más étnico que eso y, a la vez, cómo capturar su sentimiento en la escucha? Se detuvo –dice– en el traqueteo del carro sobre el empedrado (y ante Costello y el público toca el fondo rítmico sobre el cual, enseguida, irá a posarse el llamado). Ahí tenía que incorporar el pregón que, como en la calle, se recortaría sobre ese fondo. Insatisfacción: la frase musical del decir del vendedor de sandías le resultaba insuficiente (imita, en *slang* afroamericano, el grito: *waddy melon!*). Pero ¿y si posaba su perspectiva en el llamado de una mujer que desde la galería trasera de su casa gritara: "*Hey!, watermelon man!*"? Ahí encontró la frase musical buscada. Hancock retoma el piano y completa el compás.[17]

De ahí salió un blues de dieciséis compases, con algo de rhythm and blues. En la versión *vocalese* de Jon Hendricks, el mismo cantante se replica en el típico esquema "pregunta-respuesta", haciéndose su propio coro. La letra está llena de incitaciones eróticas, sin excluir el "jugosita" (*juicy*) que tiende un puente con *Milonga en rojo*:

> Bring me one that rattles when you lug it,
> One that's erd and juicy when you plug it,
> Do you understand – Watermelon Man.

---

tación, para convocar la atención del potencial comprador. Remito a la captación, por cámara y micrófono, de la performance itinerante de Bertha, vendedora de pimienta en las calles de Santiago de Cuba, para apreciar cómo trabaja esa compactación: https://www.youtube.com/watch?v=cd7IidFnBi4
En la canción popular no se explicita el circuito mercantil por el que transita –salvo en segundo grado, cuando su estructura cita, en torsión, el pregón u otra forma de compraventa–, pero lo supone, aunque su apropiación y recirculación por los oyentes insinúe su liberación del mercado, liberando así también a quien la canta, silba o tararea de su condición de mero consumidor.

[16] Ver esto: "la pasión ardiente y loca / que le hizo buscar un día / el jugo de una sandía / en la pulpa de una boca".

[17] Enseguida, el compositor explica cómo el tema se enriquece cuando toma contacto con el percusionista y director cubano Mongo Santamaría: el sonido de las congas, el estilo guajira revierten sobre el tema, y el elemento afrocubano modela la base afro(norte)americana. El fragmento de la conversación con Costello está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=RzPZvKSdN7g

Hot and bothered need a little cooling.
When I hear your call I start to drooling,
Do you understand –Watermelon Man.[18]

A diferencia de Hancock, se diría que Moisés Simons no tuvo que buscarle la vuelta al inicio de *El manisero*, porque o bien tomó tal cual la emisión del pregón de maní de La Habana, o en todo caso, si es que no venía resuelta así, la viró hacia el intervalo de tercera menor del que, podría decirse, desovilló todo el tema. El primer registro discográfico, por Rita Montaner, data de 1927, pero su consagración llegó en 1930 con el de Antonio Machín, cantante de la orquesta de Don Azpiazu, y desde entonces el tema es uno de los más versionados de la historia musical latinoamericana. Un breve testimonio de la agencia AFP registra un pregón actual, en Cuba, con la misma frase musical, pero como la pregonera sigue luego con la canción, a esta altura es imposible saber si el estricto tramo del pregón proviene de trasmisión oral folk, o si está ya marcado por la reiterada escucha del tema de Simons.[19] La cuestión involucra la relación entre distintas culturas y tradiciones en una misma sociedad, y entre la voz y la letra, y recuerda una observación de Borges en *El escritor argentino y la tradición*, a propósito de las diferencias entre la poesía gauchesca y el arte de los payadores; estos rehuirían las voces populares buscadas por la gauchesca, en beneficio de las formas que el escritor denomina altisonantes; "Es probable que ahora –concluye y relativiza Borges– la poesía gauchesca haya influido en los payadores y éstos abunden también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así".[20]

El monstruo

Pensemos ahora en la comunicación entre músico y letrista cuando en la creación de un tema la cosa empieza con la melodía. ¿Cómo transfiere el compositor

[18] Sería algo así como (y pido disculpas por las traiciones de la traducción): "Dame una que suene al traquetearla, / una dura y jugosa si la calas. / ¿Me entendiste bien, / watermelonman? // ¡Qué calor! Es bueno refrescarse. / Cuando oigo tu voz entro a babearme. / ¿Me entendiste bien, / watermelonman?". El film *The Wayward Cloud* (2005), que en algunos países de habla castellana se tituló *El sabor de la sandía*, de Tsai Ming Liang, director malayo residente en Taiwan, presenta, como una de las secuencias matrices, la filmación de una película porno en la que intervienen, en la cama, él, ella y una sandía. Un diccionario de slang *online* da, entre otras, estas asociaciones para la palabra *Watermelon*: *nigger*, *black*, *fried chicken*, *nigga*, *boobs*, *tits*, *sex*, *negro*, *ghetto*, *African*, *Obama*. Ver http://www.urbandictionary.com/define.php?term=watermelon. Y una copla de *La cueca larga* de Nicanor Parra (1958) cachondea, a propósito de las "mariposas" de la calle San Pablo, de Santiago: "Tienen unas sandías / y unos melones / con que cautivan todos / los corazones".

[19] El breve film documental de AFP está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=tYny5DKPXJQ y vincula el retorno del pregón cubano, tras su mutis desde el inicio de la Revolución de 1959, con la vuelta de la venta callejera, acentuada con las reformas del gobierno de Raúl Castro.

[20] Jorge Luis Borges: *Discusión, Obras completas, 1, 1923-1949* (Buenos Aires: Emecé, 2005), p. 284.

al letrista la demanda de texto, cuando el letrista no tiene por qué leer partitura, e incluso cuando la notación no existe, sino tan solo la idea musical completa en la memoria y la ejecución preliminar y tentativa del músico? O desde el otro lado: ¿cómo conserva el letrista la taquigrafía sonora del tema musical, su letra posible cuando todavía no tiene ninguna? La respuesta me la dio, hace tiempo, en una conversación (no todo es bibliografía), el musicólogo Omar García Brunelli: a través del *monstruo*. Este es el maravilloso nombre de 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.[21] A partir de entonces, fui siguiendo las pistas del monstruo. Es una presencia frecuente en las valiosísimas *Memorias* de Enrique Cadícamo, donde cuenta (y eso que él era, también, músico aficionado) cómo tomó los monstruos de la música de Juan Carlos Cobián para lo que sería *La casita de mis viejos* y para *La que nunca tuvo novio*, o de Aníbal Troilo para *Garúa*, o cómo no necesitó ningún monstruo, porque recordaba perfectamente la melodía de Cobián para *Los dopados*, luego *Los mareados*.[22]

Algo importantísimo –porque estamos hablando del tango en tanto canción popular, y no como universo autosuficiente–: la voz *monstruo* está definida por el *Diccionario de la Real Academia*, séptima acepción, como "Versos sin sentido que el maestro compositor escribe para indicar al libretista dónde ha de colocar el acento en los cantables". Aunque dista de trasuntar la complejidad de la relación, la definición apunta al fenómeno, y desde luego nos sirve para resistir toda tentación de considerarlo local: ya lo tenemos instalado en el vasto horizonte de la lengua, por lo que puede inferirse aplicable, entonces, al mecanismo creativo de cuplés y pasodobles, chotis y habaneras. Pero la cosa no se detiene aquí. El *Petit Robert*, en la entrada *monstre*, dedica la sección A, a varias acepciones directamente teratológicas, y planta, en la sección B:

> Fig. 1º *Vx*. Chose bizarre, incohérente, formée de parties disparates. 2º *Mus*. Texte formé de syllabes quelconques que le compositeur remet au parolier comme **canevas** pour le rythme.[23]

Primera virtud del *Petit Robert*: el tratamiento filológico que permite inferir el paso de la acepción antigua y en desuso, aplicable a cualquier cosa que integre los

---

[21] Claro que, mientras los hexámetros "Barbara, Celarent, Darii, Ferioque prioris / Cesare, Camestres, Festino, Baroco secundae" y los siguientes usan la escansión para fijar la secuencia vocálica que indica, en cada caso, el tipo de silogismo según las variables simbolizadas con las letras que forman la premisa mayor, la menor y la conclusión (particular, universal; sujeto, predicado), las sílabas del monstruo indican los pulsos fuertes y débiles del compás: indican una pura forma.

[22] Enrique Cadícamo: *Mis memorias* (Buenos Aires: Corregidor, 1995), pp. 134, 172,184, 171.

[23] Traduzco: "Fig. 1° *Ant*. Cosa extraña, incoherente, formada por partes heterogéneas. 2° *Mus*. Texto formado por sílabas cualesquiera que el compositor entrega al letrista como cañamazo para el ritmo".

sememas de heterogeneidad, rareza e incoherencia, a la moderna que define el estatuto pretextual de una letra (de canción) provisoria, *work in progress* hacia la letra futura y consolidada, y que por lo mismo coparticipa de esos sememas. Segunda virtud, y como parte del mismo gesto: ¡estupenda la imagen del *canevas*, cañamazo o bastidor! Porque se detiene en la tecnología del *monstre*, en su condición de obrador.

Las *Memorias* mencionadas dan cuenta de esta magia: están reunidos en 1940 dos Ángeles, D'Agostino y Vargas, con Cadícamo y el bandoneonista Alfredo Attadía, dándole vueltas a un tema de D'Agostino, *Pobre piba*, de 1920. Cadícamo va bordando el cañamazo, apenas un esbozo, y Attadía hace un rápido arreglo *ad hoc*. Vargas canta el monstruo: nace así la primera versión de *Tres esquinas*.[24] No sé que haya quedado un registro de este ensayo, ni de ningún monstruo tanguero. Este artículo es, además del relevamiento parcial de un problema que involucra un aspecto incitante de las poéticas del género y de la canción popular, una convocatoria a los eventuales lectores que puedan tomar la posta o brindar datos o testimonios de esa herramienta creativa que fueron los raros, heterogéneos e incoherentes esbozos de las futuras letras, cuya coherencia y precisión –sin embargo– estaban dadas por la exacta indicación de la pauta rítmica.

En su manual de instrucciones, Citron plantea, en el paso de la música a la letra, la posibilidad de recurrir a *dummy lyrics*: es la versión inglesa de nuestro monstruo, y admite traducirse como "maqueta de la letra". Aquí tenemos otro sesgo instrumental; la maqueta haría eso: anunciaría, en escala rítmica, la forma de la futura letra. El mismo autor utiliza una categoría paralela, la de *dummy tune*, cuando se tiene ya una letra incipiente y se quiere retener un esbozo mental para la melodía. En otros textos, se opta, en lugar de *dummy lyrics*, por los giros *outline of the lyrics*, o *rough of the lyrics*, es decir, se acude a la idea pictórica del boceto. He visto empleada, en castellano, la palabra *maqueta*, para indicar los balbuceos previos a la composición de una canción, en los ámbitos del rock y de la cumbia.

Huevos revueltos

Quisiera mencionar, ahora, dos célebres casos de *dummy lyrics*. El primero corresponde al estribillo de una pieza de los Gershwin, *I Got Rhythm*. El tema, de 1930, fue largamente versionado desde entonces, y entre las interpretaciones recordables figuran la instrumental de Django Reinhardt en guitarra y Stéphane Grappelli en violín, con el quinteto del Hot Club de Paris (1934); la de Lena Horn hacia 1960, con un delicado fraseo; la muy conocida de Ella Fitzgerald del álbum *Gershwin,* de 1959; la de Brian Wilson (el vocalista de los Beach Boys), filtrada por la experiencia del rock, en 2010. La primera parte del estribillo, una vez concluida, decía así:

[24] Cadícamo: *Memorias...*, p. 176.

I got rhythm,
I got music,
I got my man,
Who could ask for anything more?
I got daisies
In green pastures,
I got my man,
Who could ask for anything more?

Como ha ocurrido con otras formas de la canción, la parte de "my man", concebida para cantante femenina, era un módulo de género, reemplazable por "my girl" en casos de vocalistas varones (así, por ejemplo, con Brian Wilson). Ira Gershwin ha contado sus dificultades con la letra, a partir de una graciosa (y redonda) maqueta, cuyo texto, para la breve parte que estamos considerando, era:

Roly-Poly,
Eating solely
Ravioli,
Better watch your diet or bust.
Lunch or dinner,
You're a sinner.
Please get thinner.
Losing all that fat is a must.[25]

El tercer verso, "ravioli", necesita una diéresis en la *i*, que lo dote de una sílaba suplementaria para formar el cuatrisílabo. La maqueta, graciosa en su prosaísmo glotón y en su moralina dietética, funcionaba bien musicalmente, pero el esquema de rima de la estrofa, en sí mismo virtuoso (AAAB-CCCB) empantanó al letrista, hasta que al cabo de dos semanas renunció a esa forma, dejó libres los primeros tres de la estrofa de ocho, y también sus paralelos cinco-seis-siete, para dejar solo la rima entre el cuarto y el octavo.

El otro caso corresponde a *Yesterday*, de Paul McCartney, en el álbum *Help!* de los Beatles (1965). Mientras McCartney trataba de convencerse de que su inspiración musical era legítima (porque la melodía le sonaba como dada, como ajena), le puso, provisoriamente, el título, correspondiente al inicio de la frase musical, "Scrambled Eggs" ("Huevos revueltos"). "Lunch, dinner" en *I've Got Rhythm*, "scrambled eggs" en *Yesterday*: alguien ha conjeturado que las imágenes de alimentos abundan en los monstruos de la canción, en las maquetas de letra, porque

25 El testimonio figura en el capítulo 7, "George Gershwin's 'I Got Rhythm' (1930)", de Richard Crawford: *American Musical Landscape. The Business of Musicianship from Billingst to Gershwin* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993), pp. 213-215. Disponible en: http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft0z09n7gx/

los compositores y letristas pasan mucho tiempo ensayando variantes y se olvidan de comer; las imágenes eróticas podrían aparecer por lo mismo, como se ve en el segundo verso de la maqueta de *Yesterday*, en lugar del que sería definitivo ("all my troubles seemed so far away"):

> Scrambled eggs…
> Oh, my baby how I love your legs,
> Not as much as I love scrambled eggs,
> Oh, we should eat some scrambled eggs.[26]

En una emisión de 2010 del programa televisivo *Late Nightwith Jimmy Fallon*, el invitado fue Paul McCartney, y al conversar sobre *Yesterday*, visita y anfitrión cantaron la maqueta completa del tema, incluyendo una corrección vegetariana de Paul al verso "Chicken wings…" (otro monstruo para la palabra "Yesterday"), que reemplazó por el disparatado "Tofu wings" (de modo que pasó de las alas de pollo a las improbables alas de tofu). La maqueta completa del tema hace sospechar, aquí y en otros casos, de la probidad del testimonio, y el oyente puede preguntarse si el monstruo completo no es una hechura posterior, ya no instrumental y operativa, sino meramente lúdica, como parodia o desacralización (incluso a cargo del propio autor) de un tema ya consagrado.

Un monstruo post: pi-pi-pi-pí

Esto nos lleva a otro monstruo, tan interesante como socialmente productivo: el que los cantantes, profesionales o amateurs, generan al modificar las letras, por lapsus o por una intención de transformación; y el que los oyentes, puestos en espontáneos intérpretes/performers, crean al reformular ciertos temas musicales exitosos según caprichos de su memoria, modalidades de su diversión o sesgos de su partidismo político o deportivo. Este monstruo no se instala en el proceso creativo de la canción, sino en el de su circulación y consagración: no en su anterioridad sino en su ulterioridad. Es lo que ocurrió con *Cuesta abajo* (Gardel y Le Pera, 1934), objeto de una reescritura apócrifa obscena, que temaba acerca de la genitalidad y la castración; con *Río rebelde* (Félix Alberto "Cholo" Aguirre, 1960), cuyo primer verso pasó de "Tiré tu pañuelo al río" a "Tiré a mi abuelita al río" para seguir con el relato expansivo de crímenes seriales familiares exultantes y gratuitos; con *Te quiero tanto* (Sergio Denis, 1986), que derivó enseguida a canto político y de las hinchadas deportivas; con el engendro edulcorado de la publicidad oficial de la dictadura militar instalada en 1976, *Boby, mi buen amigo* para un operativo de vacaciones de la Policía Federal en 1980, reciclado en 1983 como canto civil en las manifestaciones contra ese mismo gobierno.

[26] En http://swiftlyrics.com/lyrics/scrambled-eggs.html

Me detendré por última vez, sin embargo, en el monstruo como artefacto poético precario y descartable; como inversión creativa transitoria, liberada de otras constricciones que no sean las del ritmo, consagrada a apuntar a un texto futuro. La virtud de este monstruo es la virtud del boceto: algo que es y no es la obra futura; que se orienta a su logro y que desaparece, tal vez no del todo, una vez consumados el cuadro o la canción. Es más: el monstruo (por eso lo es) contiene virtualmente todos los temas posibles para el dibujo melódico cantable al que remite. Y suele, como el boceto, tributar menos a las convenciones y estilos de épocas que a un berretín personal, idiolecto entendible pero arbitrario o absurdo en la asociación de imágenes que promueve.

Daré un último ejemplo de un monstruo híbrido, ubicado tanto en la circulación como en la producción, resultado del juego de un oyente salvaje con los temas ya consolidados. Un amigo que prefiere quedar en el anonimato imaginó esta exaltación forestal, bajo la forma de una pura enumeración:

Ombú,
Caoba, alerce, guindo, teca y abedul…
Roble, algarrobo, cedro, aliso y guatambú…
Abeto, fresno, lenga, tilo, boj, bambú…
¡Petiribí!

Supongo que la lectura no basta para detectar su fuente, porque lo que hay detrás es una canción, y estos cinco versos aspiran a cantarse, lo que los aleja de todo reconocimiento visual. Hay que reponer, sobre el papel de este artículo, entonces, la música, así sea como notación en pentagrama o, más sencillamente, como cita de la letra de un bolero que, reconocido, repone de inmediato, mentalmente, las notas que habían enmudecido. Es de 1946 y pertenece a los hermanos Expósito: Homero en la letra, Virgilio en la música. Comienza así:

Tú,
que llenas todo de alegría y juventud,
que ves fantasmas en las noches de trasluz
y oyes el canto perfumado del azul,
vete de mí.

Es, claro, *Vete de mí*, del que Ignacio Villa (Bola de Nieve) hizo una versión inconmensurable. Cuando mi amigo, docente, comentó ese petiribí, que no es más que un piripipí (un monstruo post), en una clase en la que había estudiantes de cine, uno de ellos le comentó: "Profe, eso no está muy lejos de lo que hizo el propio Virgilio Expósito". Y le pasó el dato del cortometraje documental que en 1996 había hecho Alberto Ponce sobre el tema y con su mismo título, y que se puede encontrar en Vimeo.[27] Allí, exactamente a los 12 minutos, 35 segundos, comienza una se-

[27] En https://vimeo.com/123666135

cuencia deliciosa, que culmina 23 segundos después: Virgilio Expósito, autor de la música del bolero, digita sobre una mesa de la tradicional Confitería Richmond de Florida (que ya no existe), como sobre un piano figurado, con ambas manos tomadas en primer plano –anillo en el índice izquierdo, apenas detalle de las mangas–, el comienzo cantado de *Vete de mí*, mientras articula –solo con sílabas "pa-pa-papá, pom-pom-pom-póm" en *stacatto*– esa letra ausente, para concluir, donde debía clamar la frase que da título al bolero, con un "pi-pi-pi-píiii" que se clava en la madera, tras lo cual las manos se cruzan. La cámara sube a un primer plano; mirando de reojo al espectador, Virgilio pregunta, con la mayor picardía: "¿Te gusta?", y se pone, esfinge enigmática, en giro de medio perfil a perfil completo.

Nos gusta.

La maqueta, el boceto de letra, el monstruo previo está destinado al olvido. Después llegan, cuando llegan, letra, *lyrics*, *paroles*, integradas definitivamente a la música, con lo que percibimos ya un objeto único, la canción eterna e inescindible, y entonces podemos escuchar "Ne me quitte pas", "Hey Jude", "Und der Haifisch, der hat Zähne" (o, si prefieren, "Oh, the shark has pretty teeth dear"),"Turbio fondeadero donde van a recalar", "Una veredita alegre", "El viejo río que va","É pau, épedra", "Flacas gimnastas de América".[28] Y eso se nos mete en la vida.

Pero antes estuvo –visible y explícito, o no– el bastidor. Recuperándolo o inventándolo cuando ya no hacía falta, desde el futuro de la canción consagrada, Virgilio Expósito hace, como si se tratara de una obra de John Cage para piano cerrado, lo que tantos pianistas: digita en seco sobre el teclado imaginario, y tararea, borrando las palabras, el tema. Elijo su pi-pi-pi-pí como e*pí*tome, sencillo y magistral en su *non-sense*, de la relación letra-música: el monstruo del golpe de efecto del estribillo de *Vete de mí*.[29]

---

[28] Estoy citando *Ne me quitte pas* (Jacques Brel, 1959), *Hey Jude* (John Lennon / Paul McCartney, 1968), *Die Moritat von Mackie Messer* (KurtWeill / Bertolt Brecht, 1928) y su expansiva versión en inglés como *Mack the knife* (debida a Marc Blitzstein con la colaboración de Elisabeth Hauptmann, en la adaptación de 1954 de *Die Dreigroschenoper* como *The Three penny Opera*); *Niebla del Riachuelo* (Juan C. Cobián / Enrique Cadícamo, 1937), *Fina estampa* (Chabuca Granda, 1956), *Cosechero* (Ramón Ayala, c. 1960), *Aguas de Março* (Tom Jobim, 1972), *Música para pastillas* (Skay Beilison / Carlos A. "Indio" Solari, 1986).

[29] Agradezco el diálogo, en presencia o a la distancia, con Omar García Brunelli, Alejandra Eidelberg, Juan Pablo González, Ignacio Ramos, John Turci y Lorena Valdebenito, mucho más rico, de su parte, que lo que este trabajo haya podido trasuntar.

Negracha: aspectos innovadores en el tango de Osvaldo Pugliese

Bárbara Varassi Pega

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 121-134. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Negracha: aspectos innovadores en el tango de Osvaldo Pugliese

En este trabajo estudiamos la obra *Negracha* (1947) de Osvaldo Pugliese como ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en la "Época de Oro" del género (década de 1940), argumento que ha sido postergado en los ambientes de investigación musical. Realizamos una breve contextualización histórica de la labor del compositor, luego un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de la pieza y, finalmente, unos comentarios generales de orden estético. Investigamos los procedimientos creativos presentados tanto en la composición como en el arreglo de la obra por medio del análisis estructural basado en la grabación orquestal de 1948 y su transcripción. *Negracha* resulta innovadora porque sus estructuras melódico-rítmicas repetitivas no se organizan según las características de un tango tradicional. Pugliese compone un tango con una idea ajena a la de oposición temática típica del género, creando una forma casi monotemática a partir de pocos elementos estructurales organizados alrededor de ostinatos rítmico-melódicos. En cuanto al aspecto estético, establecemos posibles vínculos entre la obra de Pugliese y algunas líneas de desarrollo posteriores –lo que comprobaría su aporte al corpus del tango– a la vez que proponemos el análisis musical como disparador de nuevas creaciones en el ámbito del tango rioplatense.

Palabras clave: Pugliese, tango, *Negracha*, composición, innovación.

Negracha: Innovative Aspects in Osvaldo Pugliese's Tango

In this article we study Osvaldo Pugliese's piece *Negracha* (1947), an example of one of the possible configurations of tango's musical modernity in its "Golden Age" (1940s), an issue that has been neglected in the realm of musicological research. We make a contextualization of the composer's work, then a descriptive analysis of some key aspects of the piece and, lastly, some general comments on aesthetic issues. We research the creative processes present in the composition as well as in the arrangement through a structural analysis based on the 1948 recording and its transcription. *Negracha* is innovative because its repetitive melodic and rhythmical structures are not organized according to the characteristics of traditional tangos. Pugliese composes a piece with an idea alien to the thematic contrast that is typical of the genre, creating an almost monothematic form from a few materials built around rhythmical and melodic ostinatos. Regarding aesthetic concerns, we establish possible links between Pugliese's piece and later developmental trends –which would confirm his contribution to the genre– and we propose musical analysis as a trigger for new creations in the field of River Plate tango.

Keywords: Pugliese, tango, *Negracha*, composition, innovation.

La obra de Osvaldo Pugliese ha sido crucial en la historia del tango. Sin embargo, los escritos dedicados al músico se han focalizado principalmente en datos históricos, biográficos y anecdóticos.[1]

El presente trabajo se centra, por el contrario, en el estudio estructural del lenguaje de los tangos compuestos y arreglados para su orquesta, tópico que ha sido postergado por la investigación musicológica. Audaces orquestaciones y técnicas de escritura fueron elementos nodales de su mirada vanguardista, sustentadas (e incluso opacadas) por la 'yumba',[2] la famosa marcación rítmica que selló su estilo. A fin de dar cuenta de estos aspectos, estudiaremos *Negracha* (1947) –uno de sus éxitos emblemáticos– como ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en la "Época de Oro" del género (décadas 1940-1950).

En primer lugar, realizaremos una breve contextualización histórica de la labor del compositor, luego un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de la pieza y, finalmente, unos comentarios generales de orden estético.

Osvaldo Pugliese provenía de la escuela de Julio y Francisco De Caro, por ello los primeros arreglos de su orquesta en los años 40 despliegan ese estilo. Luego, desarrollaría uno propio que alcanzó su más alto nivel a fines de la década del 50. De los tangos de su autoría, *La yumba* (1943), *Negracha* (1947) y *Malandraca* (1948) configuran la trilogía renovadora de Pugliese.

Pugliese compone *Negracha* con una idea no tanguera: la creación de una forma casi monotemática. Los temas en el tango se exponen habitualmente en frases (con una estructura de antecedente-consecuente) que articulan algunos elementos redundantes contrarrestados por desvíos que permiten su desarrollo. En *Negracha* se enfatiza el aspecto repetitivo del material –que por sus propiedades podría bien funcionar de base rítmica a una melodía en la voz superior– y se lo expone como estrato textural principal, instaurando una nueva modalidad para el tratamiento temático. Quizás en conexión con su título,[3] la obra se desenvuelve en el registro medio-grave (con los violines que raramente sobrepasan la segunda octava) y está ejecutada con un toque bien articulado y con gran diferencia dinámica entre las notas acentuadas y no acentuadas que le confieren un carácter percusivo.

Según Raúl Garello (codirector fundador de la "Orquesta del Tango de Buenos Aires" con la que interpreta frecuentemente este tema):

---

[1] Los libros sobre el compositor consultados son los siguientes: Oscar Del Priore: *Osvaldo Pugliese. Una vida en el tango* (Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 2007); Julio Keselman y Marta García Falcó: *Osvaldo Pugliese* (Buenos Aires: autor, Centro Cultural Osvaldo Pugliese, 2005); Hamlet Lima Quintana: *Osvaldo Pugliese* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini", 2009); Arturo Marcos Lozza: *Osvaldo Pugliese al Colón* (Buenos Aires: Editorial Cartago, 1985).

[2] Marcación rítmica caracterizada por la acentuación "arrastrada" sobre el primer y el tercer tiempo del compás. Proviene del tango de Pugliese *La Yumba* (1946), en el cual se instaura esta nueva manera particular de marcar los acentos en el compás.

[3] Según Oscar Del Priore, el título de esta obra estaría ligado a uno de los grupos de seguidores de la orquesta de Pugliese: la barra femenina liderada por Las Negras, unas muchachas de color a quienes el compositor dedicaría el tango. Del Priore: *Osvaldo Pugliese...*, p. 59.

> *Negracha* constituye una de las obras más importantes del tango y, aunque no creo en los casos de generación espontánea, este parece ser uno de ellos: muestra cosas muy novedosas y abre nuevas puntas para los músicos, acentuando la parte expresiva, llegando casi a un exacerbamiento de lo rítmico, apreciándose sobre todo lo que técnicamente se conoce como "marcato en tres".[4] En toda la obra subyacen melodías, pero Pugliese opta decididamente por la faz rítmica, con rasgos expresivos muy fuertes. Estamos frente a una composición con características muy especiales, a saber: a) es una de las obras fundacionales de las corrientes renovadoras o vanguardistas del tango instrumental contemporáneo; b) el material musical primordial está constituido por arpegios rítmicos y amagues milongueros, en los que se descubren sus orígenes profundamente criollos y guitarrísticos; c) no resulta fácil encontrar la melodía de *Negracha*, esta vive oculta detrás de su tejido rítmico y armónico; d) estoy en la creencia total de que la característica anteriormente anunciada es la causa de su espíritu árido y poco dulzón, que motiva que la misma sea poco incluida en los repertorios de músicos y arreglistas, lamentablemente.[5]

El análisis de la obra se basa en la grabación del 24 de junio de 1948 en Buenos Aires por el sello Odeon (7699 16970),[6] y en la transcripción perteneciente al archivo del Departamento de Tango de la Universidad Codarts, Rotterdam, Países Bajos. Se abordan los procesos de elaboración y manipulación del material, se investigan aspectos relacionados con el uso de las secciones instrumentales, las texturas, los registros y la caracterización y división de las secciones formales, así como el empleo de métricas y estructuras formales irregulares. En la Figura 1 se esquematiza la estructura formal de la obra.

Figura 1. Pugliese, *Negracha*. Esquema formal

Sección	**Intro**	**A**				
Frases y nros. cc.	1-4	**a1** (5-11)	**a2** (12-19)	**a3** (20-27)	**a4** (28-35)	**a5** (36-43)
Cantidad	4 cc.	7 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.

Sección	**B**		**A'**	
Frases y nros. cc.	**b1** (44-53)	**b2** (54-61)	**a6** (62-71)	**a7** (72-80)
Cantidad	10 cc.	8 cc.	10 cc.	6 + 3 cc.
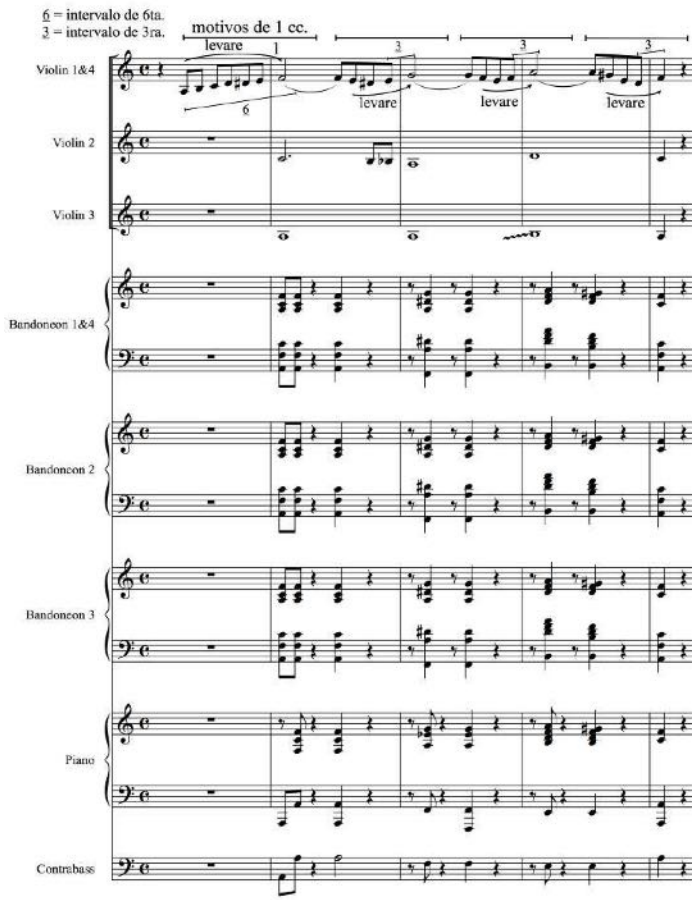
[4] En este trabajo llamado 3-3-2.
[5] Del Priore: *Osvaldo Pugliese...*, p. 75.
[6] Las figuras que acompañan este trabajo incluyen la indicación en minutos y segundos en dicha grabación.

Análisis descriptivo

Introducción (desde c. 1 con *levare* hasta c. 4) [00:00-00:10]

La introducción se basa en cuatro breves motivos de un compás y sus respectivos *levari* [Ejemplo 1] que contienen todos los materiales estructurales de la obra a la vez que anticipan el registro y el carácter de la frase **b2**. Comienza con un intervalo ascendente de 6ta. menor cubierto por grados conjuntos (ejecutado por el primer violín), sobre una base rítmica en síncopa.[7] La utilización generalizada del *levare* y de las clases interválicas 3 (3ra. menor, 6ta. mayor) y 4 (3ra. mayor, 6ta. menor)[8] estructuran todos los incisos de la introducción y de gran parte de la obra.

Ejemplo 1. Pugliese: *Negracha*. Introducción (c. 1 con levare - 4) [00:00-00:10]



[7] Contradicción del acento métrico por la presencia de un acento fenoménico que lo antecede.
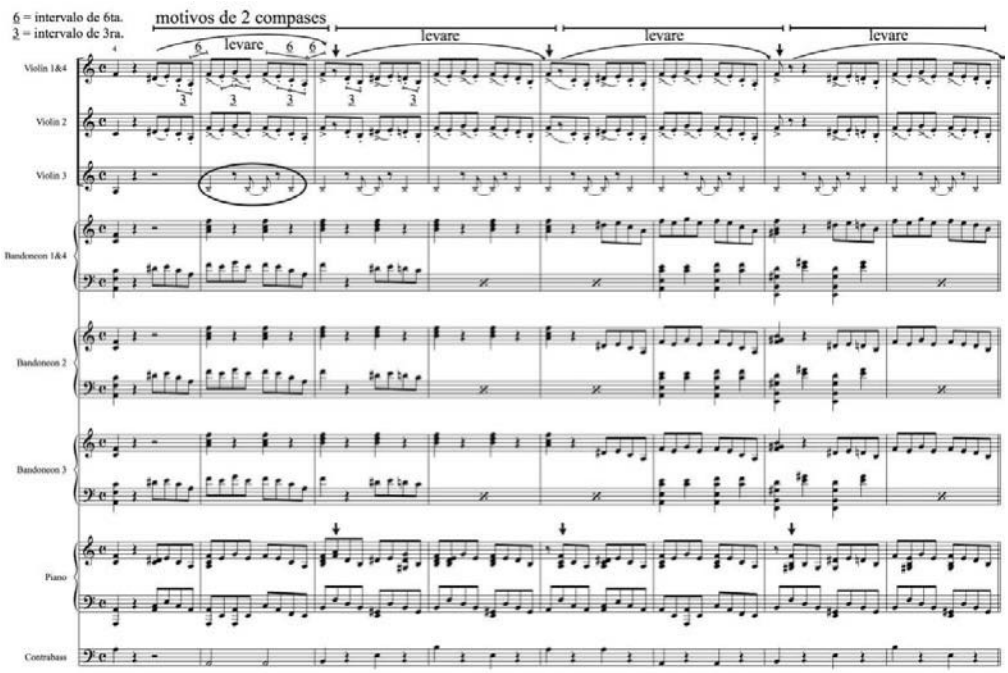
[8] Según el musicólogo y teórico musical Allen Forte, la distancia entre dos alturas expresada en números (1-6), sin tener en cuenta nomenclatura (ej. do = re), octava de pertenencia, o inversión (ej. 2da. menor = 7ma. mayor).

Sección A (desde c. 5 con *levare* hasta c. 43), [00:11-01:28]

La sección **A** contiene cinco frases (**a1**, **a2**, **a3**, **a4** y **a5**) –cantidad inusual en el tango tradicional– en las que se presentan diversas variaciones de un motivo construido con los materiales de la introducción.

Frase **a1** (desde c. 5 con levare hasta c. 11), [00:11-00:25]: a partir de este segmento los motivos constituyen *levari* de dos compases [Ejemplo 2]. Una característica interesante de la orquestación es la entrada desfasada del motivo en los cc. 6, 8 y 10 que desestabiliza la acentuación [flechas en Ejemplo 2]. Por otro lado, el contrabajo y los bandoneones realizan una base rítmica de acompañamiento en 2 (sobre los pulsos 1 y 3) que potencia la estructura rítmica.[9] El tercer violín presenta una divergencia rítmico-acentual con el resto de la orquesta que anticipa el 3-3-2 de secciones posteriores.[10]

Ejemplo 2. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a1 (cc. 5 con levare -11) [00:11-00:25]



Frase **a2** (desde c. 12 hasta c. 19), [00:26-00:40]: en los cc. 12-15 encontramos el primer *tutti* pleno de la obra, constituido por un gran *levare* de cuatro compases que conduce a los acordes tenidos de los cc. 16-17, los que a su vez
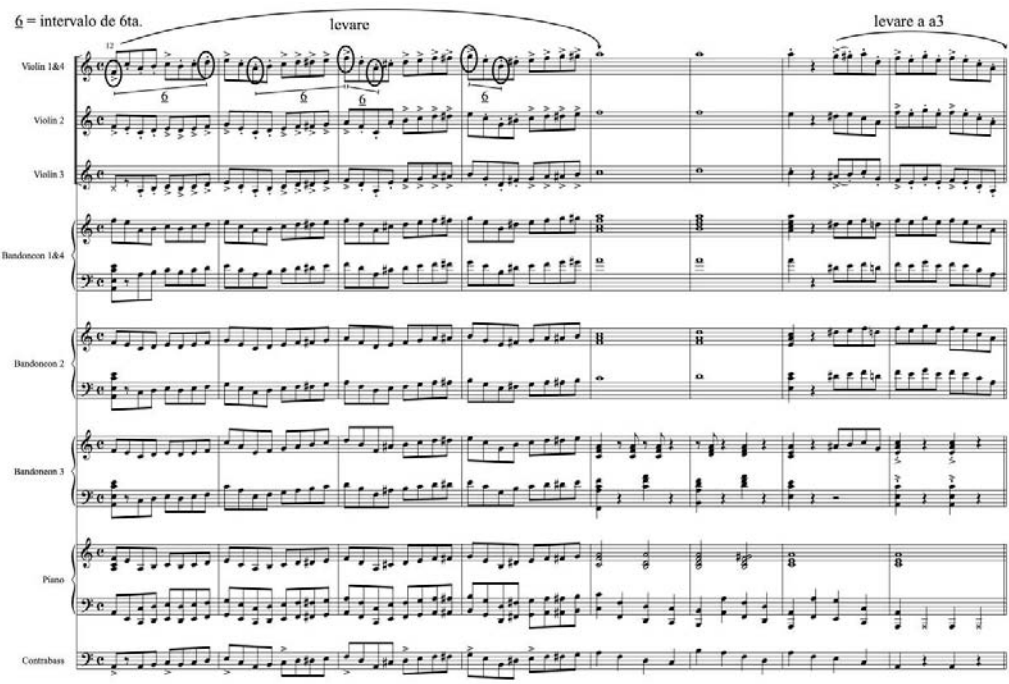
9 Es una variante del *marcato* en cuatro, se ejecutan solo los pulsos 1 y 3 en negras (con silencios en los pulsos 2 y 4) o en dos blancas.

10 En la jerga tanguera se denomina 3-3-2 a la marcación rítmica que acentúa la primera, cuarta y séptima corchea dentro de un compás de 4/4, con lo que se genera una subdivisión en grupos de 3, 3 y 2 corcheas.

segmentan esta sección [Ejemplo 3]. Aquel está basado en los grados conjuntos del inicio de la obra y los materiales estructurales e intervalos anteriormente descriptos. Desde el comienzo de *Negracha* hasta este *tutti* se despliega un proceso de acumulación instrumental en torno del motivo a la vez que se lo amplía (1 compás en la introducción, 2 compases en **a1**, 4 compases en **a2**). Este procedimiento (y su opuesto) se halla en la toda la obra.

Sobre el final de **a2** (cc. 18-19) se redefine el motivo-ostinato de **a1**, que funcionará –aquí y en **a3**, **a4** y **a5**– como cierre de frase a la vez que como *levare* a la frase siguiente (Ejs. 3-6).

Ejemplo 3. Pugliese: *Negracha*.Sección A: a2 (cc. 12-19) [00:26-00:40]
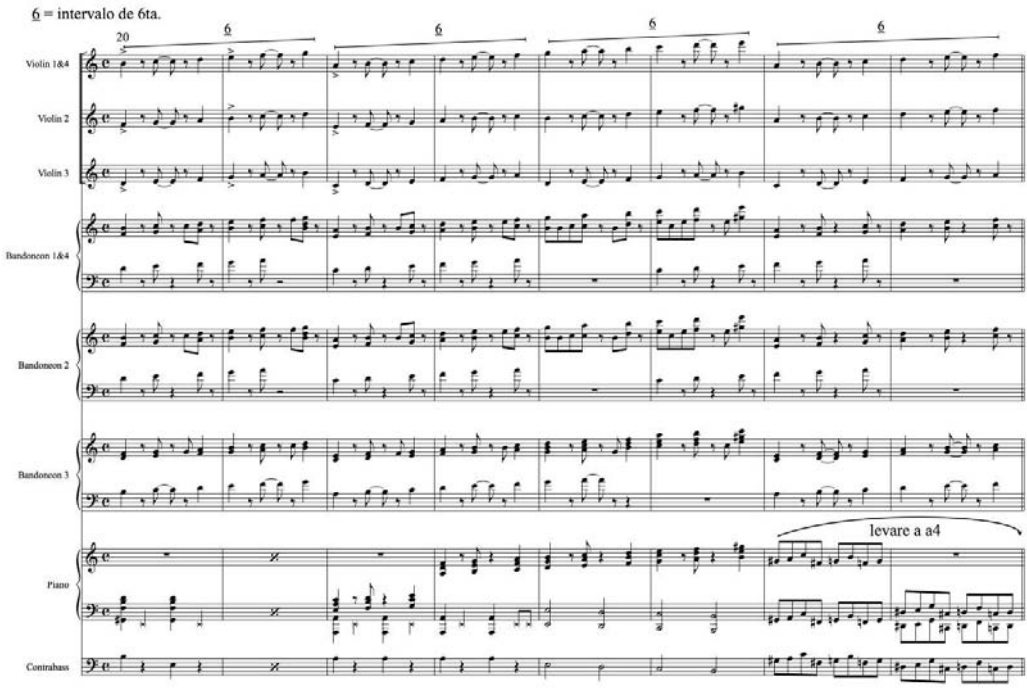


Frase **a3** (desde c. 20 hasta c. 27) [00:40-00:55]: a partir del c. 20 se realiza una nueva variación de los materiales estructurales por medio de la aumentación rítmica de los valores del intervalo marco de 6ta. ascendente que pasa de seis corcheas (como aparece en el *levare* de la introducción) a un ritmo de 3-3-2 que se extiende dos compases [Ejemplo 4]. Se establece una oposición rítmica entre el motivo (como dijimos, en 3-3-2) y la base rítmica que acompaña en 4 (yumba),[11]

11 La marcación es regular en los bajos de los cuatro tiempos del compás (4/4). Según las diferentes épocas y estilos se acentúan todos los pulsos, los pulsos 1 y 3 o los pulsos 2 y 4. La armonía que completa la textura se articula de acuerdo a diferentes modelos.

superposición de compases equivalentes que será una característica distintiva de la música de Astor Piazzolla.
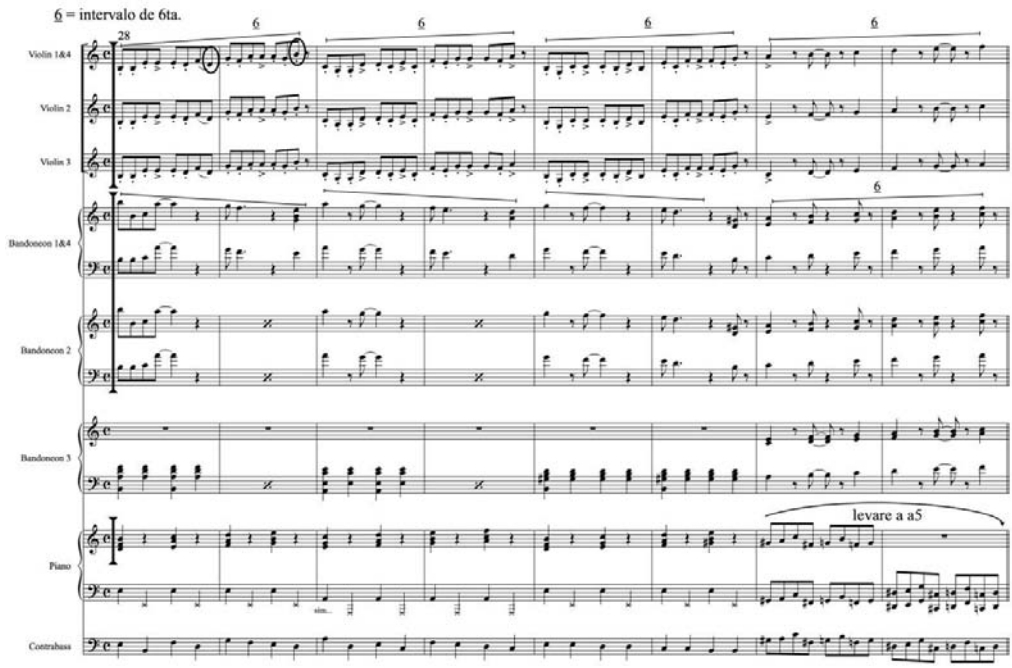
Ejemplo 4. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a3 (cc. 20-27) [00:40-00:55]



Frase **a4** (desde c. 28 hasta c. 35) [00:56-01:11]: se superponen tres estructuras basadas en la variación del motivo de grados conjuntos ascendentes en incisos de dos compases cada uno [Ejemplo 5]. Por un lado, las cuerdas al unísono lo reelaboran como un contracanto de acompañamiento (en corcheas), con la omisión y permutación de algunas notas. Por el otro, los bandoneones lo exponen como estrato textural principal (reducido: faltan algunas notas finales, por lo que se generan intervalos de 5ta. o 4ta. justas) con movimiento contrario (descendente) y un ritmo de 3-3-2 incompleto. Por último, la mano derecha del piano continúa como en los compases anteriores (acordes cuya línea superior deriva del motivo de grados conjuntos ascendentes) pero ahora en fase con la base rítmica de acompañamiento en yumba, lo que unifica y articula las secciones.
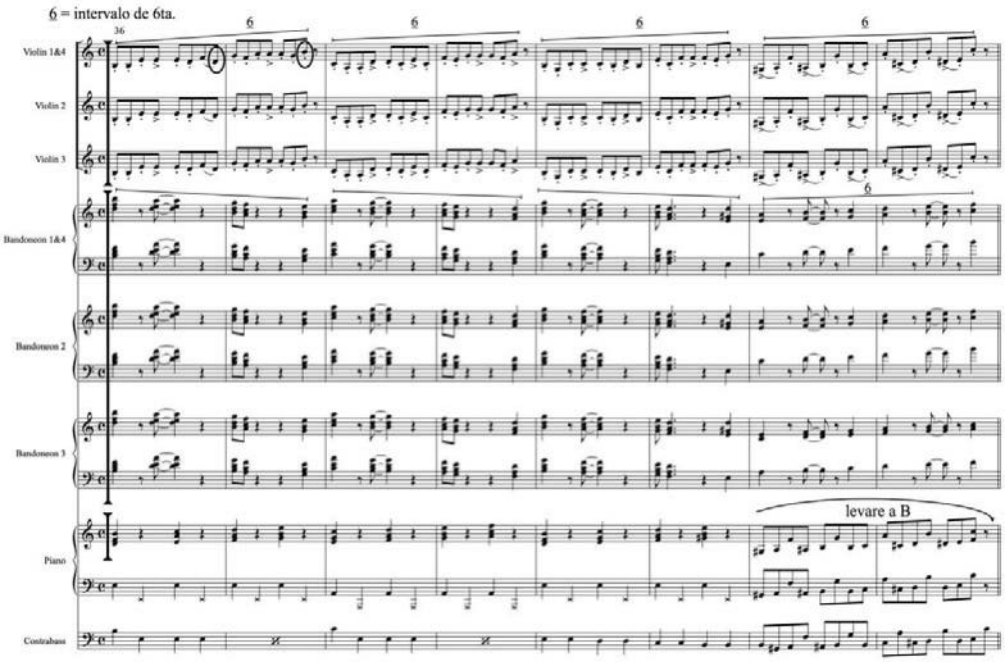
En esta frase (**a4**) y la siguiente (**a5**), a diferencia de las anteriores, los incisos no tienen *levare*.

Ejemplo 5. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a4 (cc. 28-35) [00:56-01:11]



Frase **a5** (desde c. 36 hasta c. 43), [01:12-01:28]: se presenta como una variación de **a4**, con aumento de la dinámica y mayor densidad instrumental (los bandoneones realizan la línea melódica armonizada), lo que reafirma el proceso de acumulación ya mencionado [Ejemplo 6]. En los últimos dos compases de **a5** (cc. 42-43) el pasaje conector recurrente conduce al cierre de la sección **A**.

Ejemplo 6. Pugliese: *Negracha*.Sección A: a5 (cc. 36-43) [01:12-01:28]
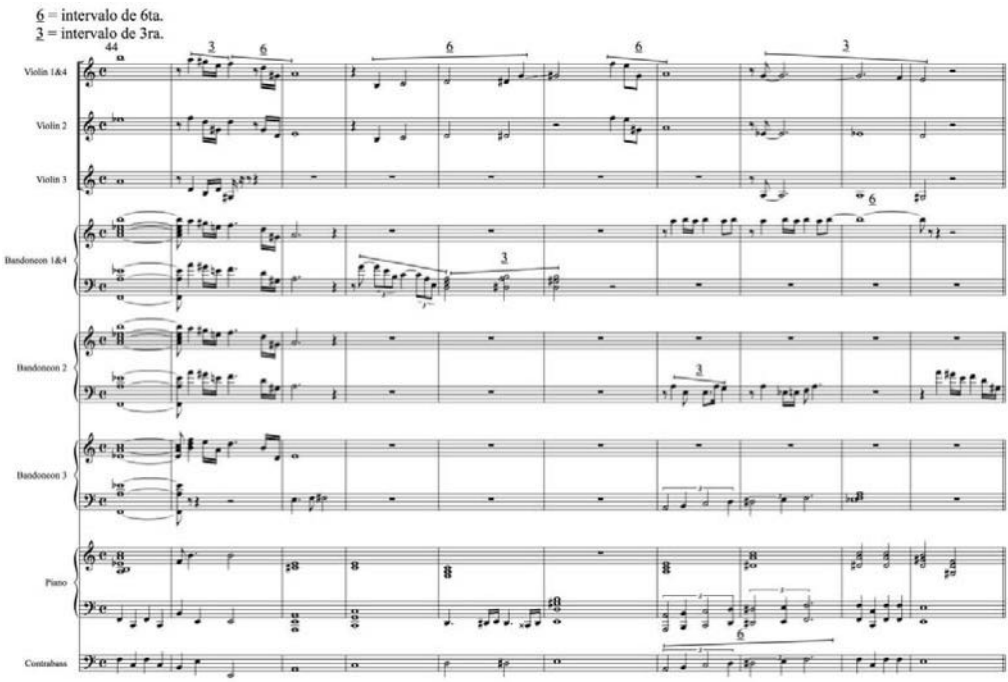


Sección B (desde c. 44 hasta c. 53) [01:29-02:08]:

En la sección **B** se articula el típico contraste de carácter: en **A** rítmico, aquí melódico. Se estructura en dos frases, **b1** y **b2**.
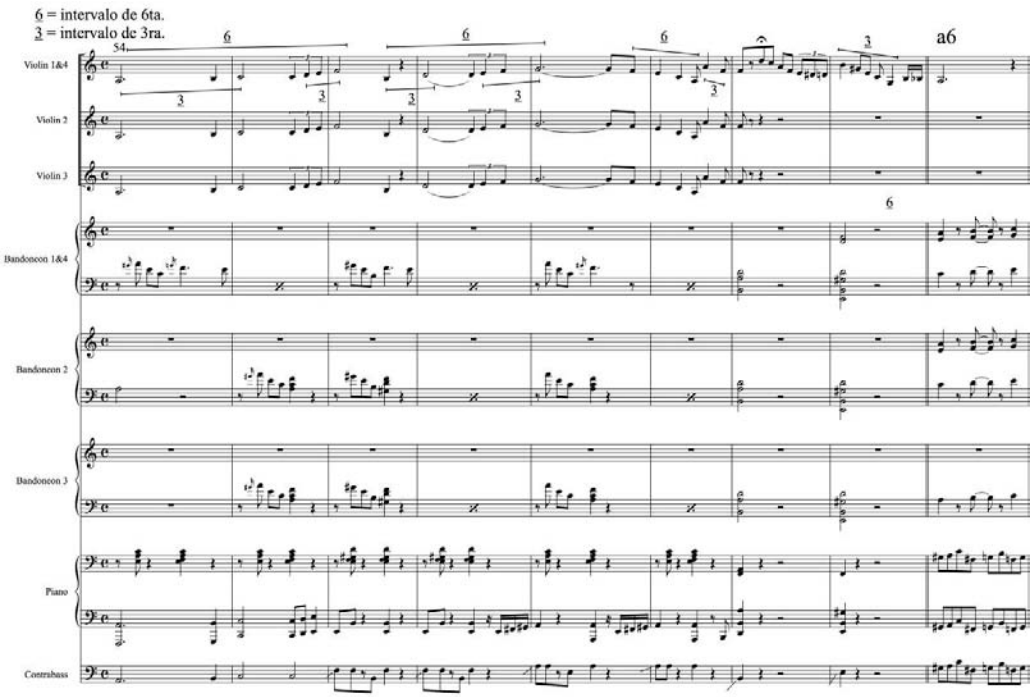
Frase **b1** (desde c. 44 hasta c. 53), [01:29-01:50]: más que una nueva frase, **b1** constituye y se percibe como un puente al segmento **b2**. Sus principales características son la reducción de la masa orquestal y el cese de la marcación de acompañamiento en 4, con lo que se introduce el carácter lírico contrastante con la sección **A** (oposición típica del género). Como en las frases anteriores, el material utilizado es el mismo expresado en los diversos estratos texturales [Ejemplo 7]. Las líneas melódicas sobresalientes se presentan en breves pasajes de solos de toque ligado, ejecutados por diferentes instrumentos en diversos registros, lo que le otorga a estos compases cierto carácter discontinuo.

Ejemplo 7. Pugliese: *Negracha*. Sección B: b1 (cc. 44-53) [01:29-01:50]



Frase b2 (desde c. 54 hasta c. 61) [01:51-02:08]: como se mencionó, esta es la única frase en la que el estrato melódico principal (nuevamente basado en materiales estructurales) se constituye como un verdadero tema [Ejemplo 8]. Las líneas melódicas de b1 continúan aquí como contracanto del estrato melódico principal (unísono de cuerdas –dobladas en el bajo por la mano izquierda del piano y el contrabajo durante los dos primeros compases–), unificando e imbricando las secciones. A su vez, la marcación rítmica de acompañamiento en síncopa deriva de la introducción, lo que confirma el proceso de yuxtaposición de materiales provenientes de diversas secciones formales, ya señalado y típico de la orquesta de Pugliese. Este mismo proceso está presente en los últimos dos compases de la frase (primer violín solo, cc. 60-61), que evocan el inicio de la obra. La nota que cierra la sección B coincide con la que inicia la reexposición de la sección A, lo que parecería mantener la idea de imbricación de las secciones.

Ejemplo 8. Pugliese: *Negracha*. Sección B: b2 (cc. 54-61) [01:51-02:08]



Sección A' (desde c. 62 hasta el final, c. 79) [02:08-02:44]
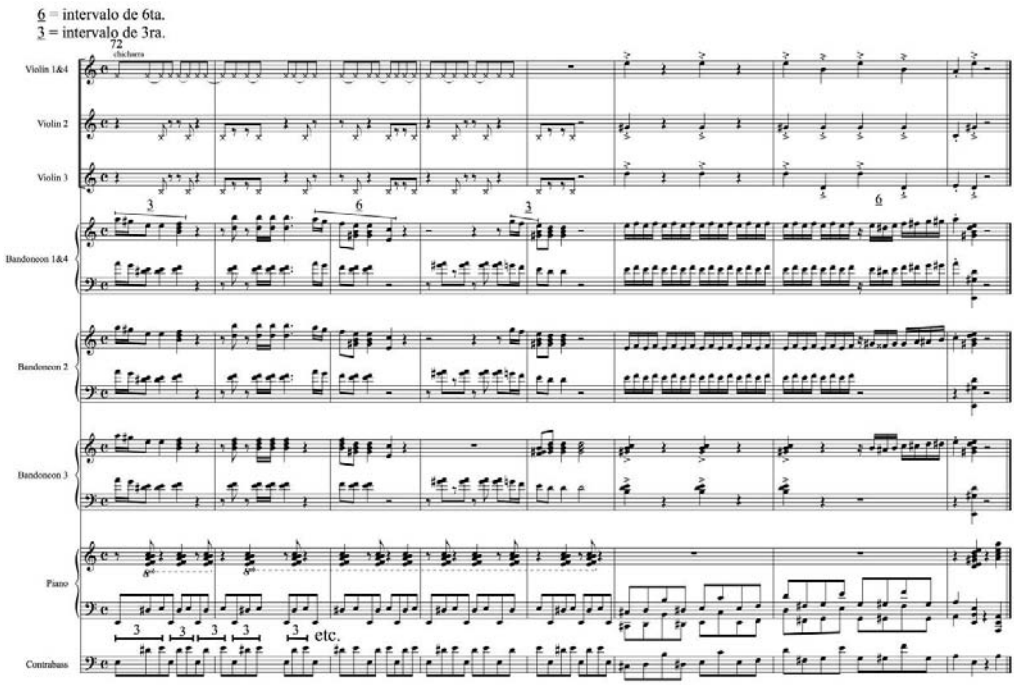
La sección **A'** está compuesta por dos frases, **a6** y **a7**. En los cc. 62-71 (**a6**) se superponen diversos motivos de **A** sin modificaciones ni agregados significativos. El fragmento **a7** [cc. 72-79, Ejemplo 9] funciona como coda de la obra a la vez que presenta novedades en todos los instrumentos:

- los bandoneones realizan un nuevo motivo con los materiales estructurales de las secciones anteriores y luego la variación típica por disminución rítmica, para el cierre (cc. 77-78),
- las cuerdas enfatizan el carácter rítmico de la sección con efectos percusivos (chicharra y tambor),
- la mano izquierda del piano y el contrabajo realizan el acompañamiento en 3-3-3 hasta el final de la obra,
- la mano derecha del piano varía el ritmo de acompañamiento con acordes sobre la segunda corchea de cada grupo de tres de los arriba mencionados.

El acompañamiento en 3-3-3 constituye un ejemplo notable de polimetría vertical y una novedad importante para el género. Si entendemos el concepto de yuxtaposición como la adición de materiales, entonces esto confirmaría una vez

más lo desarrollado en otras secciones de la obra. El último compás (c. 79) presenta –como no podía ser de otra manera– el final abierto, 'a la Pugliese'.[12]

Ejemplo 9. Pugliese: *Negracha*. Sección A': a7, final (cc. 72-79) [02:26-02:44]



Conclusiones

Como se puede desprender del análisis de *Negracha*, Pugliese aportó técnicas de escritura y orquestación que contribuyeron al desarrollo del tango. Características del tratamiento de los materiales estructurales de los tangos de su orquesta están presentes en esta obra: Pugliese genera diversidad y contraste al mismo tiempo que fluidez por medio de desplazamientos métricos y melódicos e imbricación de secciones.

Las estructuras melódico-rítmicas repetitivas de *Negracha* no se organizan según las características de un tema típico del tango tradicional (salvo en la frase **b2**), lo que representa una innovación notable. Por otro lado, la forma (A-B-A) y la longitud de las frases que la componen (con segmentaciones generalmente regulares como es típico del género) contribuyen a la organización de la composición.

[12] Acorde de tónica en el primer pulso del último compás, acorde de dominante *f* en el segundo pulso seguido de silencio de negra en el tercer pulso y acorde de tónica *p* en el cuarto.

A su vez, la concepción organicista de la estructura se mantiene más allá de las segmentaciones formales: el tango está íntegramente compuesto por medio de la manipulación de un mismo material, que se utiliza para la creación de todos los estratos texturales (línea principal, base rítmica de acompañamiento y contracantos). El uso de estructuras rítmicas basadas en el compás aditivo 3-3-2 y la generalización de ostinatos rítmico-melódicos articulados como estrato textural principal son novedosos y anticipan algunas composiciones como *Fracanapa, Tanguedia* y *Retrato de Alfredo Gobbi* de Astor Piazzolla, entre otras. En ese sentido, Oscar Del Priore señala que en la época del estreno de *Negracha,* Piazzolla solía concurrir a escuchar la orquesta de Pugliese. A su vez, Osvaldo Ruggiero agrega que "la estructura de este tango influyó decididamente en el rumbo que tomó entonces Piazzolla, quien, algunos años después, se daría el gusto de grabarlo con su orquesta".[13] En la actualidad, la línea estética que *Negracha* parecería inaugurar tiene una fuerte presencia en la escena tanguera mundial.

[13] Del Priore: *Osvaldo Pugliese...*, p. 75.

Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera

Federico Monjeau

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 135-142. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera

Este artículo está centrado en una obra del compositor argentino Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, considerada desde la perspectiva de las relaciones entre el tango y la música argentina contemporánea. El artículo postula dos cuestiones básicas: a) que esta composición se encuentra orientada por la idea o la presencia de un tango a la distancia, o un tango como punto de llegada, y b) que el tango es en la música de Julio Viera más un foco o una fuerza a distancia que una realidad efectiva, y que esa distancia es precisamente lo que lo vuelve estéticamente significativo.

Palabras clave: Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, tango, distancia, foco.

Notes on tango in the music of Julio Viera

This article deals with a piece by Argentine composer Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, considered from the point of view of the relationships between tango and Argentine contemporary music. The article postulates two basic statements: a) that this composition is oriented by the idea of a distant tango, or tango as a sort of point of arrival, and b) that tango is in Viera's music more a focus or a distant force than a "real" presence, and that it is precisely because of that distance that tango becomes aesthetically meaningful.

Keywords: Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, tango, distance, focus.

Mis primeras indagaciones sobre la presencia del tango en la música argentina contemporánea –me refiero a la música contemporánea de tradición clásica– estuvieron consagradas a ciertas composiciones de Pablo Ortiz; en esa ocasión utilicé el término "tango residual" para definir la manera en que un género puede sobrevivir en otro; en las obras de Ortiz el tango permanece de modo residual por vía de la intensificación y sistematización de un elemento periférico y sobreentendido en la tradición del género, como es el *rubato*, o por el uso de citas o giros característicos en otro contexto compositivo e instrumental.[1]

En esta segunda instancia de mis indagaciones, he intentado ampliar el radio de la relación entre el tango y la música argentina contemporánea, sin abandonar una perspectiva crítica, que por cierto no excluye una valoración estética. No me propongo indagar en el terreno de los tango cultos; lo que sigue guiando mi trabajo es cómo la música contemporánea se relaciona con el tango sin renunciar a una forma original o, por decirlo así, sin dejar de ser ella misma.

Esta segunda etapa está consagrada a la música de Julio Viera. Viera forma parte de una generación mayor que la de Ortiz. Nació en 1943, se graduó en la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires y cursó estudios privados de composición con Francisco Kröpfl; podría decirse que se formó en el modernismo más ortodoxo, que tiene su humus en la Segunda Escuela de Viena y su punto culminante en el serialismo generalizado de posguerra y en la música electroacústica, para seguir una vida tal vez más libre bajo el rótulo de pos-serialismo. Viera ha escrito numerosas obras electroacústicas e incluso dirigió el Laboratorio del Centro Recoleta de Buenos Aires, hasta que un buen día –no sabría decir si por el efecto de una desilusión con los aparatos o con el sonido y el género mismo– dejó la composición en el laboratorio y se consagró por completo a la música instrumental. Como músico profesional, Viera ha escrito decenas de arreglos para tango, pero no es esa parte de su oficio lo que me interesa destacar en este artículo, sino el modo en que el tango se revela en su obra más idiosincrásicamente contemporánea.

No me parece que la idea de "tango residual" empleada con relación a la música de Ortiz resulte pertinente para comprender la relación entre música contemporánea y tango en la obra de Viera; más que de residuo –como elemento fragmentario o como elemento periférico–, deberíamos hablar en este caso de un tango "a la distancia": del tango como un fondo o como un foco.

Me apresuro a señalar otra diferencia entre Ortiz y Viera. Si los tangos "residuales" del primero forman un corpus importante dentro de su creación, los tangos "a la distancia" no constituyen, por ahora, un subgénero dentro de la obra de Viera. Esto no vuelve menos significativo nuestro objeto de estudio, estudio que no está guiado por una perspectiva sociológica o cuantitativa, sino por una perspectiva más puramente musical.

---

[1] Federico Monjeau: "Perspectivas sobre la relación entre el tango y la música contemporánea. Tango residual en la obra de Pablo Ortiz", en Esteban Buch (comp.): *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), pp. 176-186.

De Viera tomamos una obra en cuatro partes: las *Cuatro serenatas a la luna*. La obra fue escrita en 2005, por encargo del Centro Rojas, el centro cultural de la Universidad de Buenos Aires. El Centro Rojas le propuso al autor escribir en un formato instrumental determinado: un cuarteto típico de violín, bandoneón, piano y contrabajo. Esto define por sí solo una conexión inmediata con el tango: el tango no se oye más por las notas que por los instrumentos, pero además lo que está en juego aquí no es solo la presencia del bandoneón sino también la combinación del bandoneón con el violín, que es tal vez el principio orquestal más característico del tango moderno y en cierta forma también su rasgo más agreste, ya que son dos instrumentos que no terminan de fundirse. [2]
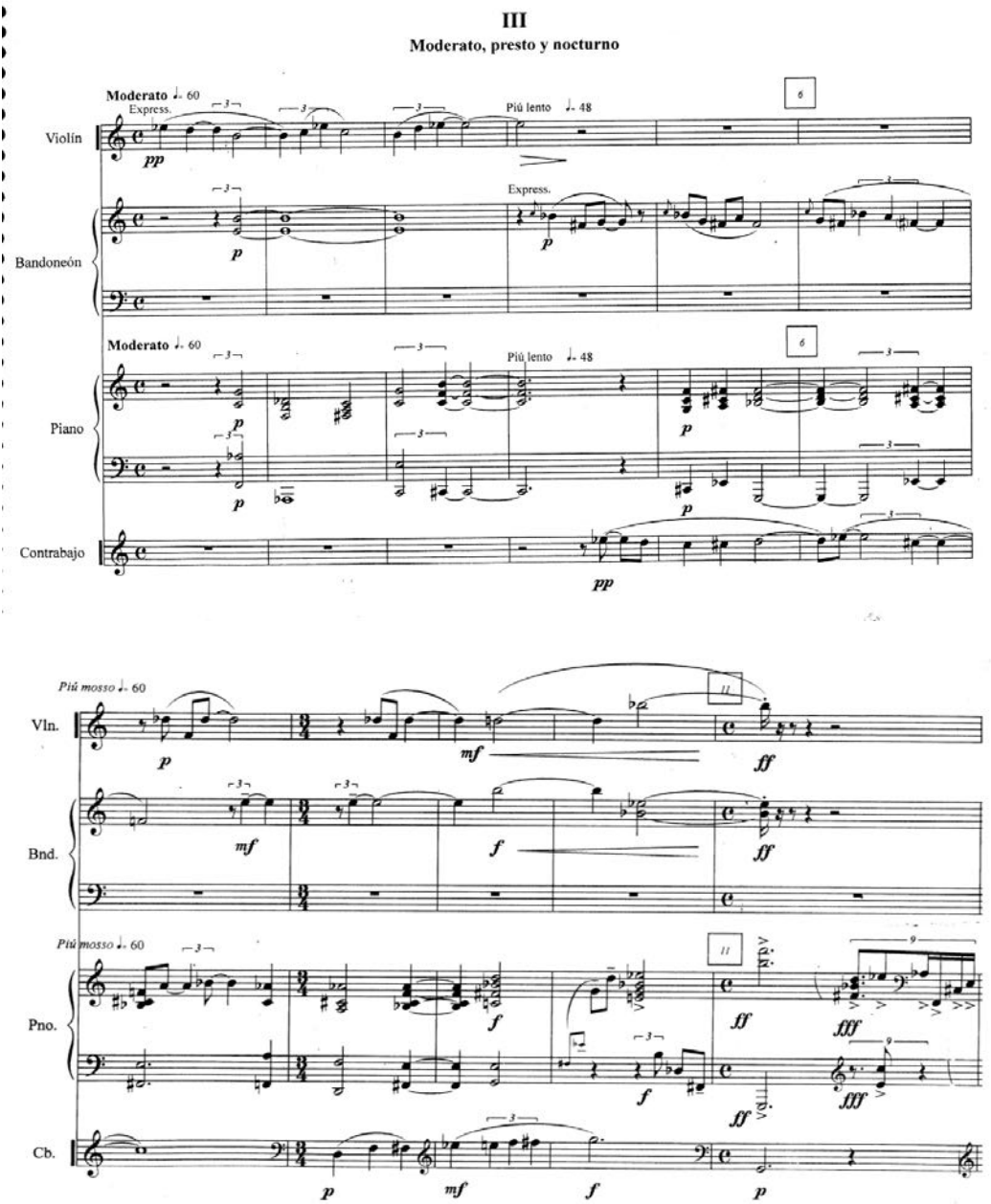
Pero hay un segundo elemento que define el carácter de esta obra, y que es la reutilización de una pieza compuesta anteriormente por Viera para el saxofonista francés Claude Delange, que es el tango *L'Extravagant*, de 2003, para saxo alto, bandoneón, contrabajo y piano, que Delange grabó en el disco *Tango Futur*, editado en Francia y que incluye otros tangos de compositores argentinos, como Beytelmann, Gerardo Gandini, Gabriel Senanes, Luis Naón, Oscar Strasnoy y otros. Inspirado o amparado en la idea de estar escribiendo para un cuarteto típico, Viera decidió reutilizar parcialmente la pieza *L'Extravagant*, que aparece en el último número de las *Cuatro serenatas a la luna*: "Ostinato melancólico y tango".

Hay entonces dos elementos que condicionan estilísticamente las *Cuatro serenatas a la luna*: uno es inmediato, el instrumental empleado; el segundo es de otro orden, un tango ubicado al final de la composición. Y la ubicación de *L'Extravagant* a modo de cierre le da a la totalidad de las serenatas el sentido de una orientación hacia el género del tango; no solo es una orientación en el sentido de un sentimiento retrospectivo que la presencia de ese tango final puede introducir en el oyente, sino también en el avance de la composición misma. Pienso que efectivamente la composición está orientada hacia el tango. Se compone con un tango de fondo, o con un tango como punto de llegada; se compone con la idea de un tango a distancia, y esto se percibe, más que en el uso de ciertos giros, en una forma motívica y melódica en primer plano y muy pregnante.

A los fines de la ejemplificación resulta especialmente apropiada la tercera pieza de la serie, tanto por la claridad como por su relación de contigüidad con la cuarta serenata, que es cuando el tango como género adquiere más definición, especialmente en el pie rítmico introducido por el piano y el contrabajo. La tercera serenata lleva a modo de título una indicación que corresponde a su división en tres partes: *Moderato, presto y nocturno*. Veamos los primeros once compases, que corresponden al *Moderato.*

[2] Para una fundamentación acústica de este fenómeno, véase en este mismo *dossier* el artículo de Nicolás Varchausky "El ruido original del tango. Viaje al centro de la orquesta típica".

Ejemplo 1. Julio Viera: *Cuatro serenatas a la luna*.
Comienzo del tercer número, cc. 1-11



Hay un color melódico-armónico que proviene del uso de una microestructura de intervalos,[3] que consiste en la yuxtaposición de una segunda menor y una tercera menor en el ámbito de una tercera mayor, como vemos en los primeros dos compases: de mi bemol a si, el ámbito de la tercera mayor, que se constituye por la segunda menor descendente mi bemol-re, más la tercera menor descendente re-si. Estas relaciones interválicas de semitono y tercera menor prevalecen en la totalidad de la pieza.
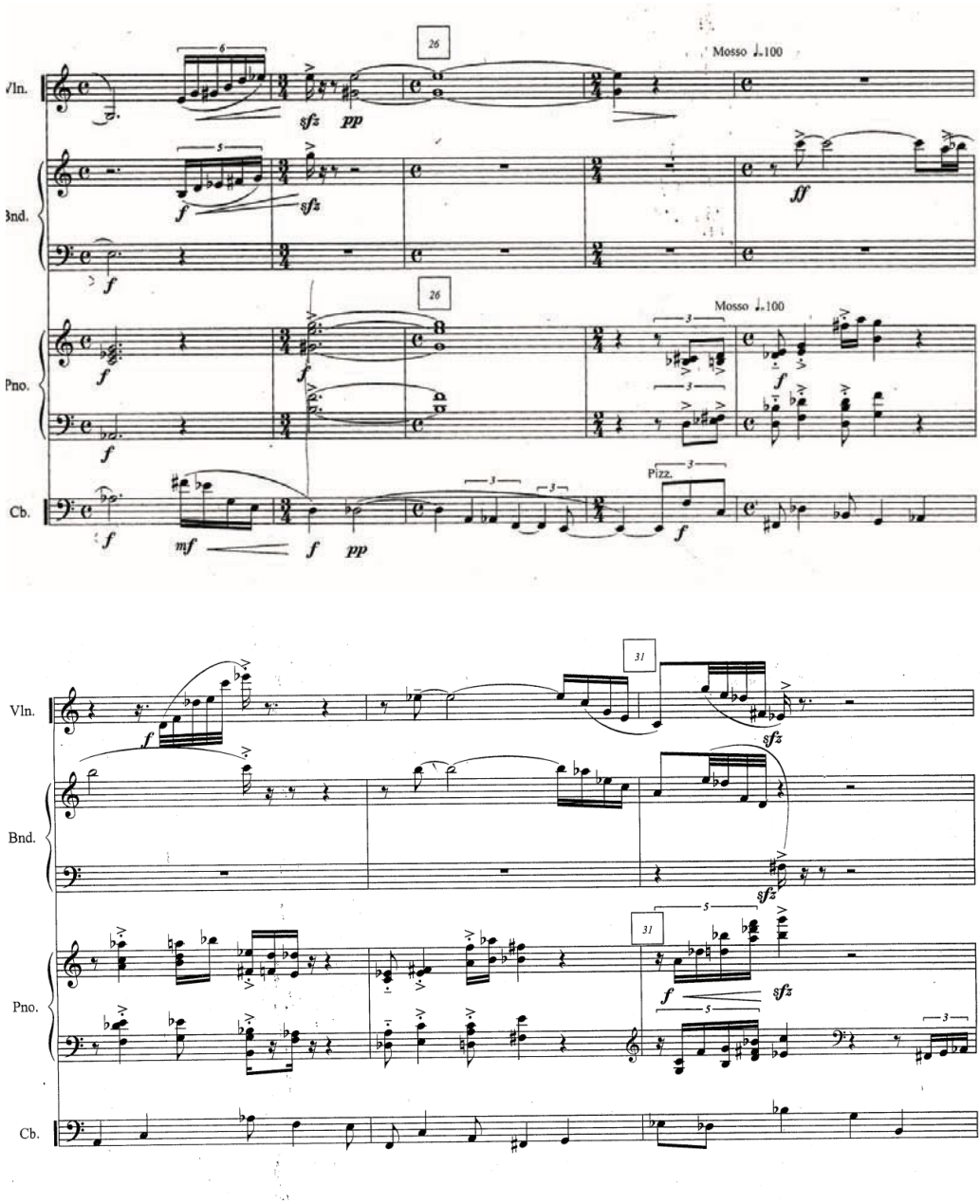
Esos giros melódicos no necesariamente se identifican con el tango, a pesar de que la misma microestructura puede adquirir en el compás cuatro, precisamente en la voz del bandoneón, un aspecto más resolutivo por efecto del semitono ascendente en la figura si bemol-fa sostenido-sol. Lo que me interesa marcar es la forma de una imitación variada a corta distancia, con un tipo de pregnancia motívica y de línea contigua que no es común ni en la música contemporánea de tradición modernista en general, ni en la música de Julio Viera en particular, y que en este caso parece efectivamente orientada por la idea de un tango lejano. Y la misma consideración podríamos hacer frente a la formulación tradicional de la melodía acompañada, como se perfila con mucha claridad en toda la sección de esta introducción-moderato.
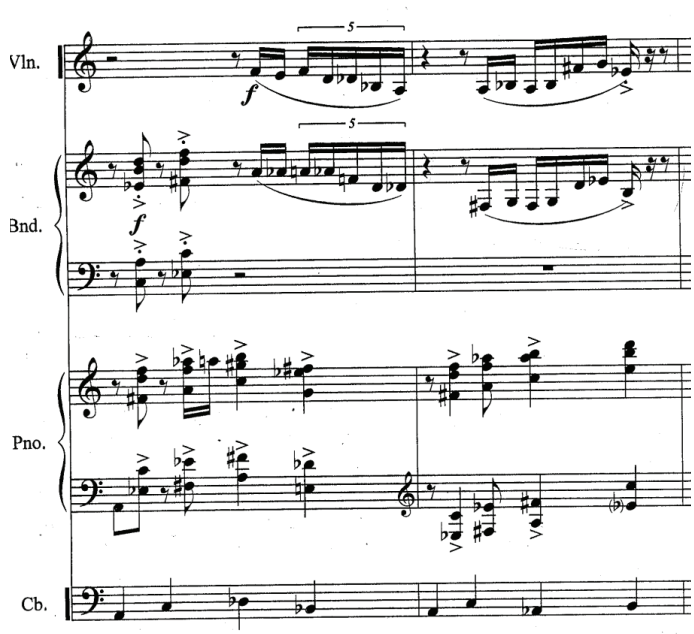
La conexión morfológica con el tango tiene que ver con el sentido de ciertas frases, con las melodías contiguas o las formas de acompañamiento, no así con la forma característica del tango como pieza bipartita. La pieza de Viera tiene tres partes, que se autodescriben como “moderato, presto y nocturno”, esquema que no remeda la forma ABA. La serenata sería una forma A,B,C, con tres partes unidas por una misma red micromodal.

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.

[3] Esta microestructura se corresponde con el micromodo que en el sistema ideado por Francisco Kröpfl es llamado “menor 3”.

Ejemplo 2. Julio Viera: *Cuatro serenatas a la luna*. Cuarto número, cc. 24-33





Desde la perspectiva del oyente, la aparición de ese pie rítmico tiñe retrospectivamente la totalidad de las serenatas como su preparación del tango, pero mi hipótesis es que eso mismo también ha determinado la forma direccional y el estilo de la obra en el momento de la composición.

Creo que en este juego de espejos el tango conserva potencia como foco, siendo que la idea de *foco* no me parece menos significativa –y, al menos en el plano de las realizaciones artísticas– ni siquiera menos "real" que la de *evidencia*.

El foco puede ser imaginado como una perspectiva o una luz sobre los materiales. Me gustaría concluir estas notas con la evocación de una reflexión crítica realizada por el compositor György Ligeti en 1966, en medio de una conferencia en Darmstadt sobre el tema de "La forma en la nueva música" y sobre la interpretación que los músicos seriales habían realizado sobre la música de Anton Webern; sobre cómo los músicos seriales llevaron a un plano *real* algo que en Webern era *virtual*: la permutabilidad total de los distintos aspectos del sonido, como si el timbre, la duración y la dinámica se desplegasen en la composición regidos por la misma ley de rotación serial que guiaba el desarrollo de las alturas, lo que sin duda era una fuerza latente en Webern. Y es precisamente porque en Webern eso actuaba potencialmente en un plano imaginario que devino en un aspecto significativo de la forma. Los músicos seriales le quitaron potencia a esa fuerza al tornarla "real".

Me gusta pensar en que el tango, al menos en las tres primeras de las *Cuatro serenatas*, es en la música de Julio Viera más un foco o una fuerza a distancia que una realidad efectiva, y que esa distancia es precisamente lo que lo vuelve estéticamente significativo.

Tangos "marginales": imaginario, circulación e interpretación

Marina Cañardo

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 143-158. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Tangos "marginales": imaginario, circulación e interpretación

En el imaginario acerca del tango aparece con frecuencia la cuestión de su origen marginal. La idea de que el tango surgió de "los bajos fondos" provoca rechazo y atracción con similar intensidad desde los comienzos. La historiografía tradicional del género refuerza ese mito en sintonía con ciertas letras en las que se recrean los ambientes "bajos". Sin embargo, la exaltación de un pasado idealizado –"era pobre pero digno"– contrasta con la complejidad de esas mismas letras desde las que se hace el elogio de la simpleza. Asimismo, la circulación internacional de partituras y discos desde principios del siglo XX, ubicó al tango entre los productos centrales de la industria cultural. Siendo innegablemente popular en sus comienzos, el tango no demora en ser una música escrita y en ese sentido más cercana a la academia que a la tradición de las músicas orales. La valoración de la dimensión interpretativa como consecuencia de las grabaciones promoverá además la diferenciación entre las versiones estimulando la búsqueda creativa de los músicos. El tango resulta entonces un emergente cultural donde los pares dicotómicos de central-marginal, alto-bajo, local-global, culto-popular parecen insuficientes para dar cuenta de lo que ocurre.

Palabras clave: tango, marginalidad, imaginario, circulación, interpretación.

"Marginal" Tangos: Imaginary, Circulation and Interpretation

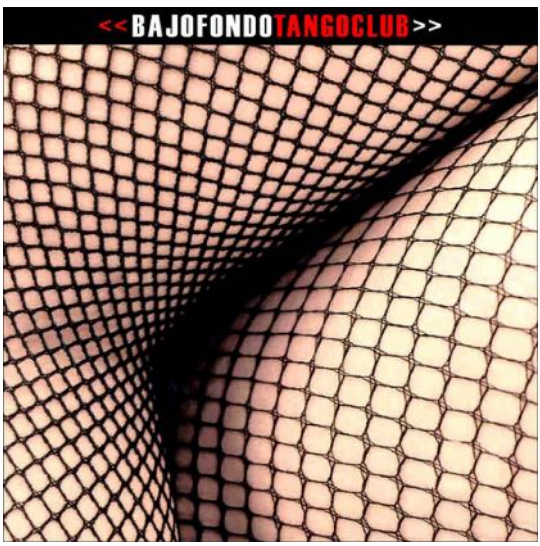
In the imaginary about tango, the question of its marginal origin appears frequently. The idea that tango arose from "the underworld" ("los bajos fondos") provokes rejection and attraction with similar intensity from the very beginning. Traditional historiography of the genre reinforces that myth in line with certain lyrics where the "low" environments are recreated. But the exaltation of an idealized past –"he was poor but decent"– contrasts to the complexity of those same poems from which the praise of simplicity is claimed. Likewise the international circulation of scores and records since early Twentieth-Century placed the tango between the core products of the culture industry. Being undeniably popular from the beginning, tango did not take long to become a written music and, in that sense, closer to art music than to the tradition of oral music. The assessment of the performing dimension as a result of the recordings will also promote differentiation between versions, stimulating musicians' creative search. The tango is a cultural emerging where dichotomous pairs like central-marginal, high-low, local-global, art music-popular music seem insufficient to account for what happens.

Keywords: tango, marginalization, imaginary, circulation, interpretation.

Hacia el hondo bajo-fondo… tango y marginalidad[1]

Bajofondo Tango Club es el nombre de un colectivo de artistas argentinos y uruguayos. El músico y productor Gustavo Santaolalla es uno de los integrantes de ese proyecto al que aporta su amplia experiencia en el rock, el pop, el folclore y las músicas para películas. En 2002, con la aparición del primer disco de la agrupación –*Bajofondo Tango Club*–, se inaugura una búsqueda estética de derivas múltiples pero centradas en el denominado "Tango electrónico". La palabra "Bajofondo" no existe como tal en el idioma español sino que surge la conjunción de los vocablos: "bajo" y "fondo". Ambos términos aparecen en el célebre tango de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo: *La última curda* (1956). *Bajofondo* ofrece una versión "remixada" de ese tema bajo el título de *Mi corazón*.[2] Si la palabra "bajofondo" no figura en el Diccionario de la Real Academia Española, lo que puede encontrarse allí es la definición de la expresión "bajos fondos": "Sectores marginales de las grandes ciudades donde abunda la gente del hampa". A más de cien años del surgimiento del género aparece así evocada una asociación recurrente: la del tango y la marginalidad.

Imagen 1. *Bajofondo Tango Club* (2002, Surco Records)



[1] Una versión preliminar de este trabajo fue presentada bajo el título "El tango y su imaginario. Elogio de la marginalidad como ideal de un género latinoamericano", en el *XXXIII International Congress of the Latin American Studies Association.* San Juan, Puerto Rico, 2015.

[2] *Mi corazón* es el cuarto *track* del álbum *Bajofondo Tango Club* (Surco Records, 2002). Como muchos de los denominados "tangos electrónicos", se vale de grabaciones previas (en este caso registros de *La última curda* por Roberto Goyeneche y Adriana Varela), que remixa junto con bases bailables. Las expresiones "Mi corazón" y "bajo fondo" de la primera estrofa del poema de Castillo son repetidas con insistencia en esta nueva versión.

En el nombre "Bajofondo" y en la portada de su primer disco se juega una carta de presentación que demuestra la vigencia de un imaginario sobre el tango cuyas connotaciones van desde los orígenes marginales hasta la sofisticación de su baile. La foto-detalle de unas piernas femeninas con "medias red" en la tapa del disco [Imagen 1] funciona como una sinécdoque de la bailarina de tango. Esa misma imagen se volverá como una "marca registrada" de Bajofondo y será reelaborada en cada una de las portadas de los siguientes discos. Las "medias red" resultan icónicas de la danza como lo son los otros accesorios "tangueros" por antonomasia: los zapatos y el sombrero *(funghi).*[3] Solo la imagen y el sonido del bandoneón parecen competir con este tipo de imágenes de "la tanguitud". En una portada y un título de disco se sintetiza el imaginario sobre el tango en los albores del siglo XXI: lo "bajo" (asociado a lo marginal y eventualmente a lo popular) y lo bailable (asociado a lo femenino, lo glamoroso, tal vez lo erótico).

Ese imaginario entorno del tango tiene su historia propia. Muchas de las primeras objeciones al género promueven ese tipo de representación por considerarlo un baile "bajo" (de dudosa moral). El escritor argentino Leopoldo Lugones fue uno de los más famosos detractores del género a comienzos del siglo XX. De él suele citarse la célebre definición del tango como "reptil de lupanar [es decir: de prostíbulo]".[4] Lugones consideraba en una conferencia pronunciada en 1913 que aquello que denominaríamos actualmente "folclore" resultaría más representativo de "lo argentino" que el tango, puesto que "la «música» [entrecomillada en el original] del tango [está] destinada solamente a acompasar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo cuya estrechez exige la danza".[5] En la misma línea crítica, el diplomático y escritor argentino Enrique Larreta explicaba poco después a un diario francés que ese baile de moda entre los parisinos era bailado en la Argentina solo en los "malos lugares" y que era en rigor "más un aperitivo sensual que una danza".[6]

Pero no toda la recepción del tango por parte de los intelectuales argentinos fue crítica ni entendió ese "origen marginal" como un problema.[7] Ejemplo de ello son las menciones (pocas pero interesantes) aparecidas en la revista *Martín Fierro.* Dicha publicación fue llevada adelante por artistas e intelectuales del denominado

---

[3] *Funghi* o funyi significa "sombrero" en lunfardo. Proviene del italiano jergal fungo: sombrero, en cruce con el genovés funzi: hongos. Definición obtenida de Oscar Conde: *Diccionario etimológico del lunfardo* (Buenos Aires: Taurus, 2004), p. 165. De la misma obra obtenemos la definición de "lunfardo": "Repertorio léxico integrado por voces y expresiones de diverso origen utilizados en alternancia con el vocabulario del español estándar, nacido en Buenos Aires y difundido trasversalmente en todas las capas sociales de la Argentina". Conde: *Diccionario...,* p. 205.

[4] Leopoldo Lugones: *El payador* (Buenos Aires: Otero, 1916), p. 91.

[5] Lugones: *El payador...*, p 91.

[6] "Le tango et la presse", *Guide général de lectures* (01-1914), p. 70.

[7] Para un panorama más amplio de la recepción del tango por los intelectuales argentinos ver Sergio Pujol: "El tango en la cultura argentina", en Teresita Lencina, Omar García Brunelli y Ricardo Salton (comps.): *Escritos sobre tango: en el río de La Plata y en la diáspora* (Buenos Aires: Centro 'feca, 2009), pp. 55-63.

grupo de "Florida" en oposición al otro núcleo antagónico llamado de "Boedo".[8] La revista *Martín Fierro* tuvo una existencia acotada pero intensa entre 1924 y 1927 reuniendo entre otros autores a Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges. Uno de los textos sobre el tango en esa revista fue publicado en 1927. Su título era "Reconocimiento del tango" y carecía de firma. Ese elogio anónimo adquiría el valor más significativo de un "nosotros" que promovía una defensa colectiva del género. Algunos pasajes son ilustrativos del tono apologético del texto: "Por primera vez en un acto público de importancia social y artística [se refiere a un concurso de tangos], se ha hecho un reconocimiento del tango, del cual *Martín Fierro* fué el primer periódico que sostuvo el valor estético como mérito de cosa verdaderamente característica argentina".[9] Y elogiaba a continuación "la levadura popular del tango, como elemento que debía imponerlo entre las nuevas manifestaciones musicales, no folklóricas, del pueblo" a pesar de "reprochársele [al tango], por la gente musicalmente culta, en nombre de la tradición, su ausencia de ella y su origen bajo".[10]

A Borges en particular tampoco le perturbaba el ♯origen bajo♯y lo llegó incluso a idealizar en otro artículo aparecido en *Martín Fierro* titulado "Ascendencias del tango".[11] El texto consistía en una reflexión sobre el posible origen del tango. Borges revisaba distintas hipótesis al respecto: de Vicente Rossi (*Cosas de negros*, 1926) y Ventura R. Lynch (*Cancionero bonaerense*, 1887) además de poemas de Miguel A. Camino, Marcelo del Mazo, Ricardo Güiraldes y Evaristo Carriego. Luego de comentar cada uno de esos escritos arribaba a la siguiente conclusión:

> Mi argumento es fácil: el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, y los Corrales fueron siempre una intromisión de la pampa, una presencia verídica de gauchismo o una coquetería compadrona de hacerse el gaucho, muy reverenciadora de lo pasado y muy ajena a toda invención. […] El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, **el Bajo**".[12]

---

[8] Para un análisis de la relación de *Martín Fierro* con el criollismo y la vanguardia ver Beatriz Sarlo: "Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8 (15). *Las Vanguardias en América Latina* (1982), pp. 39-69. Un estudio del contenido musical de dicha revista puede verse en Omar Corrado: *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010). Un interesante análisis del tango entre los martinfierristas y en Borges en particular se encuentra en los recientes trabajos de Isabel Stratta y Omar García Brunelli: "El tango de los martinfierristas" y "Borges y Piazzolla: un desencuentro por milonga" respectivamente, leídos en las *XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana* (Buenos Aires: FFyL, UBA, 2015).

[9] "Reconocimiento del tango", *Martín Fierro,* Año IV, Nº 37 (20-01-1927), p. 298. He conservado la ortografía original en esta y las siguientes citas textuales históricas.

[10] "Reconocimiento del tango...", p. 298.

[11] Jorge Luis Borges: "Ascendencias del tango", *Martín Fierro,* Año IV, Nº 37 (20-01-1927), pp. 296-298.

[12] Borges: "Ascendencias del tango...", p. 296. El énfasis es mío.

"El Bajo" con *B* mayúscula alude a un zona de la ciudad de Buenos Aires –aquella cercana al Río de la Plata– famosa por su población marginal a comienzos del siglo XX. Pero es plausible la asociación con los sectores socialmente bajos más allá de la geografía urbana: "su ambiente [es], el Bajo".

Este "origen bajo" parecía entonces no incomodar a los escritores de *Martín Fierro*. La atracción que generaba el tango (al igual que el jazz) en ellos puede también considerarse como un gesto reivindicatorio del tipo de vanguardia que defendían. En la apología de las florecientes músicas urbanas se sintetizaba el elogio a los avances tecnológicos junto con la fascinación por las sociedades pre-modernas. El "reconocimiento del tango" puede ser pensado como una forma de exaltación de las ♯modernidades primitivas♯ según el concepto acuñado por Garramuño,[13] que formaba parte del programa estético y la construcción identitaria difundidos a través de *Martín Fierro*. Los "bajos fondos" parecen estar idealizados en cierto imaginario del tango desde los comienzos hasta la actualidad.

Tangos "prostibularios" y globalizados

En términos de circulación, la asociación del tango con la marginalidad está presente en gran parte de la historiografía "tradicional" del género (Ferrer, García Jiménez, Gobello, etc).[14] Esos autores reducen el circuito de los primeros músicos y bailarines de tango a los prostíbulos de las zonas marginales urbanas.[15] Suele incluso referirse a ciertos tangos de los comienzos del siglo XX como "tangos prostibularios". Además de suponer una circulación limitada a ese tipo de ambientes, caracteriza a esos tangos el tono picaresco de sus letras o el doble sentido de sus títulos cuando se trata de temas instrumentales.

---

[13] Florencia Garramuño: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

[14] Se denomina aquí historiografía "tradicional" del tango, la escrita entre las décadas de 1960 y 1990 abarcando entre otros los siguientes libros: Horacio Ferrer: *El libro del tango. Crónica y diccionario. 1850-1977* (Buenos Aires: Galeana, 1977); Horacio Ferrer: *El tango: su historia y evolución* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1999 [1960]); Francisco García Jiménez: *El tango: historia de medio siglo 1880-1930* (Buenos Aires: Eudeba, 1965); José Gobello: *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999).

[15] En los últimos años, se está revisando esta idea instalada en la mayoría de las historias del tango sobre una circulación exclusivamente marginal del género en sus comienzos. Dicha revisión crítica puede encontrarse en autores como Hugo Lamas y Enrique Binda que escribieron el libro *El tango en la sociedad porteña 1880-1920* (Buenos Aires: Abrazos, 2008), o Ema Cibotti con un artículo que aparece en este mismo *dossier* bajo el sugerente título "El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito". Estos trabajos demuestran a partir del relevamiento sistemático de fuentes diversas (diarios, revistas, partes policiales, censos poblacionales, etc.) que la circulación del tango incluso a comienzos del siglo XX era mucho más amplia de lo que ese mito del origen prostibulario permite imaginar.

Imagen 2. *Manya que queso pá una vidriera*, de Eugenio Tulasne (c. 1912)



La ilustración en la portada de la partitura del tango instrumental *Manya que queso pá una vidriera* evidencia que no se trata de un producto alimenticio lo que se señala como algo digno de verse ("manyá": mirá).[16] La mirada del vendedor de diarios se dirige hacia una señora ignorando el queso en la vidriera que aparece detrás [Imagen 2]. Se insinúa así el doble sentido de la palabra "queso" que vendría a reemplazar otro vocablo de dos sílabas que comienza con la letra "c" y que refiere a una parte del cuerpo de la desprevenida dama. Otra porción de la anatomía humana es aludida según suele afirmarse en un célebre tango instrumental: *El choclo*. Considerado por ese motivo como otro de los "tangos prostibularios" de los orígenes hay quienes sostienen que no sería el noble cereal de origen americano el que se exalta en ese famoso título sino el órgano genital masculino.

En todo caso, la edición de partituras de tangos desde comienzos del siglo XX y su comercialización dentro y fuera de la Argentina constituye una demostración de que la circulación del género ya en esa época era amplia es decir nada marginal. La publicación de este tipo de obras presuponía un público con nivel adquisitivo

[16] Cfr. Conde: "Manyar", *Diccionario...,* p. 213.

pero también con competencias específicas: capaz de leer música. Es de destacar que siendo innegablemente popular en sus comienzos, el tango asume gracias a esas partituras una circulación como "música escrita" que lo acercan más a la academia que a la tradición de las músicas orales.[17]

La edición fonográfica sumará en breve otra forma de masificación de la música de la que esos y otros tangos posteriores se verán favorecidos. Los primeros registros sonoros de tangos fueron grabados en estudios portátiles en la Argentina o en estudios fijos en Estados Unidos y Europa. La posterior venta de cilindros y luego discos a partir de esas matrices permitió una circulación aún más grande de este tipo de música urbana. De *El choclo*, por ejemplo, se sabe que se grabó en 1906 en Philadelphia (Pennsylvania) por la Victor Argentine Orchestra[18] y que se registró dos años más tarde en París por la Orchestre Tzigane du Restaurant du Rat Mort, con el engañoso título de *Tango brésilien* en la etiqueta [Imagen 3].

Imagen 3. *Tango brésilien [El choclo]. Orchestre Tzigane du Restaurant du Rat Mort. Paris*. (Zonophone X 80609, 1908)



[17] La pertinencia de la distinción entre música popular y académica está siendo revisada de manera crítica desde hace algún tiempo. Véase como ejemplo de ello el artículo de Esteban Buch: "Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun", en Emmanuel Pedler y Jacques Cheyronnaud (eds.): *Théories Ordinaires* (Paris: Editions de l'EHESS, 2013), pp. 43-62. Otra forma de repensar el vínculo entre lo popular y lo académico en el tango, puede encontrarse en un libro que reúne estudios de caso sobre distintos "tangos cultos" (aquellos compuestos por músicos de formación académica). Esteban Buch (comp.): *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012).

[18] "Victor 3280 (Black label (popular) 10-in. single-faced)". *Discography of American Historical Recordings*. UC Santa Barbara Library, 2015. [Última consulta: 04-05-2015].

La difusión rápida y masiva que distinguirá en lo sucesivo a la industria discográfica[19] estaba ya a principios del siglo XX favoreciendo la circulación de los tangos entre un amplio público mundial; nada más lejos de la marginalidad que esa forma de consumo globalizado.

Versiones de tangos, Rosita con lobos y la "mal rumbeada"

Como otra consecuencia de la circulación de tangos grabados, las diferencias entre las versiones pasan a ser valoradas de una manera que no tenía precedentes. Así como se mencionó sobre *El choclo* y aquellas dos grabaciones tempranas –tal vez las primeras de muchas versiones grabadas–, era muy frecuente el hecho de registrar un mismo tango en diferentes arreglos.[20] En ciertas ocasiones, se los promocionaba a todos juntos como en un anuncio de 1930 que ofrecía el **"**Suceso del momento: *Yira... Yira...* Tango de E. S. Discépolo". En efecto, el tango *Yira yira* de Enrique Santos Discépolo había sido estrenado en la revista teatral *¿Qué hacemos con el estadio?* en septiembre de 1930 con muy buena repercusión.[21] Dos meses más tarde, la empresa de Max Glücksmann [Imagen 4] ofrecía cinco versiones a cargo de artistas exclusivos del sello Nacional-Odeon: Carlos Gardel, la Orquesta Típica de Francisco Canaro, Ignacio Corsini, Ada Falcón y Sofía Bozán.

19 Ana María Ochoa: *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Norma, 2003) p. 9.
20 Podría incluso pensarse que la valoración inédita de la interpretación musical favorecida por la grabación de la música tuvo como consecuencia en el tango la exploración del arreglo orquestal durante la década de 1920, que dividió las aguas entre "tradicionalistas" y "evolucionistas". Ver Luis Adolfo Sierra: *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2010 [1966]).
21 Sergio Pujol: *Discépolo. Una biografía argentina* (Buenos Aires: Booklet, 2006), p. 166.

Imagen 4. *Caras y Caretas*, XXXIII, Nº 1676 (15-11-1930), s/n



Un análisis de una versión de un tango grabada en la década de 1920 puede servir para ilustrar el tipo de letras y de interpretación musical que circulaba por medio de los discos. Si Carlos Gardel fue el solista que más temas grabó en la década de 1920 para el importante sello Nacional-Odeon, la figura femenina que ostentaba una estadística equiparable para Victor –principal sello competidor– fue Rosita Quiroga.[22] Rosa Rodríguez Quiroga (1896-1984) fue cancionista, guitarrista y compositora. Una de las estrellas de la música popular argentina de los años 20, se destacó en la incipiente radio y los discos como "artista exclusiva" del sello *Victor*. La exclusividad de ciertas *stars* era un reiterado argumento invocado en las publicidades de discos. Por ejemplo, la portada de la revista institucional del sello *The Voice of the Victor* en su versión para el mundo hispanohablante promovía de

[22] Para dimensionar la importancia de Rosita Quiroga puede mencionarse que en 1927 registró treinta y un temas del total de quinientos treinta y ocho que grabó el sello Victor en Buenos Aires (de cada cien temas que se grababan, seis eran de ella). En el mismo año, Carlos Gardel grabó un 5 % de lo grabado por el sello Odeon (ochenta y tres temas de mil setecientos sesenta y dos). En la década de 1920 grabó la gran mayoría de su producción como cantante (98%). Entre 1922 y 1931 registró para Victor ciento noventa y ocho temas. Fuentes: libros de grabaciones de Victor y Odeon.

esa manera en 1926 a Rosita Quiroga [Imagen 5]. La proyección internacional de la cantante argentina estaba impulsada por este tipo de publicidades que circulaban junto con sus discos en distintos países.

Imagen 5. Rosita Quiroga, en *The Voice of the Victor*, XI, N° 10 (1926)



Del amplio repertorio grabado por Quiroga, se analizará un tango denominado *Mal rumbeada* grabado en Buenos Aires en 1928.[23] La acompañaron en la ocasión un dúo bastante "atípico" para el tango: Les Loups integrado por los guitarristas Oscar Alemán y Gastón Bueno Lobo.[24] Como era frecuente, la información de la etiqueta [Imagen 6] resultaba poco esclarecedora del contenido musical anunciando respecto del tipo de versión apenas "Solo con Guitarras".

[23] La autora de este trabajo agradece muy especialmente a Hideto Nishimura por facilitar la grabación y la etiqueta de este tema de Rosita Quiroga de su colección personal.

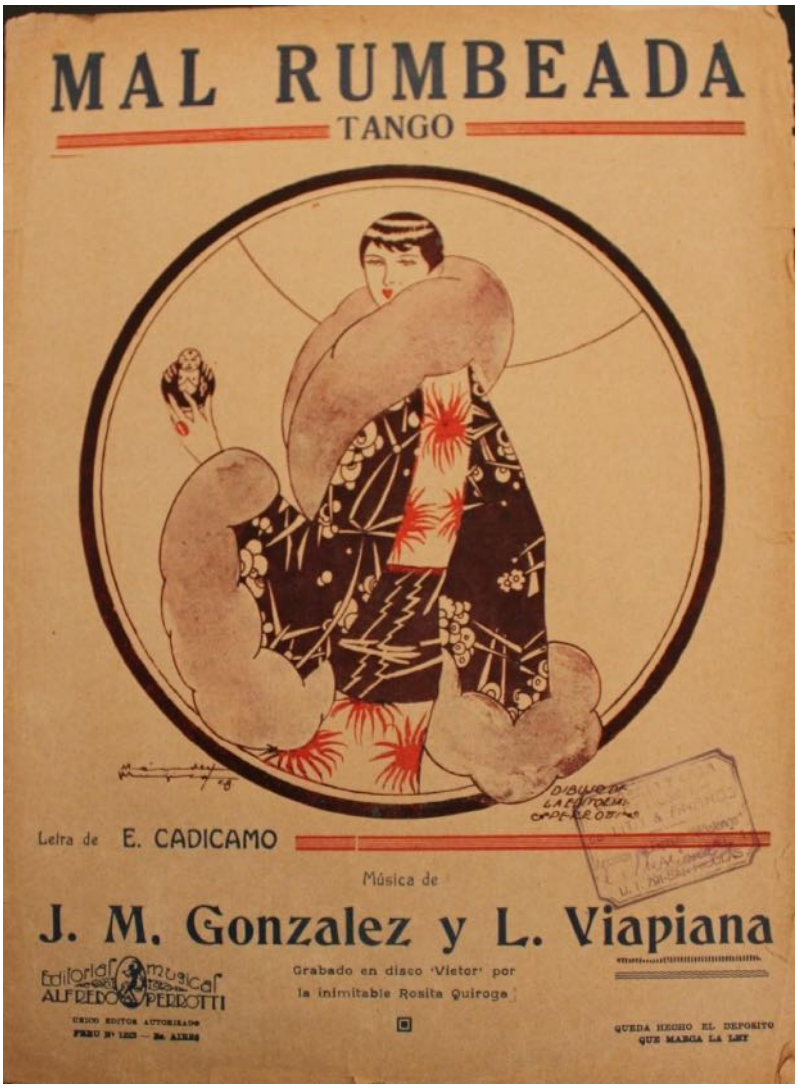
[24] El dúo Les Loups grabó entre 1928 y 1929 para Victor en Buenos Aires además de dos temas con Rosita Quiroga, al menos otros dieciséis como dúo instrumental y ocho como trío junto con el violinista Elvino Vardaro bajo el nombre "Trío Victor". Fuentes: "Les Loups (Musical group)". *Discography of American Historical Recordings* (UC Santa Barbara Library, 2015) y "Trio Victor (Musical group) ". *Discography of American Historical Recordings*. (UC Santa Barbara Library, 2015). [Última consulta: 04-05-2015]. Para un mayor detalle sobre la carrera de Oscar Alemán, consultar Sergio Pujol: *Oscar Alemán: la guitarra embrujada* (Buenos Aires: Planeta, 2015).

Imagen 6. *Mal rumbeada* (tango), E. Cadicamo; L. Viapiana; J. M. González (Victor, 80840 B, 1928)



La edición en partitura de ese tango exhibe un hermoso dibujo en la portada que busca retratar a la supuesta *Mal rumbeada*. Se la representa como una mujer sofisticada, glamorosa, con peinado *à la garçonne* y cierto exotismo oriental en sus ropas lujosas y joyas. También se evidencia en la portada las frecuentes alusiones cruzadas entre las distintas esferas de la industria cultural. Si más arriba se comentó el anuncio de discos promoviendo un éxito surgido del teatro como *Yira yira*, en este caso es la edición impresa de la música [Imagen 7] la que remite a la industria discográfica al aclarar: "Grabado en disco 'Victor' por la inimitable Rosita Quiroga".
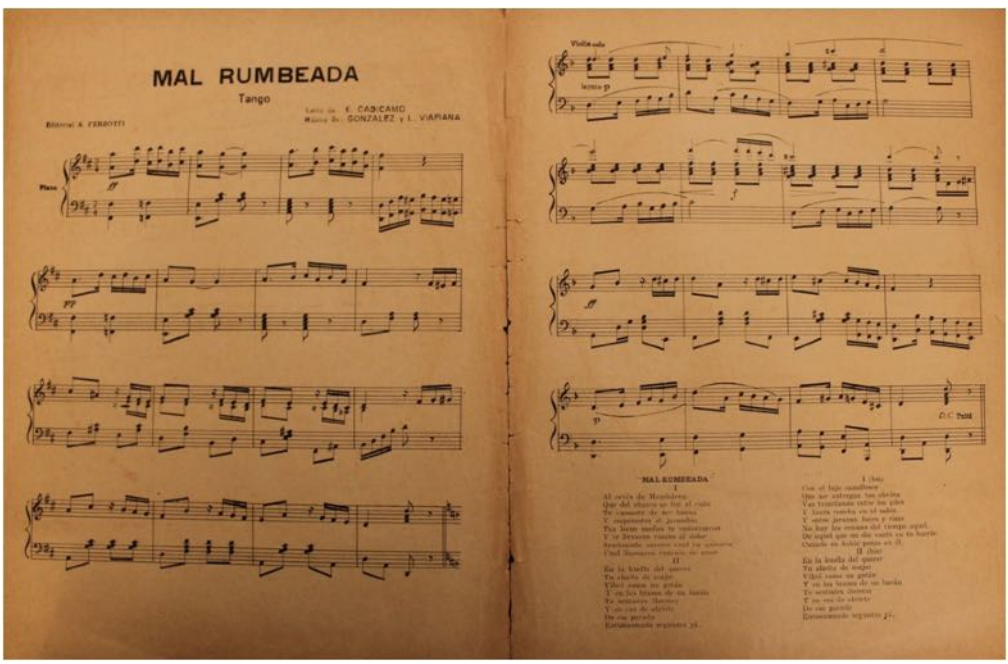
Imagen 7. *Mal rumbeada*. Portada (Buenos Aires, Alfredo Perrotti, c. 1928)



En el interior de la partitura, se encuentra impresa la música –en versión para piano según la costumbre de la época– seguida de la letra. El hecho de que estuviera la música escrita para piano no significaba necesariamente que se tocara luego con ese instrumento. Por ejemplo, en esta edición de *Mal rumbeada* se sugiere un arreglo que incluye un violín con la indicación en la segunda página "violín solo", lo que podría tácitamente implicar un momento de solo en una versión de orquesta típica [Imagen 8].

La música de *Mal rumbeada* pertenece a Juan Manuel González y Luis Viapiana quienes además de ser compositores, se desempeñaban como cantantes y músicos llegando asimismo a conformar un dúo. La música presenta la estructura típica de los tangos de la época: dos partes de dieciséis compases cada una (la primera en Re Mayor y la segunda en Re menor) que se repiten modificando la letra de la primera resultando la forma final: A B A' B. La letra es de Enrique Cadícamo, autor también de letras de tangos como *Muñeca brava* (1929), *Anclao en París* (1931) y *Los mareados* (1942). La letra de *Mal rumbeada* se atiene, como la música, a las reglas formales del género, constando de cuatro estrofas con un refrán o estribillo que se repite dando: A, B, C, B.

Imagen 8. *Mal rumbeada*. Interior (Buenos Aires, Alfredo Perrotti, c. 1928)


MAL RUMBEADA

Tango

En cuanto al contenido de la letra, el tema es la prostitución de una mujer humilde que pierde su decencia en pos de engaños de superación. El "barrio pobre" originario es idealizado en la frase: "en tu barrio / cuando no había penas en él". La figura de la "caída moral" se presenta en los primeros versos con la alusión a un personaje bíblico: "Al revés de Magdalena / que del charco se fue al cielo". El reproche a la mujer que perdió el rumbo (la "mal rumbeada" del título) es un tema recurrente en las letras de tango. El poema sigue además "las reglas del género" en lo que respecta al tipo de vocabulario utilizado alternando palabras del lunfardo

como "gotán" (vesre de tango),[25] "bacán" (rico o proxeneta), "giles" (tontos), "hacer roncha" (hacerse notar) con otras frases de léxico más sofisticado como "Sembrando amores cual tu quimera / cual lisonjera canción de amor", o los dos últimos versos del estribillo: "Sin ver que tu realidad / dejaba traslucir un grito de verdad".

Mal rumbeada, de Enrique Cadícamo

Al revés de Magdalena
Que del charco se fue al cielo
Te cansaste de ser buena
Y empezaste el jarandón.
Tus locos sueños te conversaron
Y te llevaron rumbo al dolor
Sembrando amores cual tu quimera
Cual lisonjera canción de amor.

En la huella del querer
Tu almita de mujer
Vibró como un gotán
Y en los brazos de un bacán
Te sentiste florecer
Y en vez de abrirte
De esa parada
Entusiasmada seguiste ya
Sin ver que tu realidad
dejaba traslucir un grito de verdad.

Con el lujo canallesco
Que me entregan tus abriles
Vas triunfando entre los giles
Y hacés roncha en el salón
Y entre jaranas, luces y risas
No hay las cenizas del tiempo aquel
De aquel que un día cantó en tu barrio
Cuando no había penas en él.

En la huella del querer
Tu almita de mujer…

[25] "Vesre" es "metástasis silábica, consistente por lo general en la inversión del orden de las sílabas de una palabra. Conde: *Diccionario...,* p. 314.

Por último, la versión grabada por Rosita Quiroga con el acompañamiento del dúo Les Loups presenta la siguiente forma: (Introducción instrumental) A B (interludio instrumental) A' B. En este arreglo, cada guitarra tiene un rol diferenciado. Una, acompaña con acordes que marcan (mayormente) el pulso; la otra, puntea una contra-melodía con algunos sutiles momentos de "efecto hawaiano" o *slide* –microafinación cambiante– y varios pasajes virtuosos con gran profusión de notas. El recurso del *slide* parece más propio del jazz pero combina perfectamente con el *portamento* ("transporte" o transición continua de una nota a otra sin salto) de la voz de Rosita. El efecto resultante es de una versión con sutilezas, como los juegos de imitación entre la voz y la guitarra "solista" en la musicalización de los dos últimos versos del estribillo, o el final "débil" de la pieza a cargo de las guitarras (vuelta a la tónica pero de manera poco afirmativa).

El tango entre lo bajo, lo alto, lo global y lo local

El "mito de la precariedad originaria" que puede encontrarse en la historia del imaginario acerca del tango parece en sintonía con ciertas letras como las de *Mal rumbeada* que recrea ese tipo de ambientes "bajos". El elogio a la pobreza digna (lo "bajo social") y la advertencia contra la "caída" en la prostitución (lo "bajo moral") sugieren una valoración divergente de lo bajo. La exaltación de un pasado casi utópico "pobre pero digno" y el consecuente encomio de la simpleza, contrasta con la complejidad de ciertos pasajes de los textos. Algunas interpretaciones de tangos grabadas ofrecen un alto nivel de sutileza y cuidado en los arreglos opuestos a la proclamada sencillez.

Por otro lado, la amplia circulación de la que fue objeto el tango tempranamente lo pone en las antípodas de una cultura que pudiera considerarse "marginal". Primero a través de las partituras y luego de las grabaciones, el tango se volvió en poco tiempo una música local rápidamente globalizada. Su circulación fue potenciada por los cruces entre las distintas esferas de la industria cultural (el teatro, la edición de partituras, los discos a los que se sumarán luego la radio y el cine). Siendo innegablemente popular en sus comienzos, el tango no demora en ser una música escrita y en ese sentido más cercana a la academia que a la tradición de las músicas orales. El tango podría pensarse entonces como un tipo de emergente cultural donde los pares dicotómicos de alto-bajo, culto-popular, central-marginal, local-global parecen insuficientes para dar cuenta de lo que ocurre.

El vals en la música criolla y en el tango

Silvina Argüello

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 159-180. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El vals en la música criolla y en el tango

En este trabajo me ocupo del vals criollo, género que, desde comienzos del siglo XIX, se difundió por casi toda América y adoptó características musicales distintivas tomadas del contacto con las músicas de las diversas regiones geográficas y culturales en donde ingresó. En Argentina, se incorporó al repertorio de los intérpretes de tango y de los llamados músicos criollos que, a principios del siglo XX, interpretaban zambas, chacareras, estilos, bailecitos, tonadas y valses criollos con acompañamiento de guitarras. Para la caracterización de los modelos de valses más recurrentes, he tomado como marco teórico estudios sobre el género que provienen de la musicología cognitiva (prototipos) y en función de dicha teoría he analizado tres obras que considero prototípicas durante los primeros treinta años del siglo XX, es decir la época en la que se podría hablar de un protocampo musical en el que confluyen compositores e intérpretes tanto del tango como de la música criolla. Los músicos de las siguientes generaciones privilegiaron uno u otro modelo y fueron reforzando aquellos rasgos que permitieron diferenciar los campos en cuestión y separar al tango del folclore.

Palabras clave: vals, criollo, vals criollo, tango, Argentina.

The waltz in creole and tango music

In this paper I study the creole waltz, widely known since the beggining of the XIXth century almost everywhere in the American continent. As a genre, it adapted and changed by allowing musics of the diverse geographic and cultural areas to influence and permeate it. In Argentina, at the beginning of the XXth century, it became part of the repertoire of tango performers and creole musicians that played *zambas, chacareras, estilos, bailecitos, tonadas* and creole waltzes with guitar accompaniment. The theoretical framework I have chosen to describe the models of the most common waltzes come from cognitive musicology (prototypes) and within this framework I have analyzed three works I consider prototypical during the first 30 years of the XXth Century, a period we can define by the appearance of a musical protofield where composers and performers of both tango and creole music merge. Musicians of the next generations chose one model over the other emphasizing features therefore producing a clear field distinction between tango and folk music.

Keywords: waltz, creole, creole waltz, tango, Argentina.

Introducción

Desde hace décadas, el tango no es tan solo un género musical, un tipo de danza con figuras coreográficas específicas, es además un campo de producción y consumo musicales que responde a determinada estética y funciones, y que incluye al menos otros dos géneros: el vals y la milonga. Esto no fue siempre así. En los albores del siglo XX la música criolla y el tango formaban parte de un único campo de producción y difusión musical que si bien no era homogéneo tampoco mostraba las escisiones suficientes como para separarlos. Como es historia conocida, al comienzo de su trayectoria artística, Gardel interpretaba canciones criollas. En 1912 grabó para el sello Columbia siete discos dobles, es decir catorce canciones entre las cuales no hay ningún tango. La mayoría son estilos y dos son valses: *El almohadón* (letra: A. Cepeda / música: C. Gardel)[1] y *A Mitre* (letra: J. Etchepare / música: P. Vázquez). Hasta por lo menos 1925, continuó incluyendo composiciones criollas, además de tangos, y entre ellas varios valses: *Tu diagnóstico* (letra y música: José Betinotti), 1921; *Tendrás que llorar*, 1923 y *Mi ambición*, 1925 (ambos con letra y música de Cristino Tapia). Además, a comienzos del siglo XX, algunos músicos participaban en agrupaciones tanto criollas como de tango. Tal es el caso de Vicente Spina quien integró dos dúos criollos: Spina / Araujo y Spina / Correa, además de un trío con Ciriaco Ortiz, bandoneonista cuyo repertorio principal fue el tango. También solían compartir escenarios cantores criollos y de tangos en una misma presentación, tal como se lee en la nota del diario *La Voz del Interior* del domingo 22 de enero de 1928 titulada "Los dos S.M El Tango", y que lleva el subtítulo: "El dúo Tapia-Orellana se destaca entre ellos como neta expresión de criollismo". Sin embargo, el panorama no es tan sencillo, ya que ese mismo documento periodístico muestra cierta oposición entre músicas, públicos y significaciones simbólicas de lo criollo y del tango. El artículo difunde la presentación de estos intérpretes y realiza el siguiente comentario:

> Los cantores llenan su cometido en momentos en que "S. M. El Tango" lleva una hora en su trono plasmándose en su monotonía. En la sala del Real, el tango tiene el sabor o aspecto del nuevo rico que entra en una sala lujosa con botines nuevos, porque el tango si en alguna parte es típico es [en] el arrabal.

Estas incipientes tensiones dentro del campo probablemente son las que contribuyeron a separar la música de las orquestas típicas de la música de conjuntos folclóricos. Insisto, no obstante, en el hecho de que el vals siguió presente en am-

[1] En la página web del Museo Casa Carlos Gardel,dice que "la obra fue compuesta sobre la música de *Qué me habrán hecho tus ojos* de José Betinotti, el que a su vez recogió viejas melodías que se repetían de canción en canción". Disponible en: http://www.museocasacarlosgardel.buenosaires.gob.ar/gardelaudios2.html [Última consulta: 04-07-2015].

bos repertorios aunque paulatinamente fue adquiriendo elementos de legitimación dentro de cada campo y se fueron fijando los prototipos de cada tipo de música.

En este trabajo, me ocupo del vals criollo, género al que llamo migratorio y mimético. Migratorio en tanto desde de Europa se difundió, durante el siglo XIX, por casi toda América; y mimético porque adoptó características musicales distintivas tomadas del contacto con las músicas de las diferentes regiones geográficas y culturales en donde ingresó. Es precisamente esa capacidad mimética la que hizo posible que además de haber entrado a formar parte del repertorio de los intérpretes de tangos fuera tomado también por los llamados músicos criollos que, a principios del siglo XX, con acompañamiento de guitarras interpretaban zambas, chacareras, estilos, bailecitos, tonadas y valses criollos.

Con el fin de caracterizar los modelos de valses más recurrentes, he tomado como marco teórico estudios sobre el género que provienen de la musicología cognitiva (prototipos) y en función de dicha teoría he analizado tres obras que considero prototípicas durante los primeros treinta años del siglo XX, es decir la época en la que podríamos hablar de un protocampo musical en el que confluyen compositores e intérpretes tanto del tango como de la música criolla. Los músicos de las siguientes generaciones privilegiaron uno u otro modelo y fueron reforzando aquellos rasgos que permitieron diferenciar los campos en cuestión. Me ocuparé de los valses *Desde el alma* (letra: Víctor Piuma Vélez / música: Rosita Melo), *Tu olvido* (letra y música: Vicente Spina) y *Tendrás que llorar* (letra y música: Cristino Tapia). Los compositores de estas piezas, nacidos hacia fines del siglo XIX, pertenecen a la generación de músicos que solían desenvolverse con igual habilidad en la creación y/o interpretación tanto de música criolla como de tangos. Más arriba me referí a Vicente Spina como integrante de dúos criollos y agrupaciones más específicamente dedicadas al tango. Rosita Melo compuso tangos, valses, pasodobles, polcas, estilos, baladas y marchas,[2] pero la popularidad que alcanzó *Desde el alma* eclipsó al resto de sus creaciones. Cristino Tapia es de los tres, el más vinculado a la música criolla. No he encontrado que sea autor de tango alguno aunque sí habría interpretado al menos uno *Criolla linda* (letra: Luis Rubistein / música: Vicente Gorrese y Bernardo Germino).[3]

Si bien excede los alcances de este trabajo, no puedo dejar de mencionar que, entre otras razones, el tango no fue incluido en el campo de la música criolla porque su fuerte impronta urbana y portuaria, la aceptación que tuvo por parte de los inmigrantes europeos, el contenido de las letras, el vocabulario y estilo literarios no se correspondían con las características de la música rural que el movimiento tradicionalista y nacionalista de principios del siglo XX había comenzado a recopilar e instalar como el folclore argentino.

---

[2] Datos tomados de la página webhttp://www.rositamelo.com/biog.htm [Última consulta: 05-07-2015]. En SADAIC figura un extenso listado de obras compuestas por la Melo pero no indica el género de las piezas.
[3] Orlando Del Greco: "Cristino Tapia", *Todo Tango.* Disponible en: http://www.todotango.com/creadores/biografia/588/Cristino-Tapia/ [Última consulta: 06-07-2015].

El vals criollo: cuestiones referidas al género

Mucho se ha escrito respecto del concepto de *género* en música popular y los investigadores nos han ofrecido múltiples definiciones, varias de las cuales han procurado precisar, de la mejor manera que les ha sido posible, el alcance del término en cuestión. En este trabajo adhiero a la definición de Rubén López Cano "clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva",[4] porque es lo suficientemente amplia como para poder aplicarla al vals, que como hemos visto es un género que ha alcanzado gran difusión y mimetización con distintos estilos musicales, pero al cual los oyentes siguen etiquetando como *vals*.

En tanto categoría cognitiva, el concepto de género es una categorización, es decir "el proceso cognitivo por medio del cual abstraemos la experiencia individual para subsumirla en conceptos generales".[5] Si trasladamos esta idea al caso del vals, nos preguntamos cuáles son las abstracciones que hace un oyente para concluir que tal o cual pieza musical es un vals; dicho de otro modo, cuáles son los rasgos necesarios y suficientes de una composición para que un oyente la incluya en el dominio del género vals. Pensar en hacer un listado de las características que deben estar presentes en una obra para que esta pueda ser incluida en determinada categoría responde a una "postura racionalista propia del taxonomismo dieciochesco" que resulta "simplemente insostenible".[6]

Otra manera más satisfactoria de resolver la cuestión es recurrir a la noción de *prototipos*; es decir buscar una composición que funcione como "vara de medida para las demás".[7] El siguiente problema es cómo elegir el prototipo y quién realiza esa elección. Esta cuestión nos ubica en la conocida dicotomía emic-etic. Mi selección de los prototipos (punto de vista etic) se basó en los datos obtenidos a partir de las opiniones de críticos, de las ediciones de partituras, de las grabaciones que incluyen valses y de otras fuentes periodísticas, fílmicas, entre otras (punto de vista emic). Los valses *Desde el alma* y *Tu olvido* han sido grabados principalmente por músicos más vinculados al tango; en cambio, *Tendrás que llorar* ha sido preferido por los intérpretes de la música criolla.

El análisis tiene en cuenta rasgos estructurales y formales, tanto del texto literario como del musical; performativos; y estilísticos. Las partituras que considero son ediciones para canto y piano; y, aunque las versiones de que dispongo están interpretadas por otros instrumentos, parecen basarse en ellas. Para elegir las versiones grabadas de los valses analizados tuve en cuenta los siguientes criterios: buscar intérpretes contemporáneos a la composición de las obras y representativos de cada repertorio.

---

[4] Rubén López Cano: "Favor de *no tocar el género:* géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitivo actual", en Josep Marti y Silvia Martínez (eds): *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2004), pp. 325-337. Disponible en: www.lopezcano.net, p. 4. [Última consulta: 30-05-2015].

[5] López Cano: "Favor de…", p. 3.

[6] Ibídem, p. 5.

[7] Ídem.

Análisis de los Prototipos[8]

Desde el alma

En el caso del vals *Desde el alma* el texto aparece en su totalidad distribuido dentro de la partitura (esto no es habitual) y también figura al final de la pieza separado en estrofas que están numeradas. Esto me ha permitido establecer cómo se suceden las secciones ya que las versiones grabadas no suelen incluir todas las letras y/o repeticiones indicadas.

Estructura poético-musical:

Estructura poética	Estructura musical
1	Primera Parte
Yo también desde el alma te entregué mi cariño humilde y pobre pero santo y bueno como el de una madre como se ama a Dios.	A en Si menor
Porque tú eres mi vida porque tú eres mi sueño porque las penas que en el alma tuve tú las disipaste con tu amor.	A' en Si menor
2	Segunda Parte
Después de tanto dolor tu santo amor me hizo olvidar de la amargura que hasta ayer guardé dentro del alma y corazón.	B en Re mayor B'en Re mayor

[8] Para el análisis musical tomo la distinción que hace Federico Monjeau entre estructura y forma: "La estructura es lo que gobierna la trama de los hechos temporales; lo que está fijo, fuera del tiempo, en un plano vertical o sincrónico. Es todo aquello de lo que un compositor parte […]. La forma, por el contrario, es lo que ocurre en el tiempo; es el modo en que esa estructura vertical se proyecta en una dimensión temporal, horizontal. […] ella determina que una misma estructura se realice de una u otra manera". Federico Monjeau: *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación* (Buenos Aires: Paidós, 2004), p. 74.

3 Perdona madre mía si me olvidé un instante de tus caricias de tus tiernos besos de todos tus ruegos ¡Ay! Perdóname.	A en Si menor
4 Pero si supieras la buena virgencita que hoy me consuela que me da alegrías en las horas tristes cuando pienso en ti.	A' en Si menor
5	Tercera Parte (trío)
Perdona madre si un instante te olvidé perdóname perdona madre que tu recuerdo nunca borraré.	C Sol mayor que va a Si menor
	A (con la1ª letra, 1ª estrofa)
	A' (con la1ª letra, 2ª estrofa)

Forma musical:

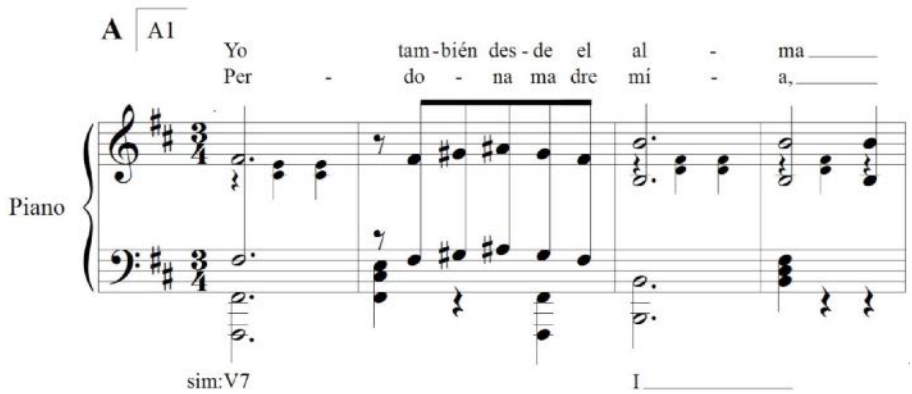
La primera parte tiene dos secciones: A1 y A2, cada una de las cuales consta de dos frases musicales de siete y ocho compases respectivamente.[9]

Cada una de esas frases se articula en motivos que coinciden con los versos de la poesía y que responden básicamente a dos modelos:

– El primero [Ejemplo 1] consta de cuatro compases de 3/4. Sin embargo, por los acentos, los cambios armónicos y el acompañamiento puede entenderse como un motivo de dos compases de 6/4. Los compases centrales constituyen una célula melorrítmica que impregna toda la sección.

[9] La blanca con punto del compás 8 de la frase A2, está ligada a la blanca con punto del siguiente compás.
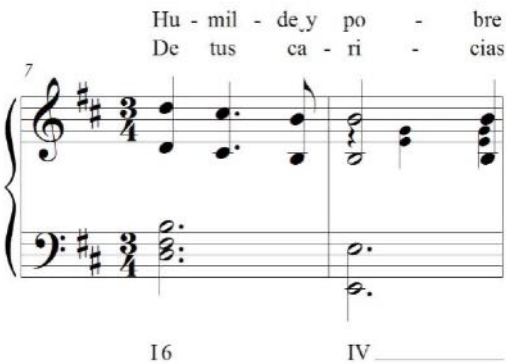
Ejemplo 1. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma,* cc. 1-4



Este motivo se repite a continuación transportado; pero la simetría se rompe porque en el segundo pulso del segundo compás irrumpe el motivo siguiente con el que se inicia la segunda frase.

–El segundo motivo establece el contraste entre la primera y la segunda frase ya que, por un lado su dirección es descendente; y, desde el punto de vista rítmico, se trata de un motivo de dos compases de 3/4 [Ejemplo 2].

Ejemplo 2. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 8-9
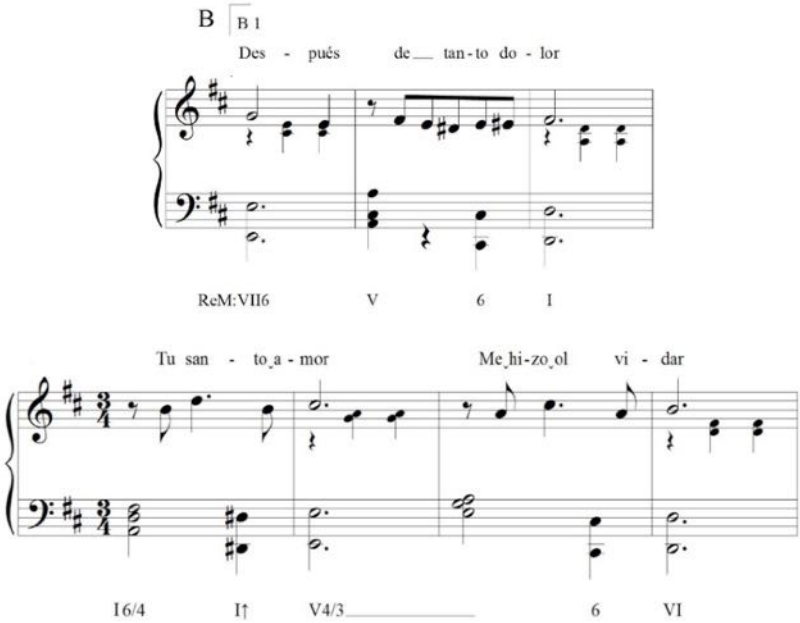


A continuación se sucede, en distintas alturas, la célula acéfala: 

La segunda parte presenta una frase B1 de siete compases y una B2 de ocho compases.
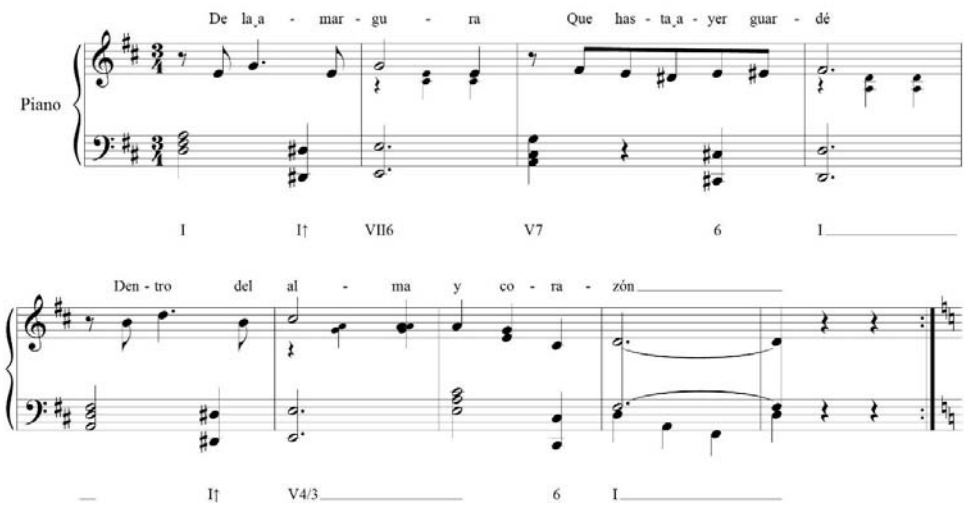
La frase B1 [Ejemplo 3] emplea dos motivos: el primero es tético (1er verso) y el segundo, acéfalo (agrupa versos 2 y 3), comienza en el tiempo débil del motivo anterior (siempre entendidos en 6/4):

Ejemplo 3. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 33-39



La segunda frase, B2, difiere de B1 en que el primer motivo es acéfalo: también empieza en el tiempo débil del motivo anterior; y el último compás del segundo motivo se mueve por negras en las notas del acorde de dominante para resolver en la tónica con una blanca con puntillo ligada a una negra [Ejemplo 4].
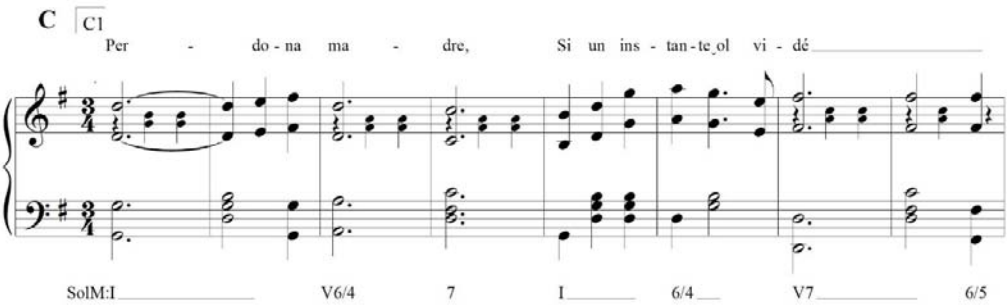
Ejemplo 4. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 40-48



La tercera parte C, indicada como trío, contrasta en carácter con las anteriores ya que sus dos frases de ocho y dieciséis compases respectivamente, constan básicamente de motivos téticos de dos compases en 6/4 construidos en base a negras y blancas [Ejemplo 5].
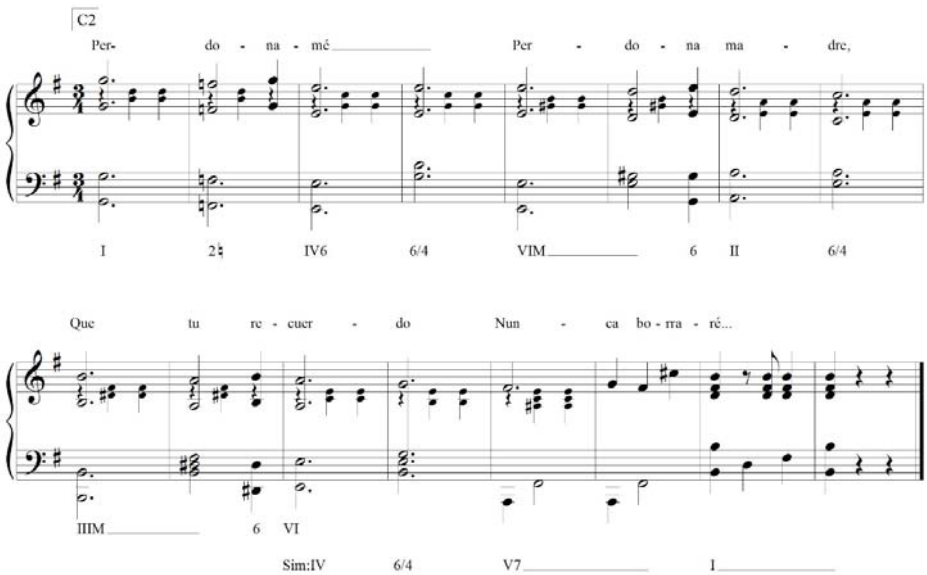
La primera frase, C1, se corresponde con los dos primeros versos y se conforma de dos motivos:

Ejemplo 5. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 49-56



La segunda frase, C2, abarca los restantes tres versos y consta de un motivo de dos compases en 6/4 que se va transportando de manera descendente casi idéntico y cuyas notas estructurales construyen una escala que desciende por grado conjunto una octava [Ejemplo 6]. La frase cierra con un último motivo de carácter conclusivo también de dos compases en 6/4 que va a Si menor por medio de una cadencia V-I.

Ejemplo 6. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 57-72



Tu olvido

Estructura poético-musical:
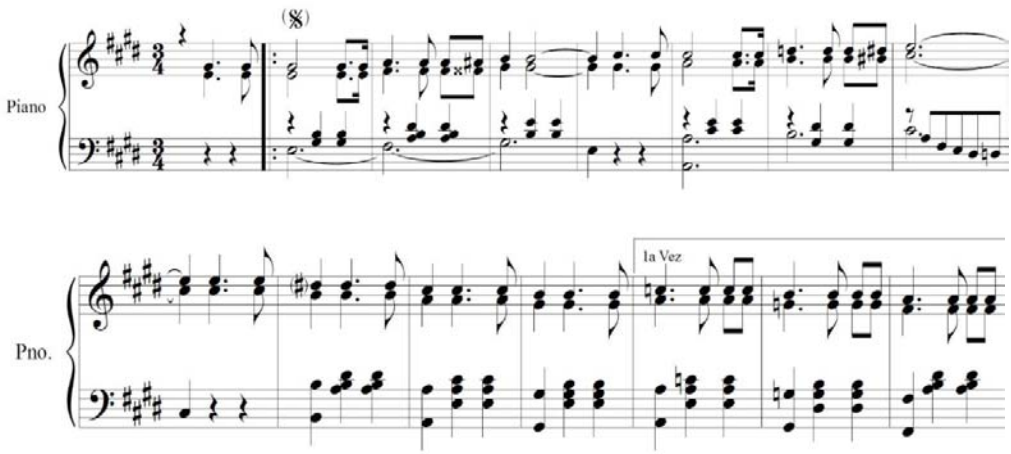
Estructura poética	Estructura musical
I	Primera Parte
Han brotado otra vez los rosales junto al muro en el viejo jardín, donde tu alma selló un juramento, amor de un momento que hoy lloro su fin.	A en Mi mayor
Tierno llanto de amor fuera el tuyo que en tus ojos divinos bebí. Ojos falsos que así me engañaron al ver que lloraron los míos por ti.	A' en Mi mayor
II	Segunda Parte
Mas los años al pasar me hicieron comprender la triste realidad. Que tan solo es ilusión, lo que amamos de verdad.	B en Mi mayor
Sin embargo, cuando en los rosales renacen las flores, los viejos amores con sus madrigales tornan como entonces a mi corazón.	B' en Mi mayor
I (Bis)	
Cuando vuelvan las noches de invierno y se cubra de nieve el jardín, si estás triste sabrás acordarte de aquel que al amarte no supo mentir.	A
No es mi canto un reproche a tu olvido, ni un consuelo te vengo a pedir, sólo al ver el rosal florecido: el sueño perdido lo vuelvo a vivir.	A'
	B
	B'

Forma musical:

Introducción instrumental de dieciséis compases.[10]

Primera parte: consta de una sección A y una sección A'. Cada una de ellas presenta dos frases anacrúsicas de cuatro compases de 6/4. [Ejemplo 7]. La célula rítmica pregnante de ambas frases es negra con puntillo y corchea.
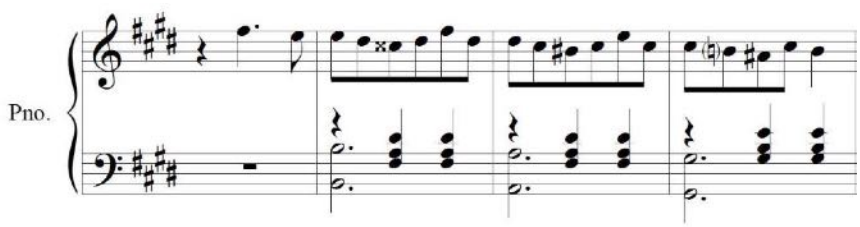
Ejemplo 7. Vicente Spina: *Tu olvido*, cc. 17-31.
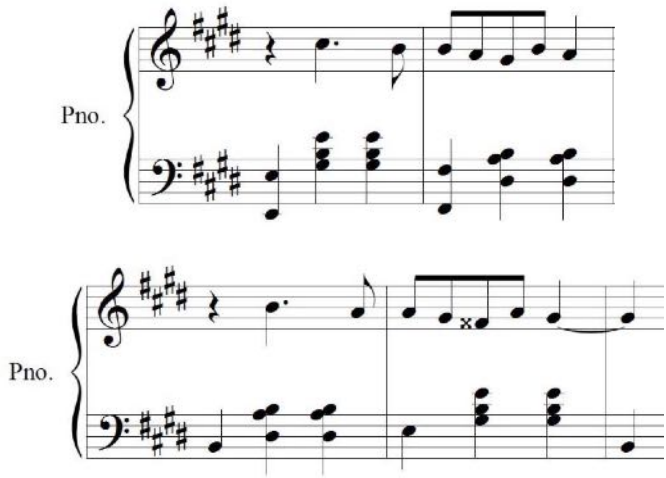


Segunda parte: posee dos secciones B y B'

B está formada por un motivo que consta de un compás en 6/4 seguido de otro en 3/4. La frase se completa con otros dos motivos de dos compases en 3/4.

Ejemplo 8. Vicente Spina: *Tu olvido*, cc. 38-45
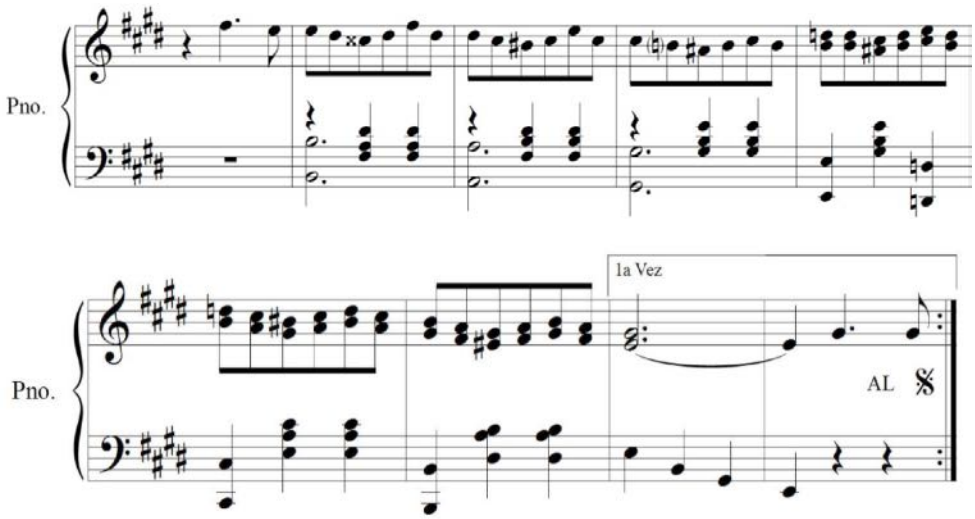


[10] Nota: no he analizado la sección instrumental; solo las partes con texto.



B’ se inicia como B y continúa en corcheas ininterrumpidas hasta el compás final.

Ejemplo 9. Vicente Spina: *Tu olvido*, cc. 46-54



Tendrás que llorar

Estructura poético-musical:

Estructura poética	Estructura musical
	Primera Parte
No será tan grande tu desdén como grande fue entonces mi amor, tu crueldad ha igualado también, a lo inmenso que fue mi dolor.	A en Si menor
Pero quiero que sepas mujer, que el castigo te puede llegar de querer como quise yo ayer, y en vez de reír, tendrás que llorar.	A' en Si menor
	Interludio
	Segunda Parte
El pasado me hace sonreír, al pensar en lo ingenuo que fui, siempre ha sido un eterno fingir, el cariño de tu alma hacia mí.	A
El olvido me ha curado ya, en mi pecho no existe tu altar y esperando mi venganza está que en vez de reír, tengás* que llorar.	A'
	Interludio
	Tercera Parte
Cuando llegue el momento fatal, Tal vez tenga de ti compasión; pues este alma si recibe un mal, brinda en cambio su buen corazón.	A
Un recuerdo será nada más, el amor que te supe brindar, y no olvides mi frase tenaz, que en vez de reír, tendrás que llorar.	A'
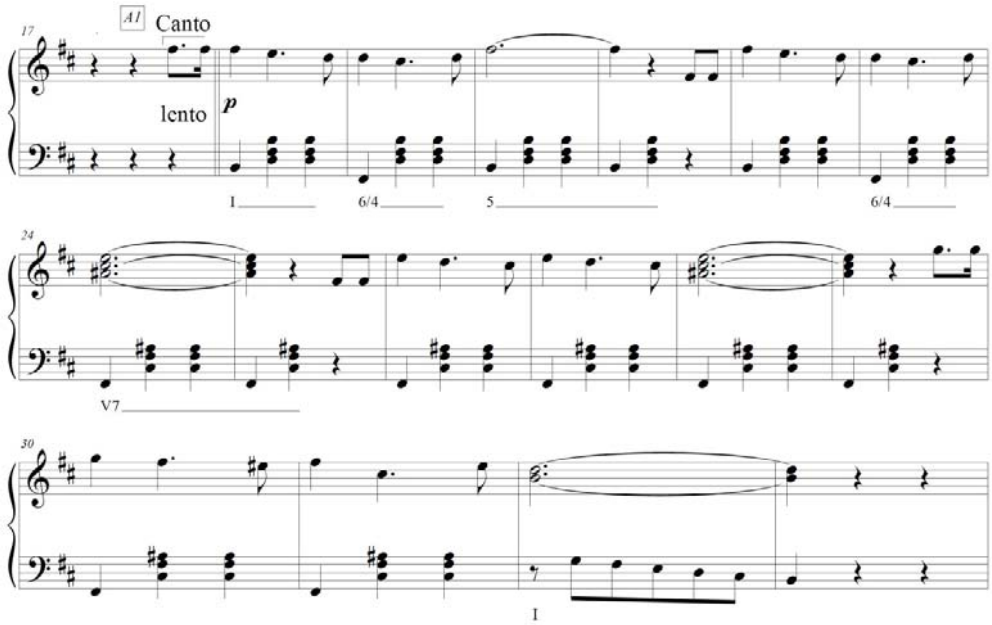
* En la partitura aparece el verbo *tengás* pero Edmundo Cartos lo interpreta como palabra grave.

Forma musical:

Comienza con una introducción instrumental de dieciséis compases.

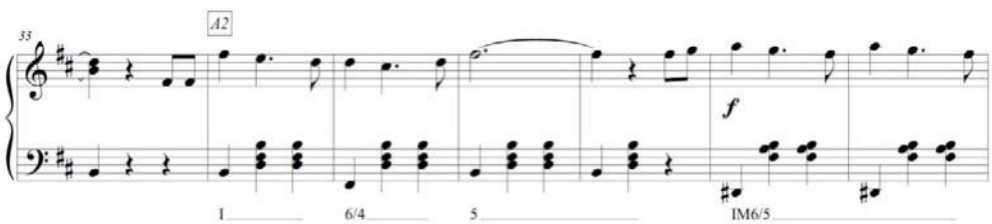
La sección A consta de una frase A1 de cuatro motivos muy parecidos de dos compases en 6/4 cada uno, que se corresponden con los versos de las estrofa [Ejemplo 10]. El primero se mueve en el ámbito de la tónica, el segundo va a la dominante, el tercero se mantiene en la dominante y el cuarto vuelve a tónica.
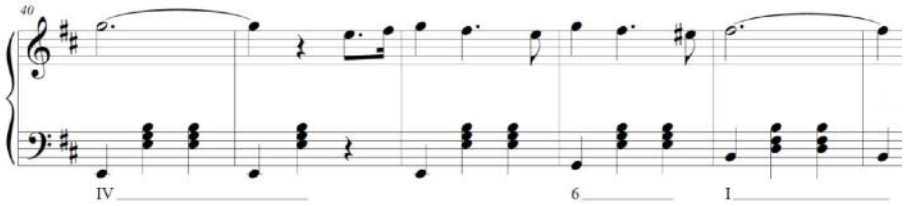
Ejemplo 10. Cristino Tapia: *Tendrás que llorar*, cc. 17-33



La sección A' comienzacon una frase A2 de tres motivos de dos compases en 6/4 semejantes a los de la primera sección: el primero termina en tónica, el segundo en el IV grado y el tercero vuelve a la tónica [Ejemplo 11].
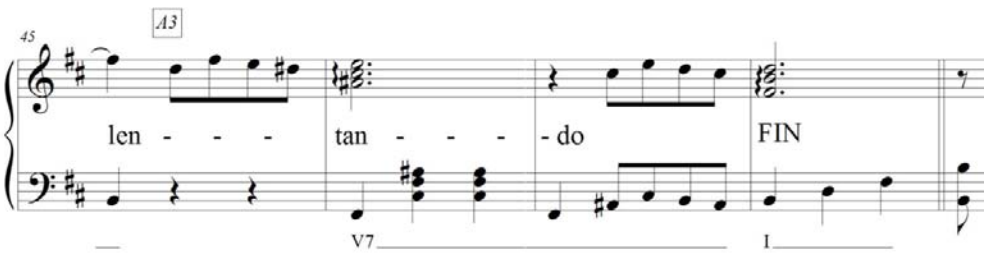
Ejemplo 11. Cristino Tapia: *Tendrás que llorar*, cc. 33-44





Le sigue una frase A3 formada por dos motivos iguales de dos compases en 3/4, pero en distintas alturas. Esto responde al hecho de que el último verso funciona como estribillo al final de las segundas estrofas de cada parte y está dividido en hemistiquios que plantean una contraposición: "y en vez de reír, tendrás que llorar" [Ejemplo 12].

Ejemplo 12. Cristino Tapia: *Tendrás que llorar*, cc. 45-48



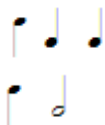
Interpretaciones musicales de los prototipos

Desde el alma

Lamentablemente no pude encontrar aún una interpretación en la que se cante la primera letra que tuvo este vals.[11] Todas las grabaciones con texto de que dispongo son posteriores a 1947 y llevan la poesía de Homero Manzi. En función de los criterios antes expuestos, opté por una versión instrumental del bandoneonista Ciriaco Ortiz junto a dos guitarristas.[12]

[11] Esto mismo fue corroborado por Omar García Brunelli en una comunicación personal: "[...] Antes de 1947 cuando Manzi le pone la letra que trascendió, lo único que encontré fueron grabaciones instrumentales. Esto en los papeles, porque los fonogramas no los tengo. […] Lo grabó Firpo instrumental y lo grabó Canaro cuatro veces, también Fresedo y D'Arienzo, pero cantado siempre aparece a partir de 1947 (las versiones cantadas de Canaro son del 47). No lo grabaron Gardel, ni Corsini, ni Charlo. Parece evidente que hasta que le puso letra Homero Manzi, se lo consideraba un vals instrumental. Tampoco lo grabaron Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Mercedes Simone o Ada Falcón".

[12] Grabación facilitada por Pablo Jaurena. Es probable que los guitarristas sean Edmundo Zaldívar y Vicente Spina.

Estructura	**Textura: melodía con acompañamiento** Tempo:  76 **Función de los instrumentos**
A A’ B	Bandoneón: introduce adornos, cambios rítmicos y de alturas. Guitarra 1: realiza los bajos y punteos de relleno. Guitarra 2: acompañamiento rítmico y armónico. Uso de dosesquemas básicos
B	
A A’	Guitarra 1: lleva la melodía adornada, parafraseada. Guitarra 2: acompañamiento (ídem secciones anteriores)
C A’ A’	Ídem 1ª parte. El cierre más conclusivo ocurre en los últimos cuatro compases: sobre V grado  y I en  ; V en , I  Característico final masculino del tango (salto ascendente de 4ta justa: V-I)

Recursos interpretativos de cada instrumento

Secciones	**Bandoneón**	**Guitarra 1**	**Guitarra 2**
A A’	-Desplazar el ataque al 2º tiempo del compás (ej. 4º compás) - Hacer desiguales los grupos de corcheas: alargando las primeras o adelantando las 5  haciéndolas más lentas (valores irregulares).	- Agregar notas a las figuras largas a la manera de un adorno (ej. 3º compás) - Transformar una  en un adorno de 5  (ej. 4º compás - modificar el ritmo de las 5  - pasar a compás de 3/8 con ritmo 	- marcar 1º tiempo con el pulgar y rasguido de los otros dos tiempos.

B	- Agregar notas rellenando saltos (ej. 4º y 6º compás).	- bajo melódico que marca la inversión de los acordes y los conecta a través de notas de paso.	- marcar 1º tiempo con el pulgar y rasguido de los otros dos tiempos.
C	Se reiteran los mismos recursos.	Se reiteran los mismos recursos.	- marcar en 1º tiempo con pulgar y hacer  en 2º tiempo.

Tu olvido

Considero una grabación del dúo vocal formado por Alberto Gómez y Augusto Vila,[13] con acompañamiento de tres guitarras.

Estructura	**Textura: melodía acompañada.** Tempo:  63 aprox. **Función de voces y guitarras.**
Introducción	Guitarras 1 y 2: casi siempre por terceras paralelas. Punteos en las bordonas. Cierre: arpegio ascendente. Guitarra 3: acompañamiento rítmico (rasguido de vals)
A	Dúo vocal casi siempre por terceras paralelas. Guitarras 1 y 2: realizan el acompañamiento armónico-melódico con ritmo de vals poco marcado; mientras la Guitarra 3 realiza en ciertos pasajes una especie de contramelodía o conecta frases con arpegios.
A’	
B	
B’	
Interludio	Ídem Introducción
A	Ídem 1º parte
A’	
B	
B’	

[13] Grabación bajada de Youtube en la que se ve foto del dúo firmada y que consigna año 1934.

Recursos interpretativos de cada instrumento

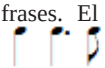
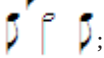
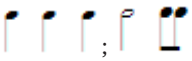
Secciones	Canto	Guitarras 1 y 2	Guitarra 3
A	Predomina el *legato* y la tendencia a eliminar las figuras con puntillo. El portamento y el *sf*. en cada nota son los recursos más audibles. Último verso de c/ sección: *rall.* y algún calderón.	Rasguido del vals sin chasquidos; más suave. -1º casilla: un acorde  egiado en	-Conecta con arpegio descendente la 1ra frase con la 2º y esta con la 3º.
A’		Ídem -2º casilla mantiene	Cierre de A’ arpegio ascendente
B B’	Alargan considerablemente la 1º nota de B o B’ para ir a la sucesión de  bastante medidas	Rasguido del vals sin chasquidos; más suave. Cierre de B’ silencio de las guitarras en últimas tres palabras.	Trémolos sobre la 1º sucesión de  de la melodía. Cierre de B’ silencio en últimas tres palabras.

Tendrás que llorar

La interpretación es del dúo Gardel-Razzano con dos guitarras.

Estructura	**Textura melodía con acompañamiento** Tempo:  63 aprox. **Función de los instrumentos.**
Introducción (solo los últimos ocho compases de la introd. de la partitura)	Guitarras 1 y 2: casi siempre por terceras paralelas. Respecto de la partitura, introducen una bordadura descendente antes de la última nota de cada motivo. Cierre: arpegio ascendente. Los punteos se realizan sobre las bordonas del instrumento
A	Dúo vocal en terceras paralelas
A’	Guitarras: acompañamiento rítmico-armónico
Interludio	Guitarras por terceras interpretan toda la introducción (16 compases)
Siguientes secciones cantadas e interludios	Ídem

Recursos interpretativos de cada instrumento

Dúo vocal	Dúo de guitarras
Predomina el *legato* y la tendencia a eliminar las figuras con puntillo.	No es tan marcado el rasguido típico del vals: 1 + 2.
Portamento en las notas largas.	Al final de algunos versos de estrofa, una guitarra realiza una escala ascendente y descendente punteada sobre la nota larga del canto.
Último verso de A' abandonan el pulso y rallentan considerablemente las cuatro corcheas.	Antes del último verso de A' las guitarras realizan un rasguido, un bajo y otro rasguido; luego duplican la melodía y hacen un acorde por sílaba; esto se repite para la 2da mitad del verso.
La anacrusa inicial prácticamente duplica las duraciones, en algunas frases. El ritmo característico de cada motivo  se modifica de distintas maneras:  ;  ;	El acompañamiento mantiene bastante firme el pulso a pesar de los rubatos de las voces.

Conclusiones

La vinculación del tango con la música criolla –especialmente el vals– hacia fines siglo XIX y primeras décadas del XX es un tema que no ha sido abordado en profundidad. La abundante bibliografía sobre el tango se ocupa de ese género en particular y prácticamente no se menciona al vals y a la milonga que, aunque en menor medida, estaban presentes en las grabaciones y las presentaciones en vivo de las orquestas típicas. Por su parte, el movimiento criollista, los recopiladores y los musicólogos de la primera mitad del siglo XX no incluyeron al tango entre los géneros folclóricos. Sin embargo, el carácter mimético que he señalado en el vals hizo posible que este género eminentemente europeo se insertara en campos de producción y consumo musicales diversos, tanto urbanos como rurales.

En este trabajo he mostrado que desde principios del siglo XX, los géneros criollos y el tango constituían un único protocampo musical en el cual el vals criollo se insertó cómodamente y en el que los cruces entre géneros y estilos eran frecuentes. Teniendo en cuenta el análisis de los prototipos elegidos, hasta la década de 1930, por lo menos, los valses criollos responden a los tres modelos descriptos. Las diferencias entre ellos operan principalmente a nivel de la estructura poético-musical y del estilo interpretativo.[14] La sintaxis musical, es decir, el material melódico, los niveles métricos, el empleo de fórmulas, el uso de la armo-

[14] Dentro del estilo incluyo los modos de arreglar, de instrumentar (timbres) e interpretar las obras.

nía para contrastar secciones, etc., no constituyen rasgos que permitan diferenciar los tipos caracterizados.

En cuanto a la estructura poético-musical, cada uno de los valses analizados representa uno de los modelos más frecuentes:

Modelo a).- Valses que tienen tres secciones: A, B y Trío. Si bien ninguna de ellas puede considerarse un estribillo, la recurrencia de la primera sección (**A)**, le otorga una función destacada entre las otras. **C**, siempre es la parte más breve. Las estructuras estróficas varían de una sección a otra. El esquema con las repeticiones es el siguiente:

AA’	BB’	AA’	Trío	(CDD’)	AA’
Si m	Re M	Si m	Sol M	Si m	Si m

Modelo b).- Valses que tienen dos secciones, A y B**,** de las cuales la segunda funciona como estribillo por lo que cierra la pieza. El esquema correspondiente es:

AA’	BB’	AA’	BB’
Mi M	Mi M	Mi M	Mi M

Modelo c).-Valses que tienen generalmente dos secciones, una de las cuales puede ser estribillo o no y que se repiten una o más veces tras interludios instrumentales. En estos casos, las estructuras poéticas son de métrica y rima más regulares. El esquema resultante es el que sigue:

A A’	Interludio	A A’	Interludio	AA’
Si m		Si m		Si m

Desde el punto de vista de la sintaxis, los prototipos comparten rasgos de género tales como:

- La textura es básicamente la misma ya que la melodía es acompañada con uno o dos esquemas rítmicos bastante marcad os y constantes que, si bien destacan el compás de 3/4, al asociarse con los motivos de la melodía, los cambios armónicos de esta y los bajos del acompañamiento, se percibe un compás real de 6/4.
- Las melodías de cada uno de estos valses están diseñadas en función de unos pocos motivos sometidos a progresiones o leves modificaciones. La presencia

de hemiolas es frecuente: algunos motivos se configuran en compases de 6/4 y otros en compases de 3/4. Es frecuente que los motivos en 3/4 se introduzcan en el tiempo débil de un compás de 6/4.

- Los grados tonales que se emplean con mayor insistencia son básicamente el I, el IV y el V. Es frecuente que haya un cambio de modo entre una sección y otra.
- En los modelos de valses "a" y "b" es frecuente que en la segunda sección la melodía se despliegue en una más o menos extensa sucesión de corcheas sobre las cuales se acomoda el texto de manera silábica.

Finalmente, el aspecto interpretativo no presenta grandes diferencias entre los prototipos seleccionados, precisamente por tratarse de versiones que pertenecen a un momento en el que tango y música criolla compartían músicos, géneros, escenarios y público.

El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica

Nicolás Varchausky

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 181-190. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica

Durante las primeras décadas del siglo veinte, la música contemporánea hizo un giro hacia la construcción tímbrica como parámetro central de su desarrollo estético, introduciendo a su vez el ruido como un nuevo material. El presente trabajo intenta identificar cómo este giro puede rastrearse también en el tango a partir del surgimiento de la orquesta típica. Se establece que este conjunto instrumental implica una invención tímbrica novedosa y estilísticamente fundacional para el género, definida por la amalgama entre cuerdas frotadas, piano y bandoneones. El trabajo expone que en el centro de esa amalgama entre instrumentos de afinación fija (piano y bandoneones) e instrumentos de afinación libre (cuerdas) yace la imposibilidad de una armonía en perfecta afinación. Esto instala una inestabilidad en el origen mismo de este timbre, construyendo una orquesta a partir de un componente de ruido fundamental, que expandirá su tensión a la música. A partir de un análisis espectral de esta amalgama, el trabajo acabará por proponer que el tango puede leerse como la expansión de ese ruido original, de ese desacuerdo básico, de esa tensión irresoluble.

Palabras clave: timbre, orquesta típica, ruido, afinación, *batimenti*.

The Original Noise of Tango: a Journey to the Center of the Orquesta Típica

During the first decades of the twentieth century, contemporary music turned its attention to timbre as a central parameter of its aesthetic development, introducing noise as a new material. This article tracks how Tango music also incorporated noise as an important characteristic of the genre with the rise of the Orquesta Típica. We argue that this specific instrumental line-up implies an original timbrical invention from which the whole genre does unfold, based on the mixture between bowed strings, piano and bandoneones. The article proposes that at the center of this amalgam between fixed and free tuning instruments, lays the impossibility of a perfectly tuned harmony. This installs great instability at the origin of this timbre, resulting in an orchestra built upon a foundational noise component that will expand its tension into the music. After doing a spectral analysis of this timbre, the article suggests that Tango can be thought of as the expansion of this original noise, this basic disagreement, this unresolved tension.

Keywords: timbre, tango orchestra, noise, tuning, beatings.

1. A lo largo de su historia, el tango nos ha ofrecido diversas versiones que explican el carácter dramático de su música y las fatalidades que abundan en su poesía. Hay cierto consenso en ubicar el origen de esas versiones en la influencia de las sucesivas olas de inmigrantes italianos, españoles y judíos de nacionalidad diversa, que nostálgicos de su hogar y mayormente en la bancarrota conjuran a través de un género musical que al mismo tiempo ayudan a crear las penurias que los aquejan. El propósito de este trabajo no es desmentir ese consenso sino acaso complementarlo, proponiendo una observación menos sociológica y más musical de ese carácter. La estrategia es entonces buscar algunas respuestas analizando el timbre de la formación instrumental que le otorgó al género su identidad definitiva: la orquesta típica.[1]

Al pensar acústicamente la lógica material presente en el sonido que lo definió, intentaremos especular acerca de las características del tango, ya no desde las circunstancias externas que le dieron origen sino desde el interior mismo de su propio timbre. Argumentaremos finalmente que es a partir de este timbre que el tango logra su forma final, siendo a la vez inicio y consecuencia de su carácter. Para lograrlo apelaremos a una perspectiva más propia de la música electroacústica, cuyo interés suele privilegiar las componentes materiales del sonido, intentando explicar algunas particularidades sobresalientes del género a partir de una interpretación del análisis espectral de su timbre original.

2. Pensemos primero el contexto musical en el que surge la orquesta típica. En las primeras décadas del siglo XX, los compositores europeos iniciaron un giro estético que los alejó de manera más o menos progresiva de los preceptos armónicos que regían, aunque expandidos y reformados, desde hacía más de dos siglos. Esta nueva dirección rescataba al timbre de su subordinación a la armonía y la melodía, para convertirlo en un parámetro independiente con un rol protagónico en la construcción musical. Con enfoques diversos, surgieron nuevos pensamientos musicales cuyo denominador común era la importancia del timbre en la organización musical y la construcción de los sonidos. La Segunda Escuela de Viena exploraba toda la red interválica que el Clasicismo y el Romanticismo habían ignorado, abriendo un campo de sonoridades disonantes ajenas hasta el momento a la música orquestal. Debussy repensaba el acorde ya no desde su función armónica sino como una sonoridad en sí misma. Con una actitud aún más radical, la vanguardia futurista proponía reemplazar a la música por un arte de los ruidos y construía una orquesta de máquinas que producían rumores, estruendos y crepitaciones. Varèse y Chávez componían obras exclusivamente para instrumentos de percusión, es decir, para sonidos que no eran notas. Incluso otras artes como el cine a través de Dziga Vértov y la literatura Dadá, incursionaban en experiencias

[1] Este artículo fue presentado en el Coloquio *Pensar, Escuchar y Representar el Tango* realizado en la Alianza Francesa entre el 25 y el 27 de abril de 2013. Agradezco a Marina Cañardo la invitación para participar de ese evento.

sonoras involucrando fuentes no instrumentales, privilegiando sonidos de altura indeterminada y organizaciones verticales que la armonía funcional era incapaz de explicar. En la Argentina, faltarían algunos años para que los compositores locales realizaran sus propias versiones de estas nuevas concepciones. De todos modos, el espíritu de la época logró introducirse subrepticiamente por esos años en nuestro país para emerger acaso en el lugar menos pensado: la música popular rioplatense. Cuando hacia fines de la segunda década del siglo comienzan a aparecer grupos instrumentales conformados por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo, lo que surge no es solo el carácter sonoro estilísticamente fundacional de una expresión musical poderosa y original, sino también un timbre inaudito que introduce al ruido como su componente fundamental. Para entender la originalidad de la invención tímbrica que significa la orquesta típica, es necesario primero pensar un poco acerca del orgánico del que, por lo menos nominalmente, es deudor: la orquesta clásica.

3. Si nos detenemos a pensar en las distintas familias de instrumentos que forman parte de la orquesta clásica, es interesante notar que todos tienen la posibilidad de corregir su afinación mientras son ejecutados. Por un lado, en los instrumentos de afinación libre como la totalidad de los instrumentos de cuerda y los trombones, esta posibilidad es máxima por ser estructural a la construcción misma del instrumento. La ausencia de trastes en el diapasón de las cuerdas y la vara deslizable del trombón permiten y desafían a sus ejecutantes a afinar cada nota, cada vez. Es decir, una vez encontrada la referencia inicial antes de comenzar a tocar, deben realizar el proceso de afinación de manera permanente y en tiempo real, nota por nota, hasta el final de la interpretación. Esta característica agrega una gran dificultad en la ejecución de estos instrumentos, a la vez que una gran flexibilidad, ya que habilita la posibilidad de una afinación perfecta –posibilidad teórica que encuentra su límite, claro está, en la habilidad de los músicos y en última instancia en el factor humano, pero que existe como posibilidad–. Por otro lado, el resto de los instrumentos de la orquesta, mayormente de viento (maderas y metales), son de afinación fija: un sistema de llaves o pistones prefigura la afinación de cada nota, basado en una nota de referencia determinada por la longitud total del tubo. Por un lado, como la posición inicial de la embocadura determina esta longitud final y por ende la afinación global del instrumento, resulta sencillo para el ejecutante corregir la afinación de base desplazando la embocadura en el momento. Sin embargo, esta prefiguración no nos asegura la correcta afinación final de la nota ya que en última instancia esta depende de la posición de los labios en relación a esa embocadura al momento de ejecutar la nota. Esta característica común a todos los instrumentos de viento implica que, de manera más o menos radical, sea posible corregir la afinación de cada nota mientras es ejecutada. Algunos logran correcciones de unas pocas comas, otros consiguen realizar pequeños *portamenti* y unos pocos *glissandi* de hasta un tono. Es decir, que a pesar de ser instrumentos de afinación fija, pueden realizar correcciones significativas mientras tocan.

Habitualmente, es el oboe el encargado de dar la nota de referencia para que la orquesta afine, debido a su registro y a su timbre claro con pocos armónicos. Ahora bien, la introducción de un piano en ese conjunto fuerza a toda la orquesta a tomarlo como referencia de afinación, ya que el proceso para afinar un piano es largo y complejo, siendo además imposible realizar ningún tipo de ajuste durante su ejecución. Gracias a la relativa facilidad y rapidez con la que podemos afinar los instrumentos de la familia de las cuerdas, las maderas y los metales, esta referencia inmóvil que impone el piano no resulta problemática. Entonces el oboe afinará con el piano, y luego la orquesta afinará con el oboe como lo hace habitualmente

Esta característica general de los instrumentos de la orquesta no es casual, y responde a una concepción estética predominante hasta principios del siglo XX que privilegiaba y tendía a la consonancia y el "buen temperamento" tanto a nivel micro como macro. Resulta entonces lógico y necesario para esa estética generar un conjunto instrumental capaz de, al menos conceptualmente, lograr una consonancia perfecta minimizando e intentando excluir toda desafinación. Entendemos entonces a la orquesta clásica como una maquinaria cuyos partes deben, como condición de pertenencia, tener la capacidad de corregir su afinación en tiempo real en función del contexto. Pensemos ahora qué ocurre en la orquesta típica.

4. La sonoridad planteada por la orquesta típica es única y está definida por la amalgama entre cuerdas frotadas, piano y bandoneones. A la luz de lo expuesto en relación a la orquesta clásica, esta amalgama presenta características estructuralmente diferentes. El conjunto se conforma por una familia de instrumentos de afinación libre, las cuerdas, y dos tipos de instrumentos de afinación fija, el piano y los bandoneones. Las cuerdas frotadas, representadas en las primeras versiones de estas orquestas por dos violines y un contrabajo, se encuentran así en un dilema no menor: ¿a cuál de los dos tipos de instrumento de afinación fija con los que conviven tomar como referencia? Como ya dijimos, afinar un piano es un proceso arduo y de largas horas. El caso de los bandoneones no es diferente, con el agravante de que su proceso de afinación es en cierta manera destructivo, ya que implica limar las lengüetas de metal que al vibrar con el aire insuflado por el fuelle producen su sonido. El problema surge al ser altamente improbable que el piano y los bandoneones estén afinados exactamente a partir de la misma nota de referencia. Especialmente si pensamos que ya casi no hay bandoneones nuevos equiparables a los tradicionales, por lo que los que circulan tienen al menos medio siglo de uso (o desuso) y sucesivas afinaciones. Tenemos entonces dos instrumentos de afinación fija condenados al desencuentro permanente. Más aún, no sería extraño que los bandoneones tampoco estén perfectamente afinados entre sí. Es decir que en realidad tenemos tres fuentes de sonido afinadas tomando tres notas de referencia diferentes, y sin posibilidad de hacer nada al respecto. La introducción de las cuerdas en este contexto no hace más que contribuir a la confusión general, ya que las cuerdas deberán de alguna manera elegir o hacer un promedio entre las tres afinaciones contra las que tocan.

Se entiende que estas desafinaciones entre los instrumentos son variables y muy pequeñas, típicamente de unos pocos Hertz. Dependiendo del registro, esto puede resultar margen suficiente para que el oído, en lugar de escucharlas como desafinaciones, incorpore esas diferencias como parte de la sonoridad general de la orquesta. Pero lo cierto es que estas mínimas diferencias producen una rugosidad en el timbre que suele percibirse como una oscilación o inestabilidad en el sonido, y si esa brecha crece, lo que oímos puede describirse como cierta "suciedad", "rugosidad" o simplemente "ruido". En su versión más simple –representado con sinusoides– el resultado de dos frecuencias separadas por muy pocos Hz da como resultado una cantidad de oscilaciones (o *batimenti*) regulares por segundo que pueden calcularse como el resultado de |f1 – f2|. Por lo tanto, si un bandoneón está afinado a 440Hz y otro a 442Hz, al tocar la misma nota en el mismo registro escucharemos cómo la amplitud del sonido oscila entre sus picos y valles dos veces por segundo.

A medida que la diferencia entre las frecuencias es mayor (y antes de que esa diferencia crezca lo suficiente para percibirlas como dos notas diferentes), notamos cómo esas oscilaciones se hacen cada vez más rápidas hasta convertirse en una componente inarmónica. A medida que agregamos más frecuencias muy cercanas, percibimos una rugosidad creciente en el timbre resultante. Al trasladar estas discrepancias a timbres complejos con innumerables armónicos escalamos estas discrepancias innumerables veces hasta volverlas audibles en la forma de rugosidades que, de manera quizás imperceptible, aportan una característica muy definida al conjunto sonoro que emerge de esta combinación de instrumentos.

Estos batimentos instalan entonces una inestabilidad en el origen mismo de este timbre, construyendo una orquesta a partir de una componente de ruido fundamental, que explayará su tensión a la música. Yace en el centro de esta amalgama entre diferentes instrumentos de afinación fija e instrumentos de afinación libre la imposibilidad de una armonía en perfecta afinación. Proponemos entonces que el tango puede entenderse como la expansión de ese ruido original, de ese desacuerdo básico, de esa tensión irresoluble. Ruido, tensión, inestabilidad y desacuerdo son las bases de un timbre que se expande hasta construir por analogía un género que las toma para definir su carácter musical y poético.

5. Intentemos rastrear estas características en diversos aspectos del género. Primeramente, la invención del timbre implicó la conformación del carácter definitivo del tango, comenzando por su tempo. Previo a la invención de la orquesta típica, el tango incursionó en formaciones diversas, de los tríos iniciales de violín, flauta y guitarra hasta los cuartetos o el piano solista. Es interesante notar que el carácter de estos primeros tangos distaba muchísimo de las melancólicas melodías, ritmos cadenciosos y sombríos acordes por venir. El tango era notorio en sus primeros tiempos por su vivacidad, picardía y alegre atmósfera. A propósito de este cambio brusco de carácter, Luis Adolfo Sierra señala la incorporación del bandoneón como punto de inflexión y sugiere, que

> esta transmutación rítmica, ahora más lenta y parsimoniosa, se debió a la enorme dificultad que el adecuado manejo del novedoso instrumento oponía a las posibilidades de aquellos entusiastas ejecutantes, que suplían sus carencias de conocimientos técnicos nada más que con aguda intuición. Es decir, que las limitaciones de digitación de los primeros bandoneonistas del tango, los obligaba a tocar con llamativa lentitud rítmica.[2]

Ahora bien, es cierto que la introducción del bandoneón significó en sí misma un cambio dramático en la sonoridad de los conjuntos de la época, ya que amplió el registro, aportó nuevas articulaciones y dinámicas e instaló una sensación general de mayor gravedad y severidad. Demos crédito a Sierra y aceptemos que a partir de su incorporación además, el tango se volvió más lento. Pero poner la responsabilidad de esa nueva "parsimonia", de ese cambio de carácter en un solo instrumento sin un análisis tímbrico y rítmico más detallado del conjunto, tiñe la operación de cierto aura de magia y queda trunca. Desde nuestra perspectiva, explicar el drástico cambio de tempo que experimenta el género es necesario, pero no suficiente, para dar cuenta de la igualmente drástica transmutación de su carácter. Por empezar, el complejo tratamiento del ritmo que tiene lugar en el tango no se reduce a una mera cuestión de tempo. O en todo caso, una de las características que le aporta gran complejidad rítmica al tango se da en gran medida por una cuestión de tempo, pero no en términos de velocidad sino de inestabilidad. Las interpretaciones con orquesta típica están plagadas, dentro de los confines de un mismo tango, de aceleraciones, desaceleraciones e incluso de detenciones totales. Esta fluctuación en el tempo, sumada al hecho notable de que siendo una orquesta de baile carezca de instrumentos de percusión, otorga una plasticidad a la superficie temporal inusual en otras músicas. Encontramos por lo tanto aquí, una de las posibles implicaciones del desacuerdo básico que late en el corazón de esta invención. Entendemos que estas oscilaciones, *batimenti*, rugosidades y en términos generales micro-desafinaciones que escuchamos todo el tiempo cuando escuchamos a una orquesta típica interpretar un tango, encontrarían su correlato en las oscilaciones temporales que distinguen al género. La proliferación de rubatos, accelerandos y calderones tendrían su origen entonces en el centro de un timbre definido por su inestabilidad, como si fueran su espejo y fatal consecuencia. Este desequilibrio intrínseco del timbre lograría así trascender su mera materialidad para tener un impacto en el género mismo, ayudando a definirlo. Acaso haya sido la sutil intuición (audición) de los músicos que primero forjaron, escucharon y trabajaron con este timbre que nunca descansa ni termina de acomodarse o asentarse, la que inició ese inexorable viraje en el carácter del género.

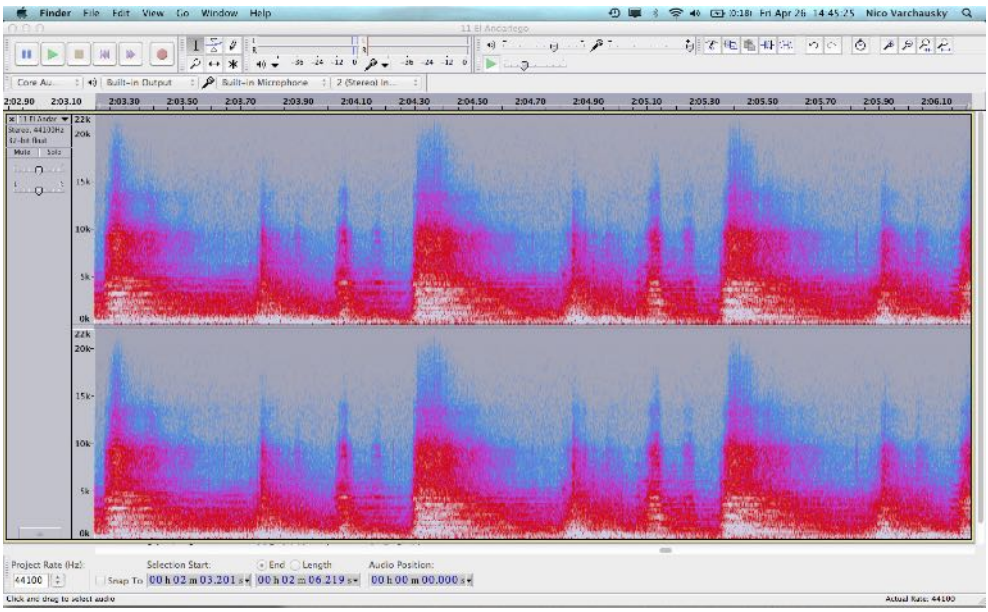
Otra característica del timbre iniciático cuyo rastro encontramos con facilidad y desarrollado en abundancia a lo largo de las distintas etapas del tango es el ruido.

---

[2] Luis Adolfo Sierra: *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2 ed., 2010), p. 40.

Como ya mencionamos, una de las características que vuelven a la orquesta típica una invención original es la ausencia de instrumentos de percusión en un conjunto instrumental cuya finalidad era hacer bailar a la gente. Para resolver esta aparente deficiencia, el género nos propone una solución ingeniosa y radical: bandas de ruido breves en un amplio espectro y con alta concentración de energía. En otras palabras, el característico "marcato tanguero".[3] Veamos un análisis espectral de un marcato:

Figura 1. Detalle del sonograma de *El Andariego* por la orquesta de Alfredo Gobbi



Observamos que además de los armónicos propios del acorde, hay una gran cantidad de energía en bandas inarmónicas. La violencia y la brevedad típicas de la ejecución de los "marcatos" generan estas bandas de ruido con las que el tango se las ingenió para volver innecesaria la presencia de instrumentos de percusión. Pero el ruido en la estética tanguera es prácticamente omnipresente. ¿De qué otra manera podemos describir el "arrastre" sino como un *cluster* o banda de ruido? Inseparable del marcato, el arrastre es una masa sonora de altura indefinida caracterizada por un *cluster* de notas adyacentes, a veces incluso en *glissando*, que nunca se confunden con un acorde y que se ubican generalmente en el tiempo débil o en síncopa. Es decir, por un lado contradiciendo al marcato, que suele ubicarse en los tiempos fuertes, desestabilizando el ritmo y por otro, sumando como él su importante dosis de ruido.

[3] El "marcato tanguero" es una forma de acompañamiento en la que el acorde se ejecuta de manera breve y acentuada, con la intención de "marcar" generalmente los tiempos fuertes del compás.

Es notoria también la proliferación de disonancias –sobre todo segundas menores y mayores– tanto en las armonías como en las melodías solistas en forma de bicordios y *appoggiaturas*, que incluso suelen acentuarse.

Y por supuesto en términos de lo que suele describirse como efectos, por lo menos desde el sexteto de Julio De Caro en adelante, escuchamos una surtida paleta de ruidos y percusiones realizadas con técnicas de ejecución no convencionales: *strappata*, chicharra, tambor, látigo, cepillo, doble gallo, sirena, raspados sobre la botonera del bandoneón, golpes diversos sobre las distintas cajas de resonancia, *glissandi* rápidos y agudos en los violines o *pajaritos*, etc.[4] Lejos de percibirse como un nostálgico intento de suplir la percusión ausente, estos ruidos suenan más como una *canchereada* ante lo irrelevante de esta falta.[5] Como fuere, el ruido se hace presente allí de manera explícita y consciente, puntuando, articulando, subdividiendo, desestabilizando y creando texturas.

Finalmente, acaso la tendencia a la tragedia y los conflictos narrados en la letras de tango respondan también a esa tensión y a esa discrepancia que vibran en la intimidad del timbre que le da origen. Como si la sensibilidad de los poetas vibrara por simpatía con ese ruido original, con el *big bang* del tango. Como si esa tensión permanente se expandiera desde su núcleo y siguiera reverberando en la innumerable saga de desencuentros amorosos, vaivenes temperamentales, violencia doméstica, tensiones irresolubles y profunda añoranza que se despliegan en el imaginario poético del tango.

6. A modo de conclusión, podemos decir que el origen del tango tal como lo conocemos, en particular su imagen más acabada –que no es otra cosa que el producto de una acumulación sensible de décadas en torno de la orquesta típica– reside en el desacuerdo básico que emerge de la amalgama entre cuerdas, piano y bandoneones y que se explaya a la música y la poesía. Es decir que el tango encontró primero su timbre y luego desarrolló su carácter como una analogía o un eco de ese timbre, aquel que se volvió referente hacia su propio pasado y futuro.

---

[4] Para un detalle de estos efectos ver Horacio Salgán: *Curso de Tango* (Buenos Aires: el autor, 2001), pp. 45-46; Ramiro Gallo: *El violín en el tango* (Munich: Ricordi, 2011), pp. 126-129; Julián Peralta: *La orquesta típica* (Buenos Aires: el autor, 2008), pp. 189-190.

[5] En el lunfardo argentino, "canchero" refiere a alguien que hace gala de una supuesta sabiduría en algo de manera poco humilde. Cfr. Oscar Conde: *Diccionario etimológico del lunfardo* (Buenos Aires: Taurus, 2010), p. 85.

El que baila esencialmente escucha

Andrea Uchitel

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 191-196. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El que baila esencialmente escucha

En este texto exploro la relación de los bailarines de tango con la música y cuento algunas intimidades de lo que sucede en las milongas. Quien baila, escucha; y lo que escucha y cómo lo escucha es motor y sentido de su baile. Su encuentro en el abrazo, sus movimientos y pasos tangueros son directamente influenciados por la particularidad de cada orquesta, y eso lo/la identifica. Me gusta pensar que cada tango es un paisaje musical que dura tres minutos. Las parejas lo recorren de forma siempre renovada. En la milonga, lo que se escucha y lo que se mueve son parte de lo mismo.

Palabras clave: tango, baile social, orquestas, bailarines, musicalidad.

The One who Dances Essentially Listens

In this article I explore how tango dancers relate to music, and some intimacies of what happens in the milongas among the dancers and the music. Whoever dances, listens; and what he hears and how he hears it is the engine and sense of his dancing. His meeting in the embrace, his movements and tango steps are directly influenced by the uniqueness of each orchestra, and that identifies him. I like to think that every tango is a musical landscape to be explored in three minutes. The couples walk through on a constantly renewed way. In the milonga, the hearing and the moving are part of the same.

Keywords: tango, social dance, orchestras, dancers, musicality.

Una manera simple e intuitiva de pensar los estilos musicales es permitirse percibirlos como paisajes. Generalizando, habría paisajes homogéneos y calmos (interpretados por las orquesta de Di Sarli, Fresedo, De Angelis), regulares y rítmicos (Tanturi, Biagi, D'Arienzo, Canaro), irregulares, huracanados, suspendidos (Salgán, Troilo, Pugliese, Stampone). Los bailamos, los recorremos. En las milongas se bailan cuatro cuadros de un mismo estilo o época por tanda.[1]

La música inunda todos los rincones, es una de sus propiedades expansivas. Todo lo toca y a todo le confiere su vibración, su humor, su espíritu. Así, cada orquesta con su particularidad despierta de inmediato en los bailarines (aún en los que siguen sentados) una forma de sonrisa interna, un tono muscular y una reactividad distintos. Con Di Sarli, hay algo de liviandad y de romanticismo, sobre todo en sus instrumentales, y es delicado y la pista toda es un mar manso de abrazos. Con Canaro, la pisada se vuelve más a tierra, como si esa sonoridad cambiara la densidad del cuerpo, su peso. Con Pugliese, en cambio, se ven islas en pausa, extensiones sigilosas, roces profundos y ataques repentinos. En cada paisaje, los movimientos del tango, que son los mismos, y los de cada bailarín y bailarina, adquieren otra picardía, dicen otras cosas.[2]

La música inspira y facilita el encuentro entre el dúo, y también en la pista, donde aúna el espacio entre las parejas y favorece cierta sincronía. La música compartida entre todos es la evidencia de lo social de esta danza, donde la identidad y singularidad con que cada uno escucha y baila compone el paisaje.

Poco a poco el que aprende a bailar va reconociendo estas diferencias y, con el tiempo, algunos llegan a identificar orquestas por su nombre, su director, su época y su cantor. Los "muy muy prendidos", identifican versiones y grabaciones, incluso retienen el autor y el año de los temas.

Por supuesto que cada quien desarrolla sus preferencias. Entre los milongueros y milongueras, se van dando empatías, encontrando afinidades. No es poco habitual que entre ellos se elijan para determinadas tandas. En un pacto tácito, ambos saben que "la tanda de ___ es con vos". Mientras se conversa con los compañeros en la mesa o en la barra durante la cortina (fragmento de otro tipo de música que separa las tandas), el oído está despierto esperando los primeros compases del próximo tango, y la mirada bien afilada para el cabeceo en cuanto comience la nueva tanda.

Un mismo tango, viejo y conocido, siempre es nuevo para los que lo bailan, como una pintura que se vuelve a mirar una y mil veces, y siempre se la redescu-

---

[1] En este contexto se entiende por "tanda" un bloque de cuatro tangos de la misma orquesta, separados por cortinas de otro género musical, momento en que las personas que bailaron vacían la pista y vuelven a sus lugares esperando la próxima tanda para renovar su pareja de baile y volver al ruedo.

[2] Invito a hacer la siguiente experiencia: escuchar al menos el comienzo de cada grabación y prestar atención a la reacción inicial que se produce en el cuerpo; observar si cambia algo, o no, en el estado interno, muscular, tónico; si aparecen ganas de moverse de una u otra manera, etc. ¿Qué sugiere cada escucha?
Tres grabaciones del tango *Remembranzas* por distintas orquestas: Tanturi con Ribo: https://youtu.be/x4G2gfZ7GfE Pugliese con Maciel: https://youtu.be/SeLf3fPOt-E; Malerba con Medina: https://youtu.be/XmvxloLoUDU

bre. Aún aquellos de apariencia más simple, más tradicionales, de ritmo regular, evidente, marcado, son cuadros de composiciones complejas, entramadas entre las líneas de la partitura de cada instrumento, o en la especial relación de la orquesta con la voz del cantor. Esta trama puede escucharse una y mil veces, y percibirse siempre diferente. El oído se reposiciona y se enfatizan partes que otras veces habían pasado desapercibidas. Cada escucha enriquece.

Indefectiblemente, en cada abrazo, cuando lo que uno y otro ofrecen se encuentra, se renueva la escucha. En el contacto físico, la perspectiva del espacio musical se actualiza junto con su eco en el cuerpo de cada uno y en el vínculo. Complicidad de dos con la música. Comienza el baile.

Algunos bailarines son arrastrados, como presos de lo que suena, pegados al tiempo fuerte, miméticos, sin dejar de pisar un compás. No reflexionan al respecto, no es una decisión: se sienten abrazados así, impulsados así. A veces está el riesgo de caer un poco en lo automático, ese estado solitario, que no escucha al otro, o permite pensar e incluso hablar de otra cosa, lo que equivale a no estar en el tango. Y cuando esto ocurre, se nota y, yo creo, es poco interesante.

Otra forma de relación con la música es posible, cuando el bailarín está en cada nota y decide, en principio, moverse con ella o no hacerlo, para luego elaborar cómo (en la delicia de cada una de sus articulaciones, en el cuerpo todo, en relación con otro y con los otros en el espacio). Decisiones permanentes, que van armando contrastes o bien sumando potencia al *tutti* de la orquesta. Cuando los que bailan establecen un diálogo con las distintas profundidades de lo que suena, siguiendo a uno u otro instrumento o melodía, agregando otra voz, como otra línea (la del movimiento del cuerpo, de los cuerpos armando acordes) se potencia la complicidad en el dúo (y con los testigos que los miran o los rodean) y se enriquece la narrativa del cuadro (y del espacio todo de la pista).

Cuando veo a alguien bailar (y cuando bailo) veo la música de su movimiento,[3] la música dentro del cuerpo, en las articulaciones, en las velocidades, en los ataques o en las detenciones, en el avance de una rodilla, en el rodar de una pisada: su temporalidad y su densidad suenan. La música en la pisada, en los gestos, identifican al que baila. Identificarlo por cómo se mueve es también identificarlo por cómo escucha. Esa traducción de lo escuchado a lo bailado es totalmente personal, está en cada uno.

Los pasos del tango y la música con la que se los interpreta, son dimensiones interdependientes, correlativas pero móviles, que van cambiando. Cuando están fijas y se baila el paso sin modularlo por la música, es nuevamente algo automático. Cuando se elige cuándo y cómo mover, la danza es un plano más de la complejidad, de la trama. El bailarín no es esclavo de lo que dicta la música, sino que con-

[3] Cuando veo a alguien tocar, lo veo bailar. ¿No bailan las manos de Troilo? ¿no baila D'Arienzo acompañando a Echagüe al lado del micrófono? La música está dentro del cuerpo de quien la interpreta tanto como dentro del cuerpo de quien baila. Es maravilloso cuando músicos y bailarines, ambos bailan, ambos tocan, juntos.

juga con ella sus elecciones de movimiento. Carlos Gavito, referente milonguero, gran maestro y bailarín, solía decir: "Yo no sigo la música, la música me sigue a mí". Creo entenderlo.

Y si por sobre esto, quien baila tiene noción de totalidad, de finitud, y comprende la narrativa musical, su lógica estructural de repeticiones y variaciones por partes, puede apoyarse en estas para construir el desarrollo del movimiento, cuidando el motivo (sin tirar todos los dardos en los primeros cuatro compases). Y si un detalle se reitera con el mismo estribillo, como un guiño, todos sonreímos, se arma sentido. Así como el que toca organiza sus recursos expresivos y no los toca todos en el mismo tema, los que bailan administrando sus movimientos logran componer instantes, frases, momentos espaciales de música encarnada. Por alguna razón, cuando la relación de los bailarines con la orquesta es directa, todos disfrutamos. Esta es una dimensión que se encuentra mucho en las coreografías y que es más difícil de integrar en la improvisación en la pista de baile.

En la milonga, cada tango compone un paisaje de tres minutos, donde lo que se escucha y lo que se mueve son parte de lo mismo. Sinestesia compartida, elaborada colectivamente.

Paisajes vivos del tango en Buenos Aires

Algo maravilloso anda pasando en Buenos Aires en los últimos tiempos. Se abren espacios co-organizados por músicos y bailarines de tango. Se juntan para tocar y bailar. El vivo de los instrumentos modifica las formas de bailar y, viceversa, los músicos a veces respiran los tiempos de la pista para tocar.

Organización, responsabilidad y el deseo compartido entre músicos y bailarines de los nuevos espacios de tango. Algunos de ellos son: Oliverio Girondo (Villa Crespo), Domingos de Tango en El Viejo Buzón (Caballito), La Maldita Milonga (San Telmo), La Ventanita de Arrabal (Almagro), La Orquesta Victoria en Café Vinilo (Palermo), etc.

Teoría, musicología y *Antón Pirulero.* (Rondó en varias secciones)

Melanie Plesch

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 199-220. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Teoría, musicología y *Antón Pirulero*. (Rondó en varias secciones)

Ante los reiterados anuncios de la muerte de la teoría y el supuesto arribo de una era post-teórica, repaso en este artículo algunos momentos clave en la historia del debate alrededor del llamado giro teórico en las humanidades y su recepción por parte de la musicología. Examino el corpus bibliográfico que tematiza la idea del "después de la teoría", ya sea para celebrarla o para resistirla, e identifico cinco alertas recurrentes que proceden tanto de la crítica de la teoría como de su propia auto-crítica.
A la luz de estas ideas, propongo una reflexión acerca de las maneras en las que nos relacionamos con la teoría en la práctica cotidiana de nuestra disciplina. Uso la tradicional canción infantil *Antón Pirulero* como estribillo para enmarcar los distintos "episodios" por los que discurre el texto; esta elección no es ni tan casual ni tan desenfadada como puede parecer. La historia del *Antón Pirulero* en la cultura hispanoamericana desde el siglo XVII en adelante, que exploro hacia el final, proporciona la clave para la crítica propuesta en el artículo.

Palabras clave: musicología, teoría, epistemología, "muerte de la teoría", "después de la teoría".

Theory, Musicology and *Antón Pirulero.* (A Several-Part Rondo)

In light of the numerous reports on the death of theory and the alleged arrival of a post-theoretical era, I review some of the key moments in the history of the debate around the so-called theoretical turn in the humanities, including its reception by musicology. I examine the body of scholarly literature that thematizes the idea of an "after theory"–whether to celebrate or resist it–and identify five recurring warnings proceeding from both the critical voices raised against theory and theory's own self-criticism.
Against this background, I propose a reflection on our engagement with theory in the everyday practice of the discipline. I use the nursery rhyme *Antón Pirulero* as a ritornello to frame the different "episodes" through which the text perambulates. Even though it might seem so, this choice is neither casual nor flippant. The history of the *Antón Pirulero* in Hispanic-American culture from the 17th century onwards, which I explore towards the end, provides the key to the criticism put forward in the article.

Keywords: musicology, theory, epistemology, "death of theory", "after theory".

Antón, Antón, Antón Pirulero
Cada cual, cada cual, atiende su juego
El que no, el que no, una prenda tendrá

Sostiene Umberto Eco que cualquier idea original que uno tenga, seguramente Aristóteles ya la pensó antes.[1] El tema que nos convoca hoy –la relación (dicotómica o no, ya veremos) entre teoría y práctica– no es una excepción.[2] La separación –presente en las definiciones de los diccionarios– entre la idea de teoría como "conocimiento especulativo" y de práctica como "modo de hacer",[3] y la percepción –aceptada en el sentido común– de la teoría como la reflexión y el pensamiento sobre algo, en oposición a la acción de hacerlo se remontan, desde luego, a los griegos y, en particular, a Aristóteles, quien en la *Ética a Nicómaco* establece la separación entre dos maneras de vivir: la vida contemplativa o teórica y la vida política o práctica.[4] Si bien Aristóteles elogia la vida contemplativa por encima de la vida política, no deja de admitir que ambas dimensiones están intrínsecamente relacionadas, dado que un buen político no puede dejar de ser un filósofo y viceversa.[5] Otro elemento clave en el desarrollo de la división entre conocimiento teórico y conocimiento práctico en la cultura de Occidente es la oposición binaria entre los conceptos de *epistêmê* (conocimiento) y *technê* (el saber hacer alguna cosa).[6]

La primacía de la especulación teórica sobre la práctica fue, como sabemos, central al pensamiento de la universidad medieval, y la música, precisamente, nos ofrece un ejemplo particularmente apto. Ya Boecio en el último capítulo del Libro I de su *De institutione musica* definía como músico a aquél que "domina el arte musical no a través del ejercicio mecánico sino por la investigación teórica a través

---

[1] Lila Azam Zanganeh: "Umberto Eco, The Art of Fiction No. 197," *Paris Review* (Summer 2008), http://www.theparisreview.org/interviews/5856/the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco [Última consulta: 14-04-2016]

[2] Este texto, con ligeras modificaciones, fue leído como conferencia inaugural en la *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* celebradas en Mendoza entre el 31 de julio y el 3 de agosto de 2014, cuyo tema convocante fue "Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales". Agradezco al Dr. Leonardo Waisman, presidente de la Asociación Argentina de Musicología y al Lic. Héctor Goyena, director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", por su amable invitación. Estoy en deuda con Leandro Donozo por su lectura crítica de un borrador temprano del texto y con Omar Corrado por sus comentarios sobre la versión final del mismo.

[3] Real Academia Española, "Teoría", *Diccionario de la lengua española*, http://lema.rae.es/drae/?val=teoría [Última consulta: 16-07-2014]; Real Academia Española, "Práctica", *Diccionario de la lengua española*, http://lema.rae.es/drae/?val=práctica [Última consulta: 16-07-2014].

[4] Distingue también una tercera manera: la búsqueda del placer, limitada a las masas y las personas vulgares. Cfr. Aristotle: *Aristotle: Nicomachean Ethics*, trans. Christopher Rowe (Oxford: Oxford University Press, 2002); Michael T. Ferejohn: *The Origins of Aristotelian Science* (New Haven: Yale University Press, 1991).

[5] Nikolaus Lobkowicz: *Theory and Practice: History of a Concept from Aristotle to Marx*, International Studies of the Committee on International Relations, University of Notre Dame (Notre Dame [Ind.]: University of Notre Dame Press, 1967), p. 26.

[6] Aristotle: *Nichomachean Ethics...*; Ferejohn: *The Origins of Aristotelian Science...*

del poder de la especulación".[7] En el pensamiento medieval sobre la música, la práctica estaba relegada a las *artes mechanicae* en vez de las más prestigiosas *artes liberales*. En esto contexto se inserta el conocido comentario de Guido D'Arezzo:

Musicorum et cantorum
Magna est distantia.
Isti dicunt, illi sciunt,
Quae componit Musica,
Nam qui facit, quod non sapit,
Diffinitur bestia.[8]

Tanto el mundo griego como el medieval están muy alejados de nosotros, pero quisiera no obstante señalar algunos paralelos que puede ser útiles para pensar ciertas ideas: la relación entre teoría, práctica y política en el mundo griego, y la supremacía del saber especulativo sobre el hacer en la Edad Media, cuya influencia sobre el prestigio de la teoría por encima de la práctica nos acompañan hasta hoy.

Antón, Antón, Antón Pirulero
Teoría, praxis, dicotomía,
Aristóteles, Guido d'Arezzo o… una prenda tendrá.

***

Teoría y práctica se irán reconciliando a partir de la relación pensamiento/acción en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. Esta progresiva disolución de los límites entre teoría y práctica eventualmente se articulará en la visión marxista de la práctica como la teoría puesta al servicio de la transformación de la realidad,[9] tema sobre el cual no me explayaré porque, como bien dijo Guido, "*nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia"*.

En 1983, el estudioso británico Terry Eagleton publicó su *Introducción a la teoría literaria*,[10] obra que, habiendo vendido más de 750.000 ejemplares, se

[7] Boethius: *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, ed. Gottfried Friedlein (Leipzig: Teubner, 1867), p. 224. El texto ha sido traducido al inglés por Calvin Bower y editado por Claude Palisca como *Fundamentals of Music* (New Haven: Yale University Press, 1989).

[8] Es grande la distancia entre los músicos y los cantores; estos dicen, aquéllos saben de qué se compone la música. Quien hace aquello que no sabe, se define [como] bestia. Agradezco a Bernardo Illari por su ayuda con la traducción de este texto. Guido D'Arezzo: *Guido D'Arezzo's Regule Rithmice, Prologus in Antiphonarium, and Epistola Ad Michahelem: A Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories*, ed. Dolores Pesce (Ottawa: Institute of Medieval Music, 1999), pp. 330-332.

[9] Edward Andrew: "The Unity of Theory and Practice: The Science of Marx and Nietzsche", en Terence Ball (ed.): *Political Theory and Praxis: New Perspectives* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1977), p. 117.

[10] Terry Eagleton: *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983).

considera un *best-seller* récord dentro del mundo de los libros académicos.[11] En esta obra, Eagleton pasa revista a una cantidad importante de tendencias y marcos conceptuales, tanto del pasado como –especialmente– del entonces presente. Más allá de su gran utilidad como texto introductorio y su atractivo como digesto de importantes corrientes de pensamiento –sin duda parte de la clave de su éxito– este libro constituyó un mojón en el *boom* de los estudios de la cultura en el mundo académico anglo-parlante desde donde, por las condiciones de circulación del conocimiento por todos conocidas, se diseminó globalmente.

¿Dónde radica la importancia de este manual? Por un lado, Eagleton desmitificó la literatura "alta" al afirmar que la vida de la gente común era tan digna de estudio como la obra de Shakespeare y Shelley, que ninguna obra literaria es apolítica, y que los enfoques formalistas del estudio de la literatura, basados en una lectura autónoma de la obra literaria,[12] reforzaban el sistema de poder en lugar de desestabilizarlo. Por otra parte –y este parece ser el fin último de su obra– hizo un llamamiento a estudiar la literatura como un fenómeno cultural al mismo nivel que otros fenómenos culturales, y a poner el foco en cuestiones de poder, ideología y resistencia; nada más ni nada menos que abandonar los confines elitistas de la teoría literaria tradicional para acercarse a la teoría de la cultura. De acuerdo a la visión del autor, la crítica así producida coadyuvaría a la denuncia del desequilibrio de poder en la sociedad capitalista, estaría al servicio de su eventual modificación y pondría en acto la capacidad transformadora de la teoría. Así, su libro contribuyó significativamente al fenómeno que Anthony Easthope denominó la transformación de "los estudios literarios en estudios culturales",[13] y a la globalización de la llamada "Alta" o "Gran" teoría.

Ahora bien, veinte años más tarde, en 2003, Eagleton publicó un libro titulado *Después de la teoría*, donde afirmó que "la era de oro de la teoría cultural ha quedado atrás".[14] En este texto, el pensador británico concluye que la teoría cultural, en lugar de constituirse en la fuerza intelectual que desenmascararía las dinámicas del poder en todas las formas culturales y permitiría encontrar formas de resistencia, se ha convertido en un ejercicio trivial y fútil, cuando no una farsa. Y este es el tema que propongo explorar en este texto, a partir de una reflexión sobre la articulación teoría y práctica en la praxis, o el hacer cotidiano, de la musicología.

Vale preguntar, a esta altura, de qué se habla en este contexto cuando se habla de teoría. No cabe duda de que el uso que hace Eagleton de esta palabra no es el mismo que el de Aristóteles. Teoría es un término con múltiples usos, por lo cual es difícil fijar su significado. Encontramos, por una parte, el concepto aristotélico de teoría como especulación considerada con independencia de toda aplicación práctica. En la música, la palabra teoría se refiere al área del conocimiento que es-

---

[11] "A Theoretical Blow for Democracy", *Times Higher Education* (01-06-2001). Disponible en: http://. timeshighereducation.co.uk/news/atheoreticalblowfordemocracy/160508.articlle.

[12] Como, por ejemplo, el "New Criticism", muy de moda por entonces.

[13] Antony Easthope: *Literary Into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991).

[14] Terry Eagleton: *After Theory* (New York: Basic Books, 2003), p. 1.

tudia los materiales musicales en sí mismos y especula sobre su funcionamiento.[15] En las llamadas ciencias duras, las teorías son explicaciones acerca del mundo que permiten establecer relaciones entre ciertos fenómenos: relaciones que pueden ser replicadas, y por lo tanto probadas o refutadas. En el contexto de las ciencias humanas el término se aplica habitualmente a lo que podríamos llamar, quizás con un poco más de modestia, el marco conceptual. Deleuze, en una conversación con Foucault, definió a la teoría como una "caja de herramientas".[16] Dichas herramientas no son otra cosa que aquellos conceptos pasibles de ser aplicados a campos de investigación diferentes del contexto que inicialmente les diera origen.

La "teoría" aludida en los debates que discutiré más adelante,[17] es un cuerpo de ideas generado en su mayor parte a partir de 1960 y que cobró notoriedad internacional en el último cuarto del siglo XX. En algunos casos, se la conoce también como "Alta teoría" o "Gran teoría". Cabe destacar que esta no es un ente monolítico, sino un corpus de pensamientos y escritos muy diversos, mayormente de proveniencia francesa, y –en segundo término- germana.[18]

Pero volvamos a la década del 80. Tres años después de la *Introducción a la teoría literaria* de Eagleton, Joseph Kerman publicó su famoso *Contemplating Music*, en el que hizo un llamamiento comparable al de Eagleton en el marco de la musicología, partiendo de una fuerte crítica al positivismo y a la visión autónoma de la obra musical, visión que –según afirmaba– remueve a la música de la "ecología que la sostiene".[19] Kerman, desde luego, no habla de teoría cultural, sino de lo que él denomina crítica, en la tradición humanística del concepto. Si bien no define claramente a qué tipo de operación se refiere con esta palabra, sus frecuentes referencias a los análisis e interpretaciones de obras producidos desde la historia del arte y la literatura permiten advertir la vocación inter-disciplinaria de su proyecto. El modelo implícito es el de la lectura atenta de los estudios literarios (*close reading*), un campo con el que el autor siempre tuvo una gran afinidad. Sus principales objeciones al estado de la musicología en esos años se centraban, en primer lugar, en torno a ciertos presupuestos del análisis musical (como la organicidad) que jerarquiza algunos repertorios en desmedro de otros y, en segundo lugar, en el positivismo ingenuo, entendido como la acumulación acrítica e irreflexiva de información fáctica. Pero más importante que la intención original del llamamiento de Kerman, cualquiera sea que esta haya sido, fue el efecto que causó: la recepción en la así llamada musicología central –especialmente la anglo-norteamericana– del

---

[15] David Carson Berry y Sherman Van Solkema: "Theory", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press), http://.oxfordmusiconline.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/subscriber/article/grove/music/A22584266 [Última consulta: 23-07-2014]

[16] Michel Foucault: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Oxford: Blackwell, 1977), p. 208.

[17] Cuya primera etapa se conoció inclusive como las "guerras de la teoría".

[18] Jonathan Culler: *Literary Theory: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 3 y ss.

[19] Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985), p. 73.

cuerpo teórico que habitualmente se subsume bajo la etiqueta de post-estructuralismo y que se difundió globalmente –una vez más– por la ya mencionada dinámica de diseminación del conocimiento.

De este modo, la década del 90 asistió al establecimiento y desarrollo de una variedad de nuevos enfoques teóricos y metodológicos. Encontramos, por ejemplo, la crítica del canon, que, en su versión más radical, ha tenido como consecuencia última la incorporación de repertorios previamente excluidos al conjunto de objetos legítimos de estudio de la disciplina.[20] La crítica feminista primero y los llamados estudios de género después, instalaron en el ámbito de la musicología los conceptos de género y sexualidad como categorías de análisis, y contribuyeron de manera sustancial a la comprensión del rol de la música en la construcción social y cultural de las identidades de género. Por otra parte, los estudios sobre el exotismo y la alteridad en la música introdujeron la crítica poscolonial de la representación al espectro de temas posibles de la disciplina. La influencia del escepticismo post-foucaultiano se tradujo, entre otras cosas, en el desafío al concepto de autenticidad –reflejado especialmente en los debates sobre la llamada "fidelidad histórica" en la interpretación– mientras que, en consonancia con la disolución de la figura del autor, los estudios de recepción –en sus múltiples variantes– incluyeron el rol del oyente o las audiencias en la construcción del significado de la obra. Las ideas de Foucault sobre el poder, el disciplinamiento, y la naturaleza de la historia tuvieron asimismo una influencia enorme en el surgimiento de estudios que examinan las relaciones entre la música y el poder, la manipulación del deseo y la construcción de identidades, entre muchas otras importantes ideas.

No cabe duda de que los llamamientos de Eagleton y Kerman han sido escuchados. La diseminación de la teoría cultural ha cambiado significativamente el paisaje de las humanidades, y dentro de ellas el de la musicología: los cánones han sido desafiados, la autonomía ha sido puesta bajo sospecha y conceptos tales como hegemonía, género, raza, poder, representación y discurso se han instalado en el centro de las discusiones.

En los comienzos de la década del 90, la "Gran Teoría" pasó a tener una influencia y prestigios significativos en el ambiente académico global, primero conviviendo con las prácticas tradicionales de las disciplinas y eventualmente desplazándolas, para terminar convirtiéndose en una nueva ortodoxia que mira con recelo a quienes estudian el canon o se embarcan en proyectos "anticuados" tales como el relevamiento documental o la edición de partituras.[21]

---

[20] Si bien, en su versión más conservadora, también permitió a la musicología continuar visitando "el museo imaginario de obras musicales", en palabras de Lidia Goehr, ahora con la excusa de reflexionar acerca de las operaciones que permitieron su constitución.

[21] Precisamente esta actitud es la misma que impugna Eagleton en su *Después de la teoría*, cuando despotrica contra émulos y epígonos de los grandes teóricos, quienes –sostiene– no han hecho otra cosa que convertir a la "alta teoría" en una nueva hegemonía desde la cual miran con sospecha a quienes se dedican a estudiar el canon o aplican perspectivas tradicionales a sus objetos de estudio. Eagleton: *After Theory...*, p. 3.

Antón, Antón, Antón Pirulero
Canonicidad, Feminismo, Postcolonialidad,
Recepción, Desafíe el canon o… una prenda tendrá.

***

Si bien el *Después de la teoría* de Eagleton es el texto que ha tenido posiblemente mayor visibilidad más allá de los confines específicos de su disciplina, no fue el primero ni ciertamente el único en anunciar el arribo a una etapa "post-teórica". La idea puede remontarse hasta los impulsos "anti-teóricos" de la década del 80 y ha florecido en las últimas dos décadas en un amplio corpus bibliográfico que tematiza –ya sea para celebrarlas o para resistirlas– las ideas de la declinación de la teoría, el allende la teoría, y aún la muerte de la teoría.

En 1982, Steven Knapp y Walter Michaels publicaron en la influyente revista norteamericana *Critical Inquiry* un artículo titulado "Against Theory" que suscitó un inmediato revuelo en el mundo académico.[22] En este trabajo, deliberadamente polémico, los autores hicieron una apología de la intención autoral, problematizaron el estatuto del lenguaje literario y cuestionaron el rol de los presupuestos interpretativos del tipo de crítica que hoy conocemos como estudios culturales. La controversia que generó fue tal que dos años más tarde los editores de la revista publicaron un libro homónimo con una selección de las reacciones al artículo junto con una réplica de Knapp y Michaels.[23] En su contribución a dicho libro, titulada "Consequences", el conocido teórico Stanley Fish declaró (de una manera mucho más poética que lo que mi traducción puede reflejar) que "el día de la teoría ha llegado a su ocaso; es tarde ya, y lo único que le resta por hacer al teórico es admitirlo".[24]

Esta percepción de haber entrado en una etapa posterior a la teoría, ya vislumbrada por Fish en 1985, se manifestará en la década siguiente en la aparición de un número de textos provenientes de los más diversos puntos del espectro ideológico y en los cuales aparecen de manera recurrente las expresiones "post-teoría", "después de la teoría" y "más allá de la teoría".

Los pioneros fueron dos trabajos de 1996: *After Theory*, de Thomas Docherty, un especialista en literatura comparada y en filosofía de los estudios literarios, y *Post-Theory*, una colección desde el campo de los estudios cinematográficos, editada por Noël Carroll y David Bordwell.[25] En ambos casos, el "después de la teoría" no alude a un rechazo sino más bien a una superación de ciertos aspectos relaciona-

---

[22] Steven Knapp y Walter Benn Michaels: "Against Theory", *Critical Inquiry* (1982), pp. 723–742.
[23] W. J. T. Mitchell (ed.): *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).
[24] "[…] *theory's day is dying; the hour is late; and the only thing left for a theorist to do is to say so*". Stanley Fish: "Consequences", en Mitchell (ed.): *Against Theory...*, p. 128.
[25] Thomas Docherty: *After Theory: Postmodernism / Postmarxism* (London; New York: Routledge, 1990); Noël Carroll y David Bordwell (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin Studies in Film (Madison: University of Wisconsin Press, 1996).

dos con su puesta en acto. Me detendré sobre ellos más adelante. Vale advertir, de paso, que este movimiento no está limitado al mundo anglo-parlante. Por ejemplo, en 1998, el intelectual francés Antoine Compagnon publicó un trabajo titulado *Le démon de la théorie* donde hace un llamamiento al sentido común para refrenar lo que percibe como "los excesos de la teoría".[26]

En 2002 apareció *Reading after Theory* de Valentine Cunningham, un breve manifiesto en el cual este profesor de literatura de la universidad de Oxford, luego de pasar revista al desarrollo de la teoría literaria desde los 60, reclama "la primacía de los textos por encima de las teorías que se desarrollan acerca de ellos".[27] De manera similar a la de Eagleton, si bien reconoce la importancia de la teoría y sus aportes, Cunningham objeta ciertas actitudes de quienes vinieron "después" de los grandes innovadores teóricos, quienes propician prácticas interpretativas en ocasiones éticamente cuestionables.[28]

En 2005, Daphne Patai y Wilfredo Corral editaron un impresionante volumen de más de 700 páginas que titularon *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*.[29] Esta verdadera antología del disenso registra las críticas hacia los efectos negativos de la teoría de un número realmente impactante de filósofos, lingüistas, sociólogos y estudiosos de la literatura tanto europeos, como norteamericanos y aún latinoamericanos.[30] La colección está dividida en varias secciones, en las cuales autores de la talla de Todorov, Chomsky y Fish, por citar algunos de los más notables, tratan acerca del surgimiento del "imperio" de la teoría, el descontento con la teoría, la institucionalización de la teoría, y la "profesionalización" de la teoría.[31]

El volumen *life.after.theory* [sic] es una serie de entrevistas realizadas a Jacques Derrida, Frank Kermode, Christopher Norris y Toril Moi, editado por Michael Payne y John Schad en 2003.[32] A la pregunta implícita en el título (¿hay vida después de la teoría?), los autores parecen responder que sí, pero todos coinciden en que no es la misma vida que antes.

En esta misma línea de pensamiento encontramos los volúmenes *Post-Theory: New Directions in Criticism,* editado por Martin McQuillan en 1999,[33]

---

[26] Antoine Compagnon: *Le démon de la théorie: littérature et sens commun* (Paris: Seuil, 1998). Para este artículo he consultado la traducción al inglés, Antoine Compagnon: *Literature, Theory, and Common Sense* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004).

[27] "*the primacy of text over all theorizing about text*". Valentine Cunningham: *Reading after Theory* (Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, 2002), p. 169.

[28] Ibídem, pp. 54-164. Su evaluación de los aspectos positivos de la teoría se encuentra especialmente en el capítulo 4, "The Good of Theory", pp. 38-53, mientras que su crítica toma la mayor parte del resto del libro, pero fundamentalmente en los capítulos 5 a 9.

[29] Daphne Patai y Wilfredo Corral: *Theory's Empire: An Anthology of Dissent* (New York: Columbia University Press, 2005).

[30] Véase, por ejemplo, la contribución del brasileño José Guilherme Merquior: "Theorrea and Kulturkritik", en Corral y Patai (eds.): *Theory's Empire...,* pp. 234-246.

[31] Este último punto alude al surgimiento de la teoría como profesión en las humanidades y la emergencia de los así llamados "teóricos estrella".

[32] Michael Payne y John Schad (eds.): *life.after.theory* (London; New York: Continuum, 2003).

[33] Martin McQuillan, Graeme Macdonald, y Stephen Thomson (eds.): *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).

Post-Theory, Culture, Criticism, editado por Stefan Herbrechter e Ivan Callus en 2004,[34] y *Theory after "Theory"* compilado por Jane Elliott y Derek Attridge, de 2011.[35] En su conjunto, los ensayos incluidos en estas tres compilaciones mantienen un compromiso renovado con el legado de la teoría pero a la vez plantean la necesidad de una autocrítica y una renovación post-teórica que rearticule "la relación entre teoría, práctica crítica, textualidad y cultura".[36] Esta renovación incluiría el imperativo de que la teoría dé cuenta de su propia institucionalización e internacionalización,[37] y produzca un discurso que permita, en palabras de Elliot y Attridge, "continuar practicando la teoría después de la alta teoría, el teoricismo y la teorrea (o la teoría como jerga auto-legitimante)".[38]

El corpus hasta aquí reseñado comprende una multiplicidad de enfoques y revela enormes polémicas a favor y en contra de la teoría, las que sería imposible detallar. Algunos autores apenas ocultan un fastidio reaccionario contra aquellos que aparentemente les han escamoteado el goce estético del texto sin cuestionamientos del que disfrutaban antes. Otros consideran que la teoría está desacreditada epistemológica o aun moralmente: critican elementos de la doxa actual, como el relativismo sin problematizar, el culturalismo exagerado, y una aparente indiferencia hacia la ética; hay quienes simplemente la ven pasada de moda y afirman la necesidad de buscar un reemplazo o reemplazos. Algunos juegan con las palabras (*after* en inglés también puede significar "en búsqueda de") y se embarcan a la búsqueda del último "giro" teórico arribado desde Europa para, finalmente, descubrir que la última teoría es que ya no hay más teoría.[39]

Pero hablar de un "después de la teoría" no implica prescindir de ella: hay consenso en que el mundo "post-teórico" no es un mundo "a-teórico" en el que reina una empiria insensata. Como advierte Eagleton "si la entendemos como una reflexión sistemática sobre nuestros presupuestos guías, la teoría continúa siendo tan indispensable como siempre".[40]

El giro teórico nos ha dejado como legado la concientización de los presupuestos sobre los cuales se basan nuestras interpretaciones, un rigor epistemológico mayor, y un conjunto verdaderamente formidable de herramientas para pensar. Su impulso inicial anti-hegemónico y democratizante ha tenido una importancia fundamental para contrarrestar la neutralización del hecho estético al cuestionar la supuesta naturalidad de sus códigos.

Si bien el "día después" de la teoría nos presenta una serie de interrogantes acerca del futuro, está claro que no es posible ya volver a un estado de "inocencia

---

[34] Stefan Herbrechter e Ivan Callus (eds.): *Post-Theory, Culture, Criticism* (Amsterdam y New York: Rodopi, 2004).
[35] Jane Elliott y Derek Attridge: *Theory after "Theory"* (New York: Routledge, 2011).
[36] Ibídem, p. 8.
[37] Ibídem.
[38] Ibídem, p. 9.
[39] Para una interesante crítica a los presupuestos del movimiento "post-teórico", véase Colin Davis: *After Poststructuralism: Reading, Stories and Theory* (London; New York: Routledge, 2003).
[40] Eagleton: *After Theory...*, p. 2.

pre-teórica" en el cual creamos nuevamente en la transparencia del lenguaje o la neutralidad ideológica de las interpretaciones.[41] El retorno del autor, con el renacimiento de la biografía, y la renovada atención hacia el denostado y maltrecho vértice estético, por citar dos de los ejemplos más notorios, no suceden a la intemperie, en un espacio inocuo de documentación positivista. Ernesto Laclau, por ejemplo, habla de un estado de "contaminación mutua" entre teoría y empiria.[42] Personalmente prefiero la imagen de la ósmosis que de alguna manera captura la idea de una interacción democrática pero sin las connotaciones de toxicidad: un reencuentro, si se quiere, entre una empiria que ya no es inocente y una teoría sin aspiraciones a la supremacía.

A pesar de su heterogeneidad, los textos que tematizan la "post-teoría" coinciden en la existencia de un cierto malestar cuyo diagnóstico puede resumirse en cinco aspectos que han afectado negativamente a la práctica, y que aun los más celosos defensores de la teoría admiten que deben ser tenidos en cuenta en el paisaje "post-teórico": institucionalización, mecanización, eclecticismo, mercantilismo y opacidad.

En primer lugar, la mayor parte de los autores coincide que el giro teórico en las humanidades –vivido inicialmente como una renovación estimulante y llena de osadía que con su cuestionamiento del "orden de las cosas" puso a las disciplinas cabeza abajo– se ha osificado a partir de su institucionalización y academización. El propio Derrida señalaba que "es imposible disociar el trabajo que realizamos […] de una reflexión sobre las condiciones políticas e institucionales del mismo".[43] Efectivamente, las relaciones entre la teoría y la práctica cotidiana de una disciplina no se definen en un plano ideal, externo a su contexto político y social sino que, por el contrario, están fuertemente influenciadas por ellos. Este hecho se evidencia en los mecanismos estructurales que vinculan a la academia como institución con la práctica disciplinar (como, por ejemplo, las agencias gubernamentales que apoyan a la investigación, los subsidios, y los mecanismos de "recompensa" y estímulo a la investigación de las universidades), cuya autoridad, ejercida a través de tribunales, comités de selección, etc., influye sobre los mecanismos regulatorios internos de las disciplinas (referatos, comités de lectura), los cuales, a su vez, definen la legitimidad de la teoría y de la práctica profesional. Encontramos así una naturaleza recíproca y compleja entre la institución, la teoría y la práctica: si bien la teoría "disciplina" la praxis disciplinar, la academia –a través de sus mecanismos regulatorios– disciplina la disciplina. Así, como observa McQuillan, un sistema originalmente "concebido para asegurar y promover la calidad ha tendido a acelerar el proceso de banalización".[44]

---

[41] Ibídem, p. 1.
[42] Ernesto Laclau: "Preface", en *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), p. vii.
[43] Jacques Derrida: "The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils," *Diacritics* 13 (1983), p. 3.
[44] Martin McQuillan et ál.: "The Joy of Theory", en *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), p. xii.

A partir de su popularidad e internacionalización, la teoría se ha dogmatizado, convirtiéndose en una nueva hegemonía en el ámbito de las humanidades. Ello no obstante, como señala David Lodge

> el mismo éxito de la teoría ha producido un cierto cansancio en quienes alguna vez lucharon por ella, y su institucionalización le ha quitado mucho del entusiasmo y glamour original. La desilusión se ha instalado entre muchos de sus partidarios de la primera hora.[45]

Parte de esta desilusión con la teoría es atribuida a su mecanización. En efecto, la bibliografía objeta de manera recurrente la aplicación mecánica de conceptos y etiquetas, la cual –se aduce– ha producido una crítica derivativa, formulística, predecible, repetitiva y homogeneizadora. McQuillan, por ejemplo, advierte que esta encarnación de la teoría como "máquina de hacer salchichas, que introduce 'textos' por una punta y saca 'nuevas' interpretaciones por la otra",[46] ha despojado a la teoría de su naturaleza radical y subversiva, y de su original fuerza antihegemónica, igualitaria y politizante. Esta percepción tampoco es exclusiva del mundo anglo-norteamericano, sino que, como advierten por ejemplo tanto Warren Breckman como Compagnon, se la detecta también en Alemania y aun en la misma Francia.[47] Para Compagnon la teoría se ha convertido en "una técnica pedagógica menor", cuya dinámica innovadora se ha transformado "en un gesto repetitivo".[48] Derrida lamentaba en 2000: "este tema inagotable [la deconstucción] nos ha agotado hasta a nosotros; se está convirtiendo en algo más que un *topos* o un lugar común: se está convirtiendo en un género".[49] En nuestras latitudes, Eduardo Grüner parece aludir a esta mecanización cuando deplora los "papers academizados, eternamente frígidos, reciclados".[50]

Este continuo reciclaje, con su reiteración de gestos predecibles, se entrelaza con otro problema: la mercantilización. Así, Fish advierte que un síntoma del progresivo desvanecimiento de la teoría no es su silencio sino, por el contrario, el exceso de su presencia en la producción académica: "más revistas, más simposios, y más concursantes en la lucha por el derecho a resumir la historia de la teoría".[51] Existe, de hecho, un mercado para la teoría, sostenido por la industria corporativa

---

[45] David Lodge: "Goodbye to All That", *The New York Review of Books* (27-05-2004), http://www.nybooks.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/articles/archives/2004/may/27/goodbye-to-all-that/ [Última consulta: 14-04-2016].
[46] McQuillan et ál.: "The Joy of Theory", p. x.
[47] Warren Breckman: "Times of Theory: On Writing the History of French Theory", *Journal of the History of Ideas* 71 (3) (2010), p. 348 y ss.
[48] Compagnon: *Literature, Theory, and Common Sense...*, p. 2.
[49] Jacques Derrida: "Deconstructions: The Im-Possible", en Silvère Lotringer y Sande Cohen (eds.): *French Theory in America* (New York: Routledge, 2000), pp. 13-32.
[50] Iván Pinto y Eduardo Grüner: "Entrevista a Eduardo Gruner: 'La cultura como campo de batalla'", *La Fuga*, http://www.lafuga.cl/entrevista-a-eduardo-gruner/41/ [Última consulta: 18-06-2014].
[51] Fish: "Consequences...," p. 149. Véase también Cunningham: *Reading after Theory...*, p. 28.

de las grandes editoriales académicas, que producen incesantemente antologías, digestos, manuales y diccionarios. Dicha industria está a su vez entramada en el sistema universitario del capitalismo tardío, cuyas exigencias de productividad han trasladado el sistema de producción de la fábrica al del conocimiento y cuya vigilancia sobre la llamada "excelencia académica" –a través de sistemas de puntajes y rankings– se ha tornado cada vez más policíaca. Esta dinámica, que ha transformado a los académicos en incesantes productores de artículos y tesis, acorta los tiempos de incubación de los trabajos y fomenta el abandono de la cautela, la reflexión y la auto-crítica que alguna vez caracterizaron la labor escolástica. Esto ha resultado a menudo en un uso mecánico, "*prêt-à-porter*", de la teoría, frecuentemente disociada de la práctica y meramente adosada a ella. Lodge caracteriza este uso de la teoría como "aburridamente predecible",[52] una suerte de tributo mecánico que se paga a los grandes nombres (Foucault, Kristeva, Bhabha, Derrida, Deleuze, entre otros) y donde se hace la visita de rigor a los conceptos de moda, deslizados como al pasar: habitus, *différance*, tercer espacio, rastro, hibridación, episteme, campo, rizomas, etcétera.[53] En el ámbito latinoamericano, Coriún Aharonián critica "la mención forzada a miembros de un limitado santoral académico", "casi siempre lanzados desde París", advirtiendo que "no se trata del imprescindible respaldo bibliográfico sino de la cita por la cita, vacía de contenido".[54]

El eclecticismo que surge de la mudanza acrítica de conceptos tomados de otras disciplinas es un elemento que también se critica de manera recurrente. Si no se realiza con prudencia, la apropiación de teorías y métodos provenientes de la crítica literaria, la sociología, la lingüística y la antropología, conlleva el riesgo de convertirse en una cinta transportadora de imperativos externos. Como señala Santiago Castro Gómez, algunos autores terminan armando una "monstruosa colcha de retazos" sin ninguna rigurosidad metodológica, falencia que a veces se oculta bajo "la pirotecnia del lenguaje y sofisticación retórica".[55]

Esta auto-complacencia en el lenguaje, que produce

> una teoría enamorada […] de su propia retórica, en la cual las palabras y las frases están combinadas de formas excesivamente conocidas y por lo tanto banalizadas, degradadas, esgrimidas como un fetiche, reducidas a un gesto impotente […], a un bostezo contagioso, con el mero objeto de señalar que aquí hay "Teoría",[56]

---

[52] Lodge: "Goodbye to All That..."

[53] Cunningham usa la imagen de la torre de Babel para describir este uso de la terminología en boga. Cfr. *Reading after Theory...*, p. 13.

[54] Coriún Aharonián: "Desde el Sur". Entrevista realizada por Omar Corrado. *El Oído Pensante* 2 (2), http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante [Última consulta: 20-10-2014]. Agradezco a Omar Corrado por llamar mi atención sobre este texto.

[55] Santiago Castro-Gómez: "Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios", *Revista Iberoamericana* 69, (203) (30-05-2009), p. 345.

[56] McQuillan et ál.: "The Joy of Theory", p. xii.

nos lleva a otro de los aspectos que más reaparecen en la crítica: la opacidad. El uso de un lenguaje esotérico, a veces casi impenetrable –aducen los críticos y aún los auto-críticos– revela una actitud elitista y se ha constituido en algunos casos en una herramienta de exclusión que mantiene a la teoría dentro de un círculo cerrado solamente comprensible para aquellos que, en virtud de su manejo del idiolecto, se consideran a sí mismos en una posición privilegiada dentro del espacio disciplinar.

Para Eagleton, "este tipo de jerga funciona como un carnet de pertenencia tribal".[57] Según el autor, el problema no se encuentra en la dificultad del texto porque "se puede ser difícil sin ser obscuro. La dificultad es una cuestión de contenido, mientras que la obscuridad es una cuestión de cómo se presenta ese contenido."[58] No cabe duda de que ciertos temas son complejos y no se los puede simplificar fácilmente. Ello no obstante, es posible escribir con simplicidad sobre temas esotéricos, la cuestión –según Eagleton– está en aquellos autores que "se las ingenian con heroica perversidad para escribir de manera esotérica sobre temas simples".[59] Esta actitud, se afirma, ha contribuido a ampliar la brecha existente entre la academia y la sociedad que la sostiene y aquí reside la verdadera naturaleza del problema, no solo para Eagleton sino para los muchos otros que, como él, consideran que este uso de la teoría ha traicionado la raíz eminentemente democrática de la teoría cultural. Vale aquí recordar la visión dialéctica de teoría y praxis del pensamiento marxista que mencioné inicialmente, porque ese ideal (la praxis como la teoría puesta al servicio de la transformación de la realidad) se encuentra en el centro de la crítica de Eagleton y la de otros estudiosos como, por ejemplo, Thomas Reed, quien ya en 1992 alertaba que la fetichización de la teoría por la teoría misma conlleva el riesgo de olvidar que, como intelectuales, nuestro objetivo en la sociedad no es generar más teoría sino producir cambios que iluminen "nuestros intentos por convertir el mundo en un lugar mejor y más justo".[60]

Antón, Antón, Antón Pirulero
institucionalización, mecanización, eclecticismo,
mercantilización, opacidad …o una prenda tendrá

***

No es difícil darse cuenta de que la relación perversa entre teoría y praxis disciplinar sobre la que nos alertan los investigadores desde otras áreas de las humanidades aqueja también a nuestra disciplina. Una recorrida sobre el campo muestra,

---

[57] Eagleton: *After Theory...*, p. 76. Cunningham denomina esta jerga "un conjunto de palabras claves [*passwords*] de entrada al club." *Reading after Theory...*, p. 65.
[58] Eagleton: *After Theory...*, p. 77.
[59] Ibídem.
[60] Thomas V. Reed: *Fifteen Jugglers, Five Believers: Literary Politics and the Poetics of American Social Movements* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 2.

en ciertos casos, una sobre-fascinación con marcos teóricos importados desde otras disciplinas, que a veces redunda en detrimento de la especificidad musical y musicológica. Si bien estos marcos nos trajeron inicialmente un bienvenido y necesario viento renovador, a partir de su entronización por la academia institucionalizada han terminado provocando una trivialización de la teoría. Nos encontramos así con que la retórica del proyecto o informe de investigación, o el prolijo y escolar relato del marco teórico, cuyo único lugar de residencia natural debería ser el capítulo primero de una tesis, aparecen con alarmante frecuencia transferidos como discurso dominante en la producción académica de ponencias, artículos y aún libros. Nos encontramos con la yuxtaposición ecléctica de ideas provenientes de campos diversos, muchas veces totalmente desarticulados del objeto de estudio, donde la teoría está presente solo como un gesto vacío. Nos encontramos con trabajos soberbios, pretenciosos, que solo parecen escritos para impresionar evaluadores, plagados de guiños cómplices y conceptos en boga, que se solazan en la repetición de gestos predecibles, con poca o ninguna base heurística y donde los aspectos específicamente relacionados con la música son mínimos cuando no inexistentes. Nos encontramos con un lenguaje hermético e inasequible, que apenas alcanza a ocultar la falta de trabajo de base o aún la falta de ideas. Nos encontramos, finalmente, con trabajos que, en el regodeo con la teoría, se han olvidado del objeto original de nuestra disciplina.

Antón, Antón, Antón Pirulero
Derrida, différance, Foucault, Episteme
rizoma, referato o…una prenda tendrá

En el ámbito de la musicología, las reacciones a la incorporación de la teoría cultural han sido también variadas y apasionadas. Las más notorias fueron las que se dispararon desde la musicología sistemática, con ejemplos como el ya famoso artículo de Kofi Agawu "Analyzing Music under the New Musicological Regime",[61] o el encendido debate entre Peter van der Toorn y la musicología feminista en *Music, Politics and the Academy*.[62]

Las publicaciones de los últimos quince años muestran que la musicología se encuentra inmersa en un proceso de introspección y cuestionamiento. Este proceso incluye, por una parte, una reflexión sobre las relaciones entre la producción del conocimiento musicológico y su contexto institucional y, por otra, un llamado de alerta ante los riesgos del eclecticismo epistemológico y los denominados "excesos" del "giro postmoderno" en la musicología. Son ejemplo de ello *Constructing Musicology*, de Alastair Williams, un compendio de musicología de 2001 que, ade-

[61] Kofi Agawu: "Analyzing Music under the New Musicological Regime", *Journal of Musicology* 15, (3) (1997), pp. 297-307.
[62] Pieter Van den Toorn: *Music, Politics, and the Academy* (Berkeley: University of California Press, 1995).

más de resumir las principales tendencias recientes en la musicología, propone una postura crítica frente a la relación entre la disciplina y la teoría de la cultura. Por una parte, Williams intenta "ganar un espacio para la musicología en los debates teóricos y a la vez negociar una posición teórica para la musicología";[63] por otra, reivindica la especificidad de la disciplina al mostrar cómo muchos de los así llamados nuevos enfoques o problemas estaban ya presentes en la musicología que denomina tradicional, y hace una advertencia sobre lo que denomina "las variantes populistas del posmodernismo".[64]

En su *Decentering Music* de 2003, Kevin Korsyn provee una mirada crítica al contexto institucional de producción del conocimiento musicológico y describe la lucha entre las distintas facciones que compiten por la autoridad epistemológica sobre la música.[65] Critica también la obsecuencia ante la autoridad corporativista que fuerza el discurso musicológico hacia una "uniformidad creciente"[66] y plantea el concepto de resistencia –y aún el de auto-resistencia– como estrategia para afrontar el desafío ético que esta situación nos impone.[67] Propone un estado "post-disciplinar" más democrático, reflexivo y dialógico: una "comunidad del disenso" alrededor de un espacio simbólico compartido,[68] en lo que podría describirse como un perpetuo estado de vigilancia epistemológica.

Finalmente, cabe mencionar *The Discourse of Musicology*, de Giles Hooper,[69] una "arremetida contra la musicología posmoderna", en palabras de Juan Francisco Sans.[70] Hooper advierte que los nuevos saberes de la musicología postmoderna no han necesariamente implicado una renovación metodológica; presenta también una seria crítica a la opacidad del lenguaje, la cual, como señala Sans, "en muchos casos lo que hace es esconder una falta de rigor intelectual y musical".[71]

En suma, las críticas al giro teórico en la musicología son comparables a las surgidas en el campo más general de la historia de la cultura, la literatura, y los estudios culturales: institucionalización, mecanización, eclecticismo, mercantilización y opacidad del lenguaje. A estas críticas, surgidas desde el centro, corresponde agregar al menos dos surgidas desde nuestro seno. En primer lugar, la advertencia realizada hace ya diez años por Omar Corrado en este mismo foro, sobre los riesgos inherentes a saltear etapas en un contexto como el nuestro donde el proyecto

---

[63] Alastair Williams: *Constructing Musicology* (Aldershot: Ashgate, 2001), p. ix.
[64] Ibídem, p. 118.
[65] Kevin Korsyn: *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2003).
[66] Ibídem, p. 6 y 26.
[67] Ibídem, pp. 186-187.
[68] Ibídem, p. 177. Korsyn a su vez toma el concepto de "*dissensual community*" de Bill Readings: *The University in Ruins* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996).
[69] Giles Hooper: *The Discourse of Musicology* (Aldershot: Ashgate, 2006).
[70] Juan Francisco Sans: "Giles Hooper: The Discourse of Musicology", *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review* 13 (2009), http://www.sibetrans.com/trans/articulo/71/giles-hooper-the-discourse-of-musicology [Última consulta: 02-07-2016].
[71] Ibid.

moderno de la musicología en realidad nunca se terminó de llevar a cabo.[72] Efectivamente, la llamada musicología postmoderna del primer mundo construye su discurso hermenéutico sobre una base heurística formidable; todo intento de llevar a cabo una tarea similar desde nuestras latitudes se encuentra en primer lugar con el problema de una base fáctica dispersa y fragmentaria, cuando no inexistente. Así, cualquier investigación que pretenda un mínimo de rigurosidad deberá hacerse cargo de este problema antes de poder siquiera empezar una tarea interpretativa. De no hacerlo, corre el riesgo de construir, como en la parábola bíblica, una casa sobre la arena, sin cimientos, que no resistirá la crecida del río que implica el escrutinio riguroso y, como dice el Evangelista, "grande será su ruina".[73]

En segundo lugar, quisiera mencionar las reflexiones de Leonardo Waisman acerca de la importancia del sonido y su dimensión estética para nuestra disciplina en un trabajo reciente presentado en el primer congreso ARLAC-IMS en Cuba.[74] Efectivamente, la reificación de la teoría ha tenido como efecto el haber perdido de vista la música, y en esto Waisman coincide con preocupaciones similares articuladas por estudiosos de la literatura como Morris Dickstein, quien lamenta "la pérdida de lo literario a manos de quienes deberían haber sido sus más ardientes guardianes".[75] Destaco además un aspecto importante del trabajo de Waisman: reivindicar la capacidad de la musicología de producir contribuciones importantes al debate teórico desde la especificidad de lo musical. Hablando del estudio del canon, plantea que la disciplina puede proponer respuestas "frente a las ópticas de semiólogos, sociólogos y culturólogos, que solo ven en la música un mensaje, una herramienta de posicionamiento social, una forma de lucha por el poder, un artefacto para confeccionar identidades y subjetividades".[76] Porque si bien la música sin duda es o puede ser todo esto, también es el objeto sonoro con el que establecemos una relación de fruición estética. Nos pregunta el autor si, al fin y al cabo, ¿no nos metimos en esto de la musicología porque nos gustaba la música?[77]

Quisiera compartir a continuación la historia de cómo me metí yo en esto y relatar brevemente mis propios encuentros y desencuentros con la teoría; no porque considere que el mío sea un caso modélico, sino porque creo que puede servir para ilustrar la dinámica de aquel diálogo más igualitario entre teoría y práctica al que me refería anteriormente.

---

[72] Omar Corrado: "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones," *Revista Argentina de Musicología* 5-6, (2004-2005), pp. 17-44.
[73] Lc. 6: 49.
[74] Leonardo J. Waisman: "'Una que sepamos todos': formación y funciones del canon musical en el folclore argentino", Ponencia leída en la *I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe* (La Habana, Cuba, 2014). Estoy en deuda con el autor por facilitarme una copia de su trabajo, aún inédito.
[75] Morris Dickstein: "Thinking about Theory's Empire", en John Holbo (ed.): *Framing Theory's Empire* (West Lafayette: Parlor Press, 2007), p. 131.
[76] Waisman: "'Una que sepamos todos'...".
[77] Ibídem.

Corría la guerra de Malvinas, cuando Juan Ortiz de Zárate y yo –que por ese entonces teníamos un dúo de guitarras– fuimos enviados por Juventudes Musicales a dar un concierto en una suerte de *pub*, *café concert* y centro cultural en Almagro–, cuyo nombre ya he olvidado. El escenario estaba relativamente cerca de las mesas donde la gente bebía y charlaba. Comenzamos tocando algunas piezas del Renacimiento, seguidas por el estreno de una obra de Juan. Como se podrán imaginar, la gente continuó departiendo amablemente haciendo caso omiso de nuestra presencia. Llegamos así a nuestro tercer número, la *Huella* de Aguirre, en transcripción para dos guitarras del maestro Martínez Zárate. En cuanto empezamos a tocar, abruptamente se hizo el silencio; cuando llegamos al compás 6 el público prorrumpió en aplausos y exclamaciones extemporáneas, entre las que recuerdo "Vamos Argentina", "vamos todavía" y el ocasional "grande macho". Me pregunté entonces qué había en el compás 6 de la *Huella* de Aguirre que pudiera provocar semejante reacción de identificación nacional. He pasado los últimos treinta años tratando de responder esta pregunta.

Formada en la tradición musicológica positivista, empecé mi recorrido en un estado que podríamos describir como de inocencia teórica. El comienzo fue en estas mismas jornadas, en 1988, con un trabajo que llamé "El nacionalismo en la obra de Jorge Gómez Crespo": un intento –que hoy me resulta casi enternecedor– de dar cuenta del uso del folclore por parte de este autor. Mi arsenal teórico eran la definición de nacionalismo musical de García Acevedo por un lado,[78] los clásicos estudios de Carlos Vega e Isabel Aretz por el otro,[79] y unos inspiradores apuntes inéditos de Jorge Novati sobre el folclore en la llamada "música urbana superior" que había encontrado en el Instituto Nacional de Musicología. Mi pregunta era –y sigue siendo– bastante simple: ¿qué es lo que hace que el llamado nacionalismo musical argentino nos suene a "argentino", y por qué?

A medida que iba avanzando en el tema, las respuestas que este marco teórico me proporcionaban no me satisfacían; inicié así un proceso de exploración y búsqueda en las así llamadas "disciplinas hermanas" y en distintos aportes del pensamiento contemporáneo. Fue así el encuentro con los historiadores y el descubrimiento de la visión constructivista del nacionalismo, la historia cultural y la interpretación semiótica de la cultura. Ello no obstante, desde el principio una de mis preocupaciones había sido encontrar una manera de dar cuenta de la dimen-

[78] "El transparentar consciente e intencionadamente las configuraciones rítmicas, melódicas, armónico-cadenciales y tímbrico colorísticas, asociadas con las expresiones del canto étnico y tradicional que caracterizan de modo más adecuado a un pueblo". Mario García Acevedo: *La música argentina contemporánea* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963), p. 40.

[79] Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1986 [1952]); "Las canciones folklóricas argentinas", en *Gran manual de folklore* (Buenos Aires: Honegger, 1964), pp. 193-320; *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango* (Buenos Aires: Ricordi, 1936); *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Centurión, 1944); Isabel Aretz, *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952); *Música tradicional argentina: Tucumán, historia y folklore* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946); *Música Tradicional de La Rioja* (Caracas: INIDEF, 1978).

sión musical del repertorio: cómo la música en tanto música articulaba otras ideas detectables en el resto de la cultura. Así tuve varios desencuentros con el análisis musical, dado que las teorías tradicionales no me brindaban muchas soluciones. Compartí algunas de mis reflexiones sobre este problema en "*También mi rancho se llueve*...", un texto que presenté aquí en Mendoza en las IX Jornadas y VIII Conferencia de 1994.[80] Llegaron así el acercamiento a la retórica a través del clásico texto de Heinrich Lausberg y, finalmente, el encuentro con las ideas de Leonard Ratner sobre los tópicos musicales y la visión semiótica de la música de su discípulo Kofi Agawu, las que me proporcionaron pistas muy valiosas para comenzar a entender la eficacia comunicativa de esta música.[81] Sin embargo, mi adaptación de la llamada "teoría tópica" al estudio del nacionalismo musical se apartó desde el comienzo de la metodología de Ratner y Agawu, que pone un énfasis importante en la identificación tópica. Porque establecer que una cierta configuración musical alude a la guitarra, al malambo o al gato (como en mi viejo trabajo sobre Gómez Crespo) no resulta particularmente esclarecedor, sobre todo en el contexto argentino.[82] Para entender el significado de estas referencias me parecía ineludible preguntar qué elementos del mundo exterior representan, cuál es su significado dentro de la cultura, qué jerarquías y sistemas de valores contribuyen a construir y reproducir, y por qué fueron elegidos para representar a la nación. En este punto quedé por varios años, a pesar de ello no totalmente satisfecha, dado que, en la práctica cotidiana de la investigación, el manejo de la información recogida para intentar contestar estas preguntas y el contacto cercano con la música me seguían planteando interrogantes. Mis intentos de refinar estas ideas pueden observarse en las sucesivas encarnaciones de mi trabajo sobre el *topos* de la guitarra –que ya va por la cuarta–, desde una presentación en las jornadas de 1995,[83] un capítulo de mi tesis doctoral en 1998,[84] y una sección de mi trabajo "La lógica sonora de la generación del 80",[85] en los cuales la articulación entre la guitarra como tópico musical y su presencia como tropo cultural en el resto del imaginario no está adecuadamente

---

[80] Melanie Plesch: "*También mi rancho se llueve*: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica", en Irma Ruiz y Elisabeth Roig (eds.): *Procedimientos analíticos en musicología. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la AAM, Mendoza, 25 al 28 de agosto de 1994* (Buenos Aries: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998), pp. 127-138.

[81] Heinrich Lausberg: *Elementos de Retórica Literaria* (Madrid: Gredos, 1975); Leonard G Ratner: *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980); V. Kofi Agawu: *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1991).

[82] Con esto no quiero desmerecer la identificación tópica, que es una contribución válida e importante, sobre todo en el contexto internacional, donde los lectores potenciales no necesariamente tienen familiaridad con las músicas tradicionales argentinas.

[83] Melanie Plesch: "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología* 1, (1996), pp. 57-68.

[84] Melanie Plesch: "The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem" (PhD diss., The University of Melbourne, 1998).

[85] Melanie Plesch: "La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en Pablo Bardin et ál.: *Los caminos de la música (Europa-Argentina)* (Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55-111.

solucionada. Por mucho tiempo, les confieso, pensé que mi trabajo era un despropósito, con elementos de la literatura, las artes plásticas, la música y la musicología misma: una suerte de monstruo al que le crecían patas para todos lados. Llegó entonces el encuentro con la obra de Raymond Monelle, quien –como es notorio– intersectó magistralmente la historia cultural con la teoría tópica y la semiótica de la música.[86] Su libro *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral* me brindó las herramientas necesarias –pero sobre todo me dio permiso– para engarzar los tópicos musicales en estructuras más complejas del tejido mayor de la cultura que llamo tropos culturales.[87] Así surgieron la cuarta versión de mi estudio sobre el *topos* de la guitarra[88] y mi reciente trabajo sobre el tropo cultural de la "pena extraordinaria".[89] Y este es el punto en el que me encuentro ahora. Diría que, treinta años más tarde, ya no estoy buscando la respuesta sino construyendo la pregunta. Porque creo que ese el punto donde teoría y práctica dialogan: en la búsqueda de la pregunta de la cual la música y los materiales que tenemos entre manos son la respuesta.

Quizás valga la pena, entonces, repensar las maneras en las que relacionamos teoría y práctica en nuestro quehacer cotidiano. Presuponemos que el mundo de la teoría es eminentemente discursivo y el de la práctica exclusivamente empírico. Pero si cuestionamos estas (sospechosas) oposiciones dialécticas podemos reclamar una relación más productiva entre la práctica musicológica y la teoría.

La condición post-teórica actual en las ciencias humanas nos propone una re-articulación del discurso académico a partir de la re-evaluación crítica del rol de la teoría. Estaríamos así en un estado de alerta, no ya epistemológico sino ético: se trata de adoptar una instancia crítica sobre la propia práctica y ser consciente del riesgo que implica hacerle el juego a los mecanismos regulatorios de la academia corporizada. Porque este juego no es otra cosa que el *Antón Pirulero*, en el cual quien juega "hace como que" toca un instrumento pero en realidad no lo toca, se limita a imitar los movimientos. Y esta imitación no convence a nadie ni brinda la real satisfacción de la tarea bien hecha: ni al que juega, que se cree que toca cuando en realidad no toca, ni al que lo mira tocar, que en el fondo no se lo cree.

"Pirulero" es una deformación de una antigua palabra española: "perulero", que según afirma Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611 es "el que ha venido rico de las Indias del Perú",[90] y que en el siglo XVII aparece a menu-

---

[86] Raymond Monelle: *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 2000); Raymond Monelle: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

[87] Uso la palabra tropo por una cuestión de claridad terminológica, para diferenciarlo de la figura musical, para la cual uso el griego *topos (*pl. *topoi*) o tópico. Nótese, por ejemplo, que Monelle llama "tópico" tanto a la figura musical como al mundo de sentido mayor con el cual está relacionada.

[88] Melanie Plesch: "The *Topos* of the Guitar in Late Nineteenth-and Early Twentieth-Century Argentina", *The Musical Quarterly* 92 (3-4) (2009), pp. 242-278.

[89] "'Una pena estrordinaria': tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino", *Acta Musicologica*, LXXXVI, 2 (2014), pp. 217-248.

[90] Sebastián de Covarrubias Orozco: "Perulero", *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: L. Sanchez, 1611).

do como sinónimo de fanfarrón.[91] En la literatura del Siglo de Oro se lo describe frecuentemente como un pícaro que intenta ascender la escala social, que viste de manera extravagante, a menudo exagerando sus riquezas.[92] Alguien, en suma, que trata de aparentar lo que no es; y de allí el conocido juego de prendas, que no es otra cosa que un juego de apariencias.

Cabe preguntarse aquí qué sentido tiene para nosotros jugar al *Antón Pirulero*. Porque puestos a jugar a las apariencias, convengamos que hay juegos mucho más prestigiosos, mucho más glamorosos y mucho más rentables que la musicología. Nuestra disciplina, ni aquí ni en otras latitudes, atrae una remuneración conmensurable con el nivel de esfuerzo que conlleva. Se trata de una labor compleja, que requiere un altísimo grado de especialización, con un ínfimo nivel de reconocimiento por parte de la sociedad y un perfil extremadamente bajo dentro de la estructura de la academia. (Admitamos que, en la familia de las humanidades, la musicología es decididamente la Cenicienta.) Cabe suponer, por lo tanto, que quienes estamos en la práctica de la musicología lo hacemos a partir de una auténtica vocación, porque sin una vocación esto realmente no se entiende. Entonces, en el contexto de una verdadera vocación, de una pasión, este *Antón Pirulero*, este juego de la teoría que critican los autores a los que me he referido, carece totalmente de sentido. Porque no nos metimos en esto para jugar.

Quisiera proponer entonces un reencuentro con la musicología y con el placer de la investigación, ya sea que lo encontremos en la lectura de las fuentes, en la entrevista, en las horas pasadas en los archivos, en el viaje de campo, en la búsqueda de significados, en el análisis, la escucha y la ejecución de la música misma. Hagámoslo con honestidad, no para aparentar ni impresionar evaluadores, sino con la simple pero virtuosa intención de promover el avance del conocimiento, motor principal de la universidad desde su creación en la Edad Media. En la esperanza de poder escribir quizás un día un trabajo que no nos avergüence si llega a quedar como única prueba de que hemos pasado por este mundo.

---

[91] Estoy en deuda con Clara Cortazar, quien me alertó sobre este dato y sobre la obra de Rípodas Ardanaz.
[92] El personaje de Carrizales en *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes es un claro ejemplo del tipo del "perulero". Véase Héctor Brioso Santos: *Cervantes y América* (Madrid: Fundación Carolina; Marcial Pons, 2006), pp. 125-178. Para una caracterización exhaustiva del indiano (incluyendo el perulero), véase Daisy Rípodas Ardanaz: *El Indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Biblioteca de autores españoles 294 (Madrid: Atlas, 1986); *Lo Indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca de autores españoles 301 (Madrid: Ediciones Atlas, 1991).

El CLAEM y la modernidad musical argentina

Edgardo J. Rodríguez

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 221-230. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El CLAEM y la modernidad musical argentina

La escena musical argentina, hasta la irrupción del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, podría ser explicada en torno de dos tendencias casi excluyentes; por un lado, el nacionalismo musical con Alberto Ginastera como su exponente más conspicuo y, por el otro, la vertiente internacionalista liderada por Juan Carlos Paz. Ambas, estuvieron relacionadas en mayor o menor medida con sus contrapartidas europeas y sus modelos establecidos: Ginastera con el nacionalismo vía el folclore argentino (hasta al menos los años cincuenta) y Paz, paradigmáticamente, con el dodecafonismo vienés en los años treinta y, posteriormente, con la generalización del principio serial. En ese marco, el CLAEM produjo la disolución de la antinomia histórica e instauró una, por comparación, multiplicidad estética desconocida hasta ese momento. En nuestro trabajo proponemos que la generación directamente formada en, o relacionada directamente con, el Centro protagonizó la transformación estética más importante de la música académica contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo XX. Nuestro objetivo es describir la naturaleza de esa transformación y ejemplificarla analíticamente en sendas obras de tres compositores representativos: *...piagne e sospira* (1969) de G. Gandini (1936-2013), *Música ritual* (1971-1974) de M. Etkin (1943) y *Ricercare's blues* (1976) de L. Arias (1940).

Palabras clave: CLAEM, modernidad musical argentina, Gandini, Etkin, Arias.

The CLAEM and the Argentine Musical Modernity

Until the emergence of the Latin American Centre for Advanced Musical Studies (CLAEM at the Di Tella Institute), Argentine musical scene could be explained around two almost mutually exclusive tendencies; on the one hand, the musical nationalism with A. Ginastera as its most conspicuous exponent, and on the other, the internationalist one led by J. C. Paz. Both related to a greater or lesser extent with their European counterparts and established models: Ginastera nationalism through Argentine folklore (until at least the fifties) and Paz paradigmatically with Viennese 12-tone music in the thirties and later with the generalization of the serial principle. In this context, the CLAEM produced the dissolution of the historical antinomy and established a so far unknown aesthetic multiplicity. In this work we propose that the generation directly formed in, or directly related to, the Centre carried out the most important aesthetic transformation of Argentine contemporary academic music from the second half of the 20th Century. Our goal is to describe the nature of this transformation and exemplify it analytically in three pieces by representative composers: *...piagne e sospira* (1969), by G. Gandini (1936-2013), *Música ritual* (1971-1974), by M. Etkin (1943) and *Ricercare's blues* (1976), by L. Arias (1940).

Keywords: CLAEM, Argentine musical modernity, Gandini, Etkin, Arias.

Introducción

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, fundado y dirigido por Alberto Ginastera, desarrolló su labor entre 1961 y finales de 1971. El objetivo principal de la acción del CLAEM fue actualizar estética y técnicamente el campo de la composición de música contemporánea en Argentina principalmente y, por extensión, en Latinoamérica. Los destinatarios de esas tareas fueron jóvenes compositores, seleccionados por concurso y becados por dos años, provenientes de toda Latinoamérica, entre ellos: Graciela Paraskevaídis, Jorge Antunes, Mariano Etkin, Oscar Bazán, Luis Arias, Gabriel Brn i .[1]

Además del propio Ginastera, los docentes que se desempeñaron en el Centro fueron, entre otros: Gerardo Gandini, Pola Suárez Urtubey y Enrique Bellocq. A partir del año 1967, Francisco Kröpfl (asistido por el ingeniero Fernando von Reichenbach) se incorporó como profesor de técnicas electroacústicas y director del Laboratorio de Música Electrónica.

Junto con las clases periódicas, dictaron seminarios famosos compositores y figuras extranjeras invitadas. Entre los más salientes se pueden citar a Olivier Messiaen, Bruno Maderna, Mario Davidovsky, Iannis Xenakis, Luigi Nono y Umberto Eco.

En el marco del Centro, se organizaron conciertos de música contemporánea internacional y de la compuesta por los becarios (que incluía a la electroacústica producida en el Laboratorio) y se montó, además, una muy completa biblioteca con una colección de partituras y textos actualizados.

El problema

La escena musical argentina, hasta la irrupción del Centro, podría ser explicada en torno de dos tendencias casi excluyentes, por un lado, el nacionalismo musical con Ginastera como su exponente más conspicuo y, por el otro, la vertiente internacionalista liderada por Juan Carlos Paz. Ambas relacionadas en mayor o menor medida con sus contrapartidas europeas, las dos se vinculaban con modelos ya establecidos: Ginastera con el folclore argentino[2] (hasta al menos los años cincuenta) y Paz, paradigmáticamente, con el dodecafonismo vienés (desde comienzos de los años treinta) y la generalización del principio serial (a mediados de los cincuenta).

En ese marco el CLAEM produce la disolución de la antinomia histórica e instaura una multiplicidad estética desconocida hasta ese momento: se desarrolla la música electroacústica; se conocen el minimalismo norteamericano y la música

---

[1] Cfr. José Luis Castiñeira de Dios (dir.): *Festival Internacional La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad. Homenaje al Centro Latinoamericano de Experimentación Musical (CLAEM) en su 50º aniversario* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011).

[2] Contrapartida de la escuela nacionalista europea.

de masas, las poéticas polacas, las estéticas que vinculan sistemáticamente música y política, el teatro musical, la música de citas, etc.

En nuestro trabajo proponemos que la generación directamente formada en, o relacionada directamente con, el Centro protagonizó la transformación estética más importante de la música académica contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo XX.[3] Nuestro objetivo es describir la naturaleza de esa transformación y ejemplificarla en obras de tres compositores representativos.

Lo que vamos a sugerir a lo largo de nuestro escrito es que si el problema estético-técnico antes del CLAEM consistió en insertarse en alguna tradición, es decir, llegar a formar parte de las tradiciones establecidas,[4] la acción del Centro produce compositores que participan plenamente de la contemporaneidad estética global, que dominan las técnicas más avanzadas y que además desarrollaron la capacidad para problematizarlas junto a la tradición argentina heredada. Por ello, aquellos jóvenes compositores definieron y enfrentaron un problema compositivo diferente: cómo producir un lenguaje propio, un conjunto de obras localizadas en un espacio particular.

Análisis

Planteada sucintamente la cuestión, en lo que sigue intentaremos ejemplificar analíticamente lo dicho. Para ello estudiaremos segmentos particulares de *...piagne e sospira* (1969) de G. Gandini (1936-2013), *Música ritual* (1971-1974) de M. Etkin (1943-2016) y *Ricercare's blues* (1976) de L. Arias (1940). Como ya se dijo, Gandini formó parte del plantel docente del CLAEM; Etkin y Arias fueron becarios, el primero en 1965-1966 y 1971, y el segundo, en 1967-1968.

...piagne e sospira (para flauta, clarinete, violín y piano) está basada en el madrigal homónimo de Claudio Monteverdi (1567-1643) publicado en el *Cuarto libro de madrigales* (1603).

La cita del madrigal, procedimiento que luego sería una de las poéticas principales de Gandini, es primero solo interválica y luego interválica, textural y rítmica; es decir sigue un camino hacia la explicitación que va de lo abstracto hasta lo casi textual. Las cuatro primeras notas del madrigal son transpuestas un tono ascendente para luego abstraer su contenido interválico. Este, el conjunto (0123), será ubicuo en la pieza regulando tanto las configuraciones horizontales como las verticales. Además las notas obtenidas luego de la trasposición (do, do#, re y mib) recurrirán a lo largo de la pieza en momentos importantes de la forma.

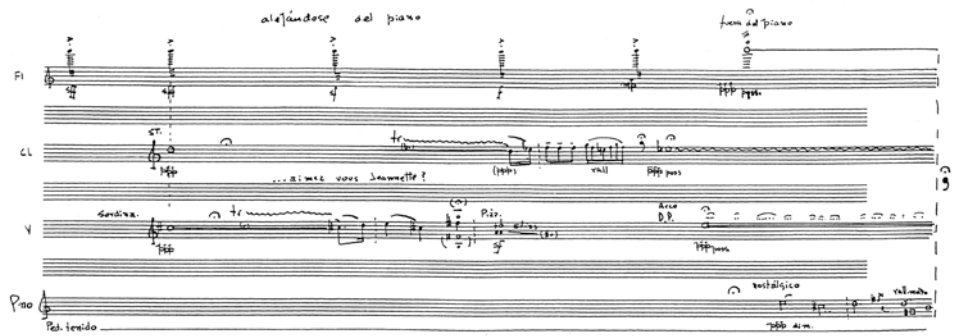
---

[3] El CLAEM es un símbolo del cambio de época aunque este no se explique necesariamente solo con su desarrollo. En ese sentido, es significativo que en la carrera de composición de la UCA ya se desempeñaban algunos de los docentes que luego participarían del CLAEM. Por otro lado, la acción de Kröpfl en pro del establecimiento de la música electroacústica era ya significativa.
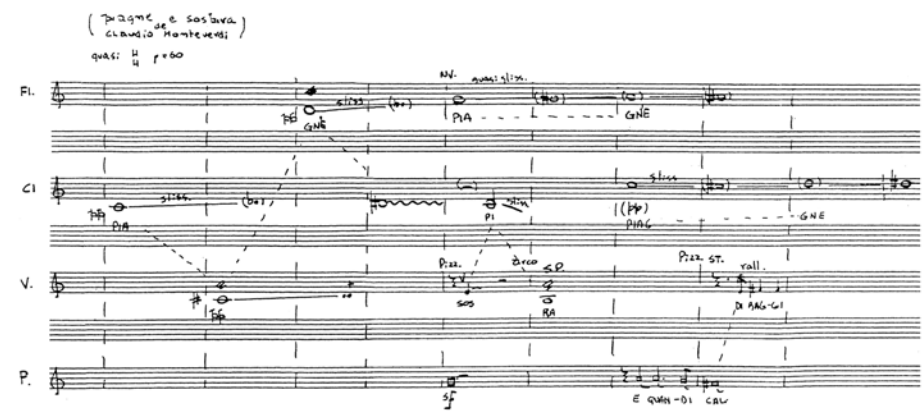
[4] En ese sentido es muy significativo que Paz escriba cartas a Schoenberg y J. Koffler (alumno de Schoenberg) en las que les pide opinión sobre el uso de la técnica de los doce sonidos en algunas de sus obras dodecafónicas. Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897-1972)* (La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010), pp. 126 y 132.

Sin embargo, más allá de la presencia del procedimiento, la obra explora timbres y texturas complejas en un contexto claramente atonal, al que se le yuxtaponen los momentos melódicos diatónicos que son, notablemente, citas descontextualizadas de conciertos de W. A. Mozart para el instrumento que los ejecuta.[5] Estos, conciertos para violín ("Rondó", 3er. movimiento del Concierto Nº 5 en La mayor, K. 219), clarinete ("Rondo. Allegro", 3er. movimiento del Concierto en La mayor, K. 622) y piano (Concierto Nº 23 en La mayor, K. 488) según el orden en que aparecen citados, comienzan con alguna de las clases de altura establecidas al comienzo de la pieza (como se puede observar en el Ejemplo 1). Luego, sobre el final se incluye una cita casi exacta de los ocho primeros compases del madrigal aunque resulta casi irreconocible por la acción de glissandos y los traslados abruptos en el registro [Ejemplo 2].

Ejemplo 1. Gerardo Gandini: ...*piagne e sospira*, cita de los conciertos de Mozart



Ejemplo 2. Gerardo Gandini: ...*piagne e sospira*, cita del madrigal homónimo de Monteverdi



[5] Gerardo Gandini. Fragmento de la clase inaugural del taller de composición de la Beca Melos-Gandini (16-11-2011). Grabación inédita.

Este uso de la cita como fuente solo de alturas y clases interválicas que regula también la elección de los segmentos mozartianos, se aleja de la poética de citas surgida en la década de los años sesenta –al menos de la *Sinfonia* de L. Berio–.[6] La descontextualización de las alturas e intervalos es un proceso que más tarde Gandini radicalizaría en, por ejemplo, su obra *Eusebius* de 1984.

En un movimiento típico de la generación post CLAEM el compositor reconoce la técnica al mismo tiempo que la subvierte; se apropia de la tradición deformándola. El uso libre de las tradiciones disponibles (de raíz claramente borgeana)[7] representaría un gran cambio con respecto a la dualidad característica de la escena musical argentina hasta la aparición del Centro.[8]

Por su parte, en *Música ritual*, la pieza para orquesta de M. Etkin, la poética de la continuidad formal sin fisuras, lograda por medio de la evolución lenta de *clusters* móviles regulados por la micropolifonía (recurso tópico de la música para orquesta de los sesenta),[9] es contradicha en su naturaleza por violentas discontinuidades que fracturan la forma orgánica inesperadamente. Este extrañamiento de la técnica se puede observar en: los ataques en fortísimo del bongó contra el plano de los metales a partir del compás 19 [Ejemplo 3]; los ataques brevísimos de *tutti* orquestales con la *gran cassa* circundados por largos silencios desde el compás 27; las sonoridades orquestales sucedidas por solos instrumentales –con pocas alturas y duraciones largas– como en el clarinete bajo en el final de la obra –al que se le suman ataques dispersos de los metales– y el aplanamiento dinámico antidramático en torno de niveles apenas audibles. También se plantea un extrañamiento de la técnica, que tradicionalmente se asoció con texturas homofónicas, en los momentos en que actúan instrumentos solistas y la textura de *cluster* móvil parece transformarse en el plano secundario de una monodía con acompañamiento.
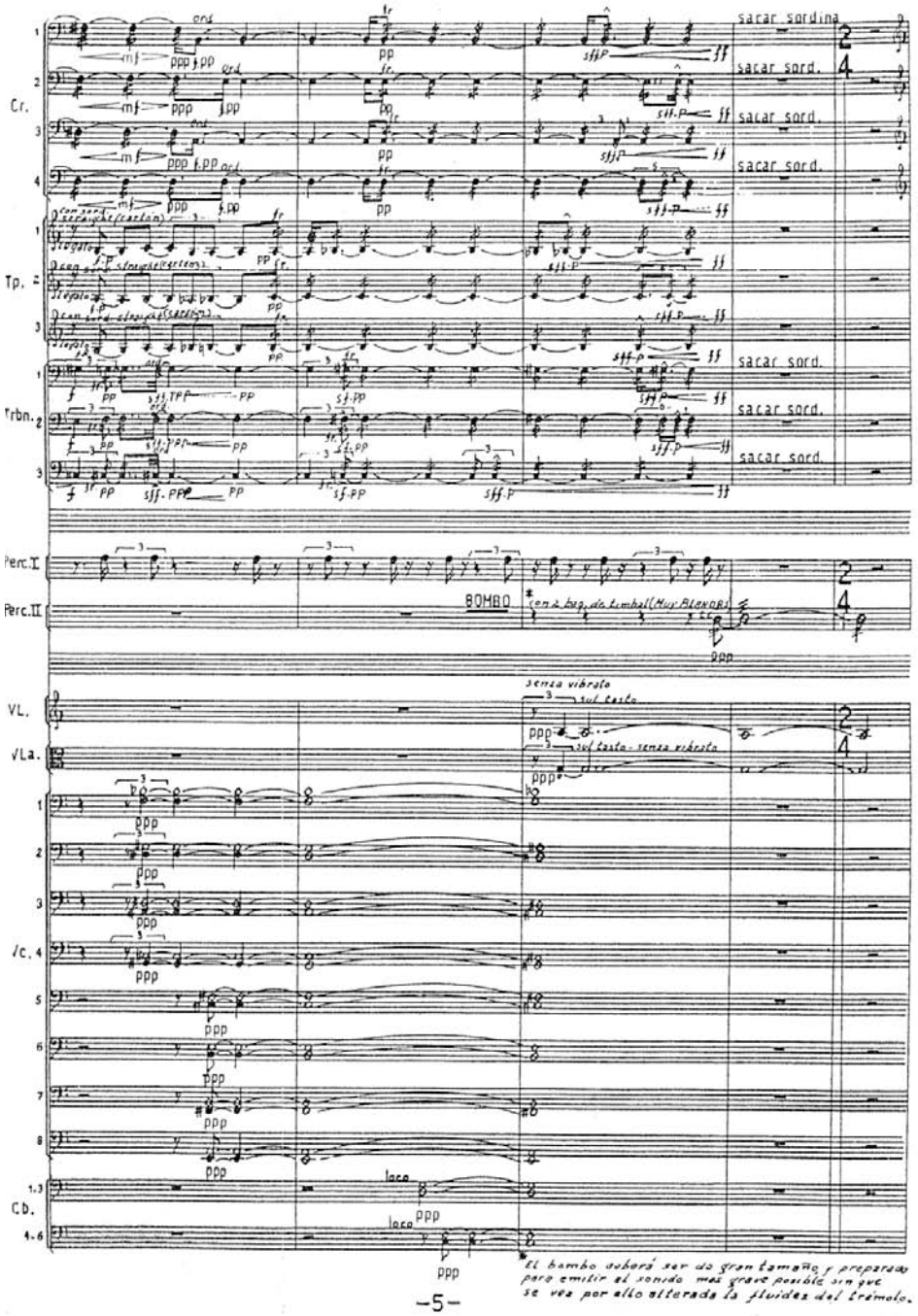
---

[6] Salvo, claro está, las cortas citas textuales de los conciertos de Mozart que funcionan de manera análoga en algunas obras de Berio de esta misma época.

[7] Es la tesis de Borges: el hecho de que a los escritores argentinos no los preceda una larga tradición literaria les permite utilizar toda la tradición occidental sin las "supersticiones" de quienes poseen una fuerte. Jorge L. Borges: "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión. Obras completas*, Tomo 1 (Buenos Aires: Emecé, 1989 [1953]).

[8] Desde luego, la dualidad que presentamos aquí es una abstracción. La consideramos adecuada a pesar de la necesaria simplificación que implica.

[9] Se pueden detectar algunos otros tópicos de la época: las continuidades tímbricas, las evoluciones dinámicas paulatinas, los rápidos crescendos de los metales, la oposición registral violenta, etc.

Ejemplo 3. Mariano Etkin: *Música ritual*, ataques de bongó (en el Perc. I) contra el plano de los metales
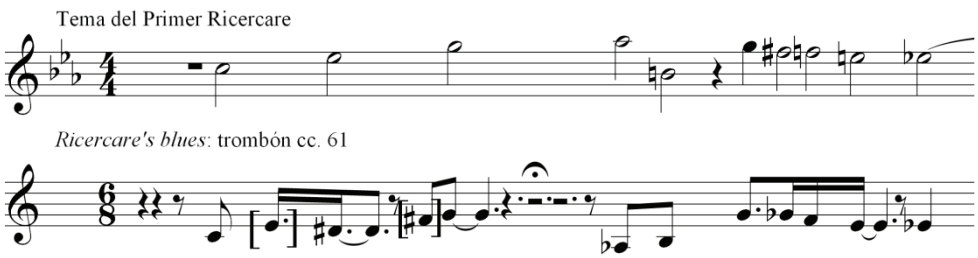


Por lo dicho, la obra parece indicar, quizá de manera más radical que en el ejemplo de Gandini, cómo el compositor se apropia instrumentalmente de los lenguajes disponibles para luego trastocarlos íntimamente: una poética de la continuidad es utilizada como base de otra de la discontinuidad.

Por último, la obra de Arias, *Ricercare's blues* para orquesta y quinteto de jazz concertante (clarinete, saxo alto, trombón, piano y contrabajo), es una de sus primeras composiciones donde utiliza recursos provenientes del jazz. A ellos se les suman la cita del *Primer Ricercare* de la *Ofrenda Musical* de Johann Sebastian Bach y la superposición de estratos texturales con distintas velocidades y contenidos musicales.[10]

Los elementos provenientes del jazz están claramente expuestos en el quinteto concertante. Los más prominentes son la *blue note* (con la que comienzan varios diseños melódicos), el orgánico del grupo concertante, el *swing* rítmico (es decir la ternarización del *subtactus*), ciertas armonías en el piano y las cuerdas y el *walking bass* del contrabajo. Por su parte, el material del comienzo del *Ricercare* aparece variado (invertido, variado rítmicamente, con notas agregadas, etc.) y muy disimulado en la textura, lo que lo torna prácticamente imposible de identificar [Ejemplo 4].

Ejemplo 4. Tema del *Primer Ricercare* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, en *Ricercare´s blues* de Arias



Finalmente, la superposición de estratos origina la textura heterofónica inestable (debida a que los grados de desintegración de los planos texturales varía grandemente durante el desarrollo de la pieza) que caracteriza la obra.

Como en los ejemplos anteriores, el compositor reúne desprejuiciadamente recursos provenientes de muy diversas tradiciones; de todo lo cual resulta una música que aliena al jazz (sus polaridades cuasi tonales, sus giros melódicos y ritmos típicos, etc.) al hacerlo interactuar de modo heterofónico con los materiales musicales claramente diferenciados de la orquesta.

[10] Procedimientos a los que habría que agregar la registración fija de altura en importantes sectores de la pieza.

Comentarios finales

Hemos intentado caracterizar a través del análisis acotado de obras de compositores representativos, el cambio de perspectiva estética surgido en el seno de la generación formada en el CLAEM. A continuación lo relacionaremos de diversos modos con el universo estético anterior (representado por las obras de Paz y Ginastera), asumiendo la necesaria simplificación que esta tarea sin dudas produce, con la esperanza de que, a pesar de ello, nuestros comentarios resultarán significativos en ambos sentidos: para pensar la tradición y, a la vez, los tiempos más recientes.

La primera idea que queremos introducir es que lo que ocurrió a partir de la experiencia del CLAEM es un cambio en el modo de relación con los modelos técnicos y estéticos hegemónicos. Nuestra propuesta es que en la música de Ginastera y Paz prima una actitud más bien traductora de aquellas influencias: en ambas poéticas lo europeo está presente explícitamente en la estilización del folclore y en la adopción del dodecafonismo, respectivamente. Por ello, aspectos estructurales de sus horizontes estéticos solo se pueden comprender fehacientemente en relación con los modelos aludidos.

Por el contrario, en la generación posterior, la mera traducción de lo hegemónico no alcanzaría para dar cuenta de los fenómenos analizados. Existe, por decirlo así, no la negación de aquel sino una tergiversación, un uso libre, instrumental y desprejuiciado, como lo sugieren algunos aspectos descriptos en el análisis: las diversas y, mayoritariamente, irreconocibles citas que utiliza Gandini yuxtapuestas en un contexto de control interválico estricto, las continuidades micropolifónicas organicistas de Etkin como fondo para las violentas discontinuidades y, finalmente, la heterofonía textural en la que se produce el extrañamiento del jazz en la obra de Arias.

De este modo, podríamos aseverar también que las poéticas compositivas se vuelven "internalistas": lo externo es puesto al servicio del desarrollo de un lenguaje subjetivo.[11] En cambio, para nuestra generación idealizada previa al CLAEM lo externo, que se presentaba como modelo técnico y estético, convivía estructuralmente con el impulso subjetivizante de sus poéticas compositivas: la diferenciación del lenguaje de Ginastera reposaba, evidente o estilizadamente, en tópicos rítmicos o formales del folclore argentino; análoga función cumplió el dodecafonismo de raíz schoenbergiana o weberniana en la obra serial de Paz. Las subjetividades particulares se desarrollan a partir de las condiciones fijadas por los límites de los propios modelos y no por la puesta en cuestión de estos. O dicho de otra manera, hasta los años sesenta la tensión adorniana entre construcción y expresión se resolvió a favor de la primera en el siguiente sentido: lo dicho musicalmente está previamente

[11] La oposición es análoga a la distinción que el propio Ginastera hizo de sus sucesivas etapas nacionalistas en una "objetiva" y otra posterior "subjetiva". Aproximadamente en la misma época, este movimiento también parece haberse producido en el teatro argentino. Pelletieri habla del paso de un "realismo ingenuo" a otro "reflexivo" en la literatura dramática de autores como Roberto Cossa, Ricardo Halac y Griselda Gambaro. Osvaldo Pellettieri: "El teatro argentino actual (1960-1987)", *Cuadernos Hispanoamericanos* 459 (Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988), pp. 157-166.

enmarcado, tiene prefijados, con distinta estrictez, sus contenidos. Por el contrario, a partir de los años sesenta en la tarea compositiva prima la expresión, el contenido; el nivel constructivo se define a partir de las condiciones de cada obra.

En resumen, la generación del CLAEM puso en cuestión aspectos del canon musical europeo lo que impactó directamente en la naturaleza de las obras producidas en los albores de los setenta. Estas parecen sugerir que la búsqueda de la diferenciación del lenguaje compositivo se transformó en una premisa estética y que esa búsqueda se caracterizó por el extrañamiento de técnicas en boga en la época o de materiales de la tradición.

Paz, Schoenberg, y *Abel*: una indagación de sus recorridos hacia la atonalidad basada en atributos estadísticos de la música

J. Fernando Anta y Alejandro Martínez

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 231-250. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Paz, Schoenberg, y *Abel*: una indagación de sus recorridos hacia la atonalidad basada en atributos estadísticos de la música

Las vinculaciones existentes entre Juan Carlos Paz y Arnold Schoenberg son bien conocidas, y muy estrechas. Sin embargo, la trayectoria recorrida por Paz hacia el abandono de la tonalidad ha sido solo parcialmente documentada, y las relaciones existentes entre dicha trayectoria y aquella recorrida por Schoenberg, su referente, han sido aún menos exploradas. El objetivo del presente estudio fue clarificar estos dos puntos focalizando en el tipo de composición lineal de ambos compositores, particularmente en el monto de dispersión de las notas en el registro, y comparando cómo uno y otro avanzó hacia la atonalidad a través de dicho parámetro. Para ello, analizamos cómo en la melodía (vocal) de sus canciones se distribuyen y organizan los intervalos. Los resultados sugieren que, en el marco de sus canciones, los modos en que uno y otro compositor se aproximaron a la atonalidad fueron diferentes: Paz organizó la arquitectura melódica sobre niveles de dispersión menores que los utilizados por Schoenberg, y atendiendo a "reglas de conducción de voces" propias de la música tonal en mayor medida que este último.

Palabras clave: Juan Carlos Paz, Arnold Schoenberg, tonalidad, atonalidad, dispersión de las alturas.

Paz, Schoenberg, and *Abel*: an Examination of the Paths they Took Towards Atonality Based Statistical Features of Music

The links between Juan Carlos Paz and Arnold Schoenberg are well-known, and strong. However, the way in which Paz left tonality behind has only partially been documented, and the relationships among his path towards atonality and that of Schoenberg, his reference point, are even less understood. The purpose of this work was to clarify these issues by focusing on voice-leading, particularly on the level of dispersal in the voice, and by comparing how the composers moved towards atonality through this parameter. In order to achieve this purpose, we analyzed the way in which intervals are distributed and organized in the vocal line of their songs. Results suggest that, within the framework of their songs, the Paz and Schoenberg approached atonality in a rather different fashion: Paz based melodic structure on lower levels of pitch dispersal (i.e., a larger amount of small intervals) and adhered to tonal rules of voice-leading more than Schoenberg did.

Keywords: Juan Carlos Paz, Arnold Schoenberg, tonality, atonality, pitch dispersal.

1. Introducción[1]

Las vinculaciones existentes entre la música de Juan Carlos Paz (1897-1972) y la de Arnold Schoenberg (1874-1951) son muy estrechas. En especial, es bien conocida la inclinación del compositor argentino, durante la década del 30, hacia el entonces novedoso método dodecafónico[2] desarrollado por el compositor austríaco en la década anterior, o incluso antes.[3] Así, tradicionalmente se reconoce en Paz a quien introdujera dicho método en nuestro país. Según Romano,[4] con la figura de Paz, indiscutido pionero del dodecafonismo en América Latina, se inicia en Argentina la auténtica vanguardia musical.

Ahora bien, las vinculaciones entre Paz y Schoenberg no se restringen a la empresa dodecafónica. El interés en el método fue, de hecho, un emergente del interés por esa cualidad que parecía definitoria de la música "moderna", la *atonalidad*. Para Paz,[5] la atonalidad de Schoenberg era un signo de su tiempo, y de allí la necesidad de que la música de entonces se volcara al atonalismo. La pregunta que surge entonces es ¿cómo logró Paz cubrir tal necesidad, esto es, que su música se volviera atonal? Atentos a este interrogante, el objetivo general del presente trabajo fue doble: por un lado, esclarecer cómo organizó Paz los elementos del lenguaje musical a medida que abandonaba las técnicas de composición tonal; por otro, comparar los modos de organización implementados por Paz con los que implementara Schoenberg al ir abandonando dichas técnicas. Puesto de otra manera, nos propusimos esclarecer cómo fue el camino recorrido por Paz hacia la atonalidad y, al mismo tiempo, echar luz sobre las similitudes y/o diferencias entre ese camino y aquel recorrido por Schoenberg, su referente.

Ciertamente, el recorrido de uno y otro compositor en tal dirección ya ha sido en gran medida documentado, particularmente en el caso de Schoenberg,[6] pero también en el de Paz.[7] Sin embargo, las similitudes y diferencias existentes aún permanecen largamente inexploradas. Esto, sumado al interés de Paz en la música de Schoenberg, hace que el tema adquiera una importancia musicológica especial. Por otro lado, los estudios disponibles sobre una y otra trayectoria en general se

---

[1] El presente trabajo recibió soporte de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT) de Argentina, mediante un PICT (12-1852) otorgado a J. Fernando Anta.

[2] Juan Carlos Paz: *Memorias (Volumen 1)* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972).

[3] Véase Bryan Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923* (New York: Oxford University Press, 2000) y Bryan Simms: "Who First Composed Twelve-tone Music, Schoenberg or Hauer?", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10 (1977), pp.109-133.

[4] Jacobo Romano: "Juan Carlos Paz: Un revitalizador del lenguaje musical", *Revista Musical Chilena* 20 (95) (1966), pp. 26-42.

[5] Juan Carlos Paz: *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1971 [Buenos Aires: Nueva visión, 1955]).

[6] Véase Allen Forte: "Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality", *The Musical Quarterly* 64 (2) (1978), pp. 133-176. Walter Frisch: *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908* (Berkeley: University of California Press, 1993); Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg...*

[7] Véase Romano: "Juan Carlos Paz"; Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012).

basan en análisis de fragmentos musicales reducidos, que van siendo comparados más o menos sistemáticamente en función de diferentes parámetros (por ejemplo, la armonía, el ritmo, etc.). Esto permite reconstruir una solución global del problema, pero al mismo tiempo solo parcialmente estructurada, y no tan profunda. Así, el objetivo específico de nuestro estudio fue tomar corpus completos de obras de Paz y de Schoenberg, centrarnos en el análisis del tipo de composición lineal (o melódica) empleado, particularmente en lo referido al monto de dispersión de las notas en el registro, y finalmente comparar cómo uno y otro compositor manipuló dicho monto en función de la composición de música tonal o atonal.[8]

1.1 El movimiento "melódico" hacia la atonalidad: primera aproximación

Usualmente, cuando se analizan las alteraciones sufridas a comienzos del siglo XX en el tipo de composición lineal de Schoenberg y sus contemporáneos, el énfasis se pone en la paulatina cromatización de las partes. La idea suele ser que, en lo que a la composición lineal se refiere, el camino que llevó de la tonalidad a la atonalidad estuvo signado por una creciente desregulación del cromatismo,[9] por la utilización del mismo únicamente debido a su valor "absoluto",[10] o por la tendencia a estructurar el material melódico a partir de grupos de clases de alturas extraídas de la escala cromática, en vez de las diatónicas.[11] Sin embargo, estas no fueron las únicas alteraciones que sufrieran las partes. Otro atributo que resultó sustancialmente modificado fue el monto relativo de dispersión de las notas en el registro, esto es, la distancia (en semitonos) que tendía a haber entre ellas. Aunque no con el mismo énfasis y desarrollo, diversos estudios musicológicos señalaron este hecho.

A comienzos de los 40, por ejemplo, Copland sostuvo que un signo inconfundible del estilo atonal de Schoenberg era su "línea melódica angular", cargada con saltos desde y hacia los intervalos más inusuales.[12] Unos años después, Salazar[13] postuló que la música atonal se basaba en el precepto de evitar progresiones que pudieran rememorar la música tonal, y que este precepto acarreó la idea de una melodía no-vocal, o anti-vocal, con saltos que daban a la música un color especial. En la misma línea, Daniels y Wagner[14] argumentaron que el alejamiento de la tonalidad resultó en la utilización de saltos melódicos inesperados, y un movimiento

---

[8] Tal vez sea necesario aclarar en este punto que, en el marco del presente trabajo, términos como 'recorrido', 'trayectoria', o similares, no tienen connotaciones 'evolucionistas', en el sentido de 'mejora' o 'superación' de una estética musical por otra (por caso, de la música atonal por sobre la tonal); se utilizan solo para referir a la evolución o cambio a lo largo del tiempo en las técnicas de los compositores estudiados.
[9] Arnold Schoenberg: *Style and Idea* (New York: Philosophical Library, 1950).
[10] Paz: *Introducción...*, p. 134.
[11] Forte: "Schoenberg's Creative Evolution..." Allen Forte: *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973).
[12] Aaron Copland: *Our New Music: Leading Composers in Europe and America* (New York: McGraw-Hill, 1941).
[13] Adolfo Salazar: *Music in Our Time: Trends in Music since the Romantic Era* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970 [1946]).
[14] Arthur Daniels y Wagner Lavern: *Listening to Music* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975).

melódico en general impredecible. Y más recientemente, Pearsall[15] sostiene que las piezas atonales (de la Segunda Escuela de Viena) a menudo se parecen a las tonales en sus ritmos y formas, pero que, pese a ello, usualmente contienen series de saltos excepcionalmente grandes que le confieren una cualidad textural *puntillista*.

Por otro lado, y si bien en estos estudios los fragmentos musicales analizados son reducidos y las comparaciones concretas entre música tonal y atonal prácticamente nulas, actualmente disponemos de evidencia que les da soporte. Sintéticamente, en un estudio que realizamos recientemente,[16] analizamos la línea melódica (vocal) de todas las canciones tonales y atonales (no-dodecafónicas) de Schoenberg y generamos diferentes medidas de concentración/ dispersión de las notas en el registro. Finalmente, observamos que, más allá de las variaciones circunstanciales, a lo largo de sus canciones Schoenberg tendió a componer líneas con un monto de dispersión de alturas creciente; esto es, básicamente, con una distancia registral entre notas cada vez mayor. Ello sugiere que efectivamente el paulatino abandono de la tonalidad estuvo en sus orígenes asociado no solo a una creciente cromatización de la línea, o desregulación del cromatismo, sino también a un incremento en la dispersión de las alturas en el registro. Volveremos sobre los datos recolectados en este estudio luego, pues servirán de base para las comparaciones con la obra de Paz.

En relación con la música de Paz, el tema está menos desarrollado, o es más impreciso. Primero, al momento de pensar la música atonal el propio Paz se centró en problemas vinculados a la cromatización del lenguaje y no en problemas específicos de diseño. Por ejemplo, sentencia: "[P]rocede la atonalidad del cromatismo cultivado por los últimos románticos",[17] como si la "angularidad" de la línea atonal sobre la que escribió Copland, o el carácter "anti-vocal" que señalara Salazar, etc., no hubiesen tenido importancia alguna. No es que Paz desatendiera el contenido interválico de la línea; de hecho sostiene que la atonalidad amplió considerablemente las posibilidades de desarrollo melódico, "estableciendo una interválica en la que las segundas y novenas menores, las segundas mayores, cuartas y quintas aumentadas y séptimas mayores juegan un papel preponderante, considerando los restantes intervalos como de paso".[18] Sin embargo, no avanza en el análisis de la importancia relativa en el nuevo escenario musical de uno u otro intervalo según su tamaño: aparentemente, la preocupación de Paz por los intervalos se centró en su carga disonante, o en sus implicancias cromáticas y en su carácter más o menos subordinado en el sistema tonal/atonal, y no en la incidencia que tienen en la organización de la línea, o en el monto de irregularidad y dispersión que introducen.

Luego, y pese al aporte que representan, los estudios que sí avanzan en dicho análisis suelen requerir de una documentación mayor, o al menos de una clarifica-

15 Edward Pearsall: *Twentieth-Century Music Theory and Practice* (New York: Routledge, 2012).
16 J. Fernando Anta: "Why did Tonal Music became Atonal? Assessing the Role of Pitch 2 Dispersal in Characterizing Schoenberg's Repertoire," manuscrito en preparación.
17 Paz: *Introducción...*, p. 134.
18 Ibídem, pp. 134-135.

ción. Por ejemplo, tanto Romano[19] como Corrado[20] hacen referencia a un primer período de Paz, que va desde 1922 a 1928 aproximadamente, en el que se manifiesta la influencia de la música de Cesar Franck y los preceptos técnicos de la Schola Cantorum de París.[21] Con relación a este período, los autores postulan la primacía de un cromatismo "diatonal"[22] o "claramente (esto es, tonalmente) controlado",[23] lo que sugiere una construcción lineal basada en "reglas" altamente codificadas, como el movimiento por grado conjunto o la compensación de los saltos. (Corrado[24] también hace referencia a la presencia de diseños melódicos *cantabile* en los movimientos lentos de las piezas "neoclásicas" de Paz, compuestas desde fines de la década del 20, lo que indicaría la supervivencia de dichas reglas más allá de un período inicial.) Sin embargo, hasta donde sabemos no hay un estudio sistemático del repertorio que justifique estas conclusiones.

Adicionalmente, Romano[25] argumenta sobre la importancia de las cuartas y séptimas en el diseño de las líneas en un período posterior de Paz, en el período inmediato anterior a la adopción del método dodecafónico, en 1934. Sin embargo, y no obstante la mayor precisión sobre el asunto, su argumento se basa en el análisis de apenas unos pocos y breves fragmentos de una única obra (las *Tres invenciones a dos voces* de 1932). Además, en los fragmentos seleccionados para el análisis las relaciones señaladas por el autor no siempre son evidentes, o explícitas.

Corrado por su parte, sugiere la existencia de un segundo período en la composición de Paz, entre 1928 y 1933 aproximadamente (que hasta 1929 se superpondría y conviviría con el período inicial). Este período estaría signado por el neodiatonismo extraído de Stravinsky, Falla, y Honegger –entre otros–, la exploración de nuevas combinaciones de altura y, finalmente, la tendencia a la cromatización. Según el autor, "el lenguaje neodiatónico que caracterizó el período 1928-1933 sufrió una cromatización cada vez más acusada, disimulada por algunas supervivencias de organizaciones por terceras de origen tonal".[26] Finalmente, Corrado argumenta con relación a este período sobre la abundancia de segundas, cuartas y quintas, en sus diferentes variantes (por ejemplo, quintas justas, disminuidas, o aumentadas), en coincidencia con "el grado de complejidad y disonancia alcanzado entonces por el compositor".[27] Sin embargo, en varias ocasiones cuando el autor se refiere, por ejemplo, a "segundas", también se refiere a "sus disociaciones registrales" (por caso, séptimas y novenas), con lo cual no siempre informa cómo los intervalos organizan la composición lineal de Paz, sino cómo lo hacen las clases de

---

[19] Romano: "Juan Carlos Paz…".
[20] Corrado: *Vanguardias al sur...*
[21] Ver también la opinión de Paz, en Corrado, *Vanguardias al sur...*, p. 50, nota al pie 23.
22 Romano: "Juan Carlos Paz…", p. 26.
[23] Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 56.
[24] Omar Corrado: "Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930", *Revista Argentina de Musicología* 8 (2007), p. 32.
[25] Romano: "Juan Carlos Paz... ".
[26] Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 125.
[27] Ibídem, pp. 84-87.

intervalo.[28] Aquí avanzaremos en la precisión de esta información, examinando específicamente cómo se distribuyen estadísticamente los intervalos según su tamaño en el repertorio analizado.

1.2 Importancia de los atributos estadísticos de la música para la indagación musicológica

La idea de que los atributos estadísticos de la música son importantes para la indagación musicológica dista mucho de ser novedosa. De hecho, tampoco lo es la idea de que específicamente la distribución estadística de los intervalos podría ser útil para tal fin.

Por ejemplo, en un trabajo pionero en el tema Watt utilizó la distribución de los intervalos para comparar canciones de Schubert con canciones de aborígenes Chippewa y Sioux de Estados Unidos de América;[29] su estudio es uno de los primeros en documentar la tendencia transcultural a utilizar en la arquitectura melódica más intervalos pequeños que grandes. Más recientemente, esta tendencia fue documentada por Huron en diversas culturas.[30] Merriam y sus colaboradores,[31] por su parte, utilizaron las distribuciones de los intervalos para diferenciar estilísticamente músicas de distintas etnias. Y tal vez más importante aún, Fucks utilizó dichas distribuciones para examinar la evolución de la música académica occidental.[32] Sugestivamente, este autor documentó un paulatino incremento de la distancia interválica entre notas desde aproximadamente el año 1500 hasta 1950, alcanzando un pico en los compositores de la Segunda Escuela de Viena. Así, Fucks muestra que a una escala macro-temporal el movimiento que condujo de la tonalidad a la atonalidad estuvo signado no solo por una creciente cromatización de las líneas, sino también por una creciente dispersión de sus notas. De manera interesante, a la luz del estudio de Fucks nuestro estudio sobre las canciones de Schoenberg indica que este compositor recorrió en la "ontogénesis" de su música la "filogénesis" de la música académica contemporánea de occidente.[33]

Ahora bien, es importante señalar aquí que para nosotros los atributos estadísticos de la música no tienen una importancia meramente descriptiva y comparativa, sino también experiencial. Esta idea, incluso con relación a la dispersión de las notas en una melodía, también aparece ya en los estudios de Watt, fundamen-

---

[28] Ver por ejemplo Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 86, donde se analiza un fragmento de la *Tercera sonatina* Op. 25, de 1933.

[29] Henry J. Watt: "Functions of the Size of Interval in the Songs of Schubert and of the Chippewa and Teton Sioux Indians", *British Journal of Psychology* 14 (1924), pp. 370-386.

[30] David Huron: "Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles", *Music Perception* 19 (1) (2001), pp. 1-64.

[31] Véase Linton C. Freeman y Alan P. Merriam: "Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology", *American Anthropologist*, New Series, 58 (3) (1956), pp. 464-472.

[32] Wilhelm Fucks: "Mathematical Analysis of Formal Structure of Music", *IRE Transactions on Information Theory* 8 (1962), pp. 225-228.

[33] Anta: "Why did Tonal Music Became Atonal?...".

talmente en aquellos insertos en un marco teórico-metodológico más fenomenológico. Allí Watt[34] argumenta que una melodía es tal por promover la sensación de que hay "movimiento" de una nota a otra, y que la fuerza de esta sensación varía en función de los intervalos utilizados: cuanto más intervalos pequeños, más fuerte la sensación, y viceversa. Estudios posteriores de corte psicoacústico y/o cognitivista dieron soporte a este argumento,[35] en relación con la mayor o menor eficacia, respectivamente, con que las notas se agrupan perceptualmente para formar una "corriente auditiva". En una línea similar, Vos y Troost[36] reportaron que los oyentes pueden discernir si una melodía nueva pertenece o no al corpus de su cultura según se ajuste o no a las distribuciones interválicas típicas en el corpus. Y más recientemente, Huron[37] sintetizó una serie de estudios con encuadres teóricos y metodológicos diversos que coincidentemente indican que las distribuciones de los intervalos afectan las expectativas de los oyentes y, entonces, sus juicios sobre cualidades como la continuidad y/o la tensión musical. Así, estos antecedentes sugieren que gran parte de la experiencia musical del oyente se deriva del aprendizaje estadístico de las regularidades disponibles en una pieza, o en un conjunto de ellas, incluso en lo que se refiere a la distribución de los intervalos.

En cualquier caso, nos resulta particularmente importante aquí el rol que juegan el aprendizaje estadístico y la distribución de los intervalos en la experiencia tonal o atonal de la música. Está bien establecido que el sentido de tonalidad de los oyentes varía según la distribución de clases de altura[38] y/o de intervalo[39] presentes en una pieza. Sin embargo, en un estudio que realizáramos recientemente[40] observamos que también varía en función del contenido interválico. Específicamente, observamos que los oyentes tienden a "fallar" más en la identificación de la tonalidad (por ejemplo, a proveer respuestas más divergentes) y a tener un sentido de tonalidad "más débil" (por ejemplo, a estar menos seguros acerca de cuál es la tónica) cuando en el diseño considerado se debilitan las relaciones de proximidad, esto es, cuando sus notas se "esparcen" en el registro (por caso, cuando la sensible en lugar de resolver ascendiendo por "grado conjunto" es "resuelta" por un salto ascendente de novena). Como el lector notará, esto sugiere que también en térmi-

34 Henry J. Watt: *The Psychology of Sound* (London: Cambridge University Press, 1917), y *The Foundations of Music* (London: Cambridge University Press, 1919). Véase también Watt: "Functions of the Size of Interval...".

35 Véase Albert Bregman: *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).

36 Piet G. Vos y Jim M. Troost: "Ascending and Descending Melodic Intervals: Statistical Findings and their Perceptual Relevance", *Music Perception* 6 (4) (1989), pp. 383-396.

37 David Huron: *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

38 Véase Carol Krumhansl: *Cognitive Foundations of Musical Pitch* (New York: Oxford University Press, 1990) y David Temperley y Elizabeth Marvin: "Pitch Class Distribution and the Identification of Key", *Music Perception* 25 (3) (2008), pp. 193-212.

39 Helen Brown: "Tonal Hierarchies and Perceptual Context: An Experimental Study of Music Behavior", *Psychomusicology* 7 (1987), pp. 77-90.

40 J. Fernando Anta: "Pitch: a Key Factor in Tonality Induction", *Music Perception*, en prensa.

nos perceptuales el sentido de tonalidad/atonalidad está asociado a la dispersión registral de las alturas y, entonces, a la distribución de los intervalos según su tamaño –y no solo al set de clases de altura o intervalo utilizado–. Ciertamente, ello hace que el estudio sistemático de las distribuciones de notas e intervalos en las músicas tonales y atonales sea especialmente atractivo.

2. "Cantando" hacia la atonalidad: Paz, Schoenberg, y Abel

En el presente trabajo nos centramos en el estudio de la composición lineal de Paz y Schoenberg acotando el análisis a las melodías de la voz de sus canciones no-dodecafónicas. (Téngase presente que nuestro objetivo específico fue examinar y esclarecer la relación entre el recorrido de uno y otro compositor hacia la atonalidad, y no hacia el posterior dodecafonismo.) A primera vista, de ello surgía una aparente contrariedad: Paz compuso solo una canción, *Abel*, mientras que Schoenberg compuso setenta y siete (se incluyen aquí solo canciones con número de opus), lo cual sugería que la comparación no se realizaría en igualdad de condiciones. Sin embargo, la situación no sería tal en tanto comparásemos tales o cuales características de la canción de Paz con las mismas características en una u otra canción específica de Schoenberg, o incluso en el conjunto de sus canciones pero utilizando atributos "promediados". Por otro lado, el focalizarnos en las canciones de uno y otro compositor nos reportaría importantes ventajas.

Primero, el restringir el estudio al género canción nos permitiría establecer vinculaciones entre la música de Paz y Schoenberg dentro de un marco regulatorio homogéneo: examinaríamos cómo se desempeñó uno y otro compositor en una misma tarea, la de componer una melodía para voz (por ejemplo, estando limitados prácticamente por las mismas condicionantes de registro, fraseo, etc.). Segundo, al restringir el examen a la "melodía de la voz" nos focalizaríamos en la técnica "lineal" evitando las complicaciones que surgen del examen de líneas instrumentales, donde –a menudo– una melodía puede presentar una "polifonía virtual" (con lo que su examen nos habría obligado a interpretar qué nota seguía efectivamente a cuál otra en el pensamiento de cada compositor, más allá de cómo aparecían escritas en la partitura). Y tercero, para Schoenberg la canción fue un género de y para la experimentación hacia la atonalidad. De acuerdo con Simms,[41] la canción fue un laboratorio especialmente útil para Schoenberg, por lo que tal vez fue inevitable que sus primeras composiciones atonales fuesen vocales. Dado que Paz compuso una sola canción, era lógico pensar que para él también el género representó un momento de experimentación, lo cual reforzaba la idea de que el recorte propiciaría la identificación de vinculaciones válidas entre las técnicas de ambos compositores, y entre los modos en que estas evolucionaron.

[41] Simms: *The Atonal Music...*, p. 19.

En cualquier caso, el hecho de centrarnos en una única obra de Paz era problemático porque atentaba contra nuestro objetivo de reconstruir el "recorrido" que hiciera el compositor de la tonalidad a la atonalidad. En efecto, al circunscribirnos a una pieza analizaríamos un único punto de la trayectoria, en vez del todo. Resulta importante entonces contextualizar la canción de Paz en el marco general de su producción, con miras a tener una visión global de su recorrido antes de poner la lupa sobre dicha pieza. Para esta contextualización nos guiaremos fundamentalmente por el trabajo de Corrado,[42] uno de los antecedentes más sistemáticos que conocemos de estudio del tema.

2.1. **Abel***, y su posición en la trayectoria de Paz*

Según documenta Corrado, Paz compuso *Abel* entre los años 1927 y 1929; en 1929 revisa la pieza y concluye su segunda versión. (La partitura de la primera versión, que sería de 1927, se desconoce.) La pieza toma por letra un poema, con el mismo nombre, de Manuel Machado, originalmente publicado en 1902, en la colección *Alma*.

Luego, Corrado sitúa a *Abel* (segunda versión) en el período de "transición" de Paz que va de 1928 a 1929. Recuérdese que, como se señalara más arriba, el autor postula la existencia de un período inicial de Paz, desde 1922 hasta 1929, signado por el uso de un contrapunto riguroso[43] y la formalización y el control del cromatismo;[44] un período entre 1928 y 1929 de superposición y convivencia de las técnicas practicadas en el período inicial y en el posterior;[45] y, entonces, un período posterior signado por un "manejo férreo de la interválica, una selección del total cromático que, de manera todavía no codificada y con soluciones adaptadas a cada caso, asegura la coherencia de la obra fuera del marco regulador de la tonalidad".[46] (El período que comienza luego, en 1934, está signado por la adopción explícita del dodecafonismo, por lo que ya queda fuera del trayecto de interés en este trabajo.) En suma, según Corrado *Abel* se situaría en una zona intermedia en la trayectoria de Paz de la tonalidad a la atonalidad. Sin embargo, no se situaría exactamente en su punto medio.

Más específicamente, Corrado sitúa a *Abel* sobre el final del período de 'transición' (o superposición) arriba referido,[47] en un (tercer y) último grupo de obras de Paz en las cuales el interés se centrara en la exploración armónica, cromática, y expresiva. Es más, según el autor,[48] *Abel* representa el punto límite de las exploraciones hechas en dichas obras, forzando los elementos técnicos del lenguaje tonal

[42] Corrado: *Vanguardias al sur...*
[43] Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 50.
[44] Ibídem, p. 56.
[45] Ibídem, p. 66. Véase la tabla.
[46] Ibídem, p. 87.
[47] Ibídem, p. 51.
[48] Ibídem, p. 57.

al punto de llegar, en alguna medida, al abandono de la tonalidad. En palabras de Corrado, *Abel* se basa en:

> […] pilares tonales ambiguos, ecos lejanos de relaciones estructurales [que] emergen dificultosamente del denso flujo armónico general y se ven relativizados precisamente por la densidad de las superposiciones.[49]

Por ello, concluye el autor, en general en *Abel* sucede que:

> […] la polisemia armónica y la polifonía interna son tan acentuadas que cualquier intento de cifrado en el nivel micro resulta arbitrario […]. La sustracción de información necesaria al funcionamiento del código –la referencia al modo, por ejemplo–, o fundamentales sobreentendidas, los módulos de altura que insinúan escalas por tonos enteros, las líneas interiores fragmentarias y cromáticas borronean de continuo la percepción tonal y generan una expresividad tensa, expectante.[50]

En síntesis, *Abel* constituiría un punto en la trayectoria de Paz en donde el compositor aún reelabora elementos de la tonalidad y, a su manera, ya experimenta también con la atonalidad;[51] de hecho, aparentemente constituiría uno de los primeros trabajos en esta línea. Ahora bien, ello nos condujo a una idea clave para el presente estudio: la de que deberíamos considerar a *Abel* como una pieza en la trayectoria de Paz equivalente a las últimas canciones tonales en la trayectoria de Schoenberg, o incluso a sus primeras canciones atonales (por ejemplo, su opus 10-4). A partir de esta idea estructuramos los análisis que informamos a continuación, e interpretamos los resultados obtenidos.

2.2. Análisis y resultados

Los análisis que aquí reportamos se basaron en las relaciones interválicas presentes en la melodía vocal de *Abel* según aparecen consignadas en la partitura de la segunda versión de la pieza de Paz (lamentablemente, como señaláramos más arriba, se desconoce la partitura de la primera versión). Además, cuando fue necesario (para establecer relaciones entre música y texto), utilizamos como referencia para el texto la versión de *Abel* publicada en una segunda selección de poemas de Ma-

---

[49] Ibídem, p. 58.
[50] Ibídem, p. 60.
[51] Decimos "a su manera" porque en varias ocasiones Paz construye atonalidad a partir de estructuras de alturas que se organizan mediante intervalos de tercera, o sus compuestos: ello ocurre efectivamente en *Abel*, e incluso en varias de sus posteriores piezas dodecafónicas (véase por ejemplo, Corrado: *Vanguardias al sur...*, pp. 58-59 y pp. 144-145). Ciertamente, tales estructuras, propias de la era tonal, le eran extrañas a la manera de componer de la Segunda Escuela de Viena, con la cual Paz se vinculó tan estrechamente.

chado.[52] Finalmente, los datos extraídos de la pieza de Paz se compararon con datos equivalentes extraídos de las melodías vocales de las canciones de Schoenberg en el estudio al que antes hicimos mención.[53] No expondremos aquí los detalles metodológicos de este último estudio; sí debe mencionarse que las modalidades de análisis utilizadas fueron las mismas que las que utilizamos aquí específicamente con la canción de Paz.

El primer análisis se realizó sobre el nivel nota-a-nota de la línea. El objetivo fue generar medidas de dispersión "local" de las notas en la melodía de *Abel*. Para esto, se relevaron todos los intervalos (en semitonos–ST) entre cada par de notas contiguas de la melodía. Se exceptuaron del relevamiento los intervalos "muertos", es decir, los que se formaban entre la última nota de cada unidad fraseológica y la siguiente. La estructura fraseológica de la melodía se derivó de la forma del poema. Enmarcada en el interés del autor por los recursos técnicos del simbolismo en literatura, la forma poética (y la rima) fue un elemento particularmente elaborado por Machado.[54] Paz, por su parte, parece haber prestado cuidadosa atención a dicha forma, pese a su irregularidad. Por ejemplo, conserva la sinalefa del verso 4 de la estrofa 1. Tal vez más sintomático aún es el hecho de que asocia recurrentemente el cierre de los versos al patrón rítmico largo-corto, en las últimas dos sílabas. La única anomalía sobre este punto es el pasaje entre los versos 2 y 3 de la estrofa 2: allí el compositor introduce una sinalefa que altera la rítmica versicular. Este fue el único caso donde consideramos que la coordinación formal entre texto y música se había roto y, entonces, que no había intervalo muerto que considerar. La Figura 1 (barras a la izquierda) muestra uno de los resultados de este análisis inicial, el intervalo promedio entre nota y nota de la melodía de Paz, junto con la misma característica en las canciones de Schoenberg, para su comparación.

Como puede observarse, la dispersión local de las notas, entendida como distancia promedio de una nota a la siguiente, es notoriamente menor en la melodía de Paz que en las melodías de Schoenberg. De hecho, algo que no se representa en la figura, la distancia entre notas contiguas en la pieza de Paz (en promedio, de 1,4 ST: esto es, básicamente de 2da menor) es menor que la que ocurre en cualquiera de las canciones de Schoenberg, cuyo piso (de 1,7 ST: esto es básicamente, una 2da mayor) se tocó en su opus 15-2. Esto sugiere que la tendencia al uso de intervalos pequeños en la composición lineal de Paz fue mayor que en la composición de Schoenberg –en lo que a las canciones de uno y otro se refiere–. Además, sugiere una semejanza en el organización interválica de *Abel* y el opus 15-2 de Schoenberg, por el monto relativamente pequeño de dispersión de sus notas.

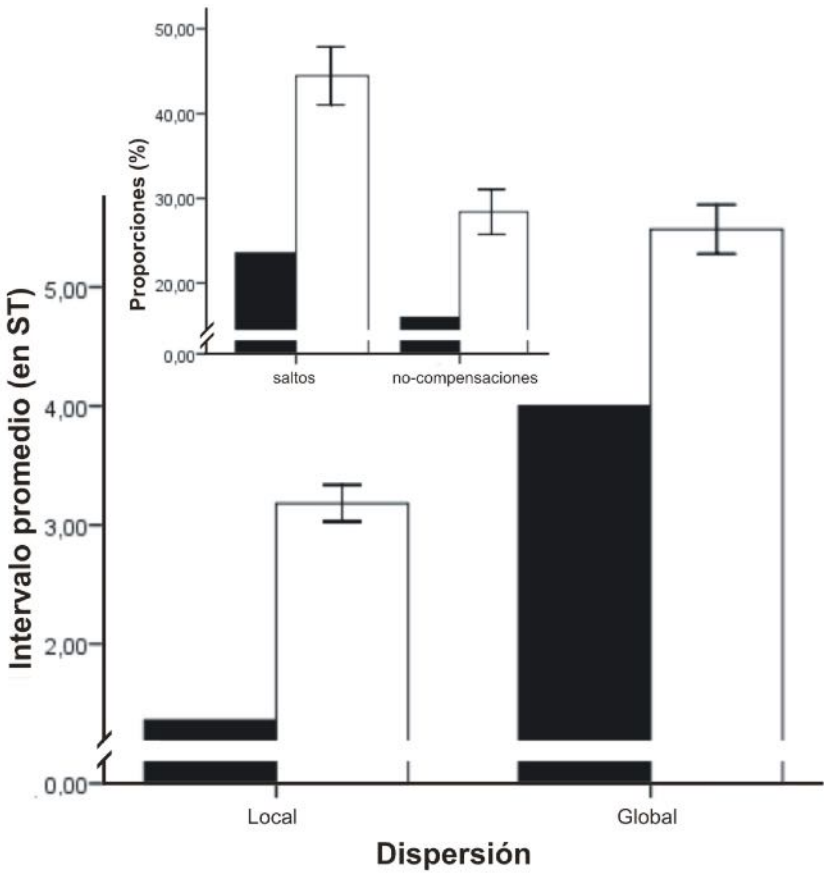
---

[52] Manuel Machado: *Alma, Museo, Los Cantares* (Madrid: Librería de Pueyo, 1907).

[53] Anta: "Why did Tonal Music Became Atonal?...".

[54] Gordon Brotherston: *Manuel Machado: a Revaluation* (Cambridge, UK: University of Cambridge Press, 1968).

Figura 1. Indicadores de "dispersión" de las notas en la melodía de *Abel*, de Juan Carlos Paz (barras en negro), y en las melodías (en promedio) de las canciones atonales de A. Schoenberg (barras en blanco). Las barras de error indican intervalos de confianza (95%).[55]



Para corroborar y precisar el alcance de este resultado, se analizaron las distribuciones de las frecuencias de intervalos tanto en la melodía de Paz como en el opus 15-2 de Schoenberg. En efecto, si bien el intervalo "promedio" dio una idea de la distancia que había en el registro entre notas sucesivas, no necesariamente proveyó información "acabada" sobre esa distancia (es que, por ejemplo, dos intervalos promedio pueden ser similares y surgir, sin embargo, de una melodía con pocos saltos

[55] Sintéticamente, el intervalo de confianza para la media de una muestra representa el límite/rango dentro del cual dicho valor puede llegar a ubicarse, en caso de "error" (por ejemplo, de no ser la observada); como es usual, representamos el intervalo que incluye al menos al 95% de los valores esperables, de no ser el observado.

pero grandes, o de otra con muchos saltos pero pequeños). Los resultados de este análisis, expresados para su comparación como proporciones (porcentajes), se muestran en la Figura 2. Obsérvese que, si bien el intervalo promedio entre notas era solo un poco menor en *Abel* con respecto al opus 15-2 de Schoenberg, la distribución de los intervalos en uno y otro caso es notoriamente diferente: en el primer caso la moda (esto es, el valor más frecuente) es el intervalo de 0ST (o sea, la repetición de nota), mientras que en el segundo es el de 2ST. En esta misma línea, nótese también que mientras que en la pieza de Paz la frecuencia de los intervalos decrece casi linealmente desde el valor de 0ST hacia el de 6ST, en la de Schoenberg crece hacia el valor de 2ST y decrece también linealmente, pero hasta el intervalo de 12ST. En síntesis, estos resultados confirman la idea sugerida en el párrafo anterior de que la tendencia al uso de intervalos pequeños fue más acentuada en Paz que en Schoenberg, pero no confirman la vinculación entre *Abel* y el opus 15-2 de Schoenberg.

Otro interrogante que surgió entonces fue cuáles eran las piezas de Schoenberg a las que más se asemejaba, por el grado de dispersión local de sus notas, la pieza de Paz. Para avanzar sobre este punto, se computaron las distribuciones de frecuencias de intervalos en todas las restantes canciones de Schoenberg (además del opus 15-2), y las distribuciones resultantes se correlacionaron con la distribución observada en *Abel*.[56] Los resultados de estos análisis indicaron que el mayor nivel de asociación se daba entre *Abel* y el opus 2-2 de Schoenberg ($r(26) = .84$).[57] De manera interesante, en general, la distribución utilizada por Paz tendió a ser más parecida a las que utilizara Schoenberg en sus primeras canciones (tonales) que a las que utilizara en sus últimas canciones (atonales). Para ilustrar este punto, seleccionamos los tres coeficientes de correlación más altos observados en estos análisis: ellos se correspondieron a la correlación entre *Abel* y el opus 2-2, el opus 3-4, y el opus 1-1 de Schoenberg, respectivamente (sintomáticamente, el menor nivel de asociación se dio con el opus 21-18, $r(26) = .29$, una de las piezas ya atonales de Schoenberg). Esto sugiere que el nivel de dispersión local de las notas utilizado por Paz en *Abel* es fundamentalmente similar a los utilizados por Schoenberg antes de toda experimentación atonal.

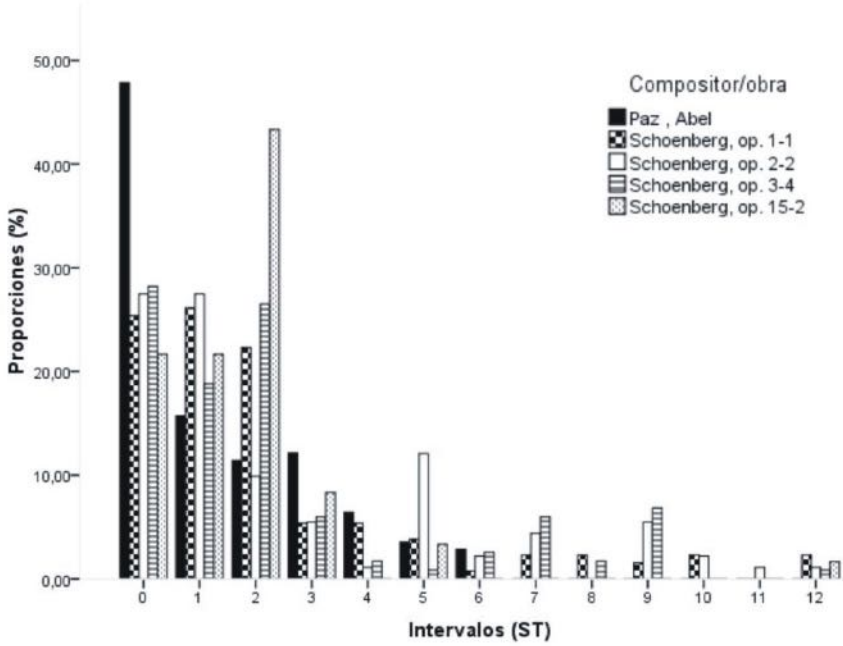
---

[56] Un análisis de correlación estadística indica en qué medida dos variables están asociadas o "covarían" (esto es, varían juntas), y cómo es esa covariación. Aquí utilizamos una medida lineal de covarianza estandarizada denominada coeficiente de correlación producto-momento de Pearson, que se simboliza como *r*. Este coeficiente estima la covarianza entre valores de -1 y 1: el valor -1 indica una perfecta covarianza, pero en sentido inverso, esto es, si una variable aumenta su valor la otra disminuye, o viceversa; valores cercanos a 0 indican que las variables prácticamente no tienen asociación (el 0 siendo el caso de asociación nula); finalmente, el valor +1 indica una perfecta covarianza positiva, esto es, que ambas variables crecen o disminuyen juntas.

[57] Cabe mencionar que, en el informe de la correlación, el número "26" indica la cantidad (*n*) de pares de "tipos de intervalos diferentes" (según su tamaño) que consideramos en el análisis. Esto es, básicamente, consideramos en cada caso 26 tamaños de intervalos, pues Schoenberg llegó a utilizar un intervalo de 25 ST (en su opus 10-3). Ciertamente, esto "infló" ligeramente los coeficientes de correlación entre aquellas piezas que no presentaban intervalos tan grandes; sin embargo, optamos por conservar el mismo *n* en todos los análisis para que sus resultados puedan interpretarse en conjunto (por caso, para interpretar la correlación entre una pieza y otra atendiendo al mismo tiempo a las correlaciones entre las piezas restantes).

A continuación, se avanzó en el análisis de los niveles un poco más profundos del diseño melódico, específicamente, de las relaciones existentes entre agrupamientos de tres notas contiguas. El objetivo fue evaluar en qué medida la escritura melódica de Paz reflejaba la "regla" de compensación (esto es, de cambio de dirección) de los saltos, y finalmente establecer una comparación con la escritura de Schoenberg sobre este punto –en este análisis tampoco se relevaron grupos que incluyeran intervalos "muertos"–. Tradicionalmente, en el marco de la composición de música tonal, la regla de "compensación" fue de amplia aplicación y, en tal sentido, resulta lógico pensar que el alejamiento de la tonalidad podría conllevar también su abandono relativo. A efectos prácticos, se consideró "salto" a todo intervalo igual o mayor a 3 semitonos. Los resultados de estos análisis se muestran en el *inset* de la Figura 1; específicamente, allí se muestra la proporción de saltos entre notas contiguas y la proporción de grupos de 3 notas que no satisfacen la regla de "compensación de saltos" en la melodía de *Abel*, junto con las mismas características en las canciones de Schoenberg, de nuevo para su comparación.

Figura 2. Distribución de las frecuencias de intervalos entre notas sucesivas en *Abel*, de J. C. Paz, y en los opus 1-1, 2-2, 3-4 y 15-2 de A. Schoenberg (ver texto)



En coincidencia con lo observado en los análisis anteriores, en este caso puede observarse que la tendencia a utilizar saltos fue menor en la canción de Paz que en las canciones de Schoenberg. En efecto, la proporción de saltos en *Abel* es menor que la proporción observada en cualquiera de las canciones del compositor

austríaco con la excepción solo de los opus 6-5, 6-6, 15-2 y 15-13, canciones estas de su período tonal, o iniciadas en dicho período y completadas en un período posterior –lo cual sería el caso de las opus 15–.[58] Además, se observa que la tendencia a no-compensar los saltos también fue en *Abel* menor que en las canciones de Schoenberg. Sobre este punto, sin embargo, la tendencia fue menos marcada; la no-compensación fue menor excepto en comparación con los opus 3-1, 3-4, 3-5, 6-2, 6-6, 8-1, 8-3, 8-4, 14-1, 15-1, 15-2 y 15-8 de Schoenberg. En cualquier caso, en su conjunto, estos análisis sugieren un tipo de composición lineal en Paz más ceñido a "reglas" propias de la escritura tonal (por ejemplo, menor proporción de saltos, combinada con una tendencia a su compensación) que lo que ocurriera en la composición lineal de Schoenberg.

Finalmente se avanzó hacia un análisis aún más profundo de la arquitectura melódica. En este caso el objetivo fue estimar una medida global de dispersión de las notas en el registro. Para ello, se relevó la distancia entre cada nota de la melodía y cada una de todas las notas restantes que ocurrían a continuación –en este análisis sí se incluyeron los intervalos muertos–. Debe notarse entonces que esta medida "global" sintetiza varias características de dispersión, muy especialmente el registro ocupado por cada grupo/frase de la melodía, la diferencia registral entre cada grupo y el siguiente, el registro total de la melodía, y –al menos parcialmente– la cantidad y magnitud de movimientos de un extremo del registro al otro. La Figura 1 (barras a la derecha) también muestra el resultado de este análisis. Como era esperable, el monto de "dispersión global" de las notas fue menor en la canción de Paz que en las de Schoenberg. De nuevo, la diferencia en la tendencia aquí fue marcada: la dispersión global en *Abel* fue menor que en cualquiera de las canciones de Schoenberg con la sola excepción de sus opus 3-4 y 3-6, dos piezas del período aún más tonal del compositor.

3. Discusión y conclusiones

En el presente trabajo nuestro objetivo fue echar luz sobre el camino recorrido por J. C. Paz desde la tonalidad hacia la atonalidad en función del tipo de composición lineal utilizado, y esclarecer las relaciones existentes entre dicho recorrido y el que transitara A. Schoenberg. Para alcanzar este objetivo, nos centramos en las melodías (vocales) de las canciones de estos compositores, y relevamos algunos atributos con relación a cómo se distribuyen (promedios, frecuencias) y organizan (por ejemplo, compensaciones de los saltos, o no) sus intervalos. Sabíamos que en Schoenberg esos atributos mostraban una tendencia hacia una dispersión cada vez mayor, a medida que el compositor avanzaba hacia la producción de piezas atonales.[59] Aquí, finalmente, lo que observamos es básicamente una diferencia en

[58] Sobre este punto, véase Simms: *The Atonal Music*...
[59] Anta, en preparación.

el modo en que Paz se aproximó a la atonalidad: pese a detenernos en un punto de su trayectoria muy próximo al abandono de la tonalidad, o en donde el abandono en cierta medida se consumó, el modo en que Paz manipula la dispersión de las alturas se asemeja más al modo utilizado por Schoenberg en las composiciones de su primer período, más tonal, que en las composiciones en donde la atonalidad aparece consumada.

Sin duda, una limitación importante de este estudio es su ceñimiento a las canciones de los compositores estudiados, especialmente la restricción a la única canción de Paz. Ello plantea la inquietud acerca del rol que el propio Paz le habrá asignado a *Abel*, y en qué medida podemos considerarla como válida para conocer su pensamiento, y reconstruir su trayectoria. Es que el hecho de que Paz compusiera solo una canción y luego no volviera sobre el género es sugestivo: tal vez lo que encontró allí no resultó ser un camino adecuado para sus intereses, o simplemente "no le gustó". Al respecto, Paz fue explícito sobre su interés por una "úsica absoluta",[60] cuya manifestación se restringiría, en la concepción más estándar del término, a la música instrumental.[61] Ahora bien, si esta concepción valiese en Paz, explicaría por qué solo escribió una única canción, e indicaría que la misma no es un ítem válido para conocerle. Sin embargo, bajo la interpelación de la obra beethoveniana, específicamente el cuarto movimiento de su Novena Sinfonía, el argumento de que aún la música vocal puede ser "absoluta" ya había sido elaborado en el pensamiento occidental,[62] y Paz parece haber adherido a tal argumento:[63] primero, ¡escribió una canción!; segundo, "pese a" que su obra insigne es en parte vocal, considera a Beethoven uno de los "espíritus guía" de la música moderna;[64] y tercero, ve en las canciones (por ejemplo, en el opus 21, *Pierrot Lunaire*) del "atonalismo organizado" de Schoenberg –el otro "espíritu guía"– obras que alcanzan el estatus de música absoluta.[65] Esto sugiere que el interés de Paz por la música absoluta no implicó la desvalorización del género: sugiere que *Abel* es, pues, fruto fiel de su pensamiento.

Otra posibilidad, anticipada recién, es que lo que Paz encontró en *Abel* no le haya "gustado". Es que el argumento de que una canción puede rotularse como música absoluta incluía la premisa de no comunicar la "idea" del texto, o de no servir como "medio" a sus "metáforas" y "concepciones";[66] dicho de otra manera, de no contener *madrigalismos*. Como contrapartida, en *Abel* abundan los

---

[60] Véase, por ejemplo, Paz: *Introducción...*

[61] Véase, por ejemplo, Carl Dahlhaus: *La idea de la música absoluta* (Barcelona: Idea Books, 1999 [1978]).

[62] Véase Friedrich Nietzsche: "On Music and Words (Fragment, 1871)", en Oscar Levy (ed.): *The Complete Works of Friedrich Nietzsche* (New York: Macmillan Company, 1911), pp. 27-47.

[63] Las referencias ocasionales a Nietzsche que utiliza Paz, acerca de cómo diría aquel lo que él pretende decir, o sobre las tesis del filósofo alemán (véase, por ejemplo, Paz: *Introducción...*, pp. 119, 182, o 450), llevan a pensar que efectivamente poseía un conocimiento cierto en la materia y, entonces, que estaba "en condiciones" de adherir o no a sus argumentos.

[64] Paz: *Introducción...*, p. 120.

[65] Ibídem, p. 133.

[66] Nietzsche: "On Music and Words...".

madrigalismos,[67] incluso de los más estandarizados en la música "culta" de occidente.[68] Es posible entonces que, luego de terminada la composición, Paz estuviese disconforme. Esta idea, sin embargo, tampoco parece justificada: primero, recuérdese que en 1929 Paz revisó la versión original de *Abel*, de 1927, y no obstante ello en la nueva versión (la analizada aquí) aún hay madrigalismos; y segundo, incluso en las canciones de Schoenberg que Paz asocia a la música absoluta hay madrigalismos evidentes (por ejemplo, al inicio del opus 21-1). En suma, si bien el "misterio" acerca del porqué de su individualidad subsiste, no encontramos razones para suponer que *Abel* no sea un ítem válido para examinar el pensamiento de Paz, y su recorrido hacia la atonalidad; por el contrario, y más allá de la bifurcación que implica entre música instrumental y vocal, los retazos de evidencia disponibles nos inclinan a pensar que sí es un ítem válido. Cabe notar entonces que, hasta aquí, la limitación de nuestro estudio sería solo cuantitativa (lo cual no es poca cosa), por no contar con puntos suficientes para reconstruir el "recorrido": es que el mismo pudo no haber sido lineal, con lo que *Abel* bien puede ser un *outlier,* un punto que se aleja del patrón general de la trayectoria. Si bien esto no invalida los resultados aquí reportados (circunscritos al universo "canción"), sí plantea la necesidad de comparar las composiciones no-vocales de ambos compositores para cualificarlos. Esperamos poder avanzar en esta línea.

Otra limitación a considerar tiene que ver con los puntos de referencia adoptados para reconstruir y comparar las trayectorias. Como dijimos más arriba, asumimos aquí, siguiendo a Corrado,[69] que *Abel* se ubica en un punto de inminente abandono de la tonalidad por parte de Paz, o incluso de abandono parcial. Así, equiparamos ese punto con las obras de Schoenberg próximas al abandono de la tonalidad, o que ya muestran una atonalidad explícita (por ejemplo, el opus 8 y el opus 10-4, respectivamente). Sin embargo, la ubicación de la pieza puede ser imprecisa. Por ejemplo, Corrado sugiere que aun en sus sonatinas opus 21 y 25, de 1932 y 1933 respectivamente, Paz utiliza "restos tonales".[70] Ello indicaría que el abandono definitivo de la tonalidad se da junto con el abrazo al dodecafonismo, con su opus 26 de 1934. De tomar estas ideas como referencia, deberíamos concluir que *Abel* aún está lejos del punto crítico de inflexión hacia la atonalidad y que, por lo tanto, habría que equipararlo a puntos en la trayectoria de Schoenberg anteriores a los seleccionados (por ejemplo, a su opus 3, o su opus 2). Sin embargo, no puede perderse de vista que los montos de dispersión utilizados en la composición lineal de Paz no solo tendieron en general a ser menores, sino que la mayoría de las veces efectivamente lo fueron (recuérdese, por ejemplo, que el intervalo promedio

---

[67] Ver Corrado: *Vanguardias al sur...*, p. 58.

[68] Nos referimos, por ejemplo, a la asociación entre la expresión del texto de *Abel* "al cielo sube" y el comportamiento musical de "movimiento melódico hacia el agudo". Sobre el tema, ver Hernán D. Ramallo y J. F. Anta: "Cross-domain Mapping in Paz's song *Abel*: a Bridge between Contemporary Argentinean Music and Western Tradition", manuscrito en preparación.

[69] Corrado: *Vanguardias al sur...*

[70] Ibídem, p. 90.

en el nivel nota-a-nota en *Abel* fue menor que en cualquiera de las canciones de Schoenberg). Ello sugiere que, más allá de dónde establezcamos la conexión entre una trayectoria y otra, el modo en que Paz se aproximó a la atonalidad a través de la técnica lineal fue diferente al modo en que lo había hecho Schoenberg.

Finalmente, y como contrapartida, una contribución importante que creemos hace nuestro estudio es el grado de certeza y sistematicidad que aporta al análisis del repertorio. Esto es, por un lado, precisión de los datos acerca de los atributos considerados. Al respecto, nótese que nuestro estudio muestra que *Abel* no responde a el/los "modelo/s" de construcción lineal globalmente sugeridos por Romano o Corrado para su período de producción,[71] pues ciertamente no presenta abundancia de cromatismos o intervalos de segunda (por ejemplo, de intervalos de 1 o 2 ST), ni tampoco de cuartas, quintas o séptimas (esto es, de intervalos de 5 a 11 ST). De hecho, nuestro estudio revela un nuevo patrón de distribución, centrado en la nota repetida (ver Figura 2). Y por otro lado, rigurosidad en las comparaciones establecidas. Ciertamente no podemos "aparear" sin más *x* pieza de Paz (e.g., *Abel*) con *x* pieza de Schoenberg, pero sí hemos documentado que el monto de dispersión de las notas utilizado en las melodías de las canciones tendió a ser menor en aquel que en este.

Por último, si bien aquí establecimos relaciones entre un grupo limitado de piezas, particularmente en lo que se refiere a la producción de Paz, creemos que la metodología de análisis es útil para relacionar un número mayor de ellas, y así reconstruir mejor las trayectorias, identificando con más claridad las particularidades y riquezas, las "ideas y vueltas" que uno u otro subconjunto de obras aporta. Esperamos en un futuro próximo poder avanzar en esta línea.

[71] Romano: *Juan Carlos Paz...*; Corrado: *Vanguardias al sur...*

Las dos orillas: perspectivas sobre dos óperas recientes estrenadas en Francia: *Cachafaz*, de Oscar Strasnoy y *Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein

Martín Liut

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 251-278. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Las dos orillas: perspectivas sobre dos óperas recientes estrenadas en Francia: *Cachafaz,* de Oscar Strasnoy y *Avenida de los Incas 3518,* de Fernando Fiszbein

El presente trabajo estudia dos óperas de compositores argentinos que fueron estrenadas recientemente en Francia. Se trata de *Cachafaz*, de Oscar Strasnoy, y *Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein. Ambas óperas observan la particularidad de tener tramas localizadas en Montevideo y Buenos Aires respectivamente y de estar cantadas en español-rioplatense. La elección del español también se encuentra en óperas de otros compositores argentinos radicados en París y representa uno de los tipos de "marcas de origen" de su origen nacional en sus trabajos. Las estrategias compositivas son sin embargo divergentes: Strasnoy realizar una trama intertextual en la que conviven el género lírico y músicas rioplatenses como la milonga; Fiszbein, en cambio, mantiene el aparato intertextual fuera de lo musical. El análisis de este tipo de obras es parte de un proyecto más amplio que tiene como objeto de estudio a los compositores argentinos que están radicados actualmente en París.

Palabras clave: ópera, música contemporánea argentina, Oscar Strasnoy, Fernando Fiszbein.

The Two Banks: Perspectives on Two Recent Operas Premiered in France: *Cachafaz* by Oscar Strasnoy and *Avenida de los Incas 3518* by Fernando Fiszbein

This paper studies two operas that were recently released in France: *Cachafaz*, by Oscar Strasnoy, and *Avenida de los Incas 3518*, by Fernando Fiszbein. Both operas observe the distinction of having plots located in Montevideo and Buenos Aires respectively and being sung in Spanish. The choice of Spanish is also found in other operas written by Argentinean composers in Paris and represents one type of "home marks" of national origin in their work. The compositional strategies are however divergent: Strasnoy makes an intertextual plot in which he combines elements of the opera and milonga music; Fiszbein, instead, keeps the intertextuality out of the musical level. The analysis of these operas is part of a larger project that aims to study Argentine composers who are currently residing in Paris.

Keywords: opera, Argentinean contemporary music, Oscar Strasnoy, Fernando Fiszbein.

Introducción[1]

El presente trabajo se enfocará en dos óperas de compositores argentinos que fueron estrenadas en Francia recientemente. Se trata de *Cachafaz,* de Oscar Strasnoy (1970) sobre el texto homónimo de Copi, y *Avenida de los Incas 3518,* con libreto y música de Fernando Fiszbein (1977).

Ambas fueron presentadas en 2010 y 2012, contaron con diferentes tipos de subvenciones del estado francés y la participación de ensambles de primer nivel como el 2e2m y Le Balcon.

Además del común origen argentino de sus autores, las óperas comparten el hecho de que el idioma cantado no fue el francés, sino el español rioplatense. Ambas historias están localizadas en el Río de la Plata: Montevideo de los años 20 en el primer caso y Buenos Aires de los 80, el segundo.

En cambio, las estrategias musicales son divergentes. Mientras que Strasnoy realiza una operación de integración entre diferentes géneros musicales, incluyendo a los que remiten a la música rioplatense, particularmente la milonga, Fiszbein utiliza un lenguaje abstracto, propio de la música contemporánea francesa.

Ambas óperas se representaron dentro de la actividad cotidiana de la música contemporánea francesa, campo en la que los dos compositores se encuentran inmersos, aunque en diferentes estadios de sus respectivas carreras artísticas: *Cachafaz* fue la octava obra de música escenificada de Strasnoy; *Avenida de los Incas 3518* es la primera experiencia operística de Fiszbein.

El uso del español-rioplatense planteó un problema de producción para los cantantes cuya lengua materna es el francés. Los registros en video disponibles para el presente trabajo de análisis muestran el esfuerzo de los intérpretes por acercarse a las peculiaridades del acento rioplatense, tanto como la distancia evidente del resultado para el público hispanoparlante. Por razones que analizo más adelante, una solución que pudo tomar Strasnoy fue la de elegir a un cantante argentino en el papel protagónico de *Cachafaz,* y aceptar que, ante un público mayoritariamente francófono, el resto del staff no domine las particularidades de la fonética rioplatense.

Mi proyecto de tesis doctoral tiene como objeto de estudio a la comunidad de compositores argentinos que desarrollan su actividad artística en París.2 Se trata de un grupo de casi treinta personas, de diferentes generaciones, entre los veinte y los casi ochenta años que han venido radicándose en Francia desde finales de la década de 1950.

---

[1] Este artículo está conformado por la ampliación de dos ponencias presentadas previamente: "Lunfardo parisino: sobre la ópera *Cachafaz* de Strasnoy-Copi", en la *XI Semana de la Música y la Musicología,* organizada por la Universidad Católica Argentina. (Buenos Aires, 31-10-2014) y "Viejo quartier. Un edificio de Belgrano, en pleno París", en las *I Jornadas de Música Contemporánea* organizadas por el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 01-11-2014).

[2] Se titula *La París musical de los argentinos. Compositores nacionales en la Francia del siglo xxi.* Doctorado en co-tutela entre la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina) y L'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris, Francia).

Hace un siglo el viaje al exterior cumplió mayormente una función formativa, tanto en términos específicamente técnicos como de ilustración cultural para un campo que, dominado por el paradigma de la música absoluta, se caracterizó por una idea universalista pero jerárquica. Se formaba parte del mundo de la música "culta", sin embargo, para los compositores de América Latina su lugar de acción era el propio territorio. Los viajes a Europa eran todos con boleto de regreso.

No se trata de un fenómeno exclusivo de la composición musical. Ocurrió con el teatro, que se asemeja al caso de la música porque su carácter performativo requiere también el vínculo y la interrelación con los intérpretes del medio local.[3] También se radicaron los artistas visuales y,[4] de un modo diferenciado, el fenómeno alcanza a la literatura.[5]

En este sentido, analizamos un fenómeno puntual que debe incluirse dentro de la migración de científicos, artistas y deportistas que, motivados tanto por razones políticas como económicas, se inició en la Argentina a partir de la segunda mitad del pasado siglo XX.

Si bien la centralidad de París como faro de la modernidad cultural comenzó a ser disputada luego de la Segunda Guerra Mundial, en el caso de la música contemporánea parece haber continuado como un lugar preferencial para los compositores argentinos que emigran.

Entre otras causas, contribuye la larga tradición francófila de la cultura argentina en general y musical en particular. Para el caso de los que llegan a Francia a más temprana edad continúa ofreciendo un acceso meritocrático a sus más destacadas instituciones musicales, que son públicas y accesibles económicamente. Por último, se trata de un país que, a pesar de la crisis económica que atraviesa Europa, ofrece un ecosistema para la práctica profesional de la composición que es inclusivo para los extranjeros.

La migración de compositores de orígenes diversos hacia Francia es un proceso que mantiene una tasa creciente. Según el último relevamiento que realicé en fuentes del Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC, París) la población de compositores extranjeros se triplicó entre 1980 y el presente.[6]

---

[3] Copi, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Roberto Plate, Jeróme Savary cuya particularidad fue señalada por el medio crítico local, que ya, a fines de los 60 llegó a hablar de la "escuela de los argentinos de París". Según consta en Obregon Osvaldo: "Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* 40 (1983), pp. 17-45.

[4] Sobre los artistas plásticos argentinos en París ver el libro de Isabel Plante: *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2013).

[5] Cortázar, Saer, Cozarinsky vivieron en París, pero siguieron escribiendo en castellano a diferencia de Bianciotti. Sobre la problemática específica del escritor argentino emigrado ver Silvia Molloy y Mariano Siskind (comps.): *Poéticas de la distancia*. *Adentro y afuera de la Literatura Argentina* (Buenos Aires: Norma, 2006). Esta idea de distancia respecto del centro literario, la pienso tomar para los casos de compositores de origen argentino que, o bien hacen música popular argentina, o cuya música contiene elementos de diferentes músicas populares argentinas, como podrían ser los casos de Gustavo Beytelmann, Esteban Benzecry y Tommy Gubbitsch.

[6] Tomamos 1980 como punto de partida estadístico, gracias al trabajo del sociólogo Pierre-Michel Menger "Le paradoxe du Musicien". Estos datos los estoy cruzando con el instituto de estadísticas Francés INSEE

A raíz del trabajo de campo que vengo realizando desde 2013,[7] constaté que, mientras que las razones de la migración a Francia han sido de diverso orden (político, económico, cultural y profesional), la permanencia en dicho país tiene como denominador común la posibilidad concreta de sostener una carrera artística en un medio que, como el francés, sigue siendo aún hoy uno que protege al campo de la música contemporánea como política de estado.

La nacionalidad de los compositores extranjeros que van hacia París no es un tópico que sea central a la hora de la circulación y valoración de sus respectivas producciones musicales dentro del campo.

Por el contrario, como ocurre con la música culta contemporánea, la hegemonía del espíritu universalista sigue vigente. Francia es de hecho uno de los países en que el paradigma se mantiene con mayor vigor y soporte estatal.[8]

En contra de toda particularidad nacionalista, el campo de la vanguardia musical en Francia admite la participación de compositores provenientes del exterior, pero a condición de que se sumen a una música universal. Se trata de una configuración cultural que responde a ciertas lógicas de posibilidad y restricciones específicos del ámbito francés. La presencia de compositores extranjeros funcionaría –al igual que a comienzos del siglo XX– como un reaseguro de que Francia sigue siendo un espacio destacado y que da cobijo a la actividad cultural global.

En un trabajo anterior comprobé que dentro del total de obras de los catálogos de estos compositores, alrededor de un 10% tiene lo que denomino "marcas de origen".[9] Se trata de composiciones que, de modos diversos, permiten reconocer el vínculo con lo argentino de estos compositores.

Este tipo de referencias tienen entonces un carácter excepcional y episódico. De todos modos, hay casos dentro de esta parte del corpus que exponen estas marcas de un modo más evidente. Es el caso de las óperas cantadas no en francés sino en español en su versión rioplatense y/o lunfarda.

No se tratan de casos únicos, hay dos óperas más que, por razones de espacio y de temática (se basan en acontecimientos históricos) abordaré en futuros trabajos: son las que cuentan con libreto de Esteban Buch: *Richter*, con música de Mario Lorenzo, de 2003; y *Aliados*, de Sebastián Rivas.

---

y el Centro de Documentación de Música Contemporánea de Francia (CDMC). Restan hacer estudios comparados con otro tipo de profesiones de las que también parece haber tendencias similares como podrían ser las de investigadores y deportistas. CDMC: Lista de compositores franceses y extranjeros residentes en Ille de France (La ciudad de París y la banlieue). Enviada al autor por email, entre 1 y 10 de octubre de 2014.

[7] He realizado entrevistas personales a veinticinco compositores argentinos radicados en París. Con varios de ellos he mantenido más de un encuentro y comunicaciones de diversos tipo como correo electrónico, comunicaciones telefónicas y video-telefónicas.

[8] Ver por ejemplo: Eric Drott: *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981* (Los Angeles, Berkleey, LA: University of California Press, 2011) y Esteban Buch: "Reevaluer la histoire de l'avant-garde", AA.VV.: *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes* (Paris: Editions Ehess, 2011).

[9] Martín Liut: "Episodios nacionales en una música cosmopolita", ponencia presentada en las *VII Jornadas JIDA*P (La Plata: Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 05-2014).

En todos los casos, la composición de obras para la escena conforma parte de una corriente más general del campo de la música contemporánea en el que la ópera claramente ha tenido un resurgimiento tangible por la cantidad de nuevas obras estrenadas a partir de los 2000.

Una aclaración teórica: la nación como "experiencia" (y no como "esencia")

Producto de su asociación con ideas esencialistas, la cuestión identitaria fue un tópico que generó resistencias a lo largo de buena parte de las primeras entrevistas realizadas a los compositores argentinos que viven en París, desde 2013. A excepción de Oscar Strasnoy que, un poco en la línea de Mauricio Kagel, ha hecho de la pregunta sobre la propia identidad un tema inherente a su poética, las consultas sobre todo asociadas a la idea de "nación" resultaron incómodas.

Antes de abordar algunos aspectos sustanciales de las óperas de Strasnoy y Fiszbein, considero importante señalar que mi abordaje toma como perspectiva teórica la idea de nación como "experiencia", tal como la ha formulado Alejandro Grimson.[10] Se trata de una perspectiva que resuelve el problema de las posturas esencialistas de la nación como también se propone complejizar temas no abordados por la corriente constructivista.

Este enfoque postula que la "nación" es un espacio heterogéneo socioculturalmente que, sin embargo, a lo largo del proceso histórico se ve atravesado por acontecimientos y situaciones específicas de ese espacio geopolítico.

Estos acontecimientos producen sedimentaciones y erosiones en la configuración histórica de dispositivos culturales y políticos específicos. Las dictaduras militares, el peronismo, la guerra de Malvinas, la hiperinflación, la convertibilidad, la crisis de 2001 son específicos de la historia argentina. Como señala Grimson, estos hechos históricos son necesariamente procesados de forma desigual en la sociedad que los transcurre, ya sea por razones sociales, como culturales y/o etarias. Aun así, esta heterogeneidad produce configuraciones culturales e identitarias que posibilitan horizontes de expectativa y acuerdos mínimos entres sus integrantes.

La relación con los elementos que configuran la idea etiquetable como "típicamente argentino" también plantean relaciones heterogéneas con sus habitantes. El asado, el dulce de leche, José Hernández y Borges, el folclore, el tango y también el rock nacional, constituyen una configuración cultural de lo argentino en el presente.

Pero no implica que, por ejemplo, todos sus habitantes bailen tango o coman carne. En cambio ser vegetariano en la Argentina no significa lo mismo que serlo en la India, como tampoco el no estar interesado en el fútbol en ambos países.

---

[10] Alejandro Grimson: *Los límites de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

Un aporte importante del enfoque experiencialista es el de haber reincorporado la diacronía, la variación en el tiempo de lo que constituiría una determinada "nación". Esto ocurre por la experiencia en común en el devenir histórico y que por lo tanto varía históricamente.

En esto difiere de la postura esencialista "que cree que la nación se impone por sobre las divisiones" y de cierto constructivismo "que desliza que la nación es una ficción que intenta, como toda falsa conciencia, ocultar los conflictos".[11]

Es la "experiencia de la Argentina reciente" de estos compositores radicados hoy en París la que me permite delimitarlos como objeto de estudio y no la hipotética y errónea búsqueda de algún tipode ADN nacional en su respectiva producción artística. Otro dato para constituir el grupo en estudio surgió de un aspecto que es performativo y no esencialista, producto de tener en cuenta la distinción realizada por Stuart Hall entre "identidad" e "identificación".[12] Firmar las obras como compositores argentinos o franco-argentinos (y no directamente como franceses) es un ejemplo de ello.[13]

Desde una perspectiva experiencialista, las obras que contienen "marcas de origen" argentino hablan, entonces, de algunos lazos que estos compositores mantienen con su país natal. Varias composiciones parecen ser el producto de los recuerdos de la "experiencia pasada". No hay "argentinidad" esencial, hay una experiencia vital de la nación en un determinado período histórico que es procesado y asimilado heterogéneamente por los habitantes de un país.

En el caso de los compositores argentinos emigrados, lo argentino ¿es solo pasado? ¿es una experiencia residual?[14] Hay obras que demuestran la existencia de vasos comunicantes entre París y la Argentina: Luis Naón grabando a Gelman, Matalón convocando a Alan Pauls. O, como se analiza aquí, Fernando Fiszbein creando una historia de corte autobiográfico que protagonizan tres amigos de clase media del barrio de Belgrano y Oscar Strasnoy transformando en ópera una tragedia bárbara de Copi.

---

[11] Ibídem, p. 34.

[12] Sobre el tema ver, por ejemplo la introducción del libro que compiló junto Paul du Gay: *Cuestiones de identidad* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003).

[13] Otro fue el de aceptar formar parte de libros como *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (Luis Naón y la mitad de los veinte participantes en ese libro compilado por Pablo Fessel viven actualmente en el exterior), o en la *Antología de música argentina* del sello Irco (Martín Matalón, Daniel D'Adamo). Véase Pablo Fessel (comp.): *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2007).

[14] El término ha sido felizmente propuesto por Federico Monjeau para analizar los "tangos cultos" de otro argentino emigrado: Pablo Ortiz. Ver Federico Monjeau: "Perspectivas sobre la relación entre el tango y la música contemporánea. Tango residual en la obra de Pablo Ortiz", en Esteban Buch (comp.). *Tangos cultos* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012).

Strasnoy, Copi, París, Montevideo. Y Buenos Aires

En 2010, Oscar Strasnoy estrenó, con gran suceso, *Cachafaz* en diferentes ciudades de Francia. La obra fue repuesta en varias ocasiones, incluyendo una versión local en 2012 en el marco del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín.[15]

Strasnoy (Buenos Aires,1970) se radicó en París donde completó su formación musical en el Conservatorio Nacional de Música. Desde fines de los 90, su carrera como compositor lo puso en un primer plano no solo a nivel francés sino europeo. El punto más alto fue, sin duda, el haber sido elegido como el compositor principal del Festival Présences de la Radio Nacional de Francia, en 2012.[16] No casualmente, Strasnoy se ha radicado en Berlín aunque su figura sigue formando parte de la escena cultural francesa. En Argentina, su música ha tenido difusión gracias a diversas presentaciones de sus obras en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, el Festival de Música Contemporánea del Teatro San Martín y hasta los Conciertos del Mediodía, que organiza el Mozarteum Argentino.

También en París vivió Copi (seudónimo de Raúl Damonte Botana, Buenos Aires 1939-París 1987), el autor de *Cachafaz*, que fue reconocido en Francia tanto por su producción como escritor y dramaturgo como por ser un popular historietista.

Cachafaz es una ópera de cámara para dos voces masculinas como protagonistas, coro y ensamble de cámara. Está basada en la obra homónima de Copi, que tiene como subtítulo "Tragedia bárbara en dos actos y en verso".

La historia de la última obra de teatro de Copi, escrita en 1984, está ambientada en un conventillo de Montevideo de la década del 20. Allí, para escándalo de la comunidad, Cachafaz convive con una travesti "La Raulito". El uso de la métrica y la rima propia de la literatura gauchesca del siglo XIX es utilizada por Copi para exacerbar la trama hasta el grotesco y el absurdo. La rima aquí se lanza hacia el discurso procaz; la trama situada en las orillas de la civilización occidental, lleva a que el asesinato de un policía de pie a la antropofagia. Según la historia, la pareja faenará sucesivamente a los representantes de la ley para alimentar a la comunidad hambrienta. Como destaca Daniel Link como "líderes de una revolución antropofágica, Cachafaz y Raulito representan, también, el escándalo de los géneros".[17]

¿Por qué Strasnoy decide elegir este texto para la que fue su octava producción operística? Las notas de programa que Strasnoy escribió para el estreno permiten comprender en buena medida el proyecto estético del compositor respecto de la ópera en general, tanto de su plena conciencia en la red de sentidos que dispararía su adaptación de la tragedia bárbara de Copi al género lírico.

---

[15] Se pueden ver extractos de la versión francesa en la página web del compositor: http://www.oscarstrasnoy.info.

[16] Una participación no exenta de polémicas. Entre otras, la crítica se dirigió a los programados por haberle dedicado todo un festival a un compositor de solo 41 años.

[17] Daniel Link: "Cerca de la Revolución", *Diario Página 12*, Suplemento Radar Libros (03-06-2002). Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-141-2002-06-04.html [Última consulta: 20-09-2015].

Como ya señalamos en un trabajo anterior Strasnoy, compositor culto con una carrera consolidada en Europa, realiza con *Cachafaz* una puesta en acto de la propuesta que Borges formuló para el escritor argentino y la tradición.[18] No se trata tanto de buscar "color local" sino de establecer una red global, cosmopolita, de ideas artísticas y filosófica en las que la cultura alta y la baja se reúnen, a través del texto de Copi.

La elección de Copi implica un puente entre la vida artística parisina (ya que Copi fue parte destacada de ella como historietista y dramaturgo) y la argentina (en donde la obra literaria y dramaturgia ha comenzado a ser también canonizada).[19]

En gran medida, la estrategia compositiva de Strasnoy se asemeja a aquella en la que, según él, se basa la de Copi. Strasnoy define al teatro de Copi como una "convención desviada".[20]

La convención desviada es puesta en juego por Strasnoy dentro del campo musical, tanto en la ópera[21] y la música de teatro por una parte, y la de las músicas populares asociadas al texto de Copi por la otra.

Esta operación se inicia en la constitución misma del orgánico orquestal, que es una combinación de ensamble de cámara "culto" con instrumentos que podríamos denominar "link": la guitarra, que aquí alterna ente la clásica ("la criolla") y la eléctrica, o algunos "pop retro", como el órgano Hammond.

La argentinidad de Strasnoy

Jacques Bonnaure, en ocasión de describir las obras finalistas de la edición 2014 del Grand Prix Lycé en des Compositeurs, hace una distinción entre los seis preseleccionados, entre los que se encontró Oscar Strasnoy con su obra *The End* para orquesta sinfónica y que se basa, precisamente en una gran reescritura del final de la octava sinfonía de Beethoven.

Bonnaure detectó una convergencia en la importancia otorgada por seis de ellos a la escucha de músicas populares alejadas de la cultura europea. "En el caso de Strasnoy –señala Bonnaure– la situación es diferente. No es la música argen-

[18] Jorge Luis Borges: "El escritor argentino y la tradición". Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores y reproducida en Jorge Luis Borges: *Discusión* (Madrid: Alianza, 1997).

[19] Desde principios de los 2000, Copi ha sido objeto de estudio por parte de la academia y el campo literario. A modo de ejemplo podemos citar el libro de César Aira: *Copi* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2004) en un plano más literario, y los trabajos académicos y de divulgación llevados adelante por Daniel Link, profesor titular de la cátedra de Literatura argentina del siglo XX de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que también aborda la temática "Queer" en sus obras.

[20] Oscar Strasnoy: Notas de programa del estreno de *Cachafaz.* Disponible en el sitio del compositor:http://www.oscarstrasnoy.info/works/cachafaz-tragedie-barbare-copistrasnoylazarjourdain2e2m [Última consulta: 20-9-2014].

[21] Tema de estudio pendiente: cómo se resignifica aquí el personaje travestido que tuvo la ópera a lo largo de su historia. El desvío en este caso es que el papel de mujer que interpreta la Raulito no le cambia el registro de barítono a su intérprete.

tina la que es invocada sino que se propone una puesta en distancia de la tradición clásica, algo típico de la cultura argentina, algo que recuerda a Mauricio Kagel".[22]

Las notas de programa escritas por Oscar Strasnoy merecen un análisis detallado porque allí nos parece encontrar numerosas claves para comprender no solo las estrategias compositivas que el autor establece para llevar a la ópera el texto de Copi sino, de un modo más general, la definición de su proyecto artístico global.

Cargado de referencias cultas y populares de todo tipo, dotado un humor refinado y ácido, el texto de Strasnoy muestra el carácter *kageliano* y *borgeano* de su poética.

La elección del texto de Copi es el primer guiño culto a la vida parisina, ya que este fue parte de ella, como historietista, escritor y dramaturgo. Una París que Strasnoy habita desde hace casi dos décadas y que le permite el hilado fino de señalar, al paso, que encontró el libro de Copi "en los locales ahumados de la rue des Écoles, en la París del siglo pasado".

El salto hacia la cultura pop se encuentra en la definición de la amistad artística que Strasnoy comenta que surgió al calor de la creación de esta ópera. Somos "The Three Stooges version Belleville", dice Strasnoy, reuniendo a la serie de televisión norteamericana conocida en la Argentina como *Los tres chiflados* con el film de animación francés *Las trillizas de Belleville*.

El entusiasmo que le genera a Strasnoy el texto de Copi (que dice elegir por "una cuestión de gustos") lo lleva a postular la antinomia Hollywood-Cinecittà: "a la fascinación hollywoodense de lo bello y de la riqueza, la fascinación neorrealista de la monstruosidad".

Antes de dirigir el discurso hacia el Río de la Plata, que no es solo el lugar de nacimiento de Copi y Strasnoy sino donde ocurre la acción de *Cachafaz*, Strasnoy dedica un último párrafo para continuar poniendo en diálogo a París con el mundo. Lo hace cuando comenta que le han dicho, durante una estadía en Japón,[23] que "hay un verbo para designar el desencanto que experimenta el japonés recién llegado a París, luego de confrontar la imagen romántica de los filmes con el horror del olor nauseabundo del metro".

Strasnoy se posa luego sobre el subtítulo "tragedia bárbara", que tiene el *Cachafaz* de Copi al que recuerda como "un hombre de teatro sofisticado". Según Strasnoy el subtítulo sirve:

> [...] para hacer la distinción entre las tragedias "civilisées" (Euripides, Racine, Shakespeare) y las tragedias "non civilisées", esto es, las tragedias invisibles que pasan en un edificio del costado, tragedias no filtradas, no codificadas, no escritas, teatro crudo y lenguaje no temperado.

---

[22] Jaques Bonnaure: Presentación de los discos seleccionados para la edición 2014 del Grand prixLyceen des compositeurs. Disponible en: http://www.mnl-paris.com/web/evenements/grand_prix_lyceen_des_compositeurs/selection_2014/ [Última consulta: 23-01-2015].

[23] A la que accedió por una beca de larga data que el Gobierno francés otorga a los artistas para viajar a aquél país.

Cuando pasa a hablar de la música, lo hace primero aportando una cuota del mejor humor judío porteño. En un solo párrafo atraviesa los tópicos de cierta autoproclamada argentinidad de la cultura carnívora a la fama de vagos y corruptos:

> Se me puede acusar de muchas cosas, salvo de alimentarme de carnes: soy vegetariano. Y si no fuera solamente vegetariano mi religión me prohibiría la ingesta de ciertas carnes. Encima comerse a las fuerzas del Orden está punida por una nueva ley y yo podría perder mi nacionalidad francesa, que fue obtenida con esfuerzo y sin coima, casi dos faltas de estilo para un argentino.

Luego se llega a un tema neurálgico para comprender el enfoque operístico propuesto por Strasnoy, cuando define al teatro de Copi como "una convención desviada".

Precisamente, la voz del compositor se pone en juego con dos grandes convenciones a las que somete a diferentes tipos de desvío durante la obra. Se trata de la convención civilizada de la ópera y la música de teatro por una parte y la bárbara de las músicas populares que se hacen presentes en el texto de Copi por el otro.

Esta operación se inicia en la constitución misma del orgánico orquestal, que es una combinación de ensamble de cámara "culto" con instrumentos que podríamos denominar "anfibios": la guitarra, que es tanto la clásica –"la criolla"– y la eléctrica, y algunos "pop retro" como el órgano Hammond. Esta ambigüedad y transformismo es para Strasnoy "la clave para poder calibrar este zoológico en el que uno no sabe del todo bien de qué lado de la jaula ubicarse".

La convención, desvíos y distorsiones

El número V de la ópera, que denominaré el aria de Cachafaz, es uno de los pasajes en los que Strasnoy juega más abiertamente con la música popular asociada a la ubicación geográfica y temporal de la pieza de Copi, a la vez que cumple con los preceptos esperables para un aria operística.

Cruza entre milonga campera y aria operística para la cuerda del bajo con intervenciones corales, ambos géneros son claramente reconocibles para espectadores competentes, los que también comprenden que la operación de Strasnoy es intervenir sus respectivas convenciones normativas por medio de las distorsiones y los desvíos.

Aunque la partitura no lo indica, consideramos que este número es un aria porque responde a la principal convención al respecto del género: la acción dramática se detiene, para dar espacio a la reflexión y/o expresión personal por medio del canto.

En este caso, ante la puerta del conventillo en la que conviven Cachafaz y La Raulito se encuentra un policía. Las dos inserciones del coro, con su carácter imperativo y urgente, son las que recuerdan que la acción está en pausa y debería continuar ("abran cacos, abran pillos / vergüenza del conventillo").

Sobre este número como un aria, dice Pablo Gianera en el diario *La Nación*: "En general, la ópera transcurre en una especie de canto hablado con secciones más ariosas y dos arias (llamémoslas así): la milonga que empieza con las palabras de Cachafaz "Yo no sé qué es el destino" y un tango, desplazado aunque reconocible".[24]

El propio Strasnoy ha señalado en más de una ocasión que trabaja dentro de las convenciones del género lírico: "Lo que queda es el principio de drama en música. Para mí, las referencias al recitativo y al aria, el momento en que todo el aparato narrativo se para y hay una reflexión, donde se dicen cosas más lentamente, yo las conservo".[25]

Sobre ambas convenciones, Strasnoy establece una serie de desvíos y distorsiones que podríamos distinguir entre cultos (la reformulación rítmica, los sutiles desvíos armónicos) y kitsch (el uso del órgano Hammond).

La estrategia de convención-desvío también juega su papel en el texto de esta sección. Aunque el vínculo entre Cachafaz y La Raulito ya es conocido por el lector-espectador, el tramo del texto empieza como una declaración de amor que no explicita su carácter homosexual. Recién es en la cuarta estrofa en la que se explicita la situación por medio del artilugio –recurrente de toda la obra– de una contraposición por medio de la rima, en este caso entre "compadrón, maricón":

Cachafaz:
Yo no sé que es el destino
menos lo que debería ser
¡más como yo te he querido
ya nadie podrá querer!

Antes que me maten quiero
saber algo de tu esencia
¡por tí perdí la inocencia,
el honor y la honradez!

Te conocí taconeando
cubierta de baratija
en la rambla de la playa
que bordea el arrabal.

¿Fue tu mirada de tango?
¿Fue tu aire compadrón?
Pero te me entraste al alma
vestida de maricón.

[24] Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1529302-la-procacidad-exacta-de-copi [Última consulta: 19-09-2014].
[25] Entrevista de Sandra de la Fuente, *Clarín* (28-07-2010).

Al súbito desvío que provoca la rima, le sigue la interrupción por parte del coro de vecinas que exclaman su repudio a la pareja:

Coro de Vecinas:
¡Abran pillos, abran cacos!
¡Que los maten a piedrazos!
¡Que me los hagan pedazos!
¡Que no se me hagan los guapos!

Cachafaz:
En este gesto fulero
perderé la vida entera
ya no es … en la catrera
mi vida es vida de perro.

¡Así nací así voy!
antes de apagar la vela
quiero que me digas vos
si soy un macho de veras.

Coro de vecinas:
Abran cacos, abran pillos
vergüenza del conventillo.

Sobre la parte central del texto que conforma la escena, Daniel Link puso de relieve el vínculo estrecho con la discursividad de la literatura gauchesca:

> La estructura de este parlamento responde a la estructura del Martín Fierro: los versos pasan de lo particular (la circunstancia específica de la vida de Cachafaz) a lo general (el ser en términos absolutos). Hay, en efecto, una antropología revolucionaria en Cachafaz (es el costado más panfletario de la pieza), pero esa antropología no pasa sólo por la denuncia de las miserias del mundo sino por una distribución de los géneros que, si bien es típica del universo de Copi, adquiere en Cachafaz una grandeza hasta entonces desconocida.[26]

Cachafaz:
Si soy caco, si soy pillo
y soy mucho menos reo

26 Daniel Link: "Cerca de la Revolución", *Página 12*, Suplemento Radar Libros (03-06-2002). Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-141-2002-06-04.html [Última consulta: 19-04-2016].

¡Estoy en Montevideo
cuna de machos sinceros!
Si me llaman Cachafaz
es injusticia social
¡nací en un cañaveral
y mi madre murió en paz!

Nadie me dé de matrero
mucho menos un milico
Aunque nunca fui rico
del mundo sé la moral.
Ningún ser nace anormal
cualquier loro tiene pico
y aquí les digo y replico
la forma de lo esencial.

El hombre es un animal
negro, blanco, pobre o rico
con nariz o con hocico
pero nadie es pavo real.

La Raulito:
no te excites Cachafaz
que el viento viene de atrás.
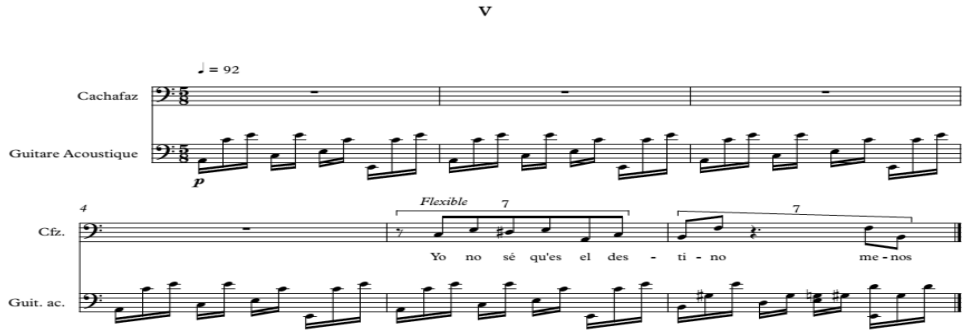
Cachafaz:
No será ningún perico
que me enseñe el bien o el mal.

La milonga es el género musical elegido por Strasnoy. A diferencia de la tradición del nacionalismo musical de comienzos del siglo XX, aquí no es el piano sino la mismísima guitarra "criolla" la que asume el papel de acompañante del solista, con un despliegue del arquetipo de arpegio de la milonga sobre la guitarrística tonalidad de La menor.

El uso de la tonalidad, en esta y otras escenas de la ópera puede ser comprendida en sí misma como una "convención", que, como se verá, sufre también sus propios desvíos.

Solo que, en vez de presentarse sobre el esquema tradicional en 2/4, o en el más moderno y piazzolliano 3-3-2/8, el esquema rítmico de la milonga se presenta aquí en un compás de 5/8 subdivido internamente en grupos de semicorcheas: 3-2-2-3 (agrupamiento que se articula claramente por la articulación del primero de cada uno de estos subrgupos por el ataque con el pulgar de un diseño melódico).

Ejemplo 1. Oscar Strasnoy: *Cachafaz*, inicio de la Escena V



A este primer desplazamiento del tipo de periodicidad y división interna se le suma el particular desplazamiento rítmico escrito para la voz de Cachafaz. Siempre respetando la construcción estrófica octosilábica, Strasnoy produce el desvío agrupando en 7 corcheas dentro del compás ya mencionado de 5/8.

El diseño melódico responde al prototipo de la milonga sureña, con su juego sobre el sexto grado del modo menor y las sensibilizaciones del quinto grado, pero queda sutilmente desviado de su sincronía con la guitarra, aunque esto lo acerca muchísimo al efecto del fraseo propio de los cantores del género, como una especie de *rubato* estilístico pero escrito.

Si desde la organización básica de la escritura inicial, Strasnoy produce sutiles desvíos de la convención, a lo largo del aria distribuye una serie de alteraciones más o menos sutiles, pero evidentes:

- Los súbitos detenimientos del acompañamiento de la guitarra en los compases 22 y 23. Que ocurren luego de diecinueve compases de acompañamiento continuo. Y que anticipan el primer momento de pausa del canto.
- En el compás 24 la guitarra realiza otro acompañamiento “anómalo”: marca tres acordes plaqué como parte de una cadencia sobre La menor, pero que está desfasada del pulso y, que en el compás siguiente no llega al primer grado anunciado.
- La entrada en el compás 41 del órgano Hammond. El timbre no remite al campo de la música popular rioplatense. En cambio sí al mundo del rock de los 60/70. Se trata de apariciones de velocísimas escalas, en fusas, descentradas del pulso altamente cromáticas pero que arriban a la zona de La menor.
- Luego de la segunda entrada del coro, la guitarra da comienzo a un nuevo desvío: el de las modulaciones, que se inicia con el ascenso hacia el Si bemol menor. Se trata de una tonalidad casi ausente en la literatura guitarrística y da pie a una deriva armónica, que también arrastra al cantante y al órgano Hammond.

- El género aria operística aquí es una convención que contiene este juego de desvíos. La elección de la instrumentación es el más evidente de ellos. En cambio, cumple con los principales preceptos esperables de un aria, como lo son el lucimiento del solista, el detenimiento de la acción dramática para expresión del sentimiento del personaje y hasta la reflexión filosófica gauchesca. La participación del coro también es parte de la convención operística (recordar, por ejemplo el coro en *Nessun Dorma* de Puccini).

En el caso de la dicción rioplatense, tanto de esta aria como del personaje de Cachafaz en general, Strasnoy parece haber preferido, un poco a la inversa de lo antedicho, no apartarse de la convención. Para darle verosimilitud fonética, eligió a Lisandro Abadie, cantante nacido en la Argentina para encarnar este papel protagónico.

En cambio, el acento se desvía claramente para cualquier espectador hispanoparlante cuando escucha al resto del elenco, incluyendo a La Raulito. Se nota, eso sí, que hubo claramente un esfuerzo producto del entrenamiento para aproximarse a las peculiaridades del acento rioplatense. De todos modos, dentro de la lógica de las convenciones, normas y desvíos, el posible destrato hacia la fonética rioplatense no afecta a la ópera de Strasnoy. Aun así, hay que señalar que el compositor sostiene como estrategia seleccionar cantantes que tengan como lengua materna el idioma de cada una de sus óperas, como ocurrió en la Argentina con el estreno de su última ópera *Réquiem* basada en el texto homónimo de William Faulkner y cuya protagonista femenina fue una intérprete norteamericana.

Fiszbein lleva una calle de Belgrano a París

Avenida de los Incas 3518 es una ópera de cámara con libreto y música del compositor argentino Fernando Fiszbein. La ópera es un *work in progress* que comenzó en 2009, gracias a la obtención del Premio Franco Donatoni, de Milán; continuó como pieza de graduación del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, fue presentado en público por el grupo Le Balcón en 2012 y tuvo una nueva revisión y ampliación en mayo de 2015.

Fiszbein nació en Buenos Aires en 1977. Luego de iniciar su formación musical como intérprete de guitarra y tomar sus primeros cursos de composición en su ciudad natal se radicó en París, donde completó su formación en las dos instituciones clave para la carrera del compositor en ese país: el Conservatorio Nacional Superior y el Cursus del IRCAM.

La ópera *Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein forma parte de este grupo de obras que establece claras marcas de origen, aunque estas ocurren aquí, sin referencias musicales. En su caso es la elección de la lengua y su libreto las que conectan, de un modo fuertemente autobiográfico con Belgrano el barrio de la infancia.

Fiszbein explica que la ópera es una idea de larga data aunque la había pensado como una posible película, más que una ópera: "Tiene muchas motivaciones y es mi principal proyecto. Fue tomar esa historia de las cosas que fantaseaba con mis amigos en la adolescencia cuando queríamos juntar plata para viajar. Dar el gran golpe para poder viajar. Cosas estúpidas de las adolescencia".[27]

De ese recuerdo sale la idea de tener a tres varones como protagonistas:

> Son tres personas que toman el poder de un edificio. Lo hacen comenzando por prestar atención a las conversaciones del ascensor. Y terminan siendo los dioses griegos del edificio. Son tres pibes con influencias tarantinescas, la banda adolescente, una naranja mecánica más simpática. La ociosidad de los pibes de clase acomodada a los que todo les resulta fácil y quieren buscarse un desafío verdadero.

Más allá de esta ubicación tan precisa, la ópera de Fiszbein parece haber encontrado en París, otro tipo de vasos comunicantes con la literatura y el cine, como se puede apreciar en el texto que acompañó la última revisión de la ópera en mayo de 2015.

> ¿Dónde nos encontramos? ¿En la aleatoriedad de una biblioteca que pondrá en vecindad a *Rayuela* de Cortázar y *La vida, instrucciones de uso*, de Perec? ¿En una *sitcom* teñida de realismo mágico argentino que pone en escena a tres amigos treintañeros?[28]

La propuesta de Fiszbein provocó una recepción intertextual en la que la se enlazan como denominadores vinculantes la literatura y, de algún modo, el corte sociológico de los actores de la historia: la clase media porteña, en relación con la burguesía parisina.

La asociación con Perec es clara: el novelista francés había transformado en protagonista y testigo a un edificio parisino en su monumental *La vie, mode d'emploi*. Fiszbein asegura no conocer la novela, que le fue referida en ocasión del estreno de la versión anterior por el compositor francés Gérard Pesson.[29]

La referencia a Cortázar es de índole formal: la ópera de Fiszbein fractura la linealidad temporal de su historia organizando las escenas de la historia de modo tal que se establece una serie de *flashbacks* respecto de la primera de ellas.

La *sitcom* y el realismo mágico mencionados, parecen más un clásico producto de asociación por distancia, en este caso entre las series televisivas nortea-

---

[27] Martín Liut: Entrevista con el autor (Buenos Aires, 12-08-2014).

[28] *"Oùsommes-nous ?Dans l'aléatoire d'une bibliothèque qui ferait voisiner Marelle de Cortazar et La Vie mode d'emploi de Perec? Dans une sitcom teintée de réalisme magique argentin qui met en scène trois copain strentenaires?* Anuncio de presentación de la versión 2015 de la ópera. Disponible en: http://www.athenee-the atre.com/saison/fiche_spectacle.cfm/149563_avenida_de_los_incas_3518.html

[29] Martín Liut: Entrevista con el autor (París, 15-11-2013).

mericanas (que por lo general tienen como protagonistas a integrantes de las clases medias urbanas) y la escuela literaria más asociada a la "Latinoamérica exótica" que a la porteña. Como explica Fiszbein, el edificio de Belgrano es el ícono para hablar sobre cierta clase media porteña "pero que al mismo tiempo no llega a ser una aristocracia como la europea. Ese registro porteño del que por un lado formo parte, de esa capa social que muchas veces me choca".

Libreto localista, música cosmopolita
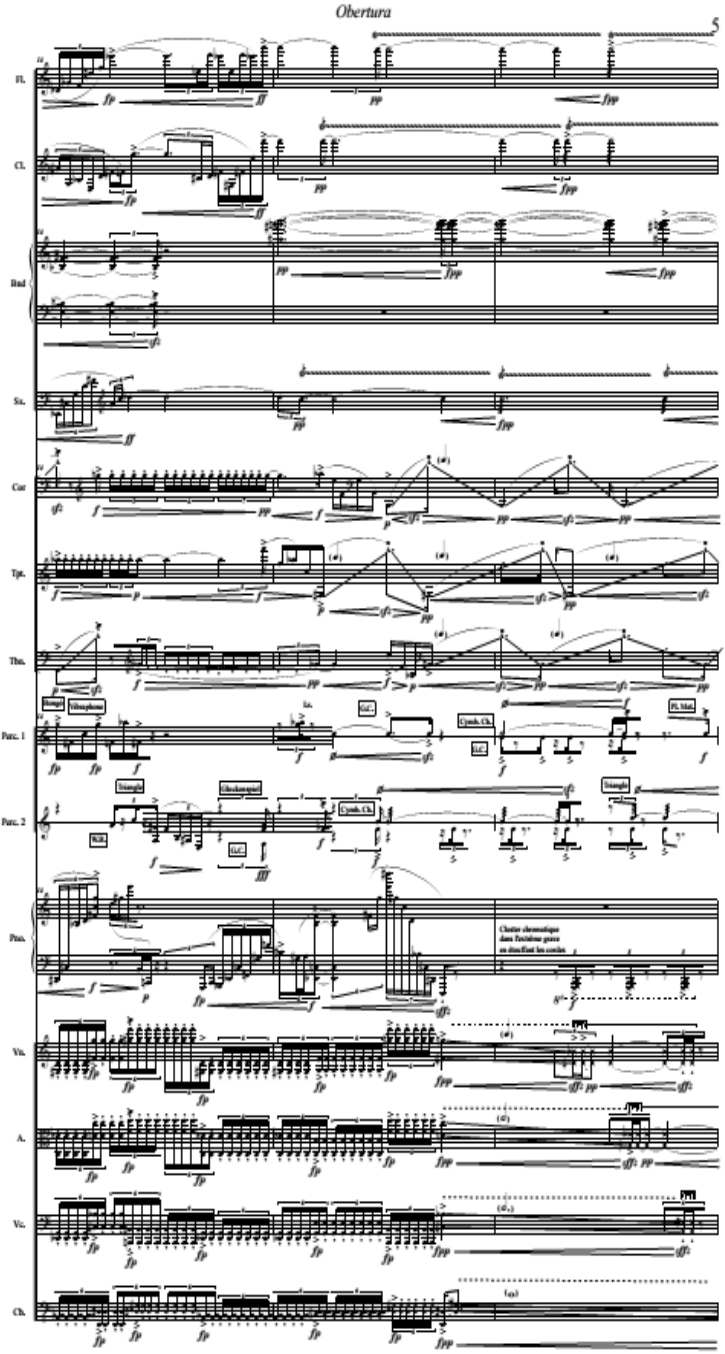
La elección del español rioplatense como lengua para el libreto se debe, según explica Fiszbein, al modo de trabajo compositivo: "Escribí la música y el guión simultáneamente, que [fuera] en español era indispensable. Es lo inmediato de pensar en español para mí". En tiempos en que el sobre-titulado se ha vuelto un hábito no solo de la óperas, sino también del cine, la elección no le representó objeciones ni problemas por parte de la producción.

En todo caso, el problema en la performance es enseñar la particular pronunciación rioplatense a cantantes francófonos. Problema compartido por las otras óperas en estudio. Como primera hipótesis al respecto, las dificultades de la pronunciación han sido relevantes, solo para los hablantes del español-rioplatenses.[30]

Para esta historia de la clase media porteña y, a diferencia de lo que he observado en los casos de las óperas *Cachafaz* y también *Aliados* (Rivas / Buch), Fiszbein escribe una música que se abstiene de cualquier tipo de referencias "localizables". Se trata de una música que responde al tipo de escritura y discurso de la escena musical contemporánea francesa, como se puede apreciar en la página 5 de la obertura para la versión 2012.[31]

[30] Según pude constatar en todas las críticas de medios franceses encontradas al momento de las tres óperas.
[31] El video de la versión 2012 es accesible en la web: http://vimeo.com/49105787

Ejemplo 2. Fernando Fiszbein: Obertura de la ópera *Avenida de los Incas 3518*, cc. 14-16



A lo largo de la ópera queda planteada la problemática del uso del español-rioplatense. Salvo uno de los intérpretes, de origen colombiano, los problemas de dicción de los cantantes francófonos es evidente para cualquier hispanoparlante.

A diferencia de Strasnoy, Fernando Fiszbein se debe recordar que fue construyendo esta puesta con un equipo de intérpretes que se conformó desde su paso como alumno del Conservatorio. Hay, un esfuerzo y avance en la dicción de los intérpretes si se escuchan las versiones sucesivas.[32] Pero que no es suficiente para un hipotético espectador hispanoparlante.

Como un contrapeso o momento autocrítico de esta cuestión, la escena *Recapitulons* que es, precisamente un momento en que se recapitula la historia que se está desarrollando en la ópera es la única que se dice en francés. Pero cuyo intérprete es el argentino Minino Garay, quien no hace ningún esfuerzo por pronunciar con el acento correcto el texto que lee en escena.

En cuanto a la música, tomando en cuenta el perfil socioeconómico de los tres protagonistas de *Avenida de los Incas 3518*, el rock nacional podría haber sido una referencia apropiada para ellos. También el tango o la milonga estarían "a la vuelta de la esquina" en escenas varias, empezando por la escena VI, *Contrapunctus*, que se inicia con el trío protagónico jugando una partida de truco. Sin embargo, el compositor se abstiene de abrir esas puertas intertextuales.

Hay que destacar que Fiszbein es intérprete profesional de tango en la propia Francia, tanto como guitarrista como bandoneonista, instrumento que comenzó a tocar hace ya catorce años. No es que Fiszbein sostenga que ambas prácticas artísticas deberían permanecer separadas, como, por ejemplo, postulaba Gerardo Gandini. La ausencia de citas genéricas parece en su caso más bien acto de resistencia hacia una posible recepción exotista de su trabajo. Una demanda de larga data en la cultura parisina y de buena parte de la europea.

Pero en la ciudad de París, el "color local" es un bien asociado a la autenticidad de lo que se denomina en esa ciudad *Musiques du monde*. En cambio en la *musique contemporaine* francesa, prima el valor universalista.[33]

Desde 2013, Fiszbein organiza el ciclo "Misghigene Night" que, con sede en un reconocido local en el que se baila tango de la *banlieue* de París, reúne en un mismo escenario el repertorio tanguero con otros géneros populares y clásicos. Y con sus propias composiciones contemporáneas.

Sin embargo, lo que opera como un encuentro a nivel de la programación del repertorio, no se encuentra en Fiszbein dentro del contexto de la composición contemporánea.

Esta negativa al color local puede ser comprensible si se toma en cuenta la posición que ocupa en el campo profesional de la música contemporánea francesa.

---

[32] En cambio, resulta menos digerible el hecho de que el puestista de la ópera se despreocupe por el verosímil en la escena del juego de truco, cuando el texto muestra conocimiento del juego, pero los intérpretes sostienen cuatro cartas en sus manos. Una vez más, el contexto "francés" parece explicar este desinterés. Cuesta imaginar una situación semejante en una futura puesta realizada en la Argentina.

[33] Universalismo que esconde, de todos modos, la idea francesa de ese mismo concepto.

Se trata de un creador joven que está dándose a conocer y que, en este punto de la carrera, es él mismo quien pretende distinguir sus modos múltiples de la actividad creativa: aquí es un compositor "culto". Sin embargo, también puede ser un músico popular, y además, puede trabajar para el cine como compositor "rioplatense" o "tanguero".[34]

No porque no valore esos géneros sino, justamente, por la razón contraria: como es un practicante activo, se niega al uso exotizante de esa práctica. Es desde esta posición que Fiszbein resuelve el dilema de un modo diametralmente opuesto a lo que hacen Strasnoy y Rivas.[35]

Lo cotidiano, lo onírico: la ópera

La escena *Otis* me servirá para analizar la poética puesta en juego por Fiszbein.

El título hace referencia a la marca de ascensores que es el epicentro de la acción dramática, pero que incluye en la primera parte, "planos-secuencia" entre diferentes zonas del edificio.

En términos de la tradición operística, la escena podría dividirse en dos momentos: uno cercano al estilo del recitativo porque contiene mayor cantidad de información textual y con ella la acción dramática se desenvuelve en tiempos teatrales-cinematográficos. El segundo momento es el terreno pleno de la ópera: el ascensor en que se encuentran Nico, Diego y Pablo se cae.

En la primera parte lo textual se nutre de una suma de frases cotidianas y banales que pueden tener lugar en los "espacios comunes" de cualquier edificio. El estilo coloquial, los tonos y los modismos que utiliza Fiszbein son los de la clase media porteña que él conoció de primera mano.
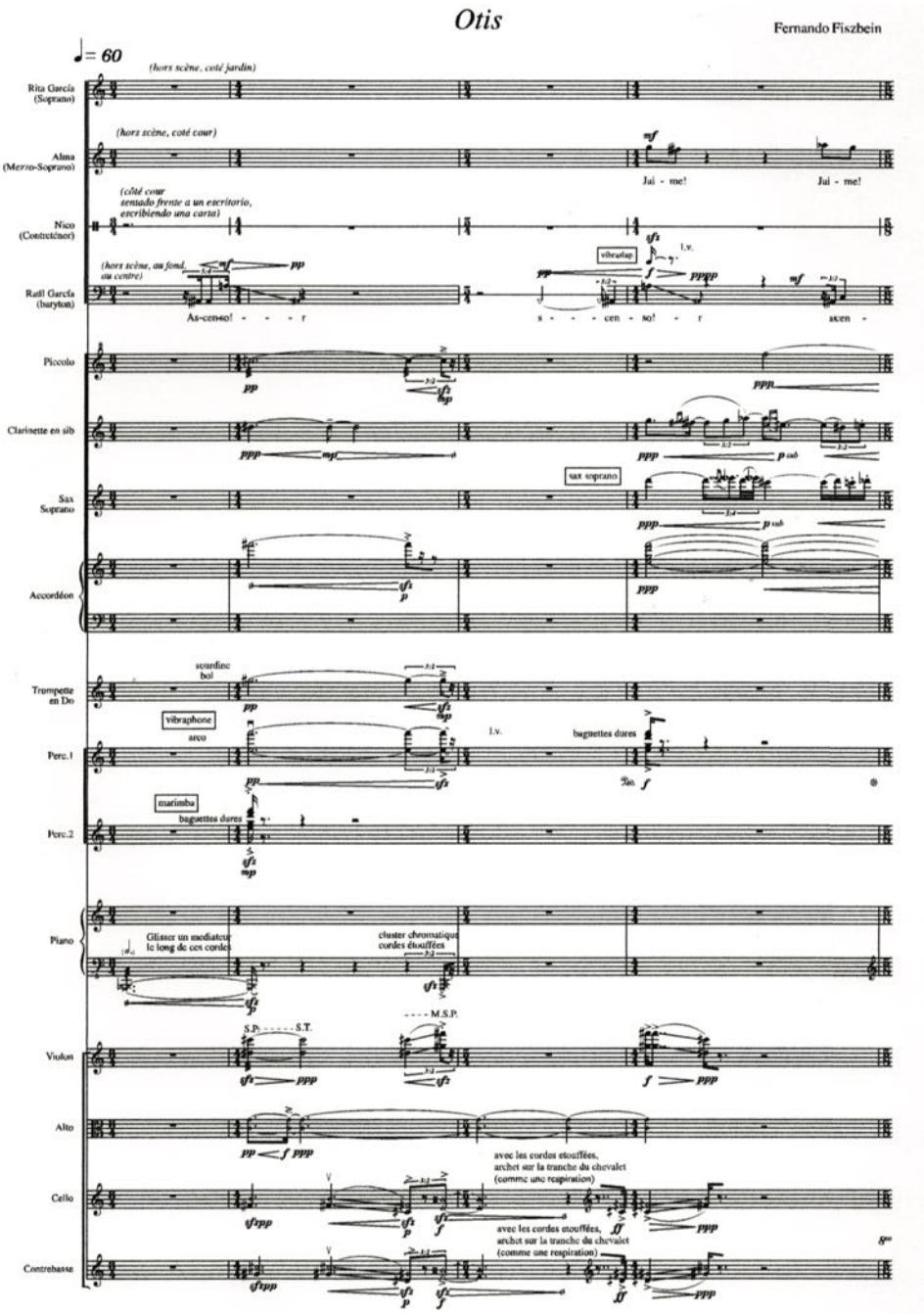
Comienza con Raúl García pegando el grito: "–Ascensor!!!" La repetición del pedido conjuga en sí mismo la sutileza de la fonética porteña, con el juego fonético per se de la música contemporánea: "–ssscensor!!" La "s" se prolonga como materia sonora, la "a" no se escucha, como un típico modismo porteño. La queja de García continúa:

> Siempre se queda trabado en el mismo piso
> se creen los dueños del edificio. Ascensor!
> Otra vez subir por la escalera de nuevo...

[34] Fiszbein fue el autor de la *Au bout du conte*, el film de Agnés Jaoui, cuyo protagonista masculino es un compositor.

[35] Sobre la obra de Sebastián Rivas, véase "Política internacional y dialectos en la ópera Aliados", inédito.

Ejemplo 3. Fernando Fiszbein: *Avenida de los Incas 3518*. Comienzo de la escena Otis, cc. 1-4



El ascensor se vuelve protagonista cuando el trío de amigos que se encuentra dentro de él confirma que se cae. La caída funciona como un doble disparador de sentidos: como el momento operístico por excelencia, en el que el tiempo dramático se detiene, para dar paso a la expresión de los actores por medio del canto. Es, también, un momento *borgeano*, es el tiempo detenido para Jaromir Hladik, el protagonista del cuento *El milagro secreto* de Borges. Así como el lector es capaz de reconstruir ese año de gracia divina otorgado a Hladik para completar su obra, en un tiempo detenido en el instante previo a morir ejecutado por los nazis, los espectadores de la ópera de Fiszbein asisten a la pesadilla recurrente de la caída en abismo, de los tres amigos treintañeros. En ese momento el libreto cambia: de la utilización de los clisés del habla cotidiana, pasa a la reflexión metafísica.
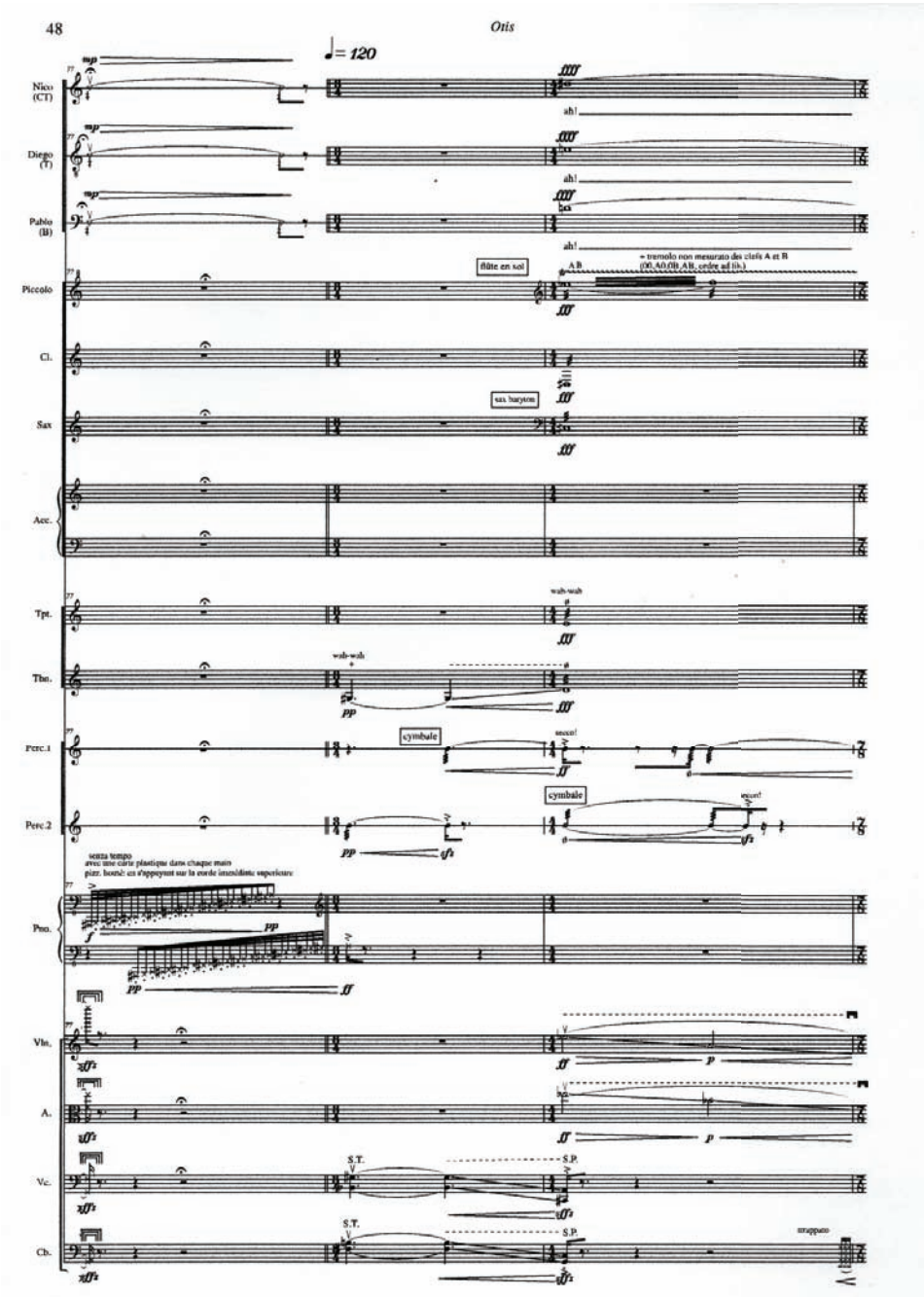
Como en las pesadillas, la caída no culmina. Por el contrario, se ve interrumpida, por corte, hacia la siguiente escena que el público comprenderá luego de que se trata de un momento previo a la caída interrumpida.
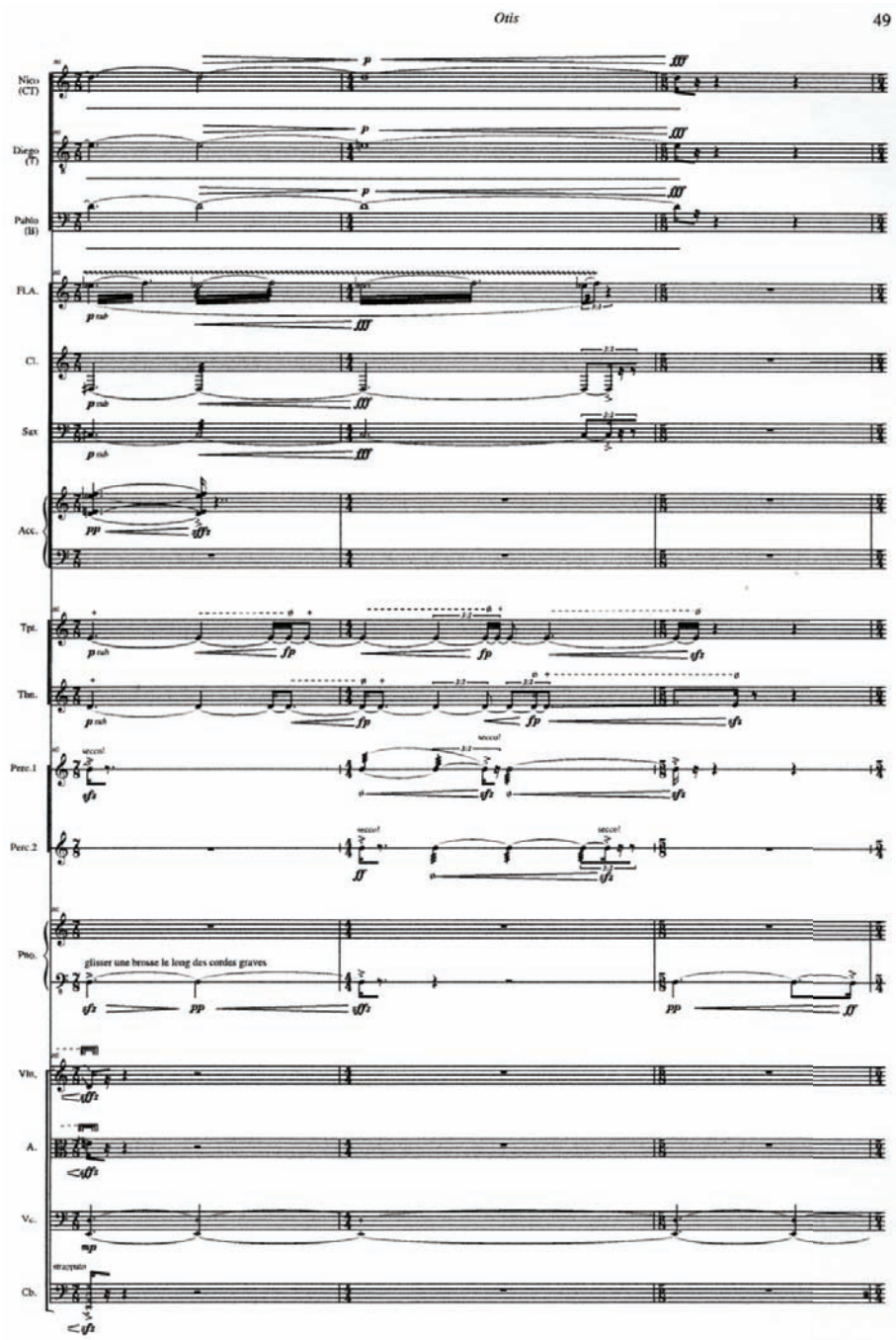
La música de *Otis* muestra dos aspectos centrales para destacar: la consecuencia rítmica que tiene la utilización del español y no el francés es clara por la diferencias de acentuación entre ambas lenguas.

La música se mantiene alejada de citas intertextuales, pero, en cambio, sí juega con la representación, la mimesis. Por un lado, es muy interesante como el grito de García que resuene en el hueco del ascensor y los pasillos del edificio se transfiere como impulso, a la puesta en movimiento de la música.

Por otra parte, la mímesis y las alegorías de esta escena se pueden encontrar asociadas a las menciones del afilador, las campanas que marcan las 10. Y la sección de la caída. El *glissando* y el efecto de descenso permanente conforman ese ensamble retórico musical, que está resuelto por medio de técnicas extendidas y texturas del campo contemporáneo. Como se puede observa en el siguiente fragmento:

Ejemplo 4. Fernando Fiszbein: *Avenida de los Incas 3518*. Escena Otis, cc. 77-82




Otis
49
Nico (CT)
Diego (T)
Pablo (B)
Fl.A.
Cl.
Sax
Acc.
Tpt.
Tbn.
Perc.1
Perc.2
Pno.
glisser une brosse le long des cordes graves
Vln.
A.
Vc.
Cb.

Conclusiones

En un contexto cosmopolita, como es el campo de la música contemporánea francesa, los compositores argentinos radicados en París establecen algunos mínimos puentes identitarios con su país natal, a través de diferentes estrategias. Mayormente, las marcas identitarias remiten a diferentes aspectos de la cultura y la historia argentina en general y no a la música contemporánea local.

En el caso de estas dos producciones operísticas, la referencia más notable es la elección del idioma español en vez del francés para los libretos.

La ópera *Cachafaz* se propone como un gran juego de convenciones y desvíos respecto de dos tradiciones musicales de diferente cuño, como son la ópera y la milonga. La convención operística asociada al aria de la escena V analizada como ejemplo, es aquí el soporte sobre el cual Strasnoy opera diferentes tipos de desvíos.

Un espectador que conozca tanto el mundo de la ópera como el de la milonga cuenta sin duda con una ventaja para encontrar más capas de sentidos que propone este fragmento. Esta doble lectura atraviesa, en verdad a buena parte de la ópera de Strasnoy.

Por ejemplo: un informante, que presenció las dos versiones de la obra en París y en Buenos Aires, señaló que el público parisino celebró el grotesco de la antropofagia que propone la trama. En Buenos Aires, el foco estuvo en la "procacidad precisa" (el título de la crítica del diario *La Nación*) del texto en verso.

Ambos ejemplos no son el centro de la obra en sí, pero muestran cómo la cantidad de sentidos asociables que pone en juego Strasnoy sobre la base del texto de *Cachafaz* requiere de competencias múltiples del público. Un público de origen rioplatense contaría con más capas de sentido a su disposición.

Esto ocurre con *Cachafaz*, pero hay que aclarar que esta no representa una estrategia poética única en la obra de Strasnoy. Por el contrario, es una parte que conforma un mapa más vasto, el de la obra operística de Strasnoy que, por razones que restan estudiar, se parece en mucho al postulado de Borges en "El escritor argentino y la tradición". Recordemos que Strasnoy estrenó esta ópera, cantada en lunfardo rioplatense en París. Y este mismo año, aquí en Buenos Aires, producto de un encargo del Teatro Colón compuso *Requiem para una monja*, sobre el texto homónimo de William Faulkner, que se cantó en el idioma original en inglés.

En cuanto a la ópera de Fiszbein, nos encontramos también con un libreto localizado, cantado en español-rioplatense, pero con una música contemporánea cosmopolita. Es una ópera de un compositor nacido en la Argentina radicado en Francia. Qué utiliza su lengua natal. Que luego de escrita es representada por cantantes y músicos de la escena contemporánea francesa. Se produce aquí una distinción entre el momento de la composición de la obra y su representación. La representación en Europa de la obra se enfrenta a la distancia entre la lengua materna de Fiszbein y la de sus intérpretes, incluyendo al *regisséur.* La familiaridad del lenguaje en el momento de la composición se confronta luego con la construcción del equipo de trabajo artístico de su realidad profesional francesa.

¿Cómo son recibidas estas obras en París y cómo lo serían en Buenos Aires? Como señaló Kofi Agawu, "Los significados son contingentes. Surgen en el lugar de ejecución de la obra y reciben una entidad crítica por parte de individuos con formación histórica, en situaciones culturales específicas".[36]

Cuando *Cachafaz* fue estrenada en Buenos Aires su recepción fue claramente diferente a lo ocurrido en Francia. Naturalmente la gran diferencia es la comprensión del idioma, pero también por el campo intertextual que propone la trama, el propio Copi, y la música de Strasnoy. La otra gran diferencia radicó en que todos los cantantes y actores participantes en la versión presentada en el ciclo de Músicas Contemporánea del Teatro San Martín de Buenos Aires, fueron argentinos.

Las dos obras aquí estudiadas son manifestaciones artísticas que poseen capas de sentidos diversas, en las que el público claramente será capaz de diferentes lecturas en función de su conocimiento tanto del campo de la música contemporánea, como de la cultura y el idioma argentino.

En el caso de Strasnoy, estas marcas de origen provienen de la pregunta por la propia identidad y forman parte de su proyecto estético general.

En cuanto a Fiszbein, produce una combinación entre la experiencia argentina de corte autobiográfico, con su desarrollo profesional en el campo de la música contemporánea francesa. El compositor mantiene un delicado equilibrio entre procesos de identificación personal y la inserción artística en el campo de la música contemporánea francesa.

Para el caso de Fiszbein podría aplicarse el concepto del "dilema del recién llegado" propuesto por Camic y Xie[37] para el campo de la sociología. Se trata de balancear los requerimientos de adecuación a un determinado campo (en este caso al campo profesional y artístico de la música contemporánea) con los de algún grado de diferenciación (en otras palabras una personalidad artística que muestre precisamente algún grado de originalidad respecto de ese mismo campo de posibilidades).

En este sentido es bueno entender a *Avenida de los Incas* como una *work in progress* en el que Fiszbein va sorteando de modos diversos las tensiones dilemáticas que lo atraviesan en tanto "joven compositor".[38]

La obra gana un concurso en Italia, donde se presenta por primera vez. Con ese aval, Fiszbein decide tomar el riesgo de presentar una versión ampliada de la misma como trabajo de graduación del Master del Conservatoire Nationale Supérieur de Musique (CNSM), cuando lo habitual es una obra instrumental de menor escala. El tango en ese contexto de la institución que está en la punta de la pirámide simbólica de la cultura francesa no parece una posibilidad de digresión extra.

En ese avatar, conforma el grupo de jóvenes intérpretes que llevan adelante la obra y que luego culminará en la puesta de 2012 de Le Balcón. El mismo grupo

---

[36] Kofi Agawu: *La música como discurso* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).

[37] Charles Camic y Yu Xie: "The Statistical Turn in American Social Science: Columbia University, 1890 to 1915", *American Sociological Review* 59 (5) (10-1994), pp. 773-805.

[38] Entrevistas con el autor mencionadas *ut supra*.

la presentará en la versión definitiva en mayo de 2015. De hacer una puesta en la Argentina, el propio Fiszbein revisará muchos de estos aspectos pensando en el público local. La distancia temporal y contextual entre el acto de composición y de representación quedan de manifiesto más que claramente en casos como los de estas obras portadoras de sentidos múltiples.

Para el “tránsito a la inmortalidad”: la *Sinfonía ‘In Memoriam’* (1953) de Luis Milici

Omar Corrado

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 279-320. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Para el "tránsito a la inmortalidad": la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici

La *Sinfonía ´In Memoriam´* de Luis Milici, compuesta como homenaje a María Eva Duarte, fue estrenada en el Teatro Municipal de Santa Fe el 21 de agosto de 1954, dos años después de su muerte. La obra había obtenido el primer premio en un concurso para obras dedicadas a honrar su memoria organizado por la Universidad Nacional del Litoral en 1953. Los títulos de sus cinco movimientos remiten al propio vocabulario del peronismo e indican la trayectoria política y personal de Eva Perón: "El advenimiento"; "Los humildes"; "Los privilegiados"; "El pueblo feliz"; "El tránsito a la inmortalidad". Milici escribió un programa para la pieza en el que explica detalladamente la intención y el significado de cada movimiento.
Compuesta para orquesta sinfónica, cuarteto de solistas vocales, coro mixto, coro de niños y un pequeño conjunto de guitarras, esta sinfonía constituye un verdadero inventario de ideologemas que el peronismo manufacturó para construir su aparato simbólico. A efectos de transponer los ideologemas a formas artísticas, el compositor emplea recursos retóricos o *topoi* musicales de representación. Aparecen aquí, articulados por la música, numerosos ideologemas centrales en el pensamiento peronista, entre ellos la idea palingenésica de una Nueva Argentina que transformó el pasado dramático en un presente luminoso y la idea del peronismo como religión política y secular.

Palabras clave: música argentina, peronismo, Luis Milici, Eva Perón.

For "The Passing to Immortality": the *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) by Luis Milici

Luis Milici's *Symphony ´In Memoriam´* written as an homage to María Eva Duarte, was premiered at the Teatro Municipal of Santa Fe on August 21, 1954, two years after her death. The work had been awarded the first prize in a competition for pieces honoring her memory organized by the Universidad Nacional del Litoral in 1953. The titles of its five movements stem from Peronism's own vocabulary and indicate the political and personal trajectories of Eva Perón: "The Advent," "The Poor, "The Privileged," "The Joyful People," "The Passing to Immortality." Milici himself wrote a "programme" for the piece, explaining in detail the intention and meaning of each movement.
Composed for symphonic orchestra, solo vocal quartet, mixed choir, children's choir, and a small guitar ensemble, this symphony constitutes a veritable inventory of ideologemes that Peronism had manufactured to construct its symbolic apparatus. In order to transpose the ideologemes into artistic forms, the composer employs rhetorical devices or musical *topoi* of representation. Here, a number of ideologemes central to Peronist thought appear, articulated by music. Among them we find the palingenetic idea of a New Argentina that transformed the dramatic past into a luminous present, as well as the idea of Peronism as a secular and political religion.

Keywords: argentine music, peronism, Luis Milici, Eva Perón.

> Comenzó el acto guardándose un minuto de silencio en memoria de la señora Eva Perón, luego de lo cual, instalada ya la orquesta sinfónica del Ministerio de Educación de la provincia de Entre Ríos, con sus 70 ejecutantes, el coro mixto de la Escuela Superior de Música de la Universidad integrado por 80 voces, y el coro de 50 niños de la Escuela "Domingo Faustino Sarmiento", la batuta del maestro Roberto Locatelli dio comienzo a la sinfonía, que recordaba a través de todos sus movimientos las inquietudes de la mártir del trabajo por lograr la felicidad de su pueblo.[1]

Así describía el cronista del diario *La Capital* el inicio del concierto en que se estrenó la *Sinfonía ´In Memoriam´*, de Luis Milici, en el Teatro Municipal de Santa Fe, el 21 de agosto de 1954, víspera del "Día del Renunciamiento", en el tercer aniversario de la fecha en que María Eva Duarte declinó compartir la fórmula presidencial con su esposo Juan Perón.[2]

El artículo consigna asimismo la participación de un conjunto de "15 guitarras, cajas norteñas y un bombo típico, dado el carácter eminentemente autóctono de la partitura". No se menciona el cuarteto de solistas vocales –Norma Rettmeyer, Ángela Nascio, Pramasio Muñoz, Roberto Cuddé–, alumnos, al igual que los guitarristas, de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, cuyo director era Roberto Locatelli.[3]

La función, organizada por la Universidad Nacional del Litoral, contó con la colaboración del Comando Táctico Provincial del Movimiento Peronista.[4] Cada organismo editó su propio programa de mano del concierto, los que comparten el escudo justicialista –en colores, en el caso del Comando Táctico– y la mención al homenaje por la fecha histórica del calendario peronista [Imagen 1]. Ambos incluyen también consignas gubernamentales: "El arte para el pueblo"; "En adhesión al Segundo Plan Quinquenal". En el interior del programa de la universidad se reproducen las imágenes de Eva Perón,[5] la del director de la orquesta y la del compositor de la obra [Imagen 2].

---

[1] *La Capital*, Rosario (22-08-1954).

[2] Aunque la decisión final se anunció por radio el 31 de agosto de 1951, el calendario de celebraciones retuvo el 22 de agosto de ese año como Día del Renunciamiento, basado en la concentración realizada por la CGT en la Avenida 9 de Julio para proclamar la fórmula Perón-Eva Perón.

[3] El programa de mano consigna además la participación de los preparadores: de solistas, Juan Guillermo Bosch; del coro mixto, Francisco Parreño y del coro de niños, María del Carmen M. de García Sarubbi. Por nota de Locatelli conservada en el archivo del compositor, en la que solicita la mayor colaboración al personal docente de la Escuela de Música afectado a la ejecución de la obra, sabemos que la supervisión del conjunto de guitarras se delegó a Jorge Martínez Zárate, titular de la cátedra de ese instrumento.

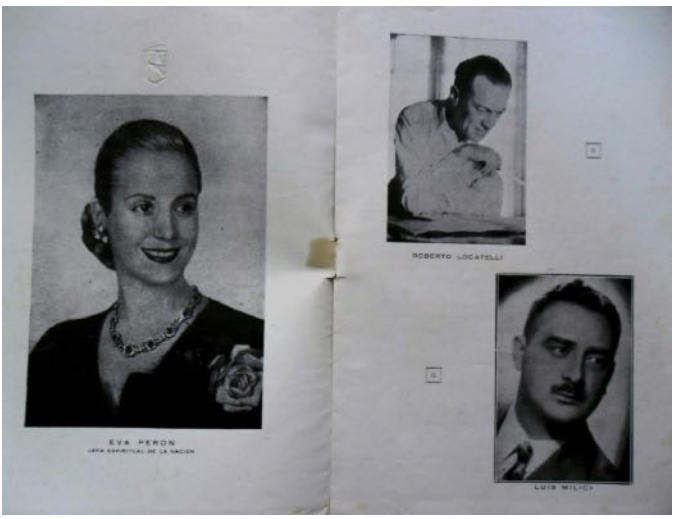
[4] También del Partido Peronista de la Provincia de Santa Fe, de la Confederación General del Trabajo y de la Policía de la Capital, además de las instituciones a las que pertenecían los intérpretes, según se consigna en el programa.

[5] La imagen es una de las más difundidas de la iconografía de la época. Corresponde al óleo del pintor franco argentino Numa Ayrinhac, realizado en 1950 y utilizado para la portada del libro *La razón de mi vida*, escrito por el periodista español Manuel Penella de Silva, firmado por Eva Perón, en su primera edición (Peuser, 1951) y convertido en libro de lectura escolar obligatorio en 1952, poco antes de su muerte.

Imagen 1. Programa del estreno, editado por el Comando Táctico del Movimiento Peronista. Fuente: Archivo Milici



Imagen 2. Interior del programa de mano editado por la Universidad Nacional del Litoral. Fuente: Archivo Milici



La obra fue el resultado de un concurso organizado por la Universidad Nacional del Litoral, cuyo primer premio recayó sobre la sinfonía presentada por Luis Milici, bajo el seudónimo "Roanli". La iniciativa provino del propio Director de la Escuela de Música, cargo en el que había sido designado en abril de 1951.[6] El rector, Raúl Rapela,[7] aprobó el proyecto mediante una resolución que declaró oficialmente abierto el concurso el 23 de febrero de 1953.[8] Los tiempos se precipitaron: según la fecha inscripta en la página final del manuscrito, la pieza fue concluida 3 de junio de 1953. El 6 de junio había sido establecido como término para la presentación de trabajos en la resolución correspondiente. Ignoramos si concursaron otras obras. Sorprendentemente, el día siguiente mismo al del cierre de la convocatoria el jurado, reunido en Buenos Aires, en la sede del Conservatorio Nacional de Música, emitió el dictamen correspondiente. En el acta, firmada por Celia Torrá, Pedro Mirassou, José Torre Bertucci, Carlos Pessina, Ernesto de la Guardia, Rafael González, Hernán Pinto, Ernesto Galeano y Roberto Locatelli, se considera que la obra "interpreta acabadamente los sentimientos que inspirara a la argentinidad, la figura sin par de la Jefa Espiritual de la Nación y su obra proyectada en los más intimo [sic] de nuestro pueblo". Se aclara asimismo que la obra premiada es la primera dedicada a esa "epopeya popular" [Imagen 3].[9] El monto establecido para el

---

[6] Según aparece en el más importante diario del oficialismo, *Democracia* (08-04-1951), p. 5. Locatelli había dirigido ya otras obras de Milici, como el poema sinfónico *Aanyaay*, ejecutado con la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires el 30-12-1952 (*Democracia*, 30-12-1952, p. 4).

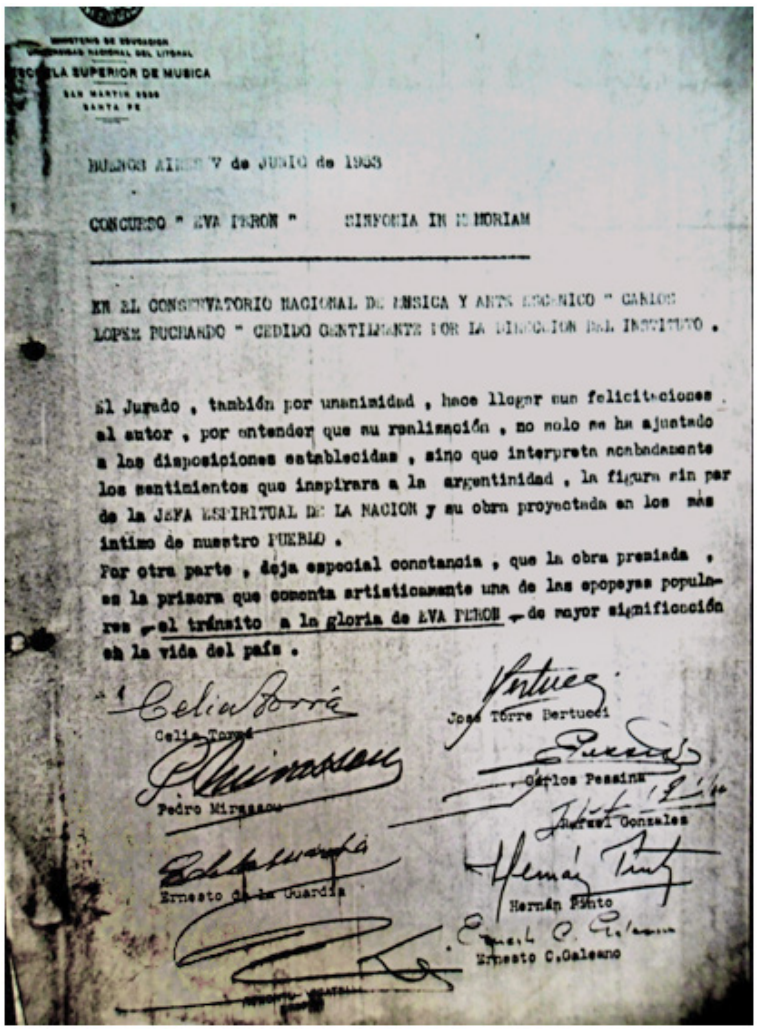
[7] El abogado Raúl Rapela (1909-1989) ocupó desde 1943 diversos cargos en el gobierno de la provincia, entre ellos, el Ministerio de Justicia y Educación. Fue fundador del Partido Laborista. El Poder Ejecutivo Nacional lo designó Rector de la Universidad Nacional del Litoral en 1952, cargo en el cual permaneció hasta 1955. Información obtenida en Diario *El Litoral* (29-12-2009), versión electrónica, y en http://www.unl.edu.ar/categories/view/galeria_de_rectores# [Última consulta: 14-09-2014]

[8] La información se consigna en el interior del programa del concierto editado por la universidad. Daniel Cozzi, autor del único texto que conocemos sobre la obra, indica que el proyecto mencionado establecía, además del género y la plantilla, el requisito de estar "inspirada preferentemente en música con contenido nacional, que sirviera para reflejar la trayectoria pública del Eva Perón". Daniel Cozzi: "Luis Milici y la *Sinfonía ´In Memoriam´* de Eva Perón", *Rosario, su Historia y su Región* 76 (07-2009), pp. 2-4. Nuestro agradecimiento al Profesor Cozzi por permitirnos el acceso a una copia del manuscrito de la partitura, así como a la única grabación conservada, de una ejecución ulterior a la del estreno.

[9] Por el trabajo de Silvina Mansilla, uno de los escasos existentes sobre música académica en el primer peronismo, sabemos de la existencia de un concurso similar, auspiciado por la Municipalidad de Córdoba, en el cual fue premiada la sinfonía dramática *A una mujer...* de Elsa Calcagno, estrenada en 17 de agosto de 1953. Ver Silvina Mansilla: "*A una mujer...*, de Elsa Calcagno: una contribución musical a la máquina propagandística del peronismo", *Revista Argentina de Musicología* 2, (2001), pp. 97-113. Aunque desconocemos la fecha del acta de dicho jurado, es seguramente anterior a la del concurso promovido por la Universidad del Litoral, ya que los decretos que lo convocaron, según corroboramos en una publicación oficial, son de 1952: 2 de agosto (592, serie "A") y 2 de setiembre (664, serie "A"), este último sumando al proyecto municipal inicial las adhesiones del gobierno de la provincia de Córdoba y de la Universidad Nacional de Córdoba, entre otras instituciones. Ver *El arte glorifica a Eva Perón* ([Córdoba]: Municipalidad de Córdoba, 1953), pp. 11-17. Iniciativas similares se produjeron en otros ámbitos artísticos y arquitectónicos, el más importante de los cuales fue el destinado a la construcción del Monumento a Eva Perón en 1952, frente a la entonces residencia presidencial, la Quinta Unzué, actual predio de la Biblioteca Nacional, no ejecutado.

premio fue de cinco mil pesos.[10] Aparentemente las bases del concurso establecían que la obra se estrenaría el 26 de julio,[11] coincidente con el primer aniversario de la muerte de la homenajeada, lo que no ocurrió.

Imagen 3. Acta del Jurado que adjudicó el premio a la obra de Luis Milici.
Fuente: Archivo Milici



ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA
SAN MARTIN 2556
SANTA FE

BUENOS AIRES 7 de JUNIO de 1953

CONCURSO " EVA PERON " SINFONIA IN MEMORIAM

EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA Y ARTE DRAMATICO " CARLOS LOPEZ BUCHARDO " CEDIDO GENTILMENTE POR LA DIRECCION DEL INSTITUTO .

El Jurado , también por unanimidad , hace llegar sus felicitaciones al autor , por entender que su realización , no solo se ha ajustado a las disposiciones establecidas , sino que interpreta acabadamente los sentimientos que inspirara a la argentinidad , la figura sin par de la JEFA ESPIRITUAL DE LA NACION y su obra proyectada en lo más intimo de nuestro PUEBLO .
Por otra parte , deja especial constancia , que la obra premiada , es la primera que comenta artisticamente una de las epopeyas populares , el tránsito a la gloria de EVA PERON , de mayor significación en la vida del país .

Celia Torré
Celia Torré

José Torre Bertucci

Carlos Pessina

Rafael Gonzales

Pedro Mirassou

Ernesto de la Guardia

Hernán Pinto

Ernesto C.Galeano

[10] Nota de Roberto Locatelli a Luis Milici, Santa Fe, 24 de junio de 1953, archivo de Luis Milici conservado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Agradecemos a sus autoridades, en particular al Prof. Lucio Bruno Videla, el acceso a este fondo, que consultamos en lo referido a documentos oficiales, programas, recortes periodísticos y fotografías.
[11] Así lo informa *La Razón* (18-06-1953).

El reconocimiento al autor por el logro obtenido se manifestó en distintos ámbitos ni bien conocido el resultado del certamen. En la universidad, el rector Rapela se dirigió a Locatelli en los siguientes términos: "He recibido con profundo orgullo de argentino la nueva del éxito alcanzado, éxito por el cual me place en sumo agrado felicitar a usted, a su insigne autor y a cuantos colaboraron para que el inefable sentir fervoroso del magno Pueblo Argentino, hacia Quien todo lo diera en aras del bien, sin escatimar sacrificios ni ternuras, aflorara en notas musicales".[12] También el campo sindical se hizo presente: la Agremiación del Docente Argentino felicita "al compañero Luis Milici" y le solicita una copia autografiada de la partitura cuando esta se edite, ya que "es orgullo legítimo para el gremio, contar con figuras como la suya, capaces de interpretar fielmente en la infinita gama del sonido, el sentimiento de gratitud y reconocimiento que nos une a la memoria eterna de la Mártir del Trabajo".[13] La prensa de Santa Fe y de Rosario registró inmediatamente este hecho; uno de los diarios que lo comentó elogiosamente, incluyó un fragmento manuscrito de la pieza, decisión excepcional en este ámbito. Se trata de la reducción para piano del comienzo del último movimiento, dedicado por el autor al periódico.[14]

Congratulaciones similares se registraron en ocasión del estreno de la sinfonía, al año siguiente. Los diarios destacaron "su riqueza descriptiva y musical. Expuesto el tema con claridad y fuerza emotiva, el autor ha sabido desarrollarlo con inspiración y vibración, en una serie de cuadros de comunicativa expresión popular y a veces multitudinaria".[15] A breves comentarios sobre cada movimiento se sumaron elogios a los intérpretes que intervinieron en el concierto, por "feliz interpretación que a cada uno le cupo en el éxito apoteósico alcanzado".[16]

No era esta la primera vez que una obra de Luis Milici, nacido en Rosario el 23 de noviembre de 1910,[17] era premiada en el espacio universitario: en 1952 consiguió la máxima distinción su *Himno de la Universidad Nacional del Litoral* en el concurso organizado por la institución y al año siguiente su himno *Nuestras Malvinas* fue "elegid(o) en la selección efectuada en la Escuela Superior de Música de la UNL", según figura en su legajo como docente de la Universidad Nacional del Litoral.[18] Allí se encuentra un detalle de sus antecedentes profesionales, escrito por el propio compositor, fechado en Rosario en enero de 1955, esto es, pocos meses después del estreno de su sinfonía. Se menciona su formación musical con

---

[12] Nota de Raúl Rapela a Roberto Locatelli, Santa Fe, 13 de julio de 1953, Legajo Personal del Prof. Luis Milici conservado en el Archivo del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.
[13] Nota firmada por M. Rafael Oronas y Alberto Lagomarsino, secretarios de la Agremiación del Docente Argentino, a Luis Milici, Buenos Aires, 18 de junio del 1953.
[14] *La Tribuna*, Rosario (17-06-1953).
[15] *El Litoral* (22-08-1954). *La Acción* (05-09-1954), reproduce extensos pasajes del mismo artículo. En la prensa nacional, en cambio, el estreno pasó prácticamente desapercibido.
[16] Nota de Raúl Rapela a Roberto Locatelli, Santa Fe, 24-08-1954, Legajo Personal del Prof. Luis Milici, citado.
[17] Falleció en la misma ciudad el 31 de enero de 1998.
[18] Legajo Personal, citado.

Antonio Boreto y Alfonzo Ingo, proseguida luego con Juan Bautista Massa. Sus actividades como director de orquesta y de coro comprenden actuaciones al frente de las orquestas Filarmónica de Rosario (1943-51), Sinfónica de la Asociación del Profesorado Orquestal (1942-43), Sinfónica de la Sociedad de Músicos (1951-52), así como de los coros de la Sociedad Cultural Lírica (1935-37), de la Asociación Coral Argentina (1936-52), del Polifónico de Venado Tuerto (1945), de la Escuela Nacional Profesional de Mujeres (desde 1948) y del Coro General San Martín del Ateneo Peretz (1952-53).

En el ámbito de la docencia, se desempeñaba como Profesor titular por concurso de la Escuela Superior de Música de la UNL (1949), como Profesor de música en la Escuela Nacional Profesional de Mujeres y como Director interino del Instituto de Educación Musical dependiente de la UNL (1954). A la enseñanza dedicó asimismo la producción de materiales didácticos: revisiones de los "métodos de división musical" Bona y Menozzi, *16 danzas tradicionales argentinas* (1942-47), transcripciones facilitadas de obras célebres para piano a dos y cuatro manos (1943-50), publicadas todas por Ricordi, y de danzas tradicionales (Editorial Julio Korn, 1952). Su amplio campo de trabajo abarcó también la tarea de instrumentador de partituras en la Banda de Música de la Policía de Rosario (1948) y las colaboraciones en periódicos y publicaciones rosarinas en las que dio a conocer a partir de 1945 generalmente artículos sobre folclore musical: revista *Anales*, *Revista Cultural de la Asociación Guitarrística de Rosario*, *Democracia*.

Hasta ese momento su catálogo contenía un número considerable de obras, para distintas formaciones, muchas de ellas estrenadas poco después de su creación.[19] Se destaca su producción para formaciones extensas, en las que transita el imaginario precolombino –*El inca triste*, para coro mixto, soprano y orquesta (1942, estrenada el mismo año); *Aanyyay*, poema incaico para orquesta (1940; estreno local 1943, ejecutado en Viena en 1947)– y el folclore nacional en obras orquestales –*Aire de gato* (1938, estrenada en 1941); *Impresiones norteñas*, suite de 1946 y *Malambo*, de 1948, ambas estrenadas al año siguiente de su composición–.

A este registro de la música nacional, en particular la folclórica del noroeste, adhieren las piezas para coro *a cappella Mi ñusta* (1939), *Pincelada jujeña* (1939), *Patria hermosa* (zamba, 1939), *A Corrientes* (gato popular, 1942), *Corumbá* (danza popular, 1944), su cuarteto de arcos y arpa, *Aire de bailecito* (1946), y las composiciones para piano *El tilcareño* (carnavalito, 1943), *Malambo* (1944, ejecutada en Nápoles en 1957) y *Danza de las ñustas* (1952, ejecutada en Moscú en 1954). El autor se coloca así en la descendencia directa del nacionalismo musical practicado por su maestro Juan Bautista Massa.

Las ejecuciones ulteriores de la *Sinfonía*, veinte años después de su composición y estreno, estuvieron ligadas a las gestiones peronistas y pueden entenderse, al menos parcialmente, como acción de militancia cultural por la recuperación de un

[19] La enumeración que sigue, no exhaustiva, se basa en el legajo mencionado, así como documentación impresa con los antecedentes del compositor existente en su archivo.

repertorio histórico del justicialismo. De manera similar a lo ocurrido en el estreno de la obra, se observa la puesta a disposición del aparato estatal, público –la universidad, las orquestas, los espacios–, en función de la celebración de un calendario partidario. Fue interpretada en el Teatro "El Círculo" de Rosario el 22 de agosto de 1973, como Homenaje al Día del Renunciamiento, por la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, el Coro de la Universidad Nacional de Rosario, dirigido por Héctor Nardi, el Coro Agrupación 70, dirigido por Elena Telesca de Sappia, el Coro de Niños de la Escuela 109 "Juan Chassaing", preparado por la Prof. Rosa Carmen Milici de Croppi, hija del compositor. Los solistas fueron Gabriela Vidal, Clarita García Carreras, Fernando Tejeira y Hugo Lechini. Intervinieron alumnos de la cátedra de guitarra de la Universidad Nacional de Rosario, todo bajo la dirección de Luis Milici. El concierto fue repetido en el mismo sitio poco después, el 4 de octubre de 1973. El programa indica que "En la reconstrucción nacional, el pueblo festeja la Semana de Rosario 1973", marco en el que se realiza un "Extraordinario concierto sinfónico-coral *Sinfonía ´In Memoriam´* que refleja la trayectoria de Eva Perón". Al año siguiente, Milici dirigió nuevamente su obra en el Teatro Municipal de Santa Fe, el 18 de julio de 1974. Actuaron los solistas vocales Electra Giro, Adriana Acosta, Fernando Tejeira y Julio Somaschini, el Coro Polifónico de la Provincia, dirigido por Francisco Maragno, el Coro de Niños de Santa Fe, dirigido por Gladys de Frugoni Zabala, el Conjunto de Guitarras del Liceo Municipal de Santa Fe y el de la profesora Alcira Bello de Castelnuovo.[20]

En el archivo del compositor se conserva asimismo un facsímil de esta misma partitura de la obra, pero titulada simplemente *Sinfonía en Do*, con la dedicatoria "A mi madre", lo cual revela la intención de diluir los contenidos coyunturales originales. En el reverso de la página de títulos, sin embargo, se encuentra un impreso con información sobre el premio obtenido por la pieza en las circunstancias mencionadas. Queda en claro entonces que esta copia es posterior a la versión del concurso.

La obra

> No he abordado la composición de esta obra a influjos de un insignificante prurito de aspirar a un premio, por muy honroso y enaltecedor que fuera, sino, particularmente, porque el tema me subyugó desde que se dieron a conocer las bases del concurso. La vida de Eva Perón, su obra y su sacrificio final, era algo demasiado atrayente como para desperdiciar la oportunidad de reflejarla musicalmente. Por otra parte, la forma requerida

[20] Programas en el archivo Milici. El único documento sonoro de la obra que existe, hasta donde sabemos, es el de esta ejecución, difundida por LR14 Radio Nacional de Santa Fe, cuya calidad de grabación y conservación es lamentablemente deficiente.

> –sinfonía– significaba un atractivo más, puesto que ese era, precisamente, el género de obra que yo deseaba abordar, tarde o temprano.[21]

Así se expresa el autor sobre las motivaciones centrales para la composición de esta obra: las posibilidades musicales derivadas del argumento y el impulso para incursionar en una gran forma de la historia de la música que no había todavía intentado –ni lo hará en lo sucesivo, hasta donde sabemos–.

El estudio de las fuentes revela un proceso menos lineal en la composición de la pieza. El tiempo inicial de la Sinfonía, "El advenimiento", reproduce casi textualmente el movimiento sinfónico "Patria", primer número de la serie *Mi país*, fechado en 1952, mientras que el segundo número de esta serie, "Tierra caliente", fechado en marzo de 1952, se incorpora como segundo movimiento de la Sinfonía, "Los humildes".[22] Sobre el tercer movimiento, "Los privilegiados", la información existente resulta contradictoria. Daniel Cozzi afirma que, sin el coro de niños, se convirtió en 1958 en un *Scherzo sobre temas infantiles* para orquesta. En el archivo se encuentra la partitura de una pieza para quinteto de arcos, con contenido proveniente de "Los privilegiados", fechada el 26 de mayo de 1983. El autor indica que se trata de una "versión reducida del Scherzo", realizada a pedido del Quinteto de Arcos de la Municipalidad de Rosario y dedicada al recuerdo del Prof. Oscar Costa. Pero junto al título que preside la primera página se indica 1950 como fecha de composición de ese *Scherzo* del cual deriva esta transcripción. Queda entonces sin resolver si el tercer movimiento de la Sinfonía tiene o no su origen en una pieza previa, como los dos anteriores. Cabe señalar que el compositor no menciona, sin embargo, esos dos números de la serie *Mi país* en el catálogo que redactó en 1955. Podría conjeturarse que dejó de considerarlas obras autónomas, al subsumirlas en el marco de una realización nueva, reciente y de trascendencia pública. Los dos movimientos finales de la Sinfonía son entonces, hasta donde permiten establecerlo las fuentes existentes, los únicos que no dejan dudas sobre su composición específica para el concurso llamado en 1953. Volveremos sobre las repercusiones de este recorrido genético, que conmueve y relativiza la intencionalidad y la semántica de la obra.

Sigamos por ahora los propósitos declarados por el compositor. La forma, además de ser un requisito del concurso, le resulta el modelo adecuado para la ocasión: "esta sinfonía está encuadrada dentro de los moldes clásicos del género; lo augusto del tema requería la austeridad de la sinfonía clásica. Y por eso, además, el lenguaje escogido es claro y sencillo, concediendo una primacía a lo melódico,

---

[21] Escrito mecanografiado del compositor, destinado a una conferencia radial sobre su Sinfonía, con ejemplos musicales interpretados por alumnos, fechado el 23 de noviembre de 1953, p. 1. Archivo Milici.

[22] Esta filiación es brevemente indicada por Cozzi, quien la atribuye razonablemente a la urgencia por concretar la pieza en los estrechos plazos establecidos por el reglamento del concurso. Sin embargo, consigna 1950 como fecha de composición de la serie *Mi país*. La que mencionamos aquí, 1952, es la que figura en el facsímil de los manuscritos conservados en el archivo Milici.

que no excluye una armonización cuidada y la instrumentación bien meditada".[23] No deja de llamar la atención la elección del género, en cuya evaluación como el más apropiado coinciden los organizadores del concurso –Locatelli– y el compositor. El vehículo más frecuente para la comunicación de contenidos políticos fue, durante el siglo XX, la cantata, más permeable, por la inclusión de textos cantados y declamados, que los esquemas abstractos de la "sinfonía clásica". Es probable que el recurso a una forma consagrada por la tradición haya tenido la intención de catapultar el homenaje a una figura popular hacia uno de los territorios más prestigiosos y exigentes de la "alta cultura", ocupado ahora con nuevos contenidos. O bien equiparar figura y forma: a una personalidad excepcional corresponde un género de similar relevancia.

En todo caso, lo de "sinfonía clásica" debería relativizarse, no solo por su evidente anacronismo y por las características específicas de su realización, sino también porque el autor redactó para ella un poderoso texto que resultó indisociable de la obra en el proceso de comunicación. Se trataría entonces, más bien, de una sinfonía programática, asociada, por la inclusión de coros, con su modelo histórico más paradigmático, la Novena beethoveniana.[24]

En este molde general el compositor inscribe propósitos programáticos particulares y localizados:

> Al plantear los grandes principios sobre los cuales habría de construir mi sinfonía, me hice algunas sencillas reflexiones. El pueblo –uno de los protagonistas de la obra–, es ante todo, idealista, simple, humilde, espontáneo, generoso, sincero, sin dobleces ni complejidades. Aquella mujer ejemplar, salida de ese mismo pueblo, poseía sus mismas virtudes. Luego, deduje, la sinfonía que pretendería interpretar sus ideales, sus inquietudes, sus luchas, sus alegrías y amarguras, debía concitar iguales atributos: la sencillez, la claridad, la espontaneidad, y, desde luego, inspirarse en las vibraciones populares: sus cantos y sus danzas.25

Transitan aquí fragmentos núcleos ideológicos gubernamentales arraigados: la idealización del pueblo, la identidad entre sus valores y los de Eva Perón, la jerarquización de sus manifestaciones musicales como material de base. La invocación a la sencillez se enmarca en una doble dirección: *del* pueblo y *para* el pueblo, origen y destinatario. En consecuencia, debía ser evitado cualquier elemento susceptible de entorpecer esta comunión natural, sobre todo los provenientes del lenguaje: la mediación del significante debía ser igualmente invisible. Así, "debiendo ser música emanada del pueblo y destinada al pueblo, no correspondía,

---

[23] Escrito mecanografiado, cit.

[24] Desde este punto de vista, resulta coherente que el programa del estreno se haya completado con la inclusión de una obra de Beethoven, la obertura *Leonora N° 3*, con la que se relaciona también, de manera general, por el tono épico que Milici adopta en momentos del tiempo inicial de su sinfonía.

[25] Escrito mecanografiado, cit.

desde luego, especular con tendencias de moda, ni exagerados modernismos llenos de estridencias y cosas extravagantes".[26]

El diseño general de la obra observa, en líneas muy generales, las reglas del género. Consiste en los cuatro movimientos habituales –aquí, un *Allegro* precedido por una introducción lenta; un *Lento* apoyado en las técnicas de la variación; un *Scherzo* multiseccional y un *Allegro* que adopta, parcialmente, esquemas de rondó– a los que sigue un final *Lento*, encadenado sin interrupción al tiempo anterior. Su inclusión se justifica por razones programáticas: este movimiento recapitula contenidos musicales previos, concentra las situaciones más dramáticas y se proyecta hacia la apoteosis final. A esta estructura se le sobreimprime una red de temas recurrentes, asociados con significados determinados por el propio compositor, suerte de *Leitmotive* que guían la trayectoria narrativa.

Los apuntes mecanografiados en que se despliega el argumento de la obra,[27] reproducido en los programas de concierto y los artículos periodísticos, comienzan con una afirmación explícita y contundente, sobre todo teniendo en cuenta que ni en la obra musical misma ni en su título aparece nunca el nombre de la persona homenajeada: "El autor refleja en esta obra la luminosa trayectoria de la abnegada Jefa Espiritual de la Nación, la inolvidable Eva Perón. Música y texto de Luis Milici".[28]

Lo que sigue son breves descripciones analíticas sobre cada movimiento, precedidas por los párrafos completos correspondientes del programa.

Primer movimiento: "El advenimiento" (Lento, *Allegro, Andante moderato, Maestoso*)

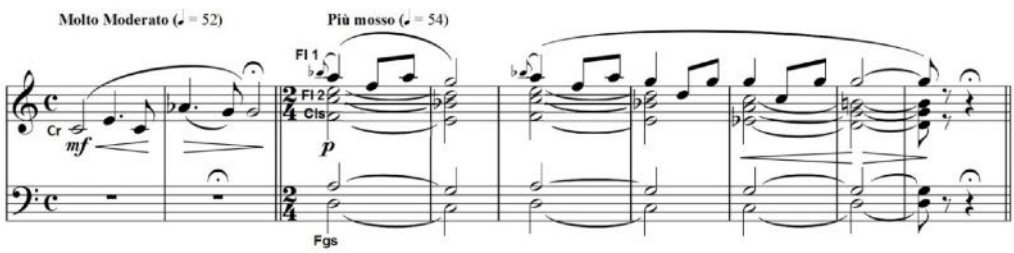
> En una breve Introducción (Lento), el corno inicia el tema de la Patria, al que suceden algunos compases de hondo patetismo, en que fluyen la inquietud, la pesadumbre y el ansia de liberación de un pueblo agobiado por la injusticia. Comienza el movimiento en el Allegro, donde el tema de la Patria, tomado al principio por violas y violoncelos, se desarrolla en forma de fugada [sic], en constante crescendo que culmina en un tutti. Aparece el tema del pueblo, en ritmo de tango, cuyo diseño, trazado por los violines, evoca una melodía muy popular. Sugiriendo el ambiente previo al surgimiento de la Nueva Argentina, este motivo se entrelaza con el de la Patria, cuyo desarrollo prevalece y prepara el advenimiento del tema de la Esperanza, que simboliza a la extraordinaria mujer que se

[26] Ibídem.
[27] Legajo Personal, cit.
[28] El título de "Jefa Espiritual de la Nación" le había sido otorgado oficialmente por el Congreso en fecha reciente, mediante un decreto votado en el 7 de mayo de 1952, derogado el 6 de diciembre de 1955. Lila Caimari: *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)* (Buenos Aires: Emecé, 2010 [1ª 1994]), p. 232; Marysa Navarro: *Evita* (Buenos Aires: Edhasa, 2009), pp. 307 y 326.

> unió al Líder en su lucha por una patria libre [sin coma] justa y soberana. El violín solista expone este tema al que se une un pasaje marcadamente autóctono que identifica a la Dama de la Esperanza[29] con su pueblo. Vuelve a oirse [sic] el tema de ella, en otra tonalidad y esta vez en los violoncelos, como robusteciendo su voz de hondo contenido humano, que se va imponiendo paulatinamente. Resurge el tema de la Patria que, confundiendose [sic] con el del pueblo, prepara el maestoso final, que el tema de la Esperanza retorna revestido de grandiosidad, pues la Primera Dama reina ya en el corazón del pueblo.

En este primer movimiento, tal como lo explica el programa, aparecen los temas centrales de toda la sinfonía. El Tema de la Patria consiste en el comienzo del Himno Nacional,[30] en Do mayor, en el cual la sustitución de la quinta por una sexta menor abre el diseño hacia mayores posibilidades para un eventual desarrollo; lo sorpresivo del desvío crea a la vez considerable expectativa en los oyentes familiarizados con esa melodía. Un encadenamiento de acordes paralelos con novenas y una resolución cadencial sobre la dominante sostienen una secuencia melódica simple para representar el "hondo patetismo". [Ejemplo 1].

Ejemplo 1. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, primer movimiento, comienzo
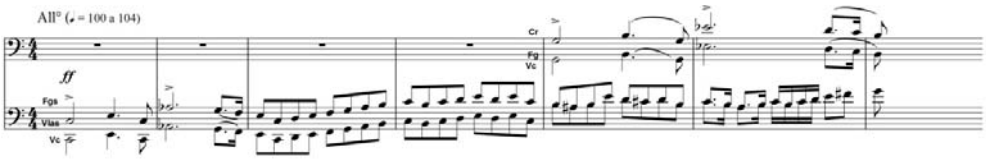


Un breve desarrollo de este material conduce a la exposición del Allegro, un fugado sobre el tema del Himno, con un divertimento de considerable extensión [Ejemplo 2].

---

[29] Esta denominación, así como la de "Abanderada de los humildes" o "Mártir de los trabajadores" habría circulado ya desde 1947, según afirma Caimari (op. cit.). De hecho, en el ámbito musical encontramos en ese año una "marcha popular" con texto de José María Caffaro Rossi y música de Rodolfo Sciamarella, titulada *Dama de la Esperanza*, de amplia difusión en actos y por medios radiales. *Democracia* (04-06-1947), p. 3.

[30] Que había sido grabado recientemente, "en su versión oficializada", por la Orquesta Sinfónica de la Radio del Estado, con la dirección de Bruno Bandini y la voz de Renato Cesari, en febrero de 1952, para el sello Odeon. *Democracia*, (12-02-1952), p. 4.

Ejemplo 2. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, primer movimiento, cc. 46-52

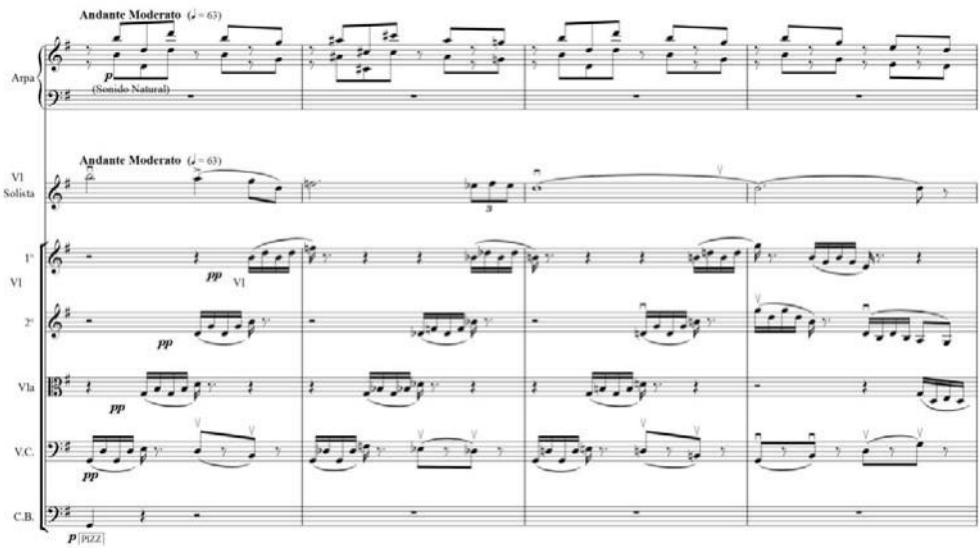


Los diseños en semicorcheas que ornamentan luego las exposiciones del tema funcionan como antecedente del Tema del Pueblo, que comienza en c. 74 y funge como segundo tema de la sinfonía.[31] La "melodía popular" que evoca, según el compositor, podría consistir en una referencia indirecta a la del tango *El choclo*, presentada a mayor velocidad, aunque su estructura se corresponde igualmente con configuraciones habituales en las variaciones bandoneonísticas del repertorio. La superposición de este material con el del Himno (c. 84) afirma la identidad de Pueblo y Patria. La doble barra indica el cierre de la zona expositiva, que se repite entonces textualmente.

El desarrollo se lleva a cabo mediante un recorrido modulatorio del tema principal y derivaciones melódicas a partir de su propio diseño rítmico, que anticipan el más importante de los materiales subsiguientes, que aparece fuera de la sección presentacional propiamente dicha del esquema sonatístico: el Tema de la Esperanza, en Sol Mayor, una prolongada melodía lírica, a la manera de aria, confiada al violín solista con un acompañamiento arpegiado en las cuerdas [Ejemplo 3]. Su segundo segmento (cc. 153-157) reproduce, en parte, una línea anticipada en la zona de la exposición (cc. 104-107).
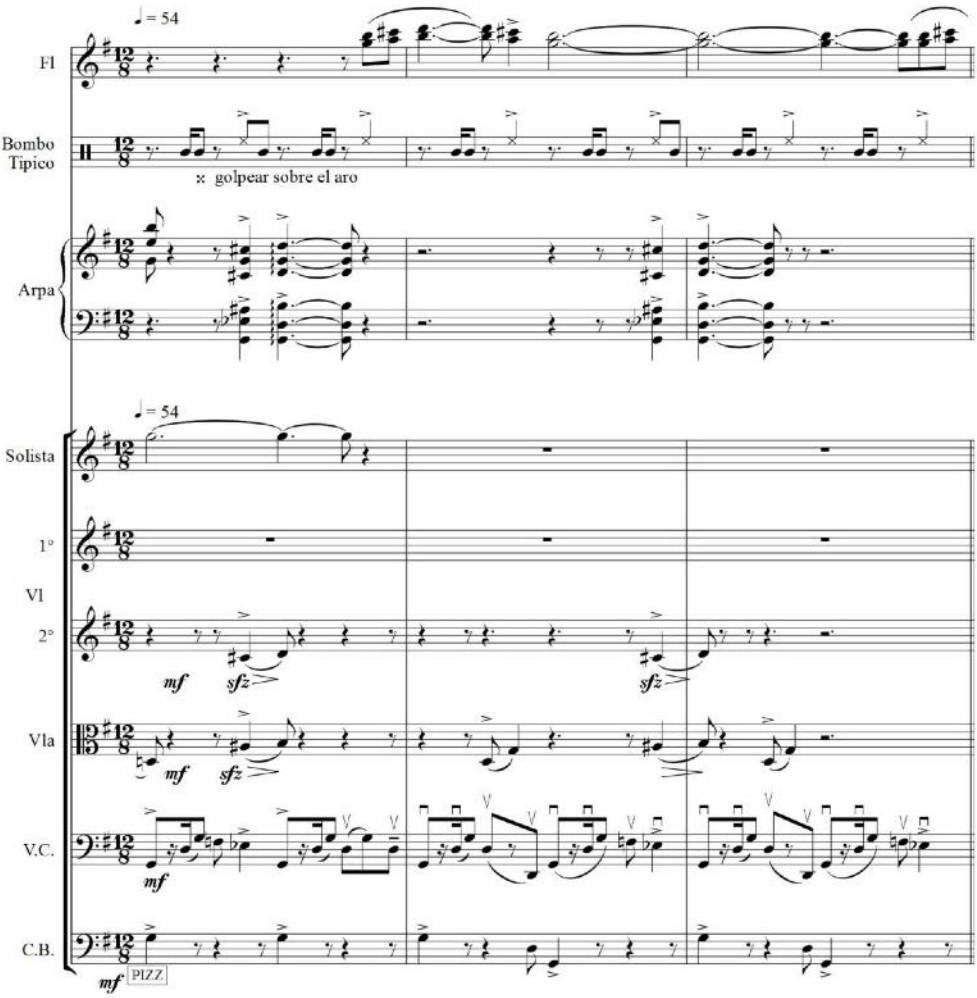
[31] Este es el único momento de la exposición que responde a lo que el programa denomina como Tema del Pueblo, aunque como configuración musical posee escaso o nulo carácter temático y no genera, además, ninguna consecuencia en el desarrollo.

Ejemplo 3. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, primer movimiento, cc. 146-149



Este tema alterna con un pasaje contrastante, en ritmo de zamba, en el que la orquestación se aproxima al instrumental folclórico: en lugar de aerófonos locales, flautas en terceras paralelas; arpa en arpegios guitarrísticos y la inclusión de un "bombo típico" [Ejemplo 4].

Ejemplo 4. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, primer movimiento, cc. 160-162



La melodía folclórica aquí bosquejada se amplifica luego en las trompetas con sordina, con una base textural similar. Con excepción de una entrada incisiva del Himno, en Mi bemol mayor, sobre un trabajo motívico derivado del segundo tema, el Tema de la Esperanza ocupará el resto del movimiento. Se desliza progresivamente del registro expresivo inicial, más lírico e intimista, hacia un *tutti fortissimo* que afirma la tonalidad central –Do–, incorpora los compases del Himno y adopta acentos marciales traídos por cornos y trompetas en la coda. El triunfo anunciado por el programa se materializa revistiendo al tema que representa a la persona homenajeada con los atributos de la marcha, el cortejo, o la retórica sonora del ceremonial. El esquema de sonata que articularía el movimiento se ve entonces

erosionado por la intención argumental: no es el restablecimiento del equilibrio temático y tonal lo que cierra el movimiento, sino la prevalencia de lo narrativo por sobre lo estructural. Sin embargo, la construcción motívico-temática, con sus recurrencias rítmicas en los distintos materiales provee recursos de unificación, tales los sonidos largos en los extremos separados por una interpolación de valores menores en su centro, cuyo modelo es el motivo inicial del Himno, o el énfasis en grados descendidos que caracteriza tanto la melodía del Tema de la Esperanza como la cabeza de la canción nacional modificada (el séptimo –fa becuadro en Sol mayor– y el sexto –la bemol en Do mayor– respectivamente).

En síntesis, en este primer movimiento en el que se juega el paradigma formal más normativo de una supuesta sinfonía "clásica" a la que aspira explícitamente el compositor, se observan coexistencias y desplazamientos de diversa naturaleza. Por un lado, la heterogeneidad estructural de los materiales: un primer tema sometido al procedimiento fugado, remite a técnicas del barroco que se instalan como remanentes en el clasicismo, mientras que el tema de mayores consecuencias en la totalidad de la sinfonía, ubicado en el desarrollo y no en la exposición, responde a las propiedades del *singing style* o *aria-type* características del estilo.[32] Este tema, a su vez, es intersectado por una zamba, lo que introduce una ardua discontinuidad difícilmente recuperable, en lo formal, por el argumento semántico. El plan armónico, por su parte, permanece adherido a los patrones tonales tradicionales del género. Por otro lado, y en relación con lo anterior, las redes tópicas, simbólicas, intertextuales, también fuertemente heterogéneas –esta vez en lo referencial– que se superponen a las sintácticas y estructurales crean acuerdos y fricciones significativas. El Himno Nacional, una referencia tanguística, un aire de zamba y una melodía lírica casi vocal, en sucesiones de débil regulación, insertan fuertes correlatos con un "afuera" que hacen retroceder lo estrictamente formal a un segundo plano en la consideración integral de la pieza.[33] Esta coexistencia, por otra parte, coincide con prácticas espectaculares habituales en el peronismo: las funciones artísticas en las que se suceden los repertorios populares y cultos, con la participación de figuras destacadas del tango o el folclore, las orquestas sinfónicas de reciente creación, ballets tradicionales y clásicos en el transcurso de un mismo evento.[34]

---

[32] Leonard Ratner: *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980), pp. 19-20.

[33] Cierto es que esta heterogeneidad es distintiva del clasicismo, en oposición al período anterior, pero en este caso conviene no perder de vista que se trata de aludir al estilo clásico desde una perspectiva externa, posterior, con una intencionalidad compositiva y expresiva incomparables, y sin la menor intención de distanciamiento modernizador o juego intertextual como el que se observa en la música argentina de corte neoclásico en los años 30.
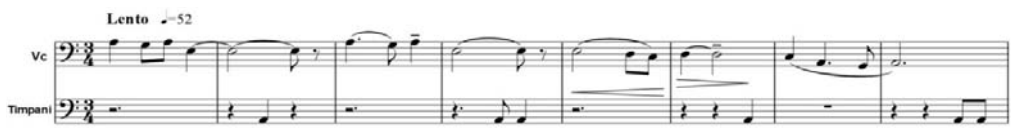
[34] Este fenómeno, fácilmente constatable en la prensa de la época, es referido asimismo por Anahí Ballent: *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010, 2009), p. 265.

Segundo movimiento: “Los humildes” (Lento. Aire de vidala)
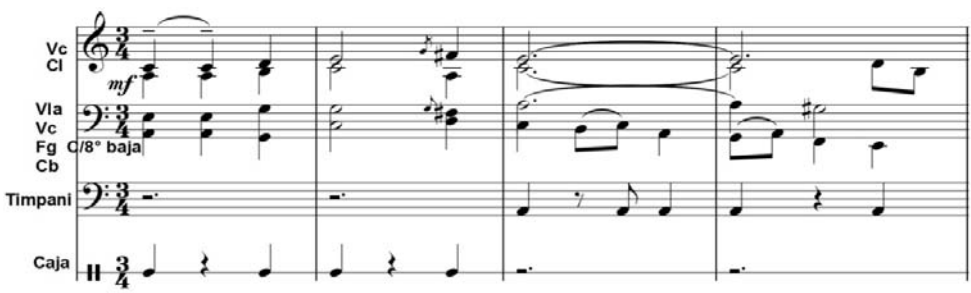
> Describe la reivindicación de las masas populares, primera y constante preocupación de Eva Perón. Surge el tema de los humildes, primeramente en los violoncelos, en un tono sombrío que pinta la amargura del proletariado, y luego en los instrumentinos, como acentuando ese dolor, en tanto intermitentemente, violoncelos y contrabajos esbozan el dibujo rítmico de la vidala: son las voces débiles y aisladas de quienes protestan sin ser escuchados, hasta que aparece el tema de Eva Perón (tema de la Esperanza): ella los conduce a la victoria; su tema se une al de los humildes –en modo mayor– luego de un crescendo orquestal en que las voces populares van cobrando volumen hasta escucharse claras y vibrantes. El movimiento concluye suavemente, pues el pueblo, al que se ha hecho justicia, vive ahora en paz y en sosiego.

Una melodía pentatónica, ternaria, sobre la [Ejemplo 5], precede el “Aire de vidala” [Ejemplo 6], configuración central del movimiento, en el que una caja introduce el ritmo característico.

Ejemplo 5. Milici: *Sinfonía ‘In Memoriam’*, segundo movimiento, comienzo



Ejemplo 6. Milici: *Sinfonía ‘In Memoriam’*, segundo movimiento, cc. 19-22



Se basa en giros de reminiscencias modales sobre la misma tónica, con desvíos que introducen el cuarto grado mayor. Estos dos materiales complementarios son variados en registro, textura, instrumentación y combinaciones internas de sus elementos, hasta la aparición del Tema de la Esperanza (c. 112, Calmo), en Do,

ahora en tres tiempos, integrado así al contexto de la vidala. Regresa el *tempo* anterior (c. 139), en el cual cobra cada vez mayor relieve el comienzo de la melodía de apertura del movimiento, tratada como *ostinato* que va acumulando densidad y registro; sobre ella se superpone el segundo segmento del material temático, antes presentado en sucesión. El final se ilumina con la entrada en La mayor del Tema de la Esperanza en las maderas (c. 180), cuya cabeza se disuelve luego en el *pianissimo* sobre el cual concluye el movimiento.

Tercer movimiento: "Los privilegiados" (*Scherzo*)

La música define el espíritu despreocupado y alegre de la infancia, que halló en el corazón de la Jefa Espiritual un refugio de amor y felicidad. Luego de un breve desarrollo surge, como una visión, un amanecer en la Ciudad Infantil, oyéndose motivos infantiles. Bien pronto, ya en pleno día los pequeños juegan y cantan alegremente (coro de niños). Aparece el tema que simboliza a Eva Perón (tema de la Esperanza) a quien los niños privilegiados de la patria, deben su felicidad. Ponen término al Scherzo unos compases en ritmo de malambo, como afirmando que esos niños alegres y dichosos son los de la Nueva Argentina.

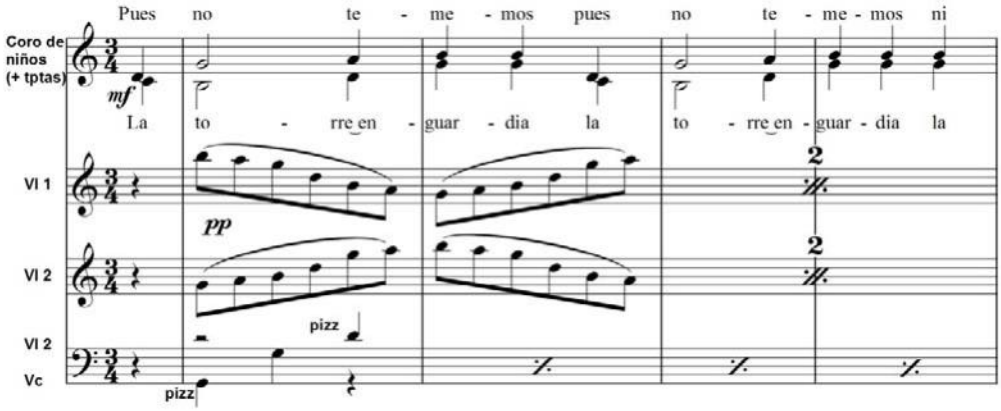
Sobre un extenso pedal de Do se expone un tema en terceras paralelas, cuya rítmica e interválica sencilla –nota repetida, segundas y terceras– se relacionan con canciones infantiles,[35] el que se somete a variaciones instrumentales, ornamentales y tonales de considerable extensión. Se establece así el ámbito expresivo y las características estructurales en que discurrirá el movimiento. Una sección liquidativa, de dispersión motívica, conduce al núcleo de este tiempo: las canciones infantiles tradicionales.

La primera de ellas es *La torre en guardia*, en Sol mayor, presentada en imitaciones, en su forma original, invertida y diversas alternancias de ambas, en diferentes distribuciones instrumentales, insertas en un tejido de *ostinati* y notas tenidas. Este material se reexpone en distintas tonalidades –algunas lejanas, encadenadas mediante relaciones de terceras–, a las que se arriba por ataque directo, sin mediar procesos modulatorios. El coro de niños ingresa entonando la línea melódica de la canción (c. 326), tratada luego a dos voces. Un detalle significativo ocurre poco después, cuando el diseño de acompañamiento, a cargo de los violines, expone los cuatro primeros sonidos del Tema de la Esperanza [Ejemplo 7].

---

[35] Daniel Cozzi ("Luis Milici y la Sinfonía"), indica que este tema proviene de la canción *Déjenla sola*, lo que se confirma en la mencionada versión para quinteto de arcos, en la cual el compositor escribe el texto "Yo la quiero ver bailar" debajo de la línea del primer violín. De todas maneras, la estructura es lo suficientemente anónima como para admitir su atribución parcial a diferentes ejemplos del cancionero infantil. Por otra parte, el diseño se relaciona también con el tema de vidala del movimiento anterior, con la misma indicación de compás, aunque drásticamente modificado en la percepción por la velocidad (aquí, blanca con puntillo = 80-84).

Ejemplo 7. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, tercer movimiento, cc. 334-337



El coro prosigue recorriendo el repertorio infantil más popular en el país: *Arroz con leche* (c. 362) –cuya cuarta inicial lo vincula a *La torre en guardia*–, *Yo la quiero ver bailar* (c. 370) y *Tengo una muñeca* (c. 402), tarareadas la primera y la última. En el interior de esta sección, irrumpe el Tema de la Esperanza (c. 389) en los violines, seguido del aire de zamba al que estuvo asociado en el primer movimiento de la sinfonía. Eva Perón, representada por su tema, planea entonces sobre el dispositivo, en distintos niveles: de manera más anónima, inserto en la textura, o al descubierto, enlazado en las rondas que cantan los niños. El movimiento discurre luego por la extensa recapitulación del tema inicial en distintas disposiciones. El malambo a que alude el programa se reduce a los compases cadenciales de la coda.

Cuarto movimiento: "El pueblo feliz" (*Allegro*)

> El pueblo se divierte, danza jubilosamente y canta (coro y guitarras) motivos de honda raigambre autóctona: es el pueblo que se ha reencontrado consigo mismo, con su verdadero destino y ha recobrado su fervor patriótico a conjuro de la mística justicialista. Hacia el final, el pueblo, enterado de que su amada benefactora está gravemente enferma, cesa en us [sic] canciones y se sume en profunda ansiedad. Este movimiento se enlaza con el siguiente.
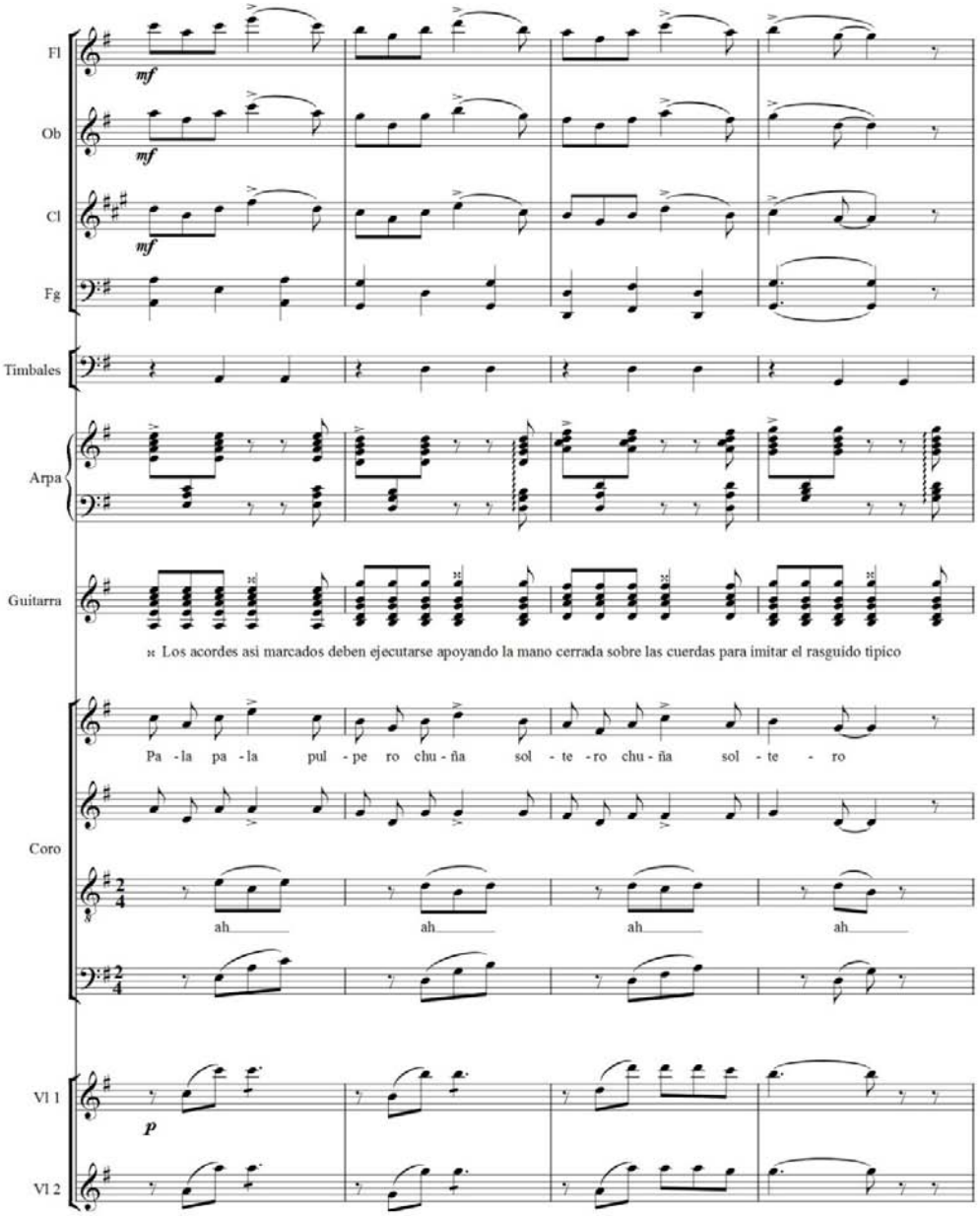
El movimiento se organiza en dos grandes secciones. La primera consiste en un desarrollo sinfónico sobre esquemas rítmico-melódicos comunes a distintas

especies del folclore argentino, con su alternancia y superposición de estructuras rítmicas en 6/8 y 3/4, melodías dobladas en terceras, por momentos con comienzos anacrúsicos típicos de la chacarera (número 6 de ensayo). La escritura orquestal adopta circunstancialmente disposiciones que intentan reproducir sonoridades y texturas de la música a la que refiere, lo que se refuerza con la entrada sucesiva del "bombo típico" y luego del conjunto de guitarras. El comportamiento armónico es solidario con el registrado en movimientos previos: los pilares tonales son claramente preservados y las variantes se producen por yuxtaposición de los materiales en distintas tonalidades y texturas, así como por desgajamiento y redistribución de sus incisos rítmicos en las familias instrumentales. Cerca del comienzo se incrusta sorpresivamente un material en los metales –cuyo *pivot* es el acorde reiterado de Fa mayor con séptima y novena– que no se desarrolla aquí pero anticipa en lo rítmico el que constituirá la base de la sección siguiente.

Esta comienza en el número 12 de ensayo y se encuentra íntegramente ocupada por la intervención del coro de adultos que entona el *Pala-pala*.[36] La partitura sugiere que lo ideal es la ejecución coral acompañada por las guitarras, aunque indica *pizzicati* en la cuerda como "guía coral" y acordes en el arpa "*in mancanza* de guitarra". Proporciona asimismo instrucciones de ejecución para el conjunto de guitarras [Ejemplo 8]. Con distintas vocalizaciones primero, el texto aparece luego en los tenores, fragmentado y con progresiva entrada de los instrumentos hasta la presentación completa, homofónica, en las cuatro voces.

[36] En el archivo del compositor se encuentra un cuaderno con páginas dedicadas a la descripción coreográfica del *Pala-pala*, posiblemente destinada a las ediciones de danzas tradicionales –música, texto y coreografía– que Milici elaboró para Ricordi Americana en los primeros años 40, entre ellas, *Pericón*, *El escondido*, *Minué federal*, *El cuando*, *El palito*, *El triunfo*. No hemos encontrado una eventual edición del *Pala-pala*.

Ejemplo 8. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, cuarto movimiento, cc. 210-213



Además de duplicar las líneas vocales en diferentes octavas, la orquesta va acompañando las sucesivas intervenciones del coro con breves diseños y notas repetidas tratados como *ostinati*. El final se estructura en un doble movimiento, consistente en vocalizaciones descendentes sobre sonidos tenidos en el coro, seguidos de un ascenso de la cuerda hasta alcanzar un largo acorde de dominante con quinta aumentada y novena que resuelve *pianissimo* en la tónica, Sol mayor.

Quinto movimiento: "Tránsito a la inmortalidad" (*Lento*)

> Se inicia como el primer movimiento, con el tema de la Patria y del pueblo afligido. Ocho campanadas presagian el aciago fin. El pueblo (coro) ruega por la salvación de la Jefa Espiritual entonando una letanía, que es tomada luego por los cantantes solistas, separadamente, y luego por las cuerdas: el dolor llega a las masas (coro), pero también individualmente a cada uno de los argentinos (cantantes solistas) e instituciones (cuerdas). Se oye el tema de la patria –por aumentación– pero esta vez sus notas son largas y tristes, intercalándose el coro con la soprano y el violín solistas, continuando las rogativas. Pero Eva Perón pasa a la inmortalidad: los violines pintan brevemente el instante continuando el tema de la Esperanza. El tema de la Patria se oye, entonces, en registros graves, como sintetizando el dolor que embarga al país. Un hálito de grandeza cruza el ambiente, y ya no es dolor lo que desearan ayudar con sus plegarias a la ascensión de la Jefa Espiritual hacia los celestes reinos de Dios [redacción sic] El cuarteto vocal inicia un cántico de glorificación (coro), para culminar la obra en un imponente Final que es la apoteosis de la Dama de la Esperanza.

El comienzo del último movimiento recapitula el del primero, en la misma tonalidad de Do mayor: al Tema de la Patria le sigue la misma sucesión de acordes pero en aumentación, lo que le confiere características de coral. Las ocho lentas campanadas representan la hora de deceso de María Eva Duarte (las 20: 25). Le siguen tres exposiciones de un *Sancta Maria* fugado en su texto original en latín: la primera, en Sol mayor, a cargo del coro *a cappella*; la segunda en Do, con una breve expansión, por los solistas vocales doblados por las maderas y la última en la misma tonalidad por la cuerda sola.[37]

En la sección siguiente se produce el punto de mayor concentración estructural y simbólica de la obra. Los cuatro compases del himno, armonizado, introducen

[37] En el manuscrito, luego de las campanadas aparece el mismo fugado en un cuarteto de metales, tachado y con indicaciones de que el movimiento debe proseguir directamente con el coro. El compositor había previsto entonces una versión instrumental de la letanía, pero la reformuló en su orquestación y la cambió de lugar.

la invocación *Sancta Maria*, homófona, en el coro, superpuesta a tres campanadas, luego de lo cual la soprano entona el mismo texto, pero sobre el comienzo del Tema de la Esperanza,[38] ahora en la tonalidad central de la sinfonía, Do mayor. El procedimiento se reitera; esta vez el texto del coro es la respuesta a la invocación previa, *Ora Pro Nobis*, sostenido por la expansión del Himno, seguido por un despojado *quodlibet* compuesto por la reafirmación del Tema de la Esperanza con el texto *Sancta Maria* superpuesto al comienzo de la canción patria.[39] Esta concurrencia estructural de los materiales centrales de la sinfonía cumple, por un lado, una importante función de afirmación y de clausura formal de la obra completa; por otro, presenta la encarnación musical culminante de los tópicos de representación que la obra pone en juego, como veremos más adelante.

Una aparición completa del Tema de la Esperanza –soprano solista, coro y primeros violines– y del Himno como *recitativo* de los chelos[40] desembocan en un nuevo coro fugado, *più mosso*, que glosa el texto del *Gloria* en castellano, con un tratamiento antifonal entre solistas y coro: "Eterna Gloria en el cielo. Te alabamos, te veneramos, te damos gracias por tu grande obra. Te damos gracias eternas. Gloria". Una invocación de esta magnitud, en este momento culminante de la obra, no podía confiarse a una improbable comprensión del latín. La sección de cierre consiste en un *tutti* con todo el dispositivo, *fortissimo*, donde las voces se responden con el texto "Gloria eterna en el cielo" sobre el Tema de la Esperanza, hasta unificarse en una nueva y triunfal identificación [Ejemplo 9].[41]
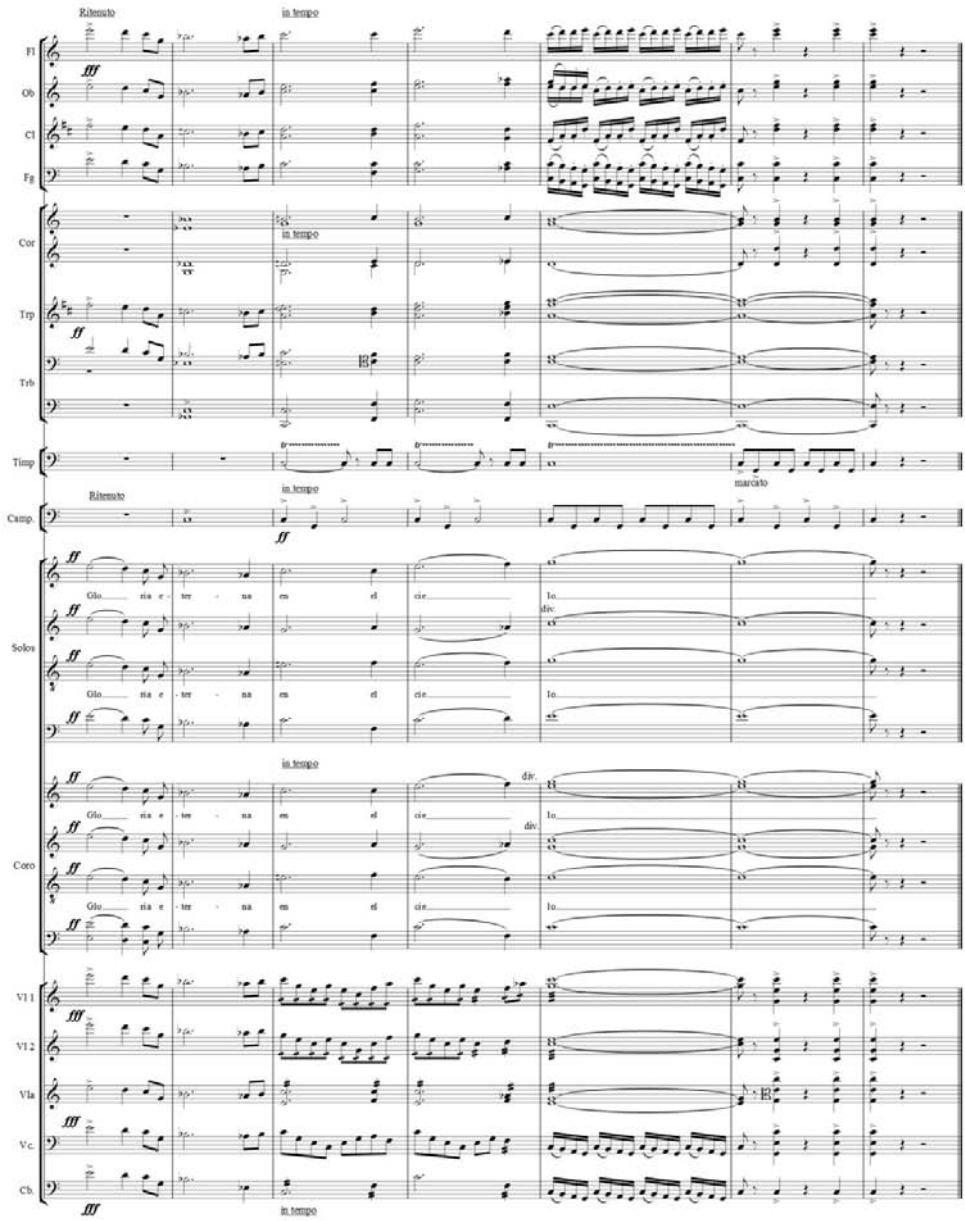
[38] En la escritura aparece como en aumentación, pero al cambiar el compás (de 4/4 a 2/2) esta no se concreta en rigor, aunque la modificación del tempo para la unidad de pulsación la hace efectivamente más lenta (de negra=63 a blanca=50).

[39] Ver *infra*, Ejemplo 10.

[40] ¿Una nueva alusión a la beethoveniana *Sinfonía en re menor*, al comienzo de su cuarto movimiento en este caso?

[41] La calculada grandilocuencia de este final se consigue con recursos bien conocidos: además del volumen instrumental y la dinámica, el *ritenuto* enfático antes de retomar la velocidad previa, un pasaje monódico cuya duplicación a varias octavas refuerza su carácter afirmativo, sucedido por la irrupción imponente del acorde de los metales, diseños veloces y trémolos de la cuerda, inflexión sobre el IV grado menor para realzar la resolución en la tónica mayor, ascenso vocal y apoyo cadencial de campanas y percusión.

Ejemplo 9. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, final



Ideologemas en busca de tópicos

La sinfonía de Milici constituye un verdadero inventario de ideologemas que el peronismo había ido fabricando desde sus comienzos para la construcción de su arquitectura simbólica: un "inmenso almacén de soluciones codificadas".[42] Esos núcleos se trasladan del universo discursivo público, periodístico, cotidiano y generalizado al de la obra, en los títulos de los movimientos, en las glosas del programa, en los recursos musicales.

Sin embargo, el estudio genético de los primeros movimientos de la obra obliga a reconsiderar la contundencia de las intenciones expresadas por el compositor en el programa que la acompaña. En efecto, como observáramos, al menos los dos movimientos iniciales –y quizás también el tercero– provienen directamente de piezas compuestas un año antes de la convocatoria al concurso, previas incluso a la muerte de Eva Duarte. Es probable que, sin ser explicitados entonces, los ámbitos de significación de estas piezas hayan coincidido, ya sea por un plan argumental similar aunque no verbalizado,[43] por afinidades ideológicas con el corpus textual del régimen o por una compartida "estructura de sensibilidad", con los establecidos luego para la *Sinfonía*. O que, retrospectivamente, el compositor haya interpretado las estructuras musicales y les haya concedido significados adaptados a los requisitos prácticos del concurso.[44] A partir de lo ya hecho, los movimientos siguientes atraparían entonces los filamentos dispersos de una narrativa para conducirlos a su culminación. El programa final resultaría así de tres operaciones sucesivas: nombrar los significantes, hilvanarlos en una dramaturgia y blindar el sentido.

En todo caso, dado que el compositor mismo instala definitivamente el dispositivo final de su pieza en ese contexto, que sus propósitos declarados son los que presidieron la circulación social de la obra, que ni el jurado ni los públicos tenían conocimiento de los procesos previos al establecimiento del texto definitivo, que estos eran muy cercanos en el tiempo y que el movimiento que condensa la significación central de la composición fue inequívocamente compuesto según explicita el programa, el análisis del sentido que la obra despliega puede prescindir, sin desconocerlas, de las contingencias y fracturas observadas en el trayecto genético.

Amarrada al sistema del que forma parte, la textualidad integral de la obra –música, palabras, contexto– revela "la imagen asumida por un conjunto de creencias sociales, la imagen de un ideologema que se ha fundido con su propio dis-

---

[42] Umberto Eco: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1986), p. 156 [1ª., en italiano, 1968].

[43] Recordemos que el primer movimiento deriva de la pieza titulada "Patria", que en 1952 era ya, en el discurso y las prácticas hegemónicas del régimen, la Patria peronista, con lo cual el contexto no es ajeno al propuesto luego para la sinfonía. Por otra parte, el argumento para este movimiento, que trata de la llegada y triunfo de Eva, era perfectamente concebible en 1952.

[44] Esto parece ocurrir en la atribución del nombre "Tema del Pueblo" a las casi anónimas semicorcheas del primer movimiento.

curso, con su propio lenguaje".[45] En la intersección de las prácticas sociales y del espacio estético, el ideologema cumple "esta función intertextual que puede leerse 'materializada' en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto, otorgándole sus coordenadas históricas y sociales".[46] De este modo, según afirma Jameson, los ideologemas actúan como mediadores entre la ideología como opinión abstracta y los materiales narrativos con los que se expresa; son "formaciones anfibias cuya característica estructural esencial puede ser descripta como las posibilidades que posee para manifestarse tanto como pseudoidea –un sistema conceptual de creencias, un valor abstracto, una opinión o prejuicio– o una protonarrativa, una especie de máxima fantasía de clase acerca de los 'personajes colectivos' que son las clases en oposición".[47] Metodológicamente, es preciso en primer término identificar y nombrar el ideologema, como concepto y como narración, ya que "puede ser elaborado en ambas direcciones, tomando la apariencia completa de un sistema filosófico por una parte, o la del texto cultural por otro",[48] para demostrar luego la transformación de este material crudo en la obra concreta.

Para efectivizar esta transposición del ideologema en materia artística, la música dispone, entre otros recursos, de figuras retóricas propias, o *topoi* de representación,[49] configuraciones sonoras sedimentadas en la recepción dentro de un territorio cultural dado, que encarnan conceptos, "unidades culturales";[50] los codifican en estructuras sonoras y los integran a procesos narrativos a través de los cuales la obra diseña campos de significaciones, construye su dimensión semántica, que, sin ser la única, permite identificar nodos en que se suelda la serie estética y la serie social. Así, "cada tópico puede significar un extenso mundo semántico, conectado con aspectos de la sociedad contemporánea, temas literarios y tradiciones más antiguas".[51] En este caso, contamos con un programa externo que aglutina diferentes roles: dedicatoria, manifiesto, agente narrativo, guión político. Excluido de la economía sonora intrínseca de la obra, oficia sin embargo como vaso comunicante entre el contexto y la realización musical misma.

---

[45] Michail Bakhtin: "Discourse in the Novel" (1934-35), en *The Dialogic Imagination. Four Essays* (Austin and London: University of Texas Press, 1981), pp. 270-422, 357. Todas las traducciones son nuestras.
[46] Julia Kristeva: "Le texte clos", *Langages* 12 (1968), pp. 103-125, 104.
[47] Fredric Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (London and New York: Routledge, 2002 [1a. 1981]), pp. 72-73.
[48] Ibídem, p. 73.
[49] No nos detenemos aquí en explicaciones sobre las teorías tópicas en música, muy difundidas en el ámbito semiótico y hermenéutico desde los años 80, a partir del estudio pionero de Leonard Ratner, proseguido por los de Kofi Agawu, Wye Allanbrook, Raymond Monelle, Robert Hatten, Elaine Sisman, Esti Sheinberg, entre otros. Originados en un primer momento en el análisis de la música del clasicismo, el método se extendió luego hacia períodos posteriores hasta alcanzar el siglo XX y confluyó, en su intento interpretativo, con otras perspectivas como las provenientes de las teorías de la narratividad utilizadas por Marta Grabocz o Eero Tarasti.
[50] Eco: *La estructura ausente...*, pp. 60-62.
[51] Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 2000), p. 79.

En la vasta usina de consignas y aforismos políticos, derivados casi siempre de los discursos mismos del presidente o su esposa y profusamente diseminados en la realidad de la época por el omnipresente aparato oficial de propaganda, se dibujan ideologemas centrales del peronismo. Entre los que el movimiento instaló como estrategias discursivas, pedagógicas y publicitarias, figuran dos que nos interesan particularmente para el estudio de la obra que nos ocupa: por un lado, la idea palingenésica de una Nueva Argentina que transformó el ayer aciago en un hoy luminoso; por otro, el peronismo como religión secular, política, que articula, en otra clave y con otras tecnologías, significantes potentes en la Argentina de mediados del siglo XX: Nación, Patria, Estado, Líder, Pueblo.

La "Nueva Argentina"

La expresión, que se reitera en el programa de esta sinfonía, circulaba a raudales por todos los canales posibles en esos años; su versión más espectacular se concretó en la gran exposición a cielo abierto que llevó ese título, diseñada por el arquitecto y escenógrafo Jorge Sabaté a lo largo de la calle Florida, entre Avenida de Mayo y Charcas, en noviembre de 1951.[52] Este "hoy" forma sistema con un "ayer" antitético, el tiempo previo a la llegada del peronismo,[53] lo que genera una previsible cadena de oposiciones binarias en torno del eje antes/ahora: dolor/alegría; miseria/riqueza; tristeza/felicidad; carencia/abundancia; injusticia/justicia; desocupación/trabajo; sumisión/soberanía; derrota/victoria, etc. No hay ámbito en que esté ausente la reiteración de esta fórmula como instrumentalización doctrinaria. Además de la prensa y demás medios de difusión, se encuentra, por mencionar solo algunos ejemplos, en los monólogos radiales de Enrique Santos Discépolo y su personaje Mordisquito (1951); en el cine, con distintas formulaciones, en películas como *Suburbio* (1951) de León Klimovsky, *Deshonra* (1952) de Tynaire, *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril, *Barrio gris* (1954) de Mario Soffici y los documentales y docudramas producidos por la Secretaría de Información y Prensa;[54] en los libros de lectura escolares, en afiches, en textos teatrales programáticos,[55] en

[52] Inaugurada, sin actos especiales debido a la internación hospitalaria de Eva Perón, el 4 de noviembre. *Democracia* (04-11-1951), p. 3. Un análisis esclarecedor de esta exposición en Ballent: *Las huellas de la política*..., pp. 260-262.

[53] Esta contraposición ha sido identificada por los estudiosos de diversos aspectos del peronismo desde hace tiempo; el consenso sobre ella llega hasta la actualidad.

[54] Las referencias en Domigo Di Núbila: *Historia del cine argentino*, II (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959); César Maranghello: "Del proyecto conservador a la difusión peronista", en Claudio España (dir.): *Cine argentino. Industria y clasicismo*, II (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 24-159; Clara Kriger: *Cine y peronismo. El estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

[55] Cátulo Castillo: *Un teatro argentino para la Nueva Argentina* (Buenos Aires: s.e., 1953): texto de una conferencia ofrecida el 09-11-1953 en la Unidad Básica Cultural Eva Perón de Buenos Aires.

noticieros.[56] Desborda en publicaciones oficiales como *La Nación Argentina Justa, Libre y Soberana*, editada por la Presidencia de la Nación en 1950, aplicada a diferentes situaciones, algunas de las cuales, por su impacto gráfico y su ubicación en el decurso narrativo, resultan paradigmáticas; así ocurre en las imágenes contrapuestas de dos familias –una paupérrima y desolada, la otra próspera y radiante– que abren y cierran, respectivamente, el grueso volumen.

La obra de Milici se hace cargo de esta construcción especular, la verbaliza en sus glosas y la transpone en las decisiones musicales específicas. Recurre para ello a un doble encaje de tópicos disfóricos y eufóricos[57] que duplican la estructura antes/después en relación con la trayectoria del peronismo por un lado, y por otro con la vida personal y política de Eva Perón, dimensiones que se intersectan o se complementan, según los casos.

El primer núcleo, el de las connotaciones disfóricas, se desarrolla en los movimientos iniciales y adopta configuraciones que podrían responder tanto a la categoría de tipos como de estilos, en las definiciones de Ratner.[58] Uno de los materiales asociados a él consiste en una configuración relativamente anónima, la que sigue al llamado inicial del corno, con su lento balanceo entre dos estructuras inestables de acordes con novenas sobre el segundo y primer grado de la tonalidad y una secuencia melódica detenida en la dominante, en la cual las tres voces intermedias realizan un descenso por grado conjunto, históricamente asociado a afectos penosos. Mediante este material el compositor dice representar un "hondo patetismo, en que fluyen la inquietud, la pesadumbre y el ansia de liberación de un pueblo agobiado por la injusticia".[59] El otro se monta sobre especies populares. A la breve cita de "tango" que aparece en el primer movimiento se le otorga la capacidad de expresar "el ambiente previo al surgimiento de la Nueva Argentina". La asociación del tango con esta constelación de la tristeza, y a pesar de que gran parte de sus autores e intérpretes eran peronistas y sus composiciones tuvieron amplia presencia en diversos medios y prácticas, se condice con el cuestionamiento de algunos sectores del movimiento, después de 1950, al pesimismo de sus letras, residuos de

---

[56] Un ámbito curioso para la expresión de esta dicotomía en la propaganda oficial es el de los carnavales: al carnaval "Triste, como Cuando Aún no Conocíamos a Perón…" (*Democracia*, 05-03-1946, p. 6) se opone el "Carnaval de un pueblo feliz" (*Democracia*, 02-03-1950, suplemento ilustrado, p. 1). Luego se extiende a otras celebraciones: "Nochebuena de un Pueblo Feliz" (*Democracia*, 24-12-1954, p. 2), etc.

[57] Denominaciones existentes ya en los escritos de Heinrich C. Koch, utilizadas con frecuencia en la semiología actual de la música. Véase en particular Monelle: *The Sense of Music...*, pp. 27, 45 y 62-63.

[58] Las figuras características de la música del siglo XVIII "son designadas aquí como tópicos –sujetos para el discurso musical. Los tópicos aparecen como piezas completamente elaboradas –tipos– o como figuras y progresiones dentro de una pieza –estilos–. La distinción entre tipos y estilos es flexible", Ratner: *Classic Music: Expression...*, p. 9.

[59] Ver *supra*, Ejemplo 5. Entre la infinidad de textos del peronismo que describen la situación en términos similares, uno particularmente jerarquizado es el fragmento de escritos de Perón que introduce María Eva Duarte en *La razón de mi vida*: "El país estaba solo. Marchaba a la deriva sin conducción y sin rumbo. Todo había sido entregado al extranjero. El pueblo sin justicia, oprimido y negado". Eva Perón: *La razón de mi vida* (Buenos Aires: Peuser, 1951), cap. XI, "Sobre mi elección", p. 55. Véanse asimismo los capítulos XXV, XXVIII y XXIX.

ese "ayer" definitivamente superado, que no tiene ya cabida en la felicidad integral del presente.[60] La superposición que observáramos de este motivo con el del Himno (1er. movimiento, c. 84) y la posible identificación entre Pueblo y Patria se vería así historizada: se trata del pueblo de la patria pre-peronista. La vidala del segundo movimiento es el medio para representar el "tono sombrío que pinta la amargura del proletariado".[61] Desde el punto de vista estructural, contribuyen a ello el tempo lento, la pentatonía, la enunciación monódica, descendente y el registro grave. Desde la gestualidad tópica, están ligados con significados asociados a lo que Plesch identifica como *topos* de la pentatonía, que arrastra las connotaciones literarias del "indio triste" del noroeste, con sus imágenes de "tristeza, pérdida, dolor".[62] Sin embargo, en la partitura de "Tierra caliente" (1952) de la cual deriva este movimiento, figura como dedicatoria "Al noroeste argentino tierra de selva y de sol", formulación más paisajística que emocional.

En oposición a este campo semántico aparecen los tópicos eufóricos de la Nueva Argentina, que ingresan a la obra, también, mediante danzas y canciones folclóricas y populares. En el tercer movimiento –cuyo título, "Los privilegiados", proviene directamente de una frase de Perón según la cual "En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños"–[63] las canciones infantiles instalan el estereotipo de la infancia feliz, acentuado por la mención explícita en el programa a la Ciudad Infantil, inaugurada en 1949, uno de los emprendimientos promovidos por la protagonista. El cuarto movimiento, "El pueblo feliz", incorpora una fórmula reiterada en el discurso oficialista, cuya expresión más autorizada figura en el Segundo Plan Quinquenal, donde se afirma que el "Justicialismo […] tiene como finalidad suprema alcanzar la felicidad del Pueblo y la grandeza de la Nación".[64] Milici recurre a un repertorio de danzas folclóricas como medio para su exteriorización: "El pueblo se divierte, danza jubilosamente y canta […] motivos de honda

---

[60] Enrique Santos Discépolo: *Mordisquito: ¡a mí no me la vas a contar!* (Rosario: Pueblos del Sur, 2006), XI, pp. 53-55. Como observara lúcidamente De Ípola, "las básicas medidas de justicia social que el régimen peronista adoptó fueron implementadas en un clima de fiesta que el propio régimen fomentó y que casi todos aceptaron con la secreta ilusión de que fuera una fiesta permanente […]. Naturalmente, en ese clima, no había lugar para las inoportunas aflicciones sobre las que insistía el tango". Emilio de Ípola: "El tango en sus márgenes", *Punto de Vista* 25 (12-1985), pp. 13-16, 16.

[61] No deja de llamar la atención el uso de este término, de resonancias marxistas, en lugar de "trabajadores" u "obreros", denominaciones casi excluyentes en el discurso justicialista.

[62] Melanie Plesch: "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en Pablo Bardin et aál.: *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55-108, 95-96.

[63] Discurso pronunciado el 17 de octubre de 1950, luego difundido por distintos medios como *Las veinte verdades del justicialismo*. La frase aquí referida figura en el 12° lugar en el conjunto de esos aforismos.

[64] Ley 14.184, sancionada el 21-12-1952, promulgada el 29-12-1952. "Apruébase por ley el Segundo Plan Quinquenal de la Nación", *Boletín Oficial de la República Argentina* N° 17.327, Buenos Aires (30-01-1953), p. 1. La expresión "Un pueblo feliz", junto a una pintura estilizada de una pareja de bailes tradicionales, encabezó el gran afiche que publicitaba espectáculos en la ya mencionada exposición "La Nueva Argentina", en la calle Florida (*Democracia*, 15-11-1951, 2ª. sección, p. 4) y tituló asimismo artículos que describían las manifestaciones musicales populares destinadas a celebrar el triunfo peronista en las elecciones de 1951 (Ibídem, 17-11-1951, p. 2).

raigambre autóctona", dice el programa. En el *Pala-pala* que cantan los adultos se produce el momento culminante de la fiesta. Si bien esta danza es poco frecuente en el repertorio académico de orientación folclórica, junto a otras estructuras rítmico-melódicas comunes a diferentes especies rurales más utilizadas que transitan esa orientación estética traducen estados de alegría, de entusiasmo colectivo. El nacionalismo musical converge así, una vez más, con la intención política y patriótica. A cada especie se le otorga un valor semántico que las organiza en dos conjuntos que duplican los registros eufóricos y disfóricos en que se disponen los tópicos provenientes de la tradición académica europea.

Interesa señalar que esta *nueva* Argentina se expresa aquí a través de especies musicales tradicionales constituidas en siglos pasados, anónimas, que, aunque sometidas a un proceso voluntarista de recuperación impulsado por los influyentes sectores tradicionalistas del peronismo,[65] distaban de ser los géneros vivos, actuales, practicados espontánea y mayoritariamente por una sociedad que consumía, bailaba y se divertía entonces, más bien, con los promovidos por la industria discográfica: el jazz en sus distintas formas, los pasodobles y demás géneros tocados por "la característica", los tropicales, el tango y los ritmos del litoral que traían consigo los migrantes del interior,[66] o incluso con una producción de canciones folclóricas recientes en las que éstos, urbanizados, empezaban a reconocerse[67]. Así, en la refuncionalización de músicas populares para llenar los casilleros del "antes/ahora" no se intentó una sincronía entre especies musicales y tiempo histórico sino que aquellas fueron extraídas de un mismo fondo cristalizado, diferenciadas por sus cualidades expresivas. La "honda raigambre autóctona" que exalta el texto refiere al folclore rural, tradicional, en el que yacerían, vivas, las esencias nacionales según el persistente credo de los nacionalismos. Sinfonía "clásica", folclore "antiguo": el anacronismo como procedimiento paradójico para simbolizar el presente.

El folclore, "cuya enseñanza y difusión establece con especial cuidado el Plan de Gobierno 1946-1951" –Primer Plan Quinquenal–, compromete a sus responsables a "recobrar esos valores más olvidados que perdidos, y devolverles, en toda medida de lo posible, la vigencia popular que un día tuvieron y que pueden recobrar aún".[68] Milici enfatiza la riqueza del folclore como material compositivo y lamen-

---

[65] Nos ocupamos de ello, en la música académica de comienzos del peronismo, en Omar Corrado: "Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946)", *Música e Investigación* 21 (2013 [2014]), pp. 19-54.
[66] Sergio Pujol: *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011), especialmente cap. 7, pp. 187-207. Los nuevos ritmos internacionales fueron duramente censurados desde páginas oficialistas. Así, en su habitual columna "Entreactos", Julio Escobar criticó las "epilépticas rumbas, mambos y buguis importados de la selva y el hampa", que "recuerdan las contorsiones grotescas de las negras salvajes". *Democracia* (21-01-1952), p. 4.
[67] Pablo Vila: "Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?", *Punto de Vista* 26 (04-1986), pp. 45-48.
[68] Leopoldo Marechal: "Proyecciones Culturales del Momento Argentino", *Argentina en Marcha*, tomo 1, s.f [1947], pp. 121-136, 136. Marechal era entonces Director General de Cultura de la Nación. Dos de los mecanismos que adoptó la implementación de este programa fueron las peñas promovidas en ámbitos urbanos y las transmisiones radiales, ambos profusamente registrados por la prensa. Cf., entre tantas menciones y en diferentes cortes temporales, *Democracia* (12-09-1947), p. 9; (01-10-1947), p. 10; (25-05-1950), sección ilustrada, p. 7; (11-12-1952), sección ilustrada, p. 2.

ta que compositores jóvenes, "atraídos por el espejismo de tendencias exóticas, [hayan] dado desaprensivamente las espaldas a todos estos problemas, desentendiéndose de ellos y prefiriendo bregar por un lucimiento personal –que nadie puede asegurar si ha de resultarles, o no, duradero– a bregar por la concreción de un arte representativo de la argentinidad". Frente a ellos, "hay otros que, pese a ser hostigados por cierta crítica, dedican todos sus afanes a la búsqueda de su propia personalidad sin perder de vista el medio social al que pertenecen […] hacen patria al palpitar al unísono con su pueblo". Su triunfo "ha de representar también el de la verdadera cultura argentina, para la cual se vislumbran perspectivas tan halagüeñas en los momentos actuales".[69] A falta de un pasado de la música académica nacional conocido, valorado como prestigioso, compartido y subjetivizado, el folclore en tanto supuesto "presente eterno del pueblo" viene a llenar esa necesidad de un "pasado utilizable"[70] al que recurren las músicas ligadas explícitamente al universo político como apelación emotiva a un cemento identitario, a una unidad espiritual preexistente. A ello contribuye asimismo la cita de la canción patria.

Los giros de origen folclóricos, como observáramos, son tratados en esta obra con técnicas afines a las aplicadas por la primera generación de compositores nacionalistas más de medio siglo atrás, ya en su curva claramente descendente, sin registrar los procedimientos contemporáneos en el trabajo con estos materiales promovidos por autores del Grupo Renovación o por Ginastera. Claro que la implementación de esos procedimientos, más exigentes y disruptivos, hubiera empañado el propósito comunicativo: la elección de las técnicas resulta así funcional al proyecto. Pero es justo precisar que el compositor permanece aquí fiel a las convicciones estéticas en que se gestó su producción previa y no adopta soluciones ocasionales u oportunistas.

El Tema de la Esperanza oficia como articulador entre los campos disfóricos y eufóricos. Su construcción responde, como observáramos, al "estilo cantable" del clasicismo definido por Ratner, en base a los tratados de Koch y Daube: se expresa en una vena lírica, tempo moderado, una línea melódica con valores relativamente lentos y ámbito melódico reducido.[71] Pleno, equilibrado, emotivo pero calmo, con leves inflexiones cromáticas en el interior de su armonía y con una textura "aérea", diseña, con el apoyo de lo que verbaliza el programa, una imagen protectora y angelical de la persona homenajeada. El violín solista que lo entona es una voz individual, que habla en primera persona al destinatario. El tema se adapta a las distintas inflexiones que atraviesa en su trayectoria. Así, su vínculo con el pueblo se manifiesta en su alianza con una especie folclórica de características expre-

[69] Luis Milici: "Posibilidad de un arte musical argentino de raíz folklórica", mecanografiado existente en su archivo, editado luego en *Democracia*, Rosario (19-11-1953). Cabe señalar que Milici había sido designado en 1950 "Jefe de folklore y artístico" por el Superior Gobierno de la Provincia en los actos conmemorativos del 137º aniversario de la Batalla de San Lorenzo. Legajo Personal.
[70] Ambas expresiones en Annegret Fauser: *Sounds of War. Music in the United States during the World War II* (Oxford: Oxford University Press, 2013), pp. 155 y 138, respectivamente.
[71] Ratner: *Classic Music: Expression...*, p. 19.

sivas compatibles –la zamba– o bien adopta acentos más afirmativos en el final del segundo movimiento, cuando lo conduce a la victoria, según el programa. Su aparición en el movimiento dedicado a los niños actualiza el componente maternal indisoluble de las representaciones sociales de Eva: allí, el tema, desmaterializado, sobrevuela la escena infantil [véase Ejemplo 7]), como lo hace, bajo la figura protectora del hada o del ángel, en la iconografía oficial [Imagen 4].

Imagen 4. *La Nación Argentina Justa Libre Soberana*
(Buenos Aires: Presidencia de la Nación, 1950), p. 194



Y finalmente su aleación con el repertorio religioso en el último movimiento concreta el desplazamiento de la figura desde el lugar de la historia general, en la que es protagonista, al drama personal de su muerte. Sin embargo, no aparece aquí el *topos* del *pianto*, esa línea descendente por grado conjunto, generalmente cromático, identificable en la música europea de los últimos siglos para la expresión del lamento. Por un lado, el nombre mismo del tema –la Esperanza– hace retroceder los tópicos disfóricos; por otro, y fundamentalmente, en este caso no es el sufrimiento privado, el destino individual lo que prima, sino la dimensión política. Por eso, luego del duelo colectivo, la música no se demora en una "liturgia de la

congoja";[72] se apresura a reponer la heroína en un espacio triunfal, colectivo y trascendente, con la convocatoria a un paradigma eufórico por excelencia: el *Gloria* de la misa.[73]

Música para una religión secular

El peronismo, como otros movimientos europeos del segundo cuarto del siglo XX con características parcialmente comparables, se constituyó progresivamente en religión política para sus seguidores. La idea de una religión externa a lo estrictamente confesional, desplazada al ámbito secular, tiene una larga historia y una marcada actualidad para el estudio de fenómenos políticos del siglo XX, a partir, sobre todo, de las obras de George Mosse y luego las de Emilio Gentile. En su desarrollo, el concepto admite matices y flexiones que introducen diferencias de peso sin atacar no obstante su núcleo semántico fundamental. Así, religión política, secular, civil, laica, patriótica, nacional, son denominaciones que indican una "transfusión de lo 'sagrado' desde las religiones tradicionales hacia los movimientos políticos de masa […] a partir de la cual cobraron vida nuevas religiones seculares" desde finales del siglo XVIII y que adquirieron el siglo XX una notable capacidad para "construir universos simbólicos propios con carácter religioso […]. Entidades de la política de masas moderna –nación, raza, clase, estado, partido, líder– requirieron y provocaron actos de devoción total que eran típicos de la devoción religiosa tradicional".[74] El estudio del culto político, de la religión laica, de los modos "de considerar el mundo a través del mito y el símbolo, de manifestar las propias esperanzas y temores en formas ceremoniales y litúrgicas",[75] de formalizarlas a través de una particular estética de la política[76] constituyó un nuevo y eficaz enfoque para la comprensión de fenómenos históricos y culturales a los que no daban acceso los métodos de la teoría política tradicional.[77]

---

[72] Emilio Gentile: *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia Fascista* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), p. 28 [1ª., en italiano, 1993].

[73] Los textos de la época verbalizan esta construcción: "No fue una lápida de sombra la que cayó sobre su ser yacente: la luz se levantó de ella y ahora la ve nuestro amor envuelta en resplandores. Porque fue la suya una muerte destinada a transformarse en sucesiva vida del recuerdo, destinada a convertirse en gloria". *Presencia de Eva Perón* (Buenos Aires: Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, 1953), p. 71. No se consigan los autores de los textos allí incluidos.

[74] Gentile: *El culto del littorio...*, p. 244. Una revisión actualizada del concepto en Emilio Gentile: "Political Religion: A Concept and its Critics – A Critical Survey", *Totalitarian Movements and Political Religions* Vol. 6, No. 1 (06-2005), pp. 19-32.

[75] Georg Mosse: *La nazionalizzazione delle masse* (Bologna: Il Mulino, 1975), p. 302 [1ª., en inglés, 1974].

[76] Ibídem, cap. 2, pp. 49-80.

[77] En el caso del peronismo, estos aspectos fueron desarrollados recién a partir de los años 80, entre otros, en estudios seminales como el de Mariano Plotkin: *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)* (Buenos Aires: Espasa Calpe-Ariel, 1993).

Es indudable que Eva fue una figura central del culto peronista y los dispositivos estéticos de distinta naturaleza concurrieron a su cristalización: "la impronta estética fue un instrumento central en la construcción del mito político de Eva: ella misma se convirtió en el mayor ícono creado por el peronismo"[78]. La *Sinfonía* de Milici contribuyó a este proceso desde lo musical, con apoyo del aparato textual. "El advenimiento", título del primer movimiento, introduce ya resonancias asociadas a este ámbito: alude a "venida o llegada, especialmente si es esperada y solemne", o "ascenso de un Sumo Pontífice o de un soberano al trono"[79]. La Esperanza que identifica al tema de Eva es una de las virtudes teologales. La asociación de Eva con la santidad prolifera en la hipérbole generalizada que producen estos cultos de la personalidad. Al finalizar el acto del 17 de octubre de 1951, Perón anuncia que el día siguiente será feriado, dedicado a "Santa Evita".[80]

La asociación Eva-María –fortuitamente, los dos nombres bíblicos de la esposa del presidente– se había instalado desde tiempo antes; la encontramos, por ejemplo, en un poema de José María Castiñeira de Dios[81] publicado por la Peña Eva Perón, basado en la identidad de los nombres:

> Eva y María están juntas en la mujer que mi voz canta […]
> Para que el hombre solitario alce su rostro hasta sus plantas
> Y vea en la luna y las estrellas, sobre la tierra de la patria
> A Eva y María, María Eva, transfigurada en la Esperanza.[82]

Durante el prolongado proceso de su enfermedad y agonía, la religiosidad popular se puso de manifiesto en oraciones colectivas, misas, celebraciones incesantes y multitudinarias para implorar por su salvación.[83] Poco después del deceso, su confesor, el

---

[78] Ballent: *Las huellas de la política...*, p. 153.

[79] *Diccionario de la Real Academia Española*. La expresión parece haber circulado en distintos ámbitos: "Advenimiento" es el título del poema que abre el conjunto con que Antonio Nella Castro obtuvo el tercer premio en el concurso convocado por la Municipalidad de Córdoba, señalado en nota 8. *El arte glorifica a Eva Perón*, p. 351.

[80] *Democracia* (18-10-1951), p. 2. En una sesión del Congreso del 7 de julio de 1952, Hilda Nélida Castañeira la comparó con Juana de Arco –personaje con un doble estatuto, político y religioso, ya que había sido canonizada en 1920-, junto a Catalina la Grande, Isabel la Católica e Isabel de Inglaterra, cuyas virtudes comparte y supera, ya que la esposa de Perón "las ha multiplicado, las ha elevado a la enésima potencia". Navarro: *Evita...*, p. 308.

[81] Designado Subsecretario de Cultura de la Nación en julio de 1950, Castiñeira de Dios era entonces un escritor de reconocida participación en el peronismo desde sus comienzos. En el ámbito literario había obtenido el Premio Municipal de Literatura y fundado en 1947, junto a otros autores peronistas, la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA), creada para enfrentar a la más antigua Sociedad Argentina de Escritores (SADE), firmemente opositora. Colaboraba regularmente en el suplemento literario del diario oficialista *Democracia*. Cf. *Democracia* (05-07-1950), p. 3.

[82] José María Castiñeira de Dios: *Alabanza* (sl [Buenos Aires]: Peña de Eva Perón, 1950). Una vez más, la invocación al nombre se liga a la esperanza.

[83] Las infinitas misas y peregrinaciones por la salud de Eva Perón comenzaron en octubre de 1951. En el área musical, algunas de las registradas incluyen la promovida por la Sociedad Argentina de Cantantes el 12-10 (*Democracia*, 02-10-1951, p. 2) y la de integrantes de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires (Ibid., 24-11-1951, p. 4). La Asociación Gremial de Artistas Líricos anuncia una misa el mismo día de su

jesuita Hernán Benítez, director de la revista de la intervenida Universidad de Buenos Aires y encendido orador en algunas de las misas mencionadas, expresó: "Esta gran samaritana del Cuerpo Místico de Cristo, como era de prever, había de caer herida en el ejercicio heroico de la caridad. Por eso la vemos aureolada con claros destellos de martirio".[84] El autosacrificio se suma al conjunto de atributos ligados a la santidad. La devoción por Eva emergió en vastos estratos populares, al punto que el Sindicato de Obreros de la Alimentación reclamó al Papa Pio XII el 31 de agosto, solo días después de su muerte, la beatificación[85]. Luego de los quince días de velatorio, los rituales fúnebres se prolongaron durante meses en todos los espacios imaginables, a los que asistían con sincero pesar sus fieles, y por implacable coerción los demás.

En esta contemporaneidad del texto estético y el texto social, la obra de Milici recoge significados vigentes en vastos sectores de la Argentina de la época y los transpone con los recursos de la retórica musical. Su sinfonía, en tanto correlato especular y dócil a las expectativas del público contemporáneo, proyecta los rituales del espacio público a la sala de concierto y propone una equivalencia entre las oraciones de las masas y las incluidas en el final de la obra. El autor contaba para eso con un entero aparato ya constituido, el *topos* de lo religioso, que traslada intacto de la esfera del catolicismo al nuevo culto político, concentrado en el movimiento final. No solo las letanías tradicionales a la Virgen María, como observáramos, se entonan sobre el tema de Eva,[86] sino que el dispositivo musical completo se apropia de recursos arcaizantes en relación con el estilo "clásico", en fugados característicos de la música religiosa, al igual que la apoteosis sinfónico-coral conclusiva, con el texto del *Gloria* también vehiculado por el Tema de la Esperanza.[87] Este

muerte (Ibídem, 26-07-1952, p. 3). Los organismos musicales públicos fueron convocados para estos actos. Así, orquesta y coros del Teatro Colón ejecutaron música sacra, *Los muchachos peronistas* y *Evita Capitana* en una misa celebrada por el sacerdote y diputado peronista Virgilio Filippo, transmitida por radio, el 20 de julio (Ibídem, 20-07-1952, p. 3) y un mes después del deceso interpretaron repertorio religioso en el acto y procesión de antorchas realizado en la Plaza de la República (Ibídem, 27-08-1952, p. 1). La Orquesta Sinfónica del Estado incluyó la *Sinfonía Santo Sepulcro* de Vivaldi en memoria de Eva Perón en el concierto del Gran Rex el 3-9 (Ibídem, 04-09-1952, p. 4). En el primer aniversario del fallecimiento se multiplicaron eventos similares: los organismos del Colón tocaron piezas de Gluck, Franck, Grieg y Perossi, junto a la marcha fúnebre de Chopin en una misa en San Francisco, con asistencia de Perón, y más tarde fragmentos de la Misa de Beethoven y del Requiem de Mozart en el teatro (*Democracia*, 27-07-1953, pp. 1, 2 y 8). Pocas semanas antes Milici completaba su *Sinfonía* y se le otorgaba el premio en el concurso correspondiente.

[84] *Revista de la Universidad de Buenos Aires* IX, 1 (julio-septiembre 1952), p. 20.

[85] Sirvén: *Perón y los medios...*, p. 194 [1ª. 1984].

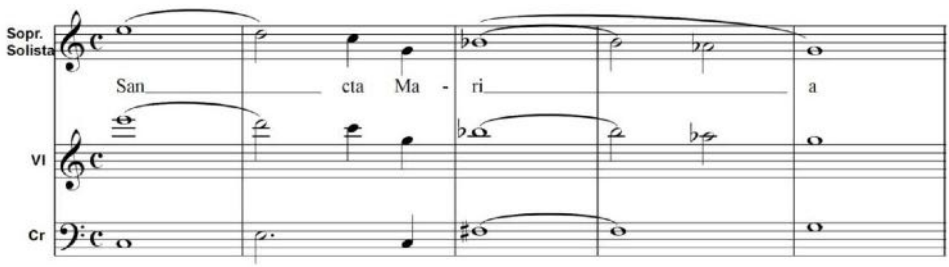
[86] Algunas de las perífrasis con que las letanías nombran a la Virgen María eran usadas habitualmente para referirse a María Eva Duarte, incluso en ámbitos inesperados: "Estrella de la mañana" –*Stella matutina*– era el nombre adoptado por un equipo de fútbol infantil que representaba a Santa Fe en los campeonatos argentinos "Evita". *La Capital* (12-02-1953), p. 2.

[87] El compositor tenía, probablemente por su vinculación con la práctica coral, probada experiencia en el terreno de la música religiosa. En 1941 fue el director oficial del Coro Polifónico en la Coronación de la Santísima Virgen del Rosario. *Curriculum* impreso, s.f., archivo del compositor. Un decreto del Cardenal y obispo diocesano de Rosario, Dr. Antonio Caggiano, lo designó Miembro de la Comisión de Música Sagrada del V° Congreso Eucarístico Nacional presidida por el Presbítero Luis Ángel Machado. Carta a Luis Milici, 23 de agosto de 1953, "Año Santo, Eucarístico y del Libertador General San Martín", firmada por Jorge López, Secretario del Obispado. Archivo del compositor.

"tránsito a la inmortalidad", según una expresión generalizada en la época[88] coloca definitivamente a la protagonista en una dimensión trascendente, religiosa. Si este movimiento representa la muerte y resurrección de Eva, el proceso de transustanciación, entonces su modelo simbólico es el de la misa, una misa secular que se expresa por la cooptación de símbolos y materiales de la liturgia católica.

A esta alianza se suma un componente decisivo: la imagen de Eva como sinécdoque de la Patria. El compositor se vale del Himno Nacional para hacerlo presente. Así, en el final de la obra, en uno de los momentos de menor densidad textural se produce el de mayor condensación simbólica. El tema "abstracto" de la Esperanza se encarna y verbaliza en el *Sancta Maria*, superpuesto al del Himno hasta fundirse en una misma nota [Ejemplo 10], con lo cual se suelda el *cluster* semántico Eva-Virgen María-Patria, cuyo correlato gráfico encontramos en la iconografía de la época: el retrato de Eva con los atributos de la Virgen y el claro predominio de los colores patrios con los que coincide la vestimenta [Imagen 5].

Ejemplo 10. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, quinto movimiento, cc. 90-94



88 El anuncio oficial de la muerte, el 26 de julio, fue en realidad más escueto: "Cumple la Secretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, el penosísimo deber de informar al pueblo de la República que a las 20:25 ha fallecido la señora Eva Perón, Jefa Espiritual de la Nación". Los medios radiales y gráficos, sin embargo, difundieron rápidamente expresiones como "Entró a la inmortalidad la Sra. María Eva Duarte de Perón". Entre los innumerables textos de la época que reiteran estas representaciones se encuentra *Canto para la Virgen Prometida*, de Rafael Jijena Sánchez, algunos de cuyos versos rezan: "En el cielo antiguo de la Hagiografía / asoma una estrella / una estrella nueva / como rosa abierta / para Santa Eva / la santa argentina / que entró ya en los mundos / de la Eternidad…". Antonio Monti (ed.): *Antología poética de la revolución justicialista* (Buenos Aires: Librería Perlado, 1954), p. 84. En la misma colección (p. 69) se encuentra el poema *Eva Perón*, del compositor Juan Francisco Giacobbe, director entonces del Conservatorio Nacional.

Imagen 5. Retrato de Eva Perón, 1952[89]



Este núcleo incandescente derrama sentido en todas direcciones: ilumina retrospectivamente el pasado de la obra e instala el mito hacia el futuro. Mediante este juego de superposiciones y desplazamientos metonímicos, la letanía –*Sancta Maria Ora pro nobis* que modela esta sección– adquiere así el peso de una doble oración: se ruega a la Virgen por la curación de Eva, y a la propia Eva por el pueblo argentino, igualados en la espera de una intervención salvadora.

El Himno establece el estatuto cívico, estatal de la Patria o de la Nación.[90] Las dimensiones, la ubicación como primer tema del Allegro inicial y el trata-

[89] Imagen ideada en 1952 por Napoleón Sollazo, realizada por Ermete Meliante, impresa y distribuida por el Sindicato de Vendedores de Diarios y Afines. Información e imagen en Gabriel Miremont: *La estética del peronismo 1945-1955* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas "Eva Perón", 2013), pp. 56-57.

[90] Diferenciar estas categorías resulta difícil y de escasa utilidad, ya que su uso depende del contexto y sus referentes admiten con frecuencia relaciones de complementariedad. Ha sido señalado, en una primera aproximación, que "el patriotismo generalmente implica alguna especie de acción, mientras que el nacionalismo sugiere compromiso ideológico". Barbara Kelly: "Introduction. The Roles of Music and Culture in National Identity Formation", en Barbara Kelly (ed.): *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939* (Rochester: University of Rochester Press, 2008). La autora otorga créditos a Steven Huebner por esas distinciones.

miento que allí recibe ponen en evidencia la importancia acordada a ese material. Precedido por la incertidumbre de los compases previos, instala así el "tópico del tema glorioso", que corresponde "a la enunciación de una temática mayor. Aparece luego de una espera prolongada que ofrece un optimismo estratégico".[91] Por otra parte, la Nación, en el sentido romántico y esencialista que planea en el discurso de la época, aparece, una vez más, por vía del folclore, que deviene así, en el contexto, "regionalismo politizado".[92] La música folclórica que impregna la obra oficia de nexo entre las significaciones ligadas a los dos ideologemas centrales que aquí analizamos: el de la Nueva Argentina y el del peronismo como religión secular. La estrategia artística se completa con la monumentalización de la escala: en el género, el estilo, la plantilla, la duración –unos tres cuartos de hora–, el aparato inter y paratextual, las situaciones de ejecución.[93]

Íconos, índices, trayectorias

Además de los tópicos constituidos, otros materiales de la obra colaboran en tanto íconos e índices con la afirmación de los campos semánticos mediante otros mecanismos. Así, el doblar de las campanadas que replican la hora del deceso de Eva Perón, insertas en el clima sombrío de un tópico disfórico y seguidas de las letanías constituyen el momento clave de la liturgia de la muerte. El comienzo del Himno, que es también el de la obra, lo ejecuta el corno solo, con lo cual suma al referente patriótico su valor indicial de llamada o convocatoria,[94] con acentos

---

[91] Joseph François Kremer-Marietti: *Les grandes topiques musicales. Panorama d´un parcours anthropologique* (Paris: L´Hartmann, 2012 [1ª. 1994]), p. 17.

[92] Mark Antliff: *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939* (Durham and London: Duke University Press, 2007), p. 43.

[93] Podría decirse que la obra, en este sentido, se corresponde con "la monumentalización a la que el Régimen peronista sometió al cuerpo de Eva después de su muerte, [que] tendría dos soportes principales: la sacralización de su imagen, de acuerdo a la narrativa cristiana […] y el trabajo de estetización de su cadáver, en el proceso de embalsamamiento". Susana Rosano: *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación* (Rosario: Viterbo, 2006), p. 201.

94 Interesa constatar la insistencia en la canción patria inserta en otras obras del mismo período. Aparecen fragmentos de la misma en la *Marcha de la Constitución y de la Libertad* (1945) de Juan José Castro y Cupertino del Campo; en el *Canto a San Martín* (1950) de Julio Perceval y Leopoldo Marechal; en el poema sinfónico *1950* de Joaquín Clemente, dedicado a Perón. El Himno, por otra parte, se incluyó en la batalla simbólica pública entre diferentes sectores en los comienzos mismos del peronismo. Nos ocupamos de estas cuestiones en: "Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo", en Pilar Ramos López (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970), España, Argentina, Cuba, México* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), pp. 301-316; "Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950)", en Maria Alice Volpe (org.): *Teoria, crítica e música na atualidade* (Rio de Janeiro: Escola de Música, 2012), pp. 91-115; "Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946", *Afuera. Revista de Crítica Cultural* 8 (2010). Disponible en: www.revistaafuera.com; "La música en la práctica política del Partido Comunista Argentino entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos del peronismo", *Boletín Música* 30 (2011), pp. 28-44; "Los sonidos del 45. Música e identidades

épicos, confirmados al final de primer movimiento por la adición del resto de los metales en una fanfarria triunfal. La pieza edifica entonces capas de sentido sucesivas o superpuestas que requieren la complicidad del oyente para desentrañarlo. Van desde un naturalismo icónico (campanadas) a la retórica patriótica (himno), nacionalista (folclore) y católica (letanías finales), junto a materiales más neutros, asociados en todo caso afectivamente a su referente (diseño del Tema de la Esperanza), en un montaje de las tecnologías de representación sobre una de las formas más prestigiosas de la tradición culta, la sinfonía, sus códigos y jerarquías.

Otros modos de significación son suscitados no solo por la configuración específica de los materiales sino también por su localización en el devenir de la obra, el desarrollo al que son sometidos, la temporalidad que diseñan y sus consecuencias en la agencia narrativa.[95] En la obra que nos ocupa, los tres movimientos centrales instalan tópicos paradigmáticos que contribuyen a la construcción general de sentido pero resultan relativamente estáticos, homogéneos en si mismos, en relación con un eventual conflicto interno.[96] A los movimientos externos, en cambio, le son confiadas las funciones narrativas fundamentales, la evolución argumental y se convierten así en los pilares dramáticos de la acción.

Uno de los motores centrales responsables de la discursividad de la pieza es el Tema de la Esperanza. Previsiblemente, este material que representa a Eva Perón, destinataria del homenaje, aparece ampliamente jerarquizado mediante múltiples recursos. El primero de ellos reside en lo estructural, por la extensión y pregnancia del gesto melódico y por su apelación emotiva en los códigos estilísticos y expresivos preexistentes, en su primera aparición. En ella, además, la disrupción ocasionada por la inserción de una idea contrastante que quiebra la orientación general del material, proveniente de otro registro –el folclórico, en este caso–, enfatiza su

---

en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo", *Revista del Instituto Superior de Música UNL* 15, en prensa (2016). La partitura de Clemente fue consultada en el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

[95] "*Agential narrative*" es el concepto propuesto por Almén y Hatten para definir las obras marcadas por actores y estrategias que generan procesos narrativos, diferenciadas de aquellas que carecen de ellos (*non-agential narratives*). Byron Almén y Robert Hatten: "Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits", en Michel Klein y Nicholas Reyland (ed.): *Music and Narrative since 1900* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), pp. 59-85, esp. 60. Esta consideración de los códigos estilísticos temporales y sus consecuencias retóricas fueron anticipados por Kofi Agawu ya en 1991. Seguimos aquí las consideraciones generales sobre la economía entre materiales, localización en los esquemas formales y temporalidad de los tropos propuestas por Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1994), cap. V, especialmente pp. 120 y ssgg.; Robert Hatten: "The Troping of Temporality in Music", en Byron Almén y Edward Pearsall (eds.): *Approaches to Meaning in Music* (Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 2006), pp. 62-75 y William A. Caplin: "On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function", *Eighteenth-Century Music* 2/1 (2005), pp. 113-124.

[96] Aunque la idea de ascenso al triunfo de los humildes, manifestado por la breve aparición del Tema de la Esperanza, incluya un elemento que moviliza internamente el contenido general del segundo movimiento, su incorporación fluida y sin quiebres en el tejido de la pieza hacen que esta se integre con mayor pertinencia a este conjunto que al de los movimientos extremos.

importancia.[97] En segundo término, recordemos que este tema se presenta después del cierre de la exposición en el primer movimiento. La "irregularidad", marca generadora de una impronta diferencial –*markedness*, en términos de Hatten tomado de la lingüística–[98] de colocar un tema de esta envergadura en el desarrollo acrecienta su peso semántico y actúa al mismo tiempo como compensación: situado en la dominante, opuesto en carácter y textura al primer tema, funciona como verdadero segundo tema de la lógica sonatística, pero relocalizado y en reemplazo del debilitado segmento que ocupa ese lugar en el interior de la exposición, el llamado Tema del Pueblo. Luego, su relevancia se consolida por insistencia; actúa en cuatro de los cinco movimientos de la obra y afirma así los lazos cíclicos que los vinculan. Si bien su identidad se mantiene siempre reconocible, es el material temático que más se desarrolla en la escala general de la pieza, en la cual asume distintas coloraciones expresivas. Y finalmente su jerarquía se revela a pleno cuando carga con un texto religioso en el movimiento final – único material temático al que se le sobreimprime voz y palabra–, primero en latín y luego en castellano, completando así el desplazamiento de configuración temática estructural a contenido semántico explícito. El pasaje hacia la mayor transparencia de la intención culmina el proyecto didáctico y espectacular. Además de reforzar la trascendencia del tema en si, estos procedimientos compensan su ausencia de iconicidad, su carácter más convencional, para facilitar así su comprensión e inteligibilidad en la situación comunicativa y de identificación.

Los movimientos extremos, decíamos, son los más complejos, dinámicos y evolutivos tanto en lo gramatical como en lo semántico, los más comprometidos al mismo tiempo con la historicidad interna de la obra y la externa de sus correlatos. Ambos movimientos duplican de manera especular las dos trayectorias paralelas y complementarias que resumen el nudo argumental de la pieza. Se trata del lento ascenso hacia el triunfo político y social de la heroína en el primero, y su travesía de la enfermedad y la muerte hacia la gloria en el último, lo cual se resuelve mediante una doble economía, estructural y simbólica: los mismos tópicos disfóricos/eufóricos se aplican a la historia política, en el primer tiempo, y a la historia personal en el último. Comparten la llamada del Himno que cobija ambos registros, a la que suceden sendos episodios fugados, una apelación a la "venerable autoridad" de los "estilos doctos derivados del barroco" (*Baroque-derived learned styles*):[99] uno, orquestal, sobre el motivo de la canción nacional, en representación de la Patria; el otro, vocal, sobre una letanía, en representación de la Religión. La culminación

---

[97] Comportamiento general estudiado en Edward Pearsall y Byron Almén: "The Divining Rod: On Imagination, Interpretation, and Analysis", en Almén y Pearsall (eds.): *Approaches to Meaning in Music*..., pp. 1-10, 7.

[98] Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*...

[99] Hatten: "The Troping of Temporality in Music...", p. 66. Ratner, siguiendo a Koch, opone el estilo estricto y docto (*strict and learned style*), asociado con la música religiosa, basado en el contrapunto imitativo, el canon o la fuga, al estilo galante o libre (*galant, or free style*). Ratner: *Classic Music: Expression*..., pp. 23-24.

de cada uno de ellos se consuma a través del Tema de la Esperanza, que enfrenta y vence los obstáculos contingentes en el comienzo y trasciende a la muerte en la glorificación final, en un proceso que conduce de la historia al mito.

Se perfila de esta manera un arco dramático clásico provisto por la historia misma y su absorción en el relato: situación conflictiva, aparición del protagonista, triunfo y caída por el destino trágico, apoteosis en otra dimensión. Como la marca de agua en un papel, emerge el periplo arquetípico del héroe estudiado por Joseph Campbell, representado aquí solo por algunas estaciones paradigmáticas; otras no son imprescindibles para el cumplimiento del ciclo o no necesitan exponerse porque están implícitas, tácitas, en la memoria colectiva de los hechos, más aún aquellos tan cercanos para los primeros públicos de la pieza.[100]

[100] Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces* (New York: Mendian Books, 1956). Campbell previene, sin embargo, sobre los riesgos de transponer mecánicamente los grandes ciclos míticos de la cultura universal a la actualidad en su capítulo final, aunque sugiere posibles reinterpretaciones. Ibídem, "The Hero Today", pp. 387-391.

Tras la huellas del "Patriarca": La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams

Adriana Valeria Cerletti

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 321-338. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Tras la huellas del "Patriarca": La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams

El artículo se interroga acerca de los mecanismos a través de los cuales el compositor Alberto Williams logra instalarse en el canon nacional como "patriarca de la música argentina". Siguiendo a Dahlhaus, quien propone buscar los criterios de "autenticidad" [del nacionalismo] en los procesos y funciones históricos más que en los criterios estéticos de composición, el estudio de la revista *La Quena* (1919-1936), órgano difusor de las actividades del Conservatorio de Música de Buenos Aires y fuente hasta el momento inexplorada, intenta en parte responder a dicho interrogante trascendiendo la esfera de la producción musical.

Intentaremos demostrar que el espacio canónico en Williams probablemente se haya generado a partir de la articulación de un doble mecanismo de legitimación: la fundación y dirección del Conservatorio de Música de Buenos Aires y el uso de la prensa. En este sentido, así como Anderson considera central el rol de la imprenta en la formación de las conciencias nacionalistas de las "Comunidades Imaginadas", consideramos que también en esta trayectoria personal el camino a la consagración podría haber estado signado por la marca indeleble de la prensa, metonimia de la nacionalidad y de la modernidad.

Palabras clave: revista *La Quena*, Alberto Williams, canon y hegemonía.

Following in the Footsteps of the "Patriarch": The review *La Quena* as a vehicle for understanding the persona and aesthetic of Alberto Williams

This article examines some of the mechanisms through which the composer Alberto Williams managed to insert himself into the national canon as "the patriarch of Argentinian music". We will follow Dahlhaus, who proposes that the criteria for "authenticity" (of nationalism) can be found in historical processes and functions rather than in the aesthetic criteria of composition. In this context, the study of *La Quena* (1919-1936) –a largely unexplored source that promoted activity of the Conservatorio de Música de Buenos Aires– attempts to answer questions that go beyond the traditional field of music production.

In this paper, we attempt to show that Williams' place in the canon has most likely been generated by the articulation of a dual mechanism of legitimation: first, the founding and management of the Conservatorio de Música de Buenos Aires; second, the use of the press. In this sense, just as Anderson emphasizes the importance of the press's role in the formation of a nationalist consciousness in the "Imagined Communities", we too consider that, in Williams' personal trajectory, the road to recognition may have been touched by the indelible mark of the press –the metonymy of nationality and modernity–.

Keywords: *La Quena* review, Alberto Williams, canon and hegemony.

Introducción[1]

La revista *La Quena* se publicó a través de su editorial homónima desde 1919 a 1936. Si bien se propuso funcionar como organismo dedicado a difundir las actividades del Conservatorio de Música de Buenos Aires fundado por Williams, el estudio de la fuente permite reconstruir no solo gran parte de las actividades desarrolladas en dicho Instituto sino también algunos de los mecanismos de auto-convalidación llevados a cabo por el compositor, a la vez que permea importantes referencias sobre la estética que subyace en el nacionalismo impulsado por Williams.

En el momento en el que la revista hace su aparición, la tradición periodística ya había tomado un notable impulso en nuestro país; algunos autores consideran incluso que el crecimiento de los diarios y revistas en la ciudad de Buenos Aires había sido entonces tan importante como el crecimiento poblacional;[2] en el ámbito de la actividad musicográfica el auge, según los estudios de Suárez Urtubey,[3] se evidenció desde 1852 en adelante. Si consideramos además que el periodismo había cumplido la función de tribuna más que de heraldo, el espacio de las publicaciones especializadas no podía ser subestimado, menos aún por alguien que compartía la idea iluminista y "civilizadora" que había vuelto a la prensa una marca indeleble de la modernidad. Por el contrario, llama la atención que se demorara 26 años en fundar la revista luego de la creación del Conservatorio, en marzo de 1893.

La organización del trabajo seguirá el siguiente esquema. Comenzaremos por contextualizar la aparición de la revista en el marco de las publicaciones contemporáneas, ensayando una breve reconstrucción del diálogo entablado por *La Quena* con sus interlocutores provenientes de la crítica especializada, ya que cotejando los datos recogidos hasta el momento, durante sus diecisiete años de vida alrededor de cuarenta revistas le disputaron el campo del periodismo musical. Luego de trazar una sintética descripción de sus características generales y estructura focalizaremos en tres ejes: el lugar adjudicado al folclore (aspecto importante si consideramos la corriente nacionalista a la que se suscribe el compositor), el análisis iconográfico de su logo (vértice en el que se transparentan las intenciones compositivas y sus normativas) y los mecanismos de auto-convalidación del compositor puestos en juego, tomando como centro los homenajes recibidos anualmente en ocasión de su natalicio.

---

[1] El presente trabajo es parte de una investigación mayor que tiene como marco la Beca "Julio Palacio" otorgada por la Biblioteca Nacional. Una versión más acotada fue presentada en la *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (Mendoza, 31 de julio-3 de agosto, 2014). La revista *La Quena* por otra parte, puede consultarse libremente en la página del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", en fotografía digital.

[2] Marcelo Garabedian: "España, los españoles y la Argentina a través de la mirada de *El Correo Español* (1872-1905)", Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida (eds.). *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos* (Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, Teseo, 2009), p. 13.

[3] Pola Suárez Urtubey: *Antecedentes de la musicología argentina. Documentación y exégesis* (Buenos Aires: EDUCA, 2009), p. 15.

Con relación al marco teórico, el análisis de la fuente considerará al lenguaje en términos bourdieuanos como instrumento de acción y poder que comprende pero trasciende la dimensión comunicativa. En este sentido, los intercambios lingüísticos serán entendidos como relaciones de dominio simbólico en los que se reactualizan las relaciones de fuerza entre los locutores o sus respectivos grupos. Proponemos entonces que, así como "el discurso jurídico es un habla creadora que da vida a lo que enuncia",[4] el discurso emergente de la fuente podría ser considerado también "un acto de magia social".[5] En este contexto el acto discursivo proveniente de la prensa musical, asociado a la función estratégica de la institución educativa de la que es vocero, podría resultar determinante en el proceso conducente a la elaboración, legitimación e imposición del canon que toma a Williams como "patriarca de la música argentina".[6] Más aún, siguiendo el paralelo con la propuesta de Bourdieu, la relación dialéctica entre la escuela (en este caso el Conservatorio) y el mercado de trabajo (dentro y fuera de las filas del mismo Conservatorio y sus sucursales) también podría jugar un papel crucial en la formación de este consenso.

Seguir los pasos de la alquimia de la representación será el objetivo de este trabajo que, de forma análoga a los actos escolares, también le asignará un lugar importante al ritual de la conmemoración.[7]

Comenzaremos entonces por situar a la revista en su contexto.

---

[4] Pierre Bourdieu: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios linguísticos* (Buenos Aires: Akal, 2014 [1982]), p. 17.

[5] Ibídem.

[6] El término aparece muy tempranamente en la bibliografía consultada, por ejemplo en la biografía de Vicente Risolía, cuando afirma: "Si pretendemos situar la figura de Alberto Williams dentro del marco que le corresponde como patriarca de la música argentina –título que ya sin reticencias se le asigna– es imprescindible ofrecer una vista panorámica de nuestra evolución artístico-musical". Cf. Vicente Risolía: *Alberto Williams: Curriculum vitae con algunas anotaciones sobre su obra musical, literatura y didáctica* (Buenos Aires: La Quena, 1944), p. 10. En las notas periodísticas que comunican su deceso también puede apreciarse el uso de dicho apelativo incluso en los titulares: "Ha muerto Alberto Williams, Patriarca de la Música Argentina, Dignificador del Desdeñado Folklore, al que incorporó Nobles Discípulos" (*La Razón*, el 16-06-1952, p. 6). Dicha denominación es importante pues ratifica la posición inaugural que el compositor quiso cimentar en vida a partir de su artículo "Los Orígenes del arte musical argentina", en sus *Obras completas, Vol.4* (Buenos Aires: La Quena, 1951), a la vez que grafica eficazmente la manera en la que ese posicionamiento es consensuado entre sus contemporáneos en el ámbito de la recepción.

[7] García Canclini propone examinar las operaciones de ritualización cultural haciendo foco en las puestas en escena como mecanismo de legitimación de tradiciones, en este sentido afirma que el patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado en conmemoraciones, monumentos y museos. Señala asimismo que la principal actuación dramática es la conmemoración masiva –traducida en fiestas cívicas y religiosas y aniversarios patrióticos fundamentalmente– y que esta tiene como base la escenificación del deseo de repetición y la perpetuación del orden, siendo su fundamento "filosófico" la certidumbre de que existe una coincidencia entre la realidad y la representación. Según el autor, la escuela es además el escenario clave para la teatralización del patrimonio, pues transmite en cursos sistemáticos el saber sobre los bienes que constituyen el acervo natural e histórico. Cf. Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 1990), pp. 159-162.

La Quena y su constelación de estrellas

"El yunque donde se templa el acero"
Editorial *Lo que es el periodismo*

Según los datos preliminares relevados en el curso de la presente investigación podemos constatar que a lo largo de los diecisiete años del transcurso de su publicación, *La Quena* rivalizó con treinta y seis revistas musicales de diversa impronta, dieciséis de las cuales no superaron el año de vida. Entre las que la excedieron en permanencia se ubican *El Alma que Canta* (1916-1955), *Cancionera* (1931-1959) y *La Silurante Musicale. El Torpedero Musical* (1934-1961). Sin embargo, solo una se acercaría al perfil de la revista de Williams ya que el primer caso, según el relevamiento de Donozo[8] se trataría de una revista que incluye casi exclusivamente letras de canciones populares, caso similar al segundo, que seguiría una impronta popular rioplatense. En el tercer caso sin embargo la contemporaneidad se reduce sólo a los tres primeros años de *La Silurante*, que se corresponderían con los tres últimos de *La Quena.*

La Silurante Musicale osciló entre publicaciones trimestrales, cuatrimestrales y semestrales, fue fundada por Víctor de Rubertis quien fuera otrora colaborador de *La Quena* (de 1920 a 1924) y de *Música de América* (1920). Un cambio de frente considerable podría estimarse su posterior colaboración en *Disonancias* (1927-1932), una de las revistas más duras en su confrontación con Williams.[9] Si la participación de Víctor de Rubertis fue más protagónica en *Disonancias* que en *La Quena*, en *La Silurante Musicale* figuraba ya como único redactor. Fundada un año después del cierre de *Disonancias*, esta revista conservó aquel tono mordaz y en ocasiones ofensivo que había caracterizado a su antecesora.[10]

Cubriendo el abanico de las revistas que pudieron rivalizar con *La Quena* en relación al *target* cultural de su producción, los casos más relevantes son: *El Álbum Musical Orfeo* (1917-1922), *Correo del Hogar Sudamericano* (1916-1918), *Crótalos* (1933-1938), *Disonancias* (1927-1932), *La Guitarra* (1923-1926), *El Lenguaje Musical* (1927-1932), *Música de América* (1920-1922), *La Revista de Música* (1927-1929), *Música y Drama* (1927), *Calandria, Campana de Palo, Mundo Musical* A.P.O. (1928-1929)*, Música* (1930). En todos estos casos la permanencia de estas publicaciones es, en mucho, menor que la revista del Conservatorio de

---

[8] Leandro Donozo: *Guía de revistas de música de la Argentina (1828-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009).

[9] Probablemente la participación de De Rubertis podría corresponder al período más moderado de *Disonancias*, liderado por la dirección de Pelaia.

[10] Cf. la caracterización de Arizaga en Juan Bühler: "Una sinfonía de desagradables sensaciones auditivas. La revista *Disonancias* y su defensa de la música italiana en Buenos Aires (1927-1932)", en Silvina Luz Mansilla (dir.): *Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), p. 169.

Buenos Aires y en la mayoría de los casos, además, sus apariciones son posteriores al lanzamiento de *La Quena*.[11]

La tradición periodística sin embargo, ya había tenido un fuerte impulso en el país, especialmente durante el último cuarto del siglo XIX, que se había mostrado como un período políticamente efervescente, ríspido y cambiante.[12] La metáfora aparecida en la editorial "Lo que es el periodismo" encerraba la esencia de la actividad: un lugar donde "martillar" sobre las ideas y en el mejor de los casos, dar lugar al debate. Como en la fundación del Conservatorio, Williams parece adelantarse a la tendencia que se acrecentará en los años siguientes, no solo entre las revistas musicales sino también entre las culturales, como el caso de los grupos de Florida y Boedo.[13]

En efecto, como Corrado propone, la década del 20 al 30 parecería presentar en el periodismo musical un escenario privilegiado para dirimir las disputas entre los sectores interesados en fijar sus posiciones en el ámbito musical de Buenos Aires; las revistas musicales fueron modeladas con frecuencia a partir de los intereses económicos de las editoriales y los profesionales de las instituciones que, explícitamente o no, representaban los espacios simbólicos que defendían;[14] la revista de Williams se inscribe entonces en este contexto.

Entre las revistas que se agruparon en torno a las prácticas profesionales, podemos mencionar: *El Lenguaje Musical*, publicación pedagógica del Conservatorio Clementi; *Música y Drama*, la revista mensual de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música y Declamación; *Crótalos,* la revista de los profesores nacionales de música; *Mundo Musical* A.P.O., el órgano de los músicos de la Asociación del Profesorado Orquestal; *Publicación Mensual de la Asociación Argentina de Música de Cámara* (1933).

Crótalos vinculada a Ricordi en las publicidades, muestra también su preocupación por los temas folclóricos en sus primeros números, contando con la colaboración de Carlos Vega y Francisco Curt Lange. Del *Orfeo, Revista Musical* o *El Álbum Musical Orfeo,* se tienen pocos datos salvo el nombre de su director Gilardo Gilardi; caso similar es *El Momento Musical*, revista mensual ilustrada, cuyos directores fueron Guido Paci y Emilio Pelaia.

---

[11] En la primera página de *La Quena* 26 (01-1926) la redacción se disculpa al tener que "englobar dos o más meses en las fechas de cada número", al tiempo que se congratula porque la misma "ha alcanzado la mayor antigüedad en Buenos Aires". Dejamos constancia que la veracidad de tal afirmación solo puede ser cotejada con los precarios medios de los que disponemos, pues es probable que mucho de este patrimonio se haya perdido.

[12] Cf. Garabedian: *España...*, p. 11.

[13] Las publicaciones en que se expresó el grupo Florida fueron *Prisma* (mural, 1921/1922), *Proa* I y II (1922/1924) y 1924/1926 respectivamente, y su órgano central *Martín Fierro* (02-1924 a 11-1927). Por su parte, el grupo Boedo lo hizo en *Claridad* (1919) y (1926-1941), *Los Pensadores* (1922-1924) y *La Revista del Pueblo* (1926), entre otros. Cf. Omar Corrado: *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010), pp. 22-23.

[14] Así, *La Revista de Música*, publicada por la sucursal argentina de la editorial Ricordi, promocionaba la producción italiana tanto en los artículos publicados como de los compositores y obras promocionadas, incluyéndose en cada número la partitura de una pieza breve de autores italianos en actividad. Cf. Corrado: *Música y modernidad...*, pp. 69-70.

Cercana a los intereses de la colectividad italiana, se ubicaba también la revista *Disonancias,* aunque asumiendo un frente mucho más beligerante con respecto al nacionalismo argentino. Condenaba también a la modernidad musical en todas sus manifestaciones y muy especialmente a la música de Wagner, que rivalizaba con el repertorio italiano esencialmente operístico. Según señala Bühler,[15] Williams era confrontado por su preferencia por el repertorio wagneriano en su rol de organizador de conciertos pero muy especialmente por el carácter empresario de su extensa red de conservatorios, la inclusión de sus obras y la de otros profesores en los programas de concierto del Conservatorio y los sistemas de premiación, obtención de medallas y diplomas. También se le adjudicaban errores de información y supuestas vinculaciones comerciales.

Sin embargo según lo refleja el propio Corrado,[16] "el ideario del nacionalismo musical es insistentemente combatido, más que por razones estéticas, porque sus cultores y promotores pertenecen al campo contrario". Una sección fija de la revista *Disonancias*, "Talamonadas", espacio destinado al comentario de los textos de Gastón Talamón, reflejan el blanco de algunas de aquellas querellas;[17] en la revista de Williams podemos observar como contrapartida, una intención similar en la llamada "Sección amena".

La Quena, inside

Trimestral en sus inicios se hizo mensual de marzo de 1925 a 1928 y anual desde 1930 hasta el año de su cierre,[18] diciembre de 1936, publicándose un total de sesenta y siete números en diecisiete años.[19]

La revista ofrecía una subscripción que podía conseguirse también en el exterior y en sus páginas se invitaba a adquirir los números sueltos en "almacenes de música, librerías y quioscos". Incluía también una nómina de las sucursales cuyos subdirectores eran agentes de *La Quena*, con lo cual se observa el eficaz engarce de la revista en la red empresaria del compositor, dada la funcionalidad de la revista como difusora de las actividades del Conservatorio y la contraprestación del servicio que garantizaba su distribución.

La nómina de artículos firmados registra numerosos colaboradores, con muy diverso grado de participación, contando a veces con una única entrada. La diver-

---

[15] Bühler: "Una sinfonía...", p. 182.
[16] Corrado: *Música y modernidad...,* p. 76.
[17] Bühler, "Una sinfonía...", p. 167.
[18] Durante 1929 no se publicó la revista, que comenzó a hacerse anual desde enero de 1930.
[19] En la Biblioteca Nacional las publicaciones se agrupan en 4 tomos que abarcan sus comienzos en 1919 hasta 1928 (1er tomo: 1919-22; 2do: 1923-1925, 3ro: 1926-1927 y 4to: 1928). Los números faltantes fueron consultados en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y son fruto de la donación Williams, ya digitalizados.

sidad es comprensible si se tiene en cuenta que en algunos casos los artículos eran tesis que abarcaban muy diversas temáticas, sugeridas en la misma revista incluso con bibliografía indicativa;[20] también podía tratarse de publicaciones procedentes del exterior, ya sean colaboraciones especiales o artículos tomados de medios europeos. Los redactores más frecuentes fueron, en orden decreciente: el propio Williams, Calixto Oyuela, Carlos Pellicer, Gastón O. Talamón, Víctor de Rubertis, María Elvira Garzón y José André. Dentro de los artículos tienen cabida textos de Beethoven, Berlioz, Dukas, Liszt, Schumann y Wagner, así como también intelectuales de nuestro medio como Paul Groussac[21] y Ricardo Rojas.[22] Números especiales fueron dedicados a César Franck, (*La Quena* 12, 12-1922), Beethoven (*La Quena* 40, 03-1927) y Mathias (*La Quena* 35, 10-1926) así como a los antecedentes del Himno Nacional.

Las primeras revistas llevaban un índice, abandonado a partir del número 26. Los artículos de Williams ocupaban generalmente la primera sección, continuados por otras colaboraciones de muy diversas temáticas entre las que el compositor se entremezclaba, dichos artículos oscilaban entre tres y siete. Seguían las secciones fijas de "Críticas", "Enseñanza musical", "Poesía y declamación", "Crónicas del Conservatorio y sus sucursales", "Noticias del extranjero", "Revistas musicales". La "Sección amena" cerraba usualmente la redacción; consistía en chistes musicales que aparecían con el formato de charlas en boca de las alumnas del Conservatorio, que sin embargo transparentaban claramente las ideas de la revista, cuando no podrían considerarse incluso como publicidades levemente encubiertas.[23] En ocasiones, el cierre se hacía con la "Clasificación de los concursos", "Publicaciones recibidas" o con los "Programas del Conservatorio".

Un número nutrido y variado de publicidades hacen pensar en la buena salud comercial de la revista y en un *target* que apuntaba a un consumo cultural proveniente probablemente de una clase media-alta.[24] Las revistas culturales eran mayoría dentro del rubro, seguido por distinto tipo de profesionales particulares que publicitaban sus servicios: médicos, cirujanos, pero especialmente profesores de música, egresados quizás del mismo Conservatorio.

La gran importancia dada a la poesía contrasta en cambio con la ausencia de otras artes; la gráfica estaba representada por fotografías, retratos de los autores de

---

[20] Ver *La Quena* 1 (1919), p. 23.

[21] Groussac participa con un artículo titulado "Berlioz escritor", en *La Quena* 8 (09-1920).

[22] La participación de Ricardo Rojas ocupa el número especial 45 (08-1927) dedicado íntegramente al Himno Nacional; es una transcripción del estudio redactado para la aprobación del Poder Ejecutivo en donde el autor revisa los antecedentes históricos del Himno. No es el único número dedicado con exclusividad a este tema: en mayo del mismo año Williams había dedicado el Nº 42 a su propias investigaciones, las que habían sido previamente publicadas en la revista mensual *La Biblioteca* (1896). La partitura se presenta en una versión corregida por Williams en el "tono original", en Mi bemol mayor; allí aparece también el manuscrito atribuido a Parera en resguardo del Museo Histórico.

[23] Llegan hasta el número 30 de la revista.

[24] Entre los auspiciantes podemos citar Joyería La Royal, Cristalería Baccarat, Cía de Seguros La Estrella y América, Sastrería Hilarión Azzollini, entre otros.

los artículos o de sus músicos reseñados, y las típicas fotografías de conjunto con toda la clase de los Conservatorios.

En una hoja más gruesa y ocupando una posición jerárquica de importancia (usualmente la segunda hoja de la revista) la Editorial Gurina anunciaba las publicaciones que cubrían todas las composiciones de Williams. Las numerosas producciones pedagógicas del compositor se publicitaban de manera diferente en los primeros números: a través de artículos, en el cuerpo de los textos; a partir del número 24 dichas producciones empezaron a ganar protagonismo, ocupando también la nómina de la segunda página. En ambos casos compartían el mismo destino que sus composiciones, incorporándose rápidamente a la bibliografía de los programas del Conservatorio. El carácter autorreferencial de dichas publicaciones es un dato a destacar: las composiciones publicadas dentro de la revista eran de autoría exclusiva de Williams (exceptuando el caso del Himno Nacional Argentino y las transcripciones de canciones y danzas folclóricas firmadas por el propio compositor), dicha situación se replica en las publicaciones de las partituras en la editorial así como en los homenajes en ocasión de sus natalicios, conciertos en donde solo tenían lugar las composiciones del autor.

De esta manera y a través de estos rasgos preliminares, podemos dar cuenta de algunos mecanismos tendientes a la construcción de la hegemonía de Williams en tanto compositor, quien parece haber firmado un contrato de exclusividad consigo mismo. La construcción del canon a fuerza de repetir ciertos rituales sociales, como sugiere William Weber, estaba en marcha.

La "inspiración folclórica" en *La Quena*

Resulta interesante analizar el lugar adjudicado al folclore en la revista, bastante menor del que podría esperarse, tanto por el grado de permanencia de los artículos que en sección fija abarcan solo los diez primeros números –hasta marzo de 1922, es decir solo comprenden los tres primeros años– como por la ubicación de las secciones dentro de los ejemplares, usualmente la tercera o cuarta sección. La temática folclórica sin embargo, había sido expuesta en las propuestas iniciales de la fundación de la revista:

> Al publicar esta revista nos proponemos contribuir a la difusión de la cultura musical en nuestro país. Insertaremos en ella estudios relativos a las diversas manifestaciones musicales, comprendidas en las denominaciones generales de literatura, historia y estética, crítica y enseñanza, y en las especiales del folklore argentino y americano, biografía y bibliografía de nuestros músicos y de los demás de ambas Américas.[25]

[25] *La Quena* 1 (12-1919), p. 3.

En la sección fija los artículos pertenecen en su gran mayoría al propio Williams, exceptuando dos casos: el primero, de Martínez Reguer y el de Lehmann-Nitsche.[26] Fuera de las secciones fijas ubicamos otros artículos que suelen ser tesis premiadas: "Música e instrumentos incáicos [sic]", de la alumna Elvira Pisauri,[27] "Los instrumentos de América" de María Herminia Bello, "Las danzas y canciones populares argentinas" de Lida Demolli,[28] y "La Quena" de Carmen Copello.[29]

Nos centraremos en el primer artículo pues contiene características que vale la pena relevar.

María del Pilar Martínez Reguer –ex alumna y secretaria de la revista, cargo que es reemplazado posteriormente por Pellicer–, da comienzo a esta sección a pedido de su maestro, Alberto Williams. La elección inaugural parece estar en consonancia con el nombre de bautismo de la revista. El título, "Algo más sobre los instrumentos incaicos", parece sugerir que el artículo es la continuación de un estudio más extenso del cual desconocemos los orígenes. En su copete la autora agradece la orientación de su maestro, quien parece habérselo encargado y en quien deposita su absoluta "originalidad".

> Cuatro siglos ha, dos grandes familias *se destacaban del resto del continente por la asombrosa organización de sus estados*: los aztecas en Méjico y en el Perú los quichuas que constituyeron el *imperio incaico* […]. Pero de todos los instrumentos que conoció el inca, es la quena (flauta americana) uno de los más congruentes al temperamento de la raza. Parece que ésta, cuyos sones quejumbrosos poetizan su origen, no fue empleada por el inca sino para llorar las penas del amor, o para cantar sus inefables dichas […] *La quena, tan dócil al sentimiento*, enmudece a la menor violencia y si canta en el silencio de la noche, la pobre flauta *evoca, con sus nostálgicos ayes, las fantásticas ruinas del imperio, que se esfuman al rodar de las edades.* Conocer la escala de esta quena*, la más antigua* que conservan nuestros museos, es una documentación estimable en los estudios sobre música incáica [sic] […]. *No hay instrumento más sencillo y elocuente que la quena;* el yaraví que inspiró su canto ha miles de años, ofrece hoy, a nuestros músicos un manantial purísimo de inspiración, y allá, en su terruño, a la sombra de los altos

[26] En *La Quena* 1 (12-1919), pp. 12-19, y *La Quena* 7 (06-1921), pp. 8-12, respectivamente. Existe un tercer caso que podría ser agrupado en esta línea por poseer una transcripción y centrarse en un interés etnográfico, aunque no se trata de folclore propiamente dicho, la temática ni siquiera es argentina. Es un artículo de Víctor de Rubertis titulado *Una canción de antropófagos* y versa sobre música originaria de las islas Marquesas, Polinesia. Ver *La Quena* 9 (12-1921), pp. 9-12.

[27] En este artículo se hace evidente la reutilización acrítica de la misma revista como bibliografía. Entre otras semejanzas llamativas y sobre el final del artículo se ponderan las virtudes de la quena en un tono y argumentación muy similares al artículo inicial de Martínez Reguer. Ver *La Quena* 47 (10-1927), pp.8-12. Otro artículo sobre el mismo tema fue escrito por Carlos Pellicer. Ver *La Quena* 56, (07-1928), pp. 1-4.

[28] En *La Quena* 44 (07-1927), pp. 8-14.

[29] En *La Quena* 37 (12-1926), pp. 6-9.

> cerros, la taciturna flauta *será siempre la voz imperecedera de la raza vencida*, dialogando desde el infinito con el alma de las nuevas generaciones, idéntica en sus anhelos, en su sed inextinguible de ideal, y que el tiempo reviste con las caprichosas y alambicadas formas a que damos el nombre de civilización.[30]

De la cita podemos extraer algunos rasgos importantes. La selección de la música originaria que nos representaría estaría vinculada antes que nada a la organización social imperial, a un modelo de Estado ancestral previo a la formación de los Estados modernos; la placentera sonoridad de la quena develaría entonces, casi sin tapujos la cristalización de aquel poder; parafraseando a Blacking se trataría de una "ideología sonoramente organizada". En esta construcción del canon alineada en primera instancia en términos de hegemonía política, un "Estado" parece solaparse al otro.

La flauta de pan (sikus) se compara a la griega, señalándose su parecido; sin embargo la quena parece única. Y remite una vez más a un pasado glorioso, que ahora es nostalgia. El punto de contacto con la interpretación de Ludmer[31] referido a la voz de los gauchos es difícil de obviar: los fenómenos de nostalgia y distanciamiento parecen determinar también aquí la elección del instrumento que pasará a ser luego el logo de la revista.

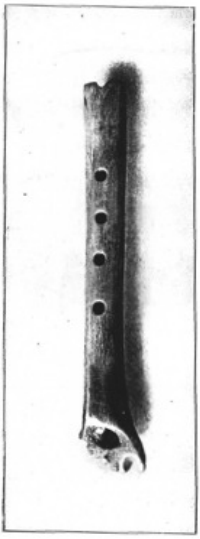
Efectivamente, a través del agradecimiento que la autora hace al Dr. Salvador Debenedetti, director del Museo Etnográfico, reconocemos la procedencia del modelo ilustrado. El dato parece ser importante pues recalca la antigüedad del instrumento y por ende, lo devuelve al origen mítico, interés siempre presente en Williams. La figura que grafica la pieza arqueológica más antigua [Imagen 1], esta quena de hueso posesión del museo, será entonces el ícono que luego se utilizará como logo de la revista [Imagen 2]. Sin embargo, a esta elección le sucederá otra: la presencia del elemento europeo, ya que la quena será superpuesta transversalmente a una lira. Así, la unión de lo americano y lo europeo señalada como normativa en sus elecciones compositivas está presente también en este diseño, así como la reconstrucción de sendos mitos de origen: el instrumento más antiguo de nuestras tierras y el instrumento que en el mito de Orfeo, cuna de la civilización occidental, da prestigio a la música y le otorga asimismo aquel elemento apolíneo asociado con lo racional que, como la relación pitagórica de las cuerdas, nos presta auxilio en el manejo de la técnica de composición europea. De esta manera, la quena (motivo de nuestra inspiración) aparece en primer plano y sombreada, dibujada en sus más pequeños detalles, justamente para resaltar su proveniencia originaria; la lira desde un plano secundario por detrás de la figura principal actuaría como sostén, reforzando esta significativa alianza mítica.

---

[30] *La Quena* 1 (12-1919), p. 13. El énfasis es nuestro.

[31] Josefina Ludmer: *El género de lo gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Perfil Libros Básicos, 2000).

Imagen 1. Época precolombina, cultura incaica, quena de hueso. Museo Etnográfico Argentino, Buenos Aires. En anónimo, *La Quena 1* (12-1919), p. 16



Como elemento añadido al logo, la Q tiene el diseño de un corchete, quizás para no olvidar la importancia de la presencia de la música escrita ante tanta reminiscencia de transmisión oral.

Imagen 2. Anónimo, Carátula. *La Quena*, revista trimestral del Conservatorio de Música de Buenos Aires, 17 (12-1923)



Resulta interesante comparar este logo con el de su editorial: una partitura que flamea en un pergamino que contiene el motivo inicial del primer número de sus *Canciones incaicas,* Op. 45.[32] Si en un caso se trata de reflejar la voz que desde nuestros ancestros nos llega a través del viento (acompañado y contrapuesto al mundo occidental de las cuerdas, traídas a nuestro territorio por los españoles), en el otro se refleja la idea ilustrada de la imprenta, que trasparenta las ansias de permanencia a través de la tradición escrita.

La participación de Williams en esta sección consiste en la redacción de artículos sobre géneros folclóricos acompañados por transcripciones propias. Así se suceden: *El Gato*, *El Gato criollo*, *El Gato correntino*, *La Vidalita*, *Vidalita humorística*, *La Vidala* y *La Vidala chayera*. Estos breves artículos de corte descriptivo, no parecen basarse en ninguna bibliografía previa sino ser el fruto de las observaciones del compositor, contemporáneas a las investigaciones de viajes de recopilación de Carlos Vega.[33]

La contribución destacada de Lehmann-Nitsche motiva que el artículo de ese número se adelante a la segunda sección, la etimología de la palabra *Vidalita* es el tema de su aporte. Resulta significativo que esta colaboración no se continúe, dada la envergadura de las tareas desarrolladas por el autor, y que el tema tehuelche, centro de interés del musicólogo alemán nunca haya tenido ocasión de abordarse.

El afán demostrado por "rescatar" las danzas y canciones folclóricas se hace explícito en un aviso, ubicado reiteradamente entre las publicidades. A partir de él podríamos preguntarnos si las transcripciones pueden haber sido fruto de una colaboración anónima, respondiendo al llamado de este "servicio patriótico".[34]

> FOLKLORE MUSICAL ARGENTINO
> Deseando la Dirección de LA QUENA *recolectar* copiosamente nuestras danzas y canciones populares, *antes que se aneguen en el maremagnum del cosmopolitismo*, solicita a sus lectores le comuniquen lo que sepan al respecto, en lo que a música y poesía se refieren, *colaborando así a una obra patriótica, artística y científica*, a la vez.[35]

El interés en la transcripción y relevamiento de las danzas folclóricas se traslada luego a otras músicas nacionales; primeramente a la brasileña, que cuenta con

---

[32] Un estudio que focaliza en ambos logos puede seguirse en Adriana Cerletti: "La imagen sonora de la nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams", *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. 2, Nº 1 (México: UNAM, 06-2015), pp. 39-67. Disponible en http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx [Última consulta: 27-07-2015].

[33] En este sentido puede resultar llamativa la ausencia de colaboración del musicólogo abocado a estas tareas desde otras instituciones. Nos referimos a sus tareas en la recopilación de danzas folclóricas fundamentalmente pero también a su participación en *Crótalos*, la revista del Conservatorio Nacional.

[34] El autor agradece en algunos casos las fuentes que le refieren algunos cantos, caso del estanciero Raúl F. Gómez en los primeros *Gatos. La Quena* 3 (06-1920), p. 10; 4 (09-1920), p. 15.

[35] *La Quena* 10 (03-1922), p. 68. El énfasis es nuestro.

la colaboración de R. De Souza en los dos números siguientes, y a la música árabe después, a cargo de Emir Emin Arslan. Luego, la sección fija de folclore desaparece para dejar paso a las apariciones esporádicas ya mencionadas.

A continuación nos desplazaremos hacia el eje que releva la multiplicidad de mecanismos dirigidos a la legitimación de su figura como "Patriarca de la música argentina".

Narciso frente al espejo

Cada 23 de noviembre, en ocasión del aniversario del natalicio del Director, se organizaban invariablemente homenajes documentados con prolijidad: extensos conciertos consagrados con exclusividad a las obras pianísticas y de cámara del maestro. En *La Quena* se detallaban con minuciosidad los programas completos y sus intérpretes, se transcribían los discursos en su honor y se incluían artículos escritos para la ocasión que recorrían su trayectoria, o se reproducían artículos procedentes de otros periódicos.[36]

En muchas ocasiones los artículos también iban acompañados por distintos elementos que destacaban la valía del compositor: en 1926 por ejemplo, se transcribe la Sesión de la Legislatura de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires del 17 de julio de 1882 en la que se discute la subvención a favor de "un joven que aspiraba a perfeccionar sus estudios musicales en Europa"; en su introducción el autor agrega a manera de corolario: "se debatía, por así decirlo, un asunto de gran trascendencia para el futuro del arte argentino".[37] Se relataban también anécdotas de sus clases, y se destacaban sus dotes de poeta, dedicándosele incluso poesías. Los homenajes que se le tributaban en otros medios también encontraban su eco en la revista.

Los aniversarios de sus maestros europeos también eran ocasiones propicias para recordar al director y destacar la condición de "nietos morales" de sus discípulos. Tal es el caso del número dedicado a César Franck en donde aparece fotografiada la carta de recomendación que el compositor belga le escribe en los tiempos en los que finaliza sus estudios con él. Una situación similar puede observarse en el caso de su maestro de piano en el que los relatos de anécdotas de clase devienen en entrevistas testimoniales entre las que se intercalan los retratos que siguen la línea "de descendencia", Chopin, Mathias, Williams.[38] Fotos de relevantes intérpretes dedicadas al compositor ilustran asimismo sus relaciones profesionales en la revista, destacando sus vinculaciones.

---

[36] A modo de ejemplo, "Un maestro argentino: Alberto Williams" juzgado por Jerónimo Zanni tomado de la revista *La Guitarra* 6 (5/6-1926) reproducida en *La Quena* 33 (10-1926) pp. 5-6.

[37] El artículo no está firmado y lleva por título "Hace 44 años. Legislatura de la Provincia de Buenos Aires – Una sesión memorable". *La Quena* 36, (11-1926) pp. 8-11.

[38] En el número dedicado a Mathias se enumeran también todos los discípulos célebres del maestro francés, y seguidamente todos los "nietos" que en nuestras tierras continuaron el linaje artístico. Ver *La Quena* 35 (10-1926), pp. 10-26.

El efecto multiplicador de los artículos que homenajean reiteradamente al compositor es una de las variables más elocuentes al momento de analizar los mecanismos de legitimación operados en este proceso, que recorre por dentro y por fuera del país testimonios que avalan dicha auto-convalidación. En la lógica de la conmemoración se insertarían, por su parte, los objetos fetiches que parecen operar por asociación con las figuras ya consagradas.

La llamativa y contemporánea ausencia de homenajes destinados a sus maestros argentinos por otra parte, no parece un dato menor. Resulta significativa por ejemplo, la ausencia de homenajes a Luis José Bernasconi (1845-1884),[39] a quien Suárez Urtubey considera un "pianista, compositor y musicógrafo descollante".[40]

Estimamos que en estas significativas preferencias no solo se estaría apostando al modelo europeo ya fuertemente arraigado en nuestro país: su obliteración también reforzaría aquel mítico origen de la música argentina que el compositor se preocupó por construir. Reconocer la valía de sus maestros locales probablemente habría atentado contra la posición iniciática del autor de *El rancho abandonado*.

Reflexiones finales: el éxito del monopolio[41]

Diversos autores alertan sobre la importancia decisiva de los espacios institucionales, y especialmente de los académicos, para la construcción y perpetuación

---

[39] La ausencia de homenajes queda reflejada en *La Quena* fundamentalmente, pero su proyección puede seguirse en el tratamiento que le dispensan a sus maestros las dos biografías del compositor. Risolía califica a la Escuela de Música de Buenos Aires fundada en 1875 con el auspicio de Santiago Alcorta y Juan Pedro Esnaola como "una malograda y simpática institución"; por su parte, se tiene conocimiento de la existencia de Bernasconi solo a partir de la cita de una carta de Alberto a su ex maestro. Cf Risolía: *Alberto Williams...*, p. 52. Pickenhayn, en cambio, le dedica dos párrafos a Bernasconi, que si bien no son especialmente laudatorios le reconocen cierta importancia. Cf. Jorge Pickenhayn: *Alberto Williams* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas*,* 1979), p. 25.

[40] Suárez Urtubey: *Antecedentes...,* p. 131.

[41] Si bien el uso del término es obviamente metafórico por cuanto coexistieron otros conservatorios contemporáneos al fundado por Williams –como puede constatarse justamente a partir de las revistas paralelas a la circulación de *La Quena*– el número de filiales que llegó a sumar el Conservatorio de Buenos Aires no parecería tener precedentes en la historia de nuestro país. El crecimiento exponencial de dichas filiales puede seguirse en la portada de cada número de la revista, que cuenta con 68 en el segundo número (03-1920) y llega a 107 en el número 19 (06-1924); el aspecto cuantitativo sin embargo, no es el único indicador de este exacerbado protagonismo. El "comportamiento estatal", por su parte, podría aportar algunos datos relevantes para observar cómo logra un posicionamiento tan sólido desde sus inicios, pues a pesar de ser una institución privada el conservatorio de Williams recibió un importante apoyo gubernamental: el reconocimiento de sus títulos como oficiales y un subsidio otorgado durante sus ocho primeros años de vida. Cf. Pickenhayn: *Alberto Williams*, pp. 43-44. Podría pensarse entonces que dicho protagonismo tuvo un impulso tanto estatal como privado. En este último sentido el fuerte incentivo de los premios otorgados en los concursos a las diplomaturas podría ser también una variable importante a considerar: un piano de cola en el concurso para optar al diploma de profesor superior en 1898 bastará como ejemplo brindado por el mismo biógrafo. Ver Pickenhayn: *Alberto Williams,* p. 43.

del canon. Tal es el caso de Cook,[42] y de la *New Musicology* en general. En nuestras tierras el tema fue tratado por Corrado y por Merino Montero en la XVI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología cuyo tema fue "Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa: historias, debates, perspectivas historiográficas", celebrada en Mendoza entre el 12 y el 15 de agosto de 2004.[43]

Retomando el ámbito discursivo resultan iluminadoras las palabras de Georges Davy en el Bourdieu de *Ce que parler veut dire* cuando evoca la función del maestro de escuela, "maestro del hablar y por lo tanto maestro del pensar". Los discursos pronunciados desde *La Quena*, así como los enunciados de los artículos publicados adquieren en este contexto fuerza de ley, dentro y a través del sistema de enseñanza. La institución, dice Bourdieu, "es un acto de magia social que puede crear la diferencia *ex nihilo*",[44] es ese lugar en donde convergen "los diferentes sentidos de las palabras *instituere* e *institutio*: el acto inaugural de constitución, de fundación o de invención que lleva a través de la educación a disposiciones permanentes, hábitos y usos".[45]

En este marco y pensando a la escuela en tanto "escenario clave para la teatralización del patrimonio",[46] podemos interpretar cómo se instalan y preservan las obras compositivas de Williams dentro del canon: sin competidores nacionales se las equipara a las composiciones europeas ya consagradas, con ellas se arman los programas de estudio y las bibliografías, formando parte ineludible de los repertorios pianísticos del Conservatorio. Paralelamente, en los conciertos organizados por el autor sus obras sinfónicas corren idéntica suerte, legitimándose en este caso en los espacios públicos de mayor prestigio, como la Biblioteca Nacional; dichos espacios físicos son también utilizados en los homenajes que se le tributan por su cumpleaños. Los sistemas de premios y concursos a su vez funcionan de manera análoga imponiendo nuevamente las obras en el repertorio canónico.

La revista *La Quena,* en este contexto, funciona como un organismo de naturaleza proliferante que replica y amplifica la legitimación de Williams como compositor utilizando la retórica y la lógica conmemorativa que vincula insistentemente memoria y herencia. Como todo rito "tiende a consagrar o legitimar, es decir, a hacer que un *límite arbitrario* se desconozca como tal y se reconozca como legítimo, natural".[47] Y como toda política está hecha en gran parte con recursos

---

[42] Nicholas Cook: *De Madonna al canto gregoriano* (Madrid, Alianza, 2005), pp. 133-134.

[43] El aporte de Merino parte del *Análisis y juicio de valor* de Dahlhaus y resulta muy útil pues pone de relieve los distintos juicios de valor acuñados por dicho autor (el juicio estético normativo, el histórico descriptivo y el funcional) y las problemáticas que surgen de su aplicación en América Latina. Cf. Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977) y *Analysis and Value Judgement* [*Monographs in Musicology* Nº 1] (Nueva York: Pendragon Press, 1983) en Luis Merino Montero: "Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa", *Revista Argentina de Musicología* 5-6, (2004/2005), pp.191-198. Asimismo, Merino destaca el doble papel de las instituciones: el de preservar el repertorio canónico y el de comunicarlo a un sector amplio de público. Ver Merino: "Cánones...", p. 194.

[44] Bourdieu: *Qué significa...*, p. 102.

[45] Ibídem, p. 105.

[46] García Canclini: *Culturas híbridas...*, p. 161.

[47] Bourdieu: *Qué significa...*, p.100.

teatrales en donde no faltan incluso los objetos fetiches, como aquellas cartas, dedicatorias y hasta las radiografías de las manos de los grandes pianistas, entre las que se cuentan obviamente las de Williams.[48]

William Weber propone tres principios básicos constituyentes del canon musical: la maestría y el oficio, de donde surge la idea de los grandes compositores; el papel cívico que las obras canónicas cumplen en la celebración del cuerpo político; y la autoridad moral, contra las depredaciones de la cultura comercial.[49] Creemos que el estudio de esta fuente releva con claridad la eficacia con la que los dos primeros principios actuarían en el caso Williams, quien parece haber construido su propio *Denkmal*, su monumento.

Para finalizar podríamos concluir que posiblemente la proyección iniciática de Williams como "patriarca de la música argentina" se haya cimentado más a partir de la creación y la dirección del Conservatorio de Música de Buenos Aires y los mecanismos de difusión articulados por la revista *La Quena* así como su editorial homónima, que de la índole fundacional de sus composiciones. De la misma manera en la que Dahlhaus propone buscar los criterios de "autenticidad" del nacionalismo en los procesos y funciones históricos,[50] más que en los criterios estéticos de composición, pensamos que el estudio de estas fuentes podría iluminar el armado de aquellos complejos procesos de legitimación. En este contexto podríamos pensar que la diversidad de roles que caracterizaba al compositor, citada tantas veces en la bibliografía tradicional, acaso haya sido su mejor estrategia de legitimación, permitiéndole ejercer un dominio completo del círculo producción, circulación y recepción.

Mucho queda sin embargo por investigar sobre el tema y sobre esta fuente, el estudio está apenas comenzado.

---

[48] Un artículo a cargo de Zacarías Guzmán sirve de marco para comparar las manos "normales" de las de grandes pianistas; así, podemos observar las radiografías de las manos de Williams, Rubinstein, Friedman y Risler entre otros. Cf. *La Quena* 5 (12-1920), pp. 10-17.

[49] William Weber: "The History of the Musical Canon", en Nicholas Cook y Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), pp. 336-355.

[50] Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1989), p. 39.

La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013): Permanencias, dominios y resistencias

Fabián Beltramino

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 339-354. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013): Permanencias, dominios y resistencias

Este trabajo es resultado parcial de una investigación en curso, que se vincula a su vez con investigaciones anteriores, todas ellas dedicadas al abordaje de un problema básico: la relación conflictiva entre el público y las producciones más radicales del arte musical contemporáneo, como la música electroacústica, por ejemplo. Asumiendo el supuesto de que debajo de ese problema yace el problema del gusto, el de su conformación, sus condicionamientos y sus derivas, y luego de haber abordado en investigaciones previas las instancias de recepción (estudio de la relación del público con la música electroacústica), y mediación/circulación (estudios sobre la difusión radial de música académica y sobre el discurso de la crítica especializada en diarios), en lo que podría denominarse un "programa crítico" orientado a contribuir a un cuestionamiento del gusto musical en tanto eminentemente conservador y tradicionalista, este trabajo consiste en la descripción de su matriz reproductiva: el concierto, el primer eslabón de esa cadena en la que la relación permanencia-cambio, en lo que atañe a la conformación del repertorio, se conjuga con valoraciones, apreciaciones y reacciones que condicionan, en retroalimentación, programaciones futuras. A partir de esto, se propone una descripción de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata entre los años 2010 y 2013.

Palabras clave: programación, repertorio, gusto, conservación, canon.

Music in Numbers. A Survey on the Concert Programming in Buenos Aires and La Plata (2010-2013). Permanences, Domains and Resistances

This work is a partial result of an ongoing investigation, which in turn is linked with previous research, all dedicated to addressing a basic problem: the conflicting relationship between the audience and the most radical of contemporary musical art productions, as electroacoustic music, for example. Assuming that under the assumption that the problem lies the issue of taste, its conformation, its conditions and its targets, and after previous research addressed instances of reception (study of the relationship of the public with electroacoustic music) , and mediation/circulation (radial diffusion studies on academic discourse on music and specialized in daily review), in what could be called "critical program" to contribute to a questioning of musical taste as eminently conservative and traditionalist, this work is the description of the reproductive matrix: the concert, the first link in the chain in which the relative permanence-change in regard to the establishment of the register is combined with valuations, appraisals and reactions condition, in feedback, future programming. From this, a description of the concerts programming in the cities of Buenos Aires and La Plata between 2010 and 2013 is proposed.

Keywords: programming, repertoire, taste, conservation, canon.

Este trabajo es el resultado parcial de un proyecto de investigación en curso,[1] que se vincula a su vez con proyectos de investigación anteriores, todos ellos surgidos del abordaje de un problema básico: la relación conflictiva entre el público y las producciones más radicales del arte musical contemporáneo, como la música electroacústica, por ejemplo.

Debajo de ese problema yace, como supuesto básico, el problema del gusto, el de su conformación, sus condicionamientos y sus derivas.

A través de esas investigaciones, en las que he abordado la cuestión, hasta ahora, desde las instancias de recepción (estudio de la relación del público con la música electroacústica),[2] y mediación/circulación (estudios sobre la difusión radial de música académica[3] y sobre el discurso de la crítica especializada en diarios),[4] en lo que podría denominarse un "programa crítico", he perseguido, como objetivo general, más allá de los objetivos particulares de cada proyecto concreto, contribuir a un cuestionamiento del gusto musical en tanto eminentemente conservador y tradicionalista.

En el caso del proyecto presente he decidido abordar la instancia de producción, el punto en el que se inicia esa matriz que entiendo como matriz reproductiva: el concierto, aunque no desde la performance propiamente dicha sino desde su determinación previa, desde la programación, desde la elección de las obras que conformarán ese repertorio que se replicará, a posteriori, en medios de diversa índole (radio, industria discográfica, Internet).

El concierto, creo, constituye el primer eslabón de esa cadena en la que la relación permanencia-cambio, en lo que atañe a la conformación del repertorio, se conjuga con valoraciones, apreciaciones y reacciones que condicionan, en retroalimentación, programaciones futuras. Entiendo, por ello, que un oyente de música abierto y receptivo a las músicas de su propio tiempo no surge de manera espontánea, que su conformación no depende de una voluntad ni de una intención individuales, sino que resulta de un complejo estructural que involucra dimensiones sociológicas, históricas, políticas y culturales que no son proclives al cambio, más bien lo contrario. A partir de esto, me propongo brindar una descripción del estado de situación de la programación de conciertos en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, entre 2010 y 2013.

En el estudio de la programación de conciertos resulta una referencia ineludible el trabajo de William Weber, quien si bien parte de un criterio historicista sobre

---

[1] *Más de lo mismo. La programación de conciertos de música académica. Su incidencia en la reproducción de un oyente conservador*. Departamento de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Lanús (2013-2014). Fabián Beltramino (director).

[2] Fabián Beltramino: *La relación del público con la música electroacústica*. Documentos de Jóvenes Investigadores N° 3 (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2003).

[3] Fabián Beltramino: "La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires", *XXIII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)*, Antigua, Guatemala, 28 de octubre al 3 de noviembre de 2001.

[4] Fabián Beltramino: *La crítica musical en diarios.* Tesis de Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (s/d: Editorial Académica Española, 2011).

un corpus que involucra programaciones de los siglos XVIII y XIX en el contexto europeo, proporciona ciertas conclusiones y apreciaciones que resultan productivas y permiten señalar, en el presente, semejanzas y diferencias en lo que hace a criterios de programación y efectos de sentido promovidos por estos. Aunque resulte sorprendente, en el ámbito de la música académica o de tradición escrita, muchas lógicas de pensamiento y organización no han variado de manera sustancial desde aquellos tiempos a esta parte.

En lo que hace a los espacios, instituciones y cuerpos musicales a relevar, lo primero que debo señalar, a partir de la tarea de recolección de datos que he llevado a cabo junto con el equipo que dirijo,[5] es el poco interés que reviste, en lo organizacional propiamente dicho, la sistematización y conservación eficaz del registro de lo que se toca. Las programaciones que finalmente han sido tenidas en cuenta son aquellas que se han podido conseguir o reconstruir, en algunos casos mediante fuentes indirectas, como el registro voluntario por parte de los músicos o publicaciones de aficionados en blogs o redes sociales.

A lo largo del primer año de la investigación se ha llevado adelante la tarea de rastreo y sistematización de la programación de los siguientes espacios, instituciones y cuerpos musicales, en un recorte que ha establecido la reapertura del Teatro Colón en 2010 como referencia inicial (considerando que se trata del espacio más relevante y más complejo en términos de programación, ya que, dejando de lado la ópera y el ballet, incluye varios ciclos paralelos), abarcando ese y los tres años siguientes, es decir, cuatro temporadas completas (2010-2013):

- Teatro Colón:
  –Orquesta Estable
  –Orquesta Filarmónica de Buenos Aires
  –Abono Bicentenario
  –Intérpretes Argentinos / Domingos de Cámara
- Teatro Argentino de La Plata (Orquesta Estable)
- Facultad de Derecho
- Auditorio de la Biblioteca Nacional
- Mozarteum
- Festivales Musicales
- Academia Bach[6]
- Orquesta Sinfónica Nacional
- Orquesta de la UNLa

Cabe señalar que detrás de la unidad de análisis "concierto" se encuentran unificadas diferencias que serían relevantes en otra clase de estudio, vinculadas con

[5] Juan A. Samaja y Daniel Bozzani, docentes-investigadores, Karina González y Alejandro Marani, auxiliares-alumnos; todos miembros de las Licenciaturas en Audiovisión y Música del Departamento de Humanidades y Artes de la UNLa.

[6] Programación específica dentro de Festivales Musicales de Buenos Aires.

la distinción que, en cuanto a condiciones de producción, circulación y recepción, implica un concierto sinfónico respecto de un concierto para solista y orquesta o un concierto de cámara, respecto del cual también el cuarteto de cuerdas encarnaría un rubro particularmente significativo.

Al mismo tiempo, en cuanto a las afirmaciones que se harán en términos de tendencias más o menos conservadoras en ciertos repertorios, hay que señalar que no se consideran las diferencias institucionales, es decir, el peso diferencial que la tradición tiene, indudablemente, en una institución como el Teatro Colón, por ejemplo, a diferencia de otros organismos con los cuales su programación se compara.

Otra aclaración importante es que en el caso del Teatro Colón se ha excluido explícitamente el ciclo "Colón Contemporáneo", como así también la programación del Centro de Experimentación del Teatro Colón, dado que el objetivo del proyecto es describir el perfil de las programaciones estándar y, como señala William Weber, "la prueba más contundente de la existencia de un canon y de un repertorio básicamente conservador es la existencia de espacios de 'nueva música'",[7] por lo que no se incluyen tampoco las programaciones del Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata, y otros similares.

Podría preguntarse, a partir de esto, por qué no se han excluido, de igual modo, programaciones que a priori consistirían en tendencias conservadoras, como aquellas que se dedican específicamente a la difusión de obras de compositores célebres del pasado (Academia Bach o Mozarteum). En dichos casos, un análisis previo del contenido de sus conciertos permitió advertir que, más allá de los rótulos o sus principios institucionales, el rango histórico de las obras a ejecutar no difería en gran medida de otras instituciones estándar, presentando en ciertos aspectos (como se verá, por ejemplo, en el caso de la Academia Bach), sorpresas en cuanto a su grado de inclusión de música de los siglos XX y XXI.

El reperotorio específicamente "contemporáneo", por su parte, será objeto de otro estudio, dedicado a determinar, justamente, la especificidad de esa categoría en principio cronológica pero que, al día de hoy, se ha vuelto estética, al incluir, por ejemplo, obras con casi un siglo de existencia en los espacios o ciclos especializados en los cuales transcurre.

En cuanto a la sistematización de los datos, se ha organizado la digitalización de los mismos en variables que permiten ser puestas en relación en varios sentidos, proporcionando distintos indicadores. Dichas variables son:

- Fecha
- Año
- Lugar
- Organización
- Intérprete

---

[7] William Weber: *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* (Buenos Aires: FCE, 2011).

- Director (si corresponde)
- Solista (si corresponde)
- Año de nacimiento del compositor
- Obra
- Año de la obra

Se han relevado 781 conciertos, en los cuales se ejecutaron 2875 obras de 1118 compositores, lo que arroja un promedio de entre tres y cuatro obras por concierto (3,68):

Institución/Organismo	Obras por concierto (en promedio)
Teatro Argentino (LP)	2,4
Facultad de Derecho	3,1
Orquesta UNLa	3,1
Festivales Musicales	3,2
Teatro Colón – Orquesta Estable	3,2
Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	3,4
Mozarteum	3,8
Orquesta Sinfónica Nacional	3,9
Teatro Colón – Abono Bicentenario	4,1
Auditorio Biblioteca Nacional	4,1
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	4,8
Academia Bach	5,0
GENERAL	**3,68**

Si se considera la relación entre cantidad de obras ejecutadas y cantidad de compositores, por un lado, y cantidad de conciertos y cantidad de compositores, por otro, es posible distinguir entre el concierto que podría denominarse monográfico –propio de ámbitos especializados– y el concierto poliautoral –característico de programaciones dirigidas a un público más amplio–:[8]

[8] El cuadro indica la tendencia de cada espacio (al concierto monográfico o al concierto poliautoral) mostrando la correspondencia inversamente proporcional que surge entre la cantidad de obras por compositor y la cantidad de compositores programados por concierto.

Institución/Organismo	Obras por compositor	Institución/ Organismo	Compositores por concierto
Mozarteum	5	Mozarteum	1
Orquesta Sinfónica Nacional	4	Orquesta Sinfónica Nacional	1
Facultad de Derecho	3	Facultad de Derecho	1
Auditorio Biblioteca Nacional	3	Orquesta UNLa	1
Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	3	Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	1
Orquesta UNLa	2	Teatro Argentino (LP)	1
Festivales Musicales	2	Festivales Musicales	2
Academia Bach	2	Auditorio Biblioteca Nacional	2
Teatro Colón – Abono Bicentenario	2	Teatro Colón – Orquesta Estable	2
Teatro Argentino (LP)	2	Teatro Colón – Abono Bicentenario	2
Teatro Colón – Orquesta Estable	2	Academia Bach	2
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	1	Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	3

Como se ve en el paralelo que se muestra a continuación, hay programaciones que presentan una cierta coherencia entre los tres factores mencionados (cantidad de obras por concierto, cantidad de obras de un mismo compositor ejecutadas por concierto y cantidad de compositores ejecutados por concierto):

Programaciones relevadas según cantidad de obras por concierto	Programaciones relevadas según cantidad de obras de un mismo compositor ejecutadas por concierto	Programaciones relevadas según cantidad de compositores ejecutados por concierto
Teatro Argentino (LP)	Mozarteum	Mozarteum
Facultad de Derecho	Orq. Sinfónica Nacional	Orq. Sinfónica Nacional
Orq. UNLa	Facultad de Derecho	Facultad de Derecho
Festivales Musicales	Audit. Biblioteca NXacional	Orq. UNLa
Teatro Colón – Orquesta Estable	Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	Teatro Colón – Orquesta Filarmónica
Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	Orq. UNLa	Teatro Argentino (LP)

Mozarteum	Festivales Musicales	Festivales Musicales
Orq. Sinfónica Nacional	Academia Bach	Audit. Biblioteca Nacional
Teatro Colón – Abono Bicentenario	Teatro Colón – Abono Bicentenario	Teatro Colón – Orquesta Estable
Audit. Biblioteca Nacional	Teatro Argentino (LP)	Teatro Colón – Abono Bicentenario
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	Teatro Colón – Orquesta Estable	Academia Bach
Academia Bach	Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	Teatro Colón – Intérpretes Argentinos

Tendríamos, así, un arco que va de un tipo de concierto en el que se ejecutan obras de un mismo o de pocos compositores (Facultad de Derecho, Mozarteum u Orquesta Sinfónica Nacional, aunque en estos dos últimos casos se trata de conciertos de varias obras), a otro tipo de concierto en el que se ejecutan obras pertenecientes a varios compositores que se integran en una misma programación (Teatro Colón-Intérpretes Argentinos como caso extremo).[9]

Otros dos datos que han sido puestos en relación han sido el año de nacimiento del compositor, el año de la obra ejecutada, y la recurrencia de obras de un mismo compositor por espacio relevado. En términos generales, los resultados son los siguientes:

Institución/Organismo	Año de nacimiento promedio de los compositores ejecutados	Año promedio de composición de las obras ejecutadas	Compositor más ejecutado (número de ejecuciones)
Festivales Musicales	1735	1787	Bach (17)
Academia Bach	1816	1819	Bach (22)
Orquesta UNLa	1822	1841	Beethoven (12)
Mozarteum	1832	1836	Mozart (40)
Teatro Argentino (LP)	1858	1887	Beethoven (7)
Teatro Colón – Orquesta Estable	1859	1898	Tchaikovsky (6)
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	1860	1894	Piazzolla (9)
Teatro Colón –Abono Bicentenario	1860	1867	Händel (7)
Facultad de Derecho	1867	1860	Mozart (47)
Teatro Colón – Orq. Filarmónica	1878	1903	Beethoven, Mahler, J. Strauss (h) (13)

[9] El coloreado del cuadro anterior intenta señalar, en la coincidencia horizontal, la coherencia institucional con relación a una ubicación específica en el arco señalado.

Auditorio Biblioteca Nacional	1893	1909	Chopin (22)
Orquesta Sinfónica Nacional	1894	1902	Piazzolla (33)
GENERAL	**1848**	**1867**	

A partir de este dato puede hablarse de repertorios de tendencia más conservadora que otros, lo que no sorprende en el caso de las asociaciones específicamente dedicadas a la difusión de la música de cierta época o dirigidas a un público a priori demandante de compositores consagrados (Festivales Musicales, Academia Bach, Mozarteum) –un público que es abonado a dichas asociaciones, que dependen a su vez de esos abonos para su financiamiento–, pero sí resulta llamativo en el caso de organismos o ciclos dependientes de instituciones públicas que podrían arriesgar más a la hora de decidir acerca de los compositores y obras a ejecutar (Orquesta de la UNLa, orquestas estables del Teatro Colón y del Teatro Argentino de La Plata). Pueden destacarse como excepción las programaciones del Auditorio de la Biblioteca Nacional y de la Orquesta Sinfónica Nacional que, como se verá, no solo efectúan un corrimiento de su repertorio hacia compositores y obras más recientes, sino que incluyen una importante cantidad de repertorio de origen local.

Consideremos, ahora, el arco temporal que abarca cada uno los repertorios relevados:

Asociación	**Arco temporal**	**Años del arco**	**s.XV %**	**s.XVI %**	**s.XVII %**	**s.XVIII %**	**s.XIX %**	**s.XX %**	**s.XXI %**
Mozarteum	1676 2006	330	0	0	2,5	32	42	22	1,5
Festivales Musicales	1529 2009	480	0	3	1	40	41	14	1
Academia Bach	1490 2013	523	1,25	8	1,25	29,5	24	30	6

Orquesta	**Arco temporal**	**Años del arco**	**s.XV %**	**s.XVI %**	**s.XVII %**	**s.XVIII %**	**s.XIX %**	**s.XX %**	**s.XXI %**
Orq. Sinfónica Nacional	1716 2013	297	0	0	0	6,5	42,5	46,5	4,5
Orq. UNLa	1694 2006	312	0	0	1,5	27	51	19	1,5

Auditorio	**Arco temporal**	**Años del arco**	**s.XV %**	**s.XVI %**	**s.XVII %**	**s.XVIII %**	**s.XIX %**	**s.XX %**	**s.XXI %**
Biblioteca Nacional	1601 2013	412	0	0	0,5	8,5	31,5	44,5	15
Facultad de Derecho	1599 2012	413	0	0,2	1,3	20,5	43	30	5

Teatro	Arco temporal	Años del arco	s.XIII %	s.XVI %	s.XVII %	s.XVIII %	s.XIX %	s.XX %	s.XXI %
Argentino de La Plata	1691 2010	319	0	0	1	5	51	40	3
Colón Orq. Estable	1714 2011	297	0	0	0	7	52,5	33,5	7
Colón Orquesta Filarmónica	1721 2013	292	0	0	0	3	44	47	6
Colón Intérpretes Argentinos	1250 2013	763	0,5	1,5	3	9,5	24,5	56	5
Colón Abono Bicentenario	1709 2011	302	0	0	0	20	44	29	7

Como se ve, por un lado, la mayor concentración de los repertorios programados se da en los siglos XVIII, XIX y XX, reuniendo entre los tres el 92,59% de las obras. La distribución total, siglo por siglo, es la siguiente:

s.XIII	0,04
s.XIV	0
s.XV	0,1
s.XVI	1,06
s.XVII	1
s.XVIII	17,38
s.XIX	40,92
s.XX	34,29
s.XXI	5,21
TOTAL	100%

Sin embargo, es posible observar que algunas de las programaciones salen de esa tendencia general y concentran la mayor parte de su repertorio en los siglos XIX y XX. Se trata de la Orquesta Sinfónica Nacional con un 89%, el Teatro Argentino de La Plata, con un 91% y el Teatro Colón en tres de sus programaciones: Orquesta Estable (86%), Orquesta Filarmónica (91%) e Intérpretes Argentinos (80%).

Por otro lado, cabe destacar que el Auditorio de la Biblioteca Nacional extiende una importante franja de su programación, un 15%, también al siglo XXI, concentrando en los siglos XIX, XX y XXI el 91% de su repertorio.[10]

[10] Cabe aclarar que este espacio presenta toda su actividad musical como "Conciertos", lo que justifica su consideración en esta muestra, dado que dicha denominación encuadra la actividad en el universo de la música académica, más allá de que las agrupaciones o solistas que se presentan ejecuten, en algunos casos, obras o arreglos de obras de compositores pertenecientes al universo de la música popular, como algunos de los que aparecen en el cuadro siguiente (Agri, Cumbo y Falú).

En este repertorio extendido sobre el siglo XXI, en la Biblioteca Nacional, es posible constatar, a lo largo de los 4 años relevados, la ejecución de 59 obras compuestas, como año promedio, en 2008, pertenecientes a 44 compositores nacidos, como año promedio, en 1961, observándose una presencia destacada, con ejecuciones de 4 o 3 de sus obras, de los siguientes:

AUDITORIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL		
Compositor	**Año de nacimiento**	**Cantidad de obras ejecutadas 2010-2013**
Luis Mucillo	1956	5
Pablo Agri	1971	4
Jorge Cumbo	1942	3
Marcelo Delgado	1955	3
Juan Falú	1948	3
Juan Ortiz de Zárate	1959	3

Más allá de lo que tiene que ver con el repertorio que avanza sobre los siglos XX y XXI, me interesa en lo que sigue concentrarme en la descripción de lo que podría considerarse el "núcleo duro" de una programación conservadora, la música del siglo XIX que, como se ha mostrado, sigue ocupando la porción mayoritaria del total de música ejecutada en el total de los espacios relevados.

El 40% respecto del total que el repertorio del siglo XIX representa en promedio llega, en algunas programaciones, a superar el 50%, justamente en aquellas de los cuerpos orquestales estables de los dos principales espacios de conciertos del ámbito metropolitano y en la de una de las únicas universidades del conurbano con cuerpo orquestal propio: Orquesta de la UNLa (51%), Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata (51%) y Orquesta Estable del Teatro Colón (52,5%).

Este repertorio del siglo XIX, respecto del total relevado a lo largo de los cuatro años considerados, está conformado por un total de 1118 obras, cuyo año promedio de composición es 1858 y pertenece a 118 compositores, nacidos en promedio en 1834.

Ahora bien, es notable que más del 50% del total de esas obras (55%, es decir, 619 de l118 obras), corresponda solo a 10 compositores, todos europeos, la mitad alemanes (estrictamente 4 alemanes y 1 un austríaco, Schubert), nacidos en promedio en 1816.

Respecto de este núcleo dominante, el año de composición promedio de las obras desciende a 1851:

10 Compositores del s. XIX más ejecutados		
Orden	**Compositor**	**Obras ejecutadas entre 2010-2013**
1	Beethoven (alemán, 1770-1827)	120
2	Brahms (alemán, 1833-1897)	81
3	Tchaikovsky (ruso, 1840-1893)	81
4	Dvorak (checo, 1841-1904)	69
5	Chopin (polaco, 1810-1849)	58
6	Schumann (alemán, 1810-1856)	50
7	Schubert (austríaco, 1797-1828)	48
8	Verdi (italiano, 1813-1901)	44
9	Bizet (francés, 1838-1875)	34
10	Mendelssohn (alemán, 1809-1847)	34

Beethoven aparece, como se ve, como el más ejecutado de los compositores del repertorio más ejecutado, y bastante alejado de los demás.[11]

Si se desglosan las 120 ejecuciones de obras de Beethoven, se comprueba que son sólo 40 obras, y que 11 de esas 40 se presentaron por lo menos 4 veces (es decir, al menos 1 vez por temporada, en promedio):

	Opus	**Obra**	**Ejecuciones 2010-1013**	**Año composición / estreno**
1	67	Sinfonía Nº 5 en do menor, Op. 67	9	1808
2	55	Sinfonía Nº 3 en Mi bemol mayor, “Heroica”, Op. 55	8	1803
3	84	Obertura “Egmont”, Op. 84	8	1810
4	60	Sinfonía Nº 4 en Si bemol mayor, Op. 60	7	1806
5	62	Obertura “Coriolano”, Op. 62	7	1807
6	92	Sinfonía Nº 7 en La mayor, Op. 92	6	1812
7	125	Sinfonía Nº 9 en re menor, Op. 125 Coral	6	1824
8	73	Concierto Nº 5 en Mi bemol mayor “Emperador”, Op.73	5	1809
9	21	Sinfonía Nº1 en Do mayor, Op. 21	4	1800
10	50	Romanza para violín y orquesta Nº 2, Op. 50	4	1798

[11] La relevancia de Beethoven en la programación de conciertos surge también en estudios llevados a cabo en el ámbito anglosajón, entre otros en el trabajo de Kate Hevner Mueller, de 1973, “Twenty Seven Major American Symphony Orchestras”, un análisis de las músicas ejecutadas entre 1842-1843 y 1969-1970, en el que el alemán encabeza la lista de los 70 compositores más ejecutados. Referido en Harry Price: “Orchestral Programming 1982-1987: An Indication of Musical Taste”, *Bulletin of the Council of Research in Music Education* 106, (winter 1990).

11	68	Sinfonía Nº 6 en Fa mayor "Pastoral", Op. 68	4	1808
12	27	Sonata Nº 13 en Mib mayor Op. 27, Nº1, "Quasi una fantasia"	3	1801
13	36	Sinfonía Nº 2 en Re mayor, Op. 36	3	1801
14	47	Sonata para violín y piano, Op. 47 "Kreutzer"	3	1802
15	56	Triple Concierto, Op. 56, para piano, violín, violonchelo y orquesta.	3	1804
16	72	Obertura "Leonora" Nº 3, Op. 72a	3	1805
17	72	Obertura de la ópera "Fidelio", Op. 72b	3	1806
18	80	Fantasía Coral en do menor, Op. 80	3	1808
19	93	Sinfonía Nº 8 en Fa mayor, Op. 93	3	1812
20	123	*Missa Solemnis* en Re mayor, Op. 123	3	1823
21	37	Concierto Nº 3 para piano en Do menor, Op.37	2	1803
22	40	Romanza para Violín y Orquesta Nº1 en Sol mayor,Op.40	2	1803
23	53	Sonata Nº 21, Op. 53 "Waldstein"	2	1804
24	97	Trío del "Archiduque" en Si bemol mayor, Op. 97	2	1822
25	131	Cuarteto para cuerdas Nº 14 en Do sostenido menor, Op. 131	2	1826
26	18	Cuarteto en do menor, Op.18 Nº 4	1	1800
27	20	Septeto en Mi bemol mayor, Op. 20	1	1800
28	31	Sonata Nº 18 en Mi bemol mayor, Op. 31, Nº 3	1	1802
29	43	Obertura "Las Criaturas de Prometeo", Op. 43	1	1801
30	57	Sonata para piano Nº 23 en Fa menor, Op. 57, "Appassionata"	1	1804
31	58	Concierto para piano y orquesta Nº 4 en Sol mayor, Op. 58	1	1805
32	61	Concierto p/violín y orquesta en Re mayor, Op. 61	1	1807
33	70	Trío Nº 5 en Re mayor, Op. 70/1, "Geistertrio"	1	1809
34	86	Misa en Do mayor, Op. 86	1	1807
35	95	Cuarteto Nº11 en Fa menor, Op. 95 "Serioso"	1	1810
36	101	Sonata en La mayor Op. 101	1	1816
37	109	Sonata Nº 30 en Mi mayor, Op.109	1	1822
38	112	"Mar calmo y próspero viaje", Cantata para coro mixto y orquesta, Op. 112	1	1815
39	113	Obertura "Las ruinas de Atenas", Op. 113	1	1811
40	120	33 Variaciones sobre un vals de Antón Diabelli, Op. 120	1	1806

¿Qué significa que en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, entre los años 2010 y 2013, es decir, a lo largo de 4 temporadas, en las 12 programaciones relevadas, una obra compuesta en 1808 por un compositor alemán fallecido en 1827, se haya ejecutado 9 veces?

Significa muchas cosas.

En primer lugar, remite a esa "enemistad" entre los repertorios considerados "clásicos" y los "contemporáneos" que según Weber se gesta a lo largo del siglo XIX,[12] período en el que se produce la transición entre un gusto por las músicas del presente a la predilección de obras compuestas en el pasado, en un giro que en su propia época fue "innovador",[13] pero que un siglo y medio después significa más bien lo contrario.

Justamente, en uno de los ejemplos de programaciones que Weber analiza en el trabajo mencionado, la ejecución de la Sinfonía Nº 3 de Beethoven en 1840 resulta altamente provocativa.

En 2014, en el contexto local, decir que esa misma obra es la segunda más ejecutada del compositor más ejecutado del período más ejecutado, obliga a considerar otras cuestiones. Cuestiones que llevan a lo económico, por un lado, y a la política cultural y la estética sociológica, por otro.

Lo económico es lo que, podría decirse, está en la superficie. Ya desde 1900 en adelante está claro que es mejor negocio programar Beethoven que Schönberg, por plantear una oposición extrema. Negocio en el sentido de un éxito más seguro en cuanto a convocatoria de público, y en cuanto a una posible recepción satisfactoria que garantice el éxito de programaciones futuras basadas en el mismo cálculo, que no hace sino reproducir al infinito la misma lógica. Esto es lo que Samuel Gilmore denomina la "racionalidad administrativa" aplicada a la programación de conciertos.[14]

En el presente, muchas veces es lo económico lo que los programadores aducen como justificación a la hora de explicar la tendencia hacia las músicas del pasado, vinculado con los costos que, para ciertas instituciones, implicarían, en términos de pago de derechos de autor, la programación de músicas actuales. Aun aceptando el argumento del costo, que resulta bastante cuestionable en, por ejemplo, esas grandes instituciones mencionadas como aquellas en las que la música del siglo XIX tiene mayor incidencia (dos teatros públicos de ciudades capitales y una universidad nacional), el peso monetario del pago de derecho de autor tampoco resulta un argumento válido. Según las legislaciones, las obras pasan a dominio público en un plazo que oscila entre los 50 y los 70 años, con lo cual desde 2010 en adelante aparecen liberadas del pago de derechos todas aquellas obras de autores fallecidos antes de 1940, como mínimo. El año promedio de fallecimiento de los 5 compositores más ejecutados en el período analizado (2010-2013) es, sin embargo, 1832:

---

[12] William Weber: "Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music", *Common Knowledge* 9, 1 (Winter, 2003), pp. 78-99.

[13] Es por demás interesante pensar desde el presente el momento aquel en el que lo "clásico", en tanto "antiguo", fue innovador frente a lo "contemporáneo".

[14] Samuel Gilmore: "Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist back into Cultural Analysis", *Sociological Forum* 8, 2 (1993), pp. 221-242.

Compositor	Año de fallecimiento	Cantidad de obras ejecutadas 2010-1013
Mozart, Wolfgang A.	1791	140
Beethoven, Ludwig van	1827	120
Brahms, Johannes	1897	81
Tchaikovsky, Piotr Ilich	1893	81
Bach, Johann S.	1750	74
PROMEDIO	**1832**	

Queda entonces por pensar la cuestión desde lo que tiene que ver con políticas culturales que evidencian una posición estética. Es claro, frente al avance de lo que Adorno y Horkheimer han calificado de "industria cultural",[15] que la música académica se ha refugiado en una trinchera en la que resiste esa supuesta "cultura superior" frente al avance de la "barbarie" que ataca desde cada medio masivo de comunicación. La "música clásica", en este sentido, es ese refugio, y su "giro conservador" su blindaje, lo que ha afectado y afecta a las músicas compuestas a partir de comienzos del siglo XX, algunas de las cuales, un siglo después, apenas comienzan a ser integradas a ese "tesoro" a resguardar, integración que significa, indefectiblemente, la aniquilación de cualquier potencia crítica que esas obras pudieran haber tenido al momento de su composición; es decir, estas obras son integradas en tanto canónicas o canonizables, mucho más cerca de lo que Raymond Williams denominaría lo "residual" antes que lo "emergente".[16] Siguiendo lo afirmado por Omar Corrado, "para las minorías conservadoras", y todo el ámbito de la música académica lo es, en el sentido antedicho, "la ortodoxia del canon sigue en el centro de su relación con la música", y esas obras canónicas, aún las compuestas en los siglos XX o XXI, "se consumen como cualquier otra mercancía, desactivadas en su potencial crítico y utópico".[17]

Es necesario, en este punto, precisar el término "canon", adscribiéndolo no a un conjunto cerrado de compositores y obras sino a un marco, a un límite que se va corriendo a lo largo de la historia de los siglos XIX en adelante. Este marco funciona como umbral de lo legítimo, de lo que en términos khunianos podría denominarse "paradigma", término al que Weber asocia lo que denomina "canon interpretativo" para distinguirlo del "canon académico" (puramente estético-filosófico, especulativo), tanto como del "canon pedagógico" (acotado a la técnica del contrapunto imitativo renacentista).[18]

---

[15] Theodor W. Adorno y Max Horkheimer: "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", en *Dialéctica del Iluminismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988 [1969]).

[16] Raymond Williams: "Teoría cultural", en *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1997 [1977]), pp. 93-164.

[17] Omar Corrado: "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología* 5-6, (2004-2005), pp.17-44.

[18] William Weber: "The History of Musical Canon", en Nicholas Cook y Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 336-355.

Este canon posee, en función de lo analizado, un centro "ortodoxo" y una periferia "pro-ortodoxa", es decir, una periferia que se va ampliando hacia compositores y obras considerados susceptibles de ser incluidos en ese paradigma.

El paradigma canónico no escapa, sin embargo, a constituir un aspecto de la cultura de masas. Siguiendo también la línea de algunas conclusiones de Weber, el concierto público, desde su origen, en tanto producción destinada a un público amplio, anónimo y progresivamente indiferenciado (público en sentido estadístico, podría decirse), lleva a la conformación de un repertorio basado en los "grandes maestros" conocidos y reconocidos y, por lo tanto, legitimados para conformar las programaciones propuestas.[19]

Se trata, como se ve, de un mecanismo de doble curso, de un proceso de legitimación que busca ser legitimado y encuentra, por tanto, la base de esa legitimación en productos legitimados cuya legitimidad, en su proceder, no hará más que acrecentar.

En este sentido el concierto, en el que desde lo musical no hay mayores sorpresas, resulta fundamentalmente un evento destinado a consolidar y celebrar una pertenencia de clase, una posición en la escala de, como diría Pierre Bourdieu,[20] un capital cultural que se resguarda y al mismo tiempo resguarda de la indistinción con la que la cultura de masas amenaza.

El concierto de música académica opera a partir de la ilusión de poder permanecer por fuera de la cultura masificada, utilizando como garantía esas "obras maestras" de esos "grandes maestros" que se re-producen, que se re-programan, una y otra vez, en función de la ilusión de estar manteniendo algo a salvo.

Es claro que, a lo largo de este trabajo, la primacía ha estado puesta en una dimensión cuantitativa. El parámetro para la caracterización de una programación como más conservadora o innovadora ha sido, apenas, el año de nacimiento de los compositores y la fecha de composición o estreno de la obra, aspectos que en lo cualitativo, en lo estético propiamente dicho, en lo que hace a los códigos de lenguaje que las obras conllevan y realizan, no dicen demasiado o dicen poco a la hora de establecer diferencias más precisas.

Es por eso que lo que sigue, como tarea investigativa, es efectuar un análisis estético/técnico de las obras más ejecutadas de los compositores más programados, con la intención de establecer, a través de ese corpus, un perfil de lo que podría entenderse, así sí, como un código musical dominante, además de efectuar una vinculación de ese patrón descriptivo con las "disposiciones" y "competencias" que ese código estaría al mismo tiempo exigiendo y reforzando en los potenciales oyentes.

---

[19] William Weber: "Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8, 1 (junio, 1977).

[20] Pierre Bourdieu: "El origen y la evolución de las especies de melómanos", en *Sociología de la cultura* (México: Grijalbo, 1990 [1984]), pp.175-180.

Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera

Diego Madoery - Sergio Mola

Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015), 355-374. ISSN 1660-1060

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera

El presente trabajo analiza el cambio acaecido en el folclore profesional en Argentina, y más precisamente en la chacarera, a partir de la inclusión de la batería como instrumento rítmico-percusivo. La hipótesis es que este cambio resulta significativo porque provoca una modificación en la función textural de acompañamiento de la percusión, transformando un rasgo jerarquizado en la constitución de estos géneros. En este sentido, es posible afirmar que esta modificación ha producido un cambio estético de importancia dentro de la escena folclórica.
En primer lugar el trabajo aborda algunas nociones que resultan pertinentes para nuestra argumentación tales como la idea de 'jerarquía' en los rasgos que definen al género musical, la noción de 'función textural' y las características rítmicas de la chacarera y los géneros ternarios del folclore en Argentina. Seguidamente, se presentan algunos artistas y discos que fueron pioneros en la incorporación de la batería en este repertorio con anterioridad a la década de 1990. Finalmente, y dado que el rol de la batería en el rock es el que se expande hacia otras escenas, se exponen algunos conceptos sobre el patrón característico y la función textural de la batería (en el rock) de modo de contar con los elementos necesarios para la argumentación central del trabajo: la modificación rítmico-textural en la escena folclórica.

Palabras clave: folclore argentino, bombo legüero, batería, ritmo, textura.

From *legüero* Bass Drum to Drums Kit. Rhythmic and Textural Changes in the Chacarera

In this paper we analyze the changes that occurred in the professional folklore in Argentina, and more precisely in the chacarera, after the inclusion of the drum kit as a rhythmic-percussive instrument. The hypothesis is that this shift is significant because it causes a change in the textural function of the percussion accompaniment, transforming a hierarchical feature in the constitution of these genres. In this sense, we can state that this modification has been a major aesthetic change in the folk scene.
First, the paper addresses some notions that are relevant to our argument such as the idea of 'hierarchy' on the traits that define the genre; the notion of "textural function"; and rhythmic characteristics of the chacarera and other ternary genres in the argentine folklore. Subsequently we present some artists and albums that pioneered the incorporation of the drum kit in this repertoire prior to the 1990. Finally, given that the source of the use of the set of drums in professional folklore and other scenes, came from rock, we will expose some characteristics ot the textural patterns and other functions of the drums in rock music, in order to have the necessary elements to introduce the central argument of the work: the rhythmic-textural change in the folk scene.

Keywords: Argentine folk music, bombo legüero, drum kit, rhythm, texture.

Introducción[1]

El debate por los sentidos de la palabra 'folclore' en el ámbito académico argentino ha dejado como saldo una gran cantidad de prácticas musicales no estudiadas, por haber quedado situadas en esa frontera 'gris' entre los espacios considerados por la musicología como 'folclore' y 'música popular'. Aún hoy, es común escuchar términos como 'música popular de raíz folclórica', 'música criolla tradicional', 'proyección folclórica' o 'nativismo' para hacer referencia a un repertorio musical que los cultores y los medios masivos llaman sencillamente: 'folclore'.

Las investigaciones sobre la materia están marcadas por la preocupación de la delimitación de lo que es y no es folclore y en esta disputa, las prácticas musicales que fueron incorporándose a los nuevos circuitos de circulación, a partir de los medios masivos, fueron marginadas de cualquier estudio. Mientras los músicos comenzaban su trayectoria de profesionalización en las radios, peñas, conciertos y discos, los estudiosos grababan y transcribían la música que, al no incorporarse en estos circuitos, se adecuaba a la categoría del folclore que ellos habían construido.[2] Incluso el intento de Carlos Vega, en los últimos años de su vida, de instalar el neologismo 'mesomúsica' para la música popular, y su declaración sobre la importancia de estas músicas,[3] no produjeron ni continuidad en la categoría ni estudios próximos en aquel momento.[4]

---

[1] Este trabajo fue presentado en una versión anterior en la *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología* en Buenos Aires en 2012. Posteriormente, la investigación realizada en el marco del proyecto "Música popular en la Argentina. Análisis e historia en el folclore, rock y tango", radicado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, aportó nueva información para esta segunda versión.

[2] Sin embargo, algunos estudios recientes han podido demostrar que aquellos músicos que fueron informantes para Carlos Vega se encontraban en cierto momento de profesionalización. Julius Reder Carlson en su tesis de doctorado dice: "*But Vega's work also documented a world of professional musicians and music aficionados intimately related to Chazarreta's commercial endeavors. The song titles of the 1936 recordings of the guitarist José Montenegro, for instance, read almost precisely like a set list for a 1920s performance of the Company of Native Art. So do those of the guitarist Anselmo Ledesma, whom he recorded three years later in 1939, and harpist Segundo B. Gallardo, who he recorded in 1945*". Julius Reder Carlson: *The 'Chacarera Imaginary'. 'Santiagueñan' Folk Music and Folk Musicians in Argentina*. Tesis de doctorado en Etnomusicología por la Universidad de California (Los Ángeles, 2011), p. 89. "Pero el trabajo de Vega también documentó un mundo de músicos profesionales y aficionados íntimamente vinculados a las actividades comerciales de Chazarreta. La lista de canciones grabadas en 1936 al guitarrista José Montenegro, por ejemplo, se ve casi exactamente como una lista de una actuación de la Compañía de Arte Nativo en los años 20. Así también aquellas del guitarrista Anselmo Ledesma, a quien grabó tres años más tarde, en 1939, y el arpista Segund B. Gallardo, quien él grabó en 1945". (Ibídem, la traducción es propia). De igual modo, Sixto Palavecino fue informante de Carlos Vega en el año 1951 como lo muestra el disco editado por el Instituto Nacional de Musicología en ocasión de la reedición del libro *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: INM, 1998 [Losada, 1944]). Diego Madoery: "El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades", en Carolina Santamaría et ál. (eds.): *¿Popular, pop, populachera? Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela* (IASPM – EUM, 2011), pp. 13.

[3] Carlos Vega: "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 3 (1979) [1966], pp. 4-16.

[4] Solo el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián y algunos discípulos han seguido utilizando este término. Es digno de destacar que este artículo fue pionero en relación con los estudios de música popular que re/comenzaron posteriormente en el Reino Unido en la década de 1980.

Este repertorio, este campo, esta/s escena/s, este movimiento, en definitiva estas prácticas musicales que se insertaron al circuito de los medios masivos comenzaron a ser tenidas en cuenta, en Argentina, a partir del nuevo milenio, por investigadores como Claudio Díaz,[5] Ricardo Kaliman[6] y Oscar Chamosa.[7] Nosotros hemos contribuido desde la musicología desarrollando una categoría, 'folclore profesional', que no contradice las posturas de los anteriores investigadores sino que añade algunos conceptos que permiten establecer continuidades entre las producciones no profesionalizadas y aquellas que se crearon junto a los medios masivos. Nuestro marco teórico evita la separación de dos tipos de prácticas (el folclore de los estudiosos pioneros y el de los medios masivos) y se funda en la noción de continuidad entre dichas prácticas. Es decir, nos interesa entender las diferencias en términos de grado (más/menos) y no de exclusión (si/no). Estos investigadores mencionados anteriormente (entre los cuales debemos incluirnos) han desarrollado marcos teóricos y estudios que deconstruyen la escena, el campo, y la historia de estas manifestaciones musicales que fueron construidas como identitarias de la Argentina.[8]

De este modo, proponemos la noción de 'folclore profesional' para referirnos a las prácticas, repertorios, géneros y escenas musicales cuyos cultores denominan frecuentemente solo como folclore. Este concepto, desarrollado en un trabajo anterior,[9] comprende al conjunto de prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación, se establecieron selectivamente entre otras prácticas y géneros, y se diferencian de las prácticas *amateurs* que por voluntad o imposibilidad de sus cultores no se encuentran en esta circulación.

Este repertorio se manifiesta mayoritariamente en una diversidad de géneros musicales que se han transformado, en el último siglo, a partir de distintas intervenciones de los actores involucrados (músicos, productores y cultores). Cada género ha sido gradualmente modificado en algunos de sus rasgos bajo la fuerte impronta estética de la continuidad fundada en el valor de la tradición. La movilidad propia de los medios masivos junto al fuerte valor otorgado a la tradición como garante de autenticidad identitaria ha configurado una escena de particulares características dentro del contexto de la música popular.[10]

---

[5] Claudio Díaz: "Rock y folklore. Estrategias de legitimación en la cultura de masas", *El canto exacto: Jornadas de literatura (creación y conocimiento) desde la cultura popular (4 y 5)*. (Córdoba: Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2003), pp. 117-125 y Claudio Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

[6] Ricardo Kaliman: *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* (Córdoba: Comunicarte Editorial, 2004).

[7] Oscar Chamosa: *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

[8] Ver D. Madoery: "El folklore profesional...".

[9] Ibídem.

10 Middleton en su libro *Studying Popular Music* (Philadelphia: Open University Press, 1990), dedica parte del capítulo 5 para analizar cuáles han sido las particularidades del folclore para considerarse como un

Dentro del conjunto de transformaciones acaecidas, en el presente trabajo nos ocuparemos del arreglo en la instrumentación y más precisamente del cambio en el estrato del acompañamiento rítmico-percusivo. Pretendemos mostrar el cambio rítmico-textural sucedido dentro del repertorio del folclore profesional a partir de la inclusión de la batería, como instrumento de acompañamiento rítmico-percusivo, en los géneros ternarios y más específicamente en la chacarera.[11]

La hipótesis aquí es que este cambio resulta significativo porque provoca una modificación en la función textural de acompañamiento de percusión, transformando un rasgo jerarquizado en la constitución de estos géneros. En este sentido, es posible afirmar que esta modificación ha producido un cambio estético de importancia dentro de la escena folclórica.

Si bien la batería, como un conjunto de instrumentos de percusión, fue incorporada desde la década de 1960 en diferentes discos, es a partir de la década de 1990 que esta inclusión generó una mayor repercusión en la escena folclórica e instaló una variante estilística con gran adhesión en buena parte de los músicos.

En primer lugar, abordaremos algunas nociones que resultan pertinentes para nuestra argumentación, tales como la idea de 'jerarquía' en los rasgos que definen al género musical, la noción de 'función textural' y las características rítmicas de la chacarera y los géneros ternarios del folclore en Argentina. Seguidamente, presentaremos algunos artistas y discos que fueron pioneros en la incorporación de la batería en este repertorio con anterioridad a la década de 1990. Finalmente, expondremos algunos conceptos sobre la batería y su función textural en el rock de modo de contar con los elementos necesarios para la argumentación central del trabajo: la modificación rítmico-textural en la escena folclórica de la Argentina.

En relación con la noción de género musical nos interesa enfatizar el concepto de "jerarquía" en los parámetros musicales tratada por Madoery,[12] Rodríguez[13] y Rodríguez - Argüello.[14] Si bien Fabbri, en su pionera definición sobre género musical, aborda el tema de las jerarquías, él hace referencia a los grados de importancia o subordinación entre los distintos tipos de reglas que propone para caracterizar a los géneros (formales y técnicas, semióticas, de comportamiento, etc.).[15] En este

---

objeto de estudio separado de la música popular. Este trabajo decontructivo tiende a concluir que el folclore no posee grandes diferencias con la música popular mediatizada.

[11] Si bien este trabajo analiza la chacarera, el cambio de la instrumentación ha sucedido en un amplio conjunto de géneros. Cada agrupación interpreta una diversidad de géneros con la misma instrumentación.

[12] Diego Madoery: "Los procedimientos de producción musical en Música Popular", *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 7 (2000), pp. 76-93.

[13] Edgardo Rodríguez: "La arenosa': género y (des)arreglos", *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009), pp. 101-110.

[14] Edgardo Rodríguez y Silvina Argüello: "La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino," en Carolina Santamaría et ál. (eds.): *¿Popular, pop, populachera? Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela*. (IASPM – EUM, 2011), pp. 76-86.

[15] Franco Fabbri: "A Theory of Musical Genres: Two Applications", en David Horn y Philip Tagg (eds.): *Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research (Amsterdam, June 1981)* (Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981), pp. 52-81.

trabajo nos interesa resaltar que dentro del conjunto de rasgos musicales estructurales del género existen también jerarquías.[16] Así, entendemos que cada rasgo musical posee una importancia diferente en la definición del género y que esta graduación jerárquica depende de cada género. Esto quiere decir que los géneros pueden describirse mediante un conjunto de rasgos pero no todos intervienen con el mismo rango de importancia en su caracterización y estas jerarquías son tan determinantes en la definición del género como sus rasgos.

En este sentido, las modificaciones producidas en cualquiera de los rasgos musicales no generan las mismas consecuencias en la totalidad del género. Un ejemplo de esto es lo que sucede cuando los músicos realizan una pieza sobre la base rítmica de la chacarera pero no respetan su forma. En estos casos es muy común encontrar la expresión 'aire de chacarera'. Es decir, la forma aquí, es un rasgo altamente jerarquizado en la definición de la chacarera y no así en la de 'aire de'. En la chacarera, además de la forma, el patrón rítmico de acompañamiento es uno de los rasgos determinantes en su definición y no solo su esquema básico, sino también la manera en cómo se distribuye el ritmo en la textura.

Entendemos a la textura en música popular en relación con el rol que cada instrumento desarrolla en el conjunto y donde cada función es constitutiva de los rasgos del género. Así, dentro del acompañamiento es necesario precisar, además de los patrones, los instrumentos característicos y cómo estos patrones se presentan en la textura. En el rock, algunos roles se manifiestan en la denominación de los instrumentos como es el caso de la guitarra 'líder' o la guitarra 'rítmica'. La función textural es un tema que desarrollaremos más adelante y si bien no existen estudios específicos en el folclore profesional en nuestro país, forma parte del acuerdo básico que cada instrumentista conoce al integrarse a una agrupación musical que interprete tal o cual género.[17]

La percusión en el folclore. El rol del bombo legüero

La chacarera, el gato, la cueca, la zamba, el bailecito, el escondido, entre otros, se asemejan en sus ritmos desarrollados en los compases equivalentes 6/8 y 3/4 y se diferencian en sus formas y en sus patrones rítmicos de acompañamiento

[16] Profundizar en estos rasgos no implica negar la existencia de otro conjunto de características que conforman lo que Negus llamó, citando a Frith, como "mundos de género". Keith Negus: *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales* (Barcelona: Paidós, 2005), p. 56.

[17] Octavio Sánchez en su artículo: "Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura" (2001) muestra cómo a partir del conocimiento de un lenguaje previo (texto-código) de un género determinado es posible rápidamente avanzar en la concertación grupal respetando los roles de la textura. Octavio Sánchez: "Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura" *III Congreso de IASMP-LA*, Bogotá, 2000. Disponible en: http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Sanchez.pdf [Última consulta: 30-06-2015].

característicos.[18] Es importante aclarar aquí, que esta investigación sostiene que estos patrones se articulan tanto en el compás de 6/8 como en el de 3/4, distribuyéndose, en el caso de la chacarera o el gato, el compás de 6/8 en el registro agudo (aro del bombo o chasquido de la guitarra) y el 3/4 en el registro grave (parche del bombo, graves de la guitarra). Entendemos también que ambos compases aparecen en las líneas melódicas con distintas combinaciones en la sucesión.

Mientras que la bibliografía musicológica (vinculada a los estudios de Vega y Aretz) no describe con precisión cuáles son los patrones y tiende a escribir las melodías de las chacareras en el compás de 6/8, algunos músicos santiagueños como Andrés Chazarreta y Adolfo Abalos escriben, tanto la melodía como el acompañamiento, en el compás de 3/4.[19] Sin embargo, en la literatura pedagógica-didáctica los patrones de cada género aparecen claramente explicitados.[20]

En estos géneros el acompañamiento rítmico se despliega en dos roles con particularidades distintivas: por un lado, el acompañamiento armónico (generalmente a cargo de la guitarra rasgueada) que se ajusta en mayor medida al patrón rítmico característico y por lo mismo se ejecuta con un mayor grado de repetición;[21] por el otro, el acompañamiento de percusión (cuyo instrumento prototípico/característico ha sido el bombo legüero) que se comporta con un mayor grado de libertad frente al patrón rítmico característico y por lo mismo, posee un menor grado de repetición.

Ahora bien, ¿este comportamiento del bombo, ha sido siempre así? El estudio del corpus desarrollado dentro del proyecto que estudia los rasgos de la chacarera nos ha permitido observar una diversidad de procedimientos en el rol del bombo como acompañamiento rítmico-percusivo que hemos categorizado en cuatro tipos:

1. Bombo 'básico'. Este es el caso donde la percusión se ajusta mayormente al patrón rítmico. Como ejemplo transcribimos ocho compases del primer segmento temático de la *Chacarera de un triste* en la versión de los Hermanos Simón, en el que se observa el patrón sin cambios. Este rol prosigue en la totalidad de la pieza [Ejemplo 1].

---

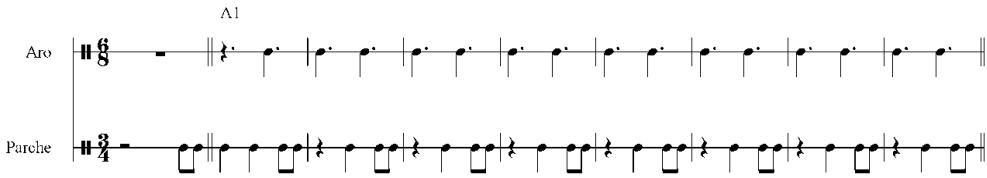
[18] La denominación de Vega para el cancionero que incluye estos géneros, 'Ternario colonial', podría ser pertinente, aunque el origen colonial de estos, queda en un terreno hipotético.

[19] Nos referimos a los Álbumes para piano publicados por Andrés Chazarreta y a *1er. Álbum para piano. Danzas y canciones regionales argentinas*, de los Hermanos Abalos (Buenos Aires: Editorial Hermanos Abalos, 1952).

[20] Hacemos referencia aquí tanto al libro de María del Carmen Aguilar, *Folklore para armar* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas,1991), como a una reciente publicación desarrollada por Juan Falú dentro del Ministerio de Educación de la Nación compuesta por un conjunto de recursos didácticos multimediales, denominada *Cajita de música argentina.* Disponible en: http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=108972 [Última consulta: 26-06-2015].

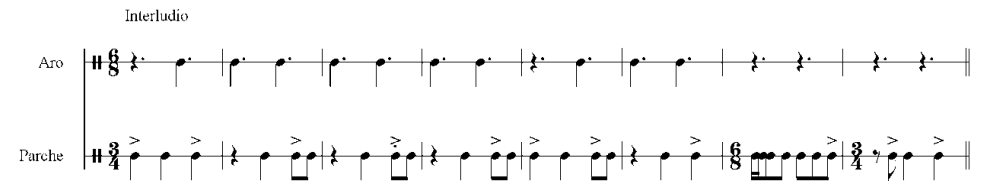
[21] El piano ha formado parte desde los comienzos de la profesionalización tanto del plano del acompañamiento como del melódico pero nunca tuvo la masividad de la guitarra. Ciertamente en agrupaciones de veinte años a la actualidad ha crecido su inserción en la escena. También es común hoy el uso del bajo eléctrico como un instrumentos más en el rol de acompañamiento rítmico y armónico.

Ejemplo 1. Hnos. Simón: *Chacarera de un triste*. (*Cantares de mi tierra*, 1967)
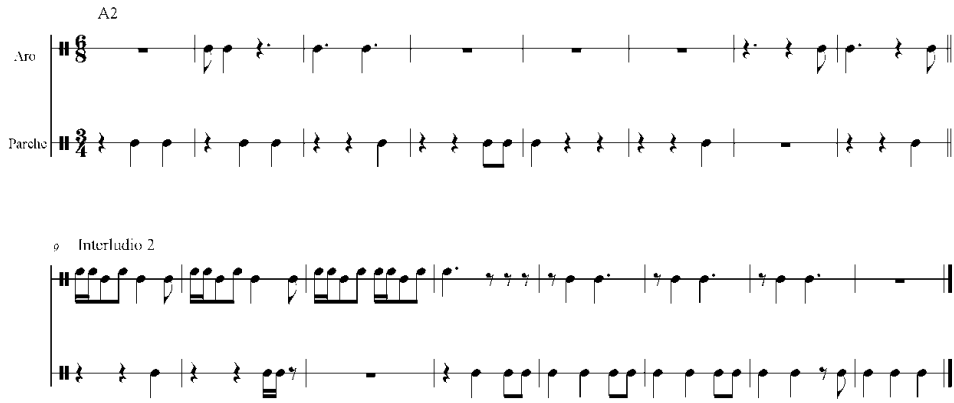


2. Bombo 'llamador'. Este bombo tiende a mantener el patrón básico pero su línea rítmica se articula con la forma anticipando o acentuando los cambios entre los interludios y los segmentos temáticos. En el ejemplo 2, transcripción de la versión de Los Manseros Santiagueños de la chacarera *Santiago chango moreno*, los dos últimos compases del interludio muestran un repiqueteo en el parche y una fórmula cadencial típica de las chacareras truncas.

Ejemplo 2. Los Manseros Santiagueños: *Santiago chango moreno*
(Tiempo chango, 1984)



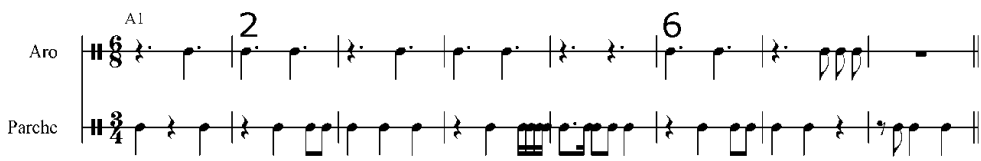
3. El bombo 'cantador'. Aquí el bombo parece 'cantar' junto con la melodía de modo que se ejecuta con mayor flexibilidad respecto al patrón característico, complementando o apoyando la línea melódica. En la versión de Los Fronterizos de la chacarera *Derramando coplas* (interludio y segmento temático A2), aparecen dos procedimientos diferentes en este tipo de ejecución: por un lado, en el segmento temático (A2), se observa una sustracción de ataques produciendo una densidad menor y diferente a la del interludio, que, por el otro, presenta una adición de repiqueteos en el aro y el cuerpo del instrumento que provocan una mayor variación al ritmo [Ejemplo 3].

Ejemplo 3. Los Fronterizos: *Derramando coplas* (*Color en Folklore*, 1965)



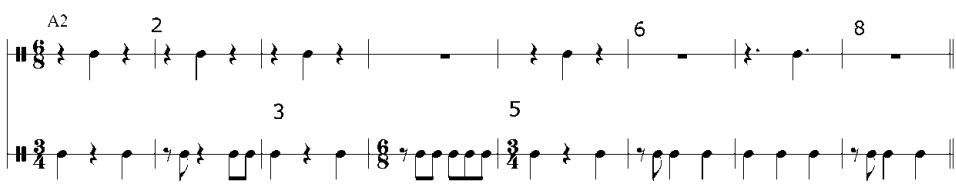
En la chacarera *Trunca norte* (versión de Mercedes Sosa), aparecen sutiles variaciones [Ejemplo 4] del patrón básico, que solo se repiten exactamente en los compases 2 y 6 de los ocho transcriptos.

Ejemplo 4. Mercedes Sosa: *Trunca Norte* (*La mamancy*, 1976)



En el segundo segmento temático (A2) de la chacarera *Coplas sin luna* (Raúl Carnota / Suna Rocha) encontramos algunos compases [Ejemplo 5] donde el bombo elude el primer tiempo (cc. 2, 6 y 8) y dos pares de compases similares: 3-5 y 6-8.

Ejemplo 5. Raúl Carnotta - Suna Rocha, Raúl Carnota: *Coplas sin luna* (Suna Rocha, 1983)



4. El bombo ‘arreglado’. En estos casos el bombo forma parte de un set de instrumentos de percusión. Lo ubicamos dentro de esta categorización por tratarse del mismo instrumento pero, al formar parte de un conjunto mayor, complejiza el comportamiento que en este punto estamos tratando. Lo presentamos aquí porque constituye uno de los tipos estudiados y porque su rasgo fundamental es el mayor grado de asociación con los demás instrumentos acompañantes en un tipo de arreglo con cierto grado de elaboración.

El orden en esta categorización muestra cómo se fue diversificando el rol del bombo en las agrupaciones folclóricas. Si bien esta organización puede pensarse desde la historia del instrumento es posible observar que el bombo que hemos denominado “cantador” aparece ya en los 60 y que en las décadas siguientes hemos encontrado ejemplos de los tres primeros tipos. Es importante agregar, que el bombo ‘básico’ es minoritario en el corpus estudiado.

En general se observa que, en los grupos donde el bombo se ejecuta con mayor flexibilidad, la guitarra realiza una marcación más repetitiva. Esta complementación en los roles de acompañamiento entre guitarra y bombo atraviesa diversas agrupaciones y estilos. Sin embargo, desde los 80 podemos observar en algunas agrupaciones, que en ciertos momentos de la pieza tanto la guitarra como el bombo rehúyen a la marcación del patrón, “jugando” del algún modo con cierta inestabilidad en el acompañamiento.[22]

La instrumentación fue transformándose en el desarrollo de la profesionalización de los músicos. Junto al *boom* del folclore que produjo la consolidación de la escena y sus géneros, aparecieron otras manifestaciones ‘desafiando’ la corriente principal,[23] tanto en sus textos como en algunos de sus rasgos musicales característicos.

Antes de abordar la batería en la escena folclórica de los 90 mostraremos algunos músicos pioneros en el uso de nuevas instrumentaciones en el acompañamiento rítmico-percusivo.

Los pioneros de la batería en el folclore

En la década de 1960 el folclore profesional se encuentra en plena expansión constituyéndose en un fenómeno de gran popularidad integrado plenamente a los medios masivos.

---

[22] Como por ejemplo, la chacarera *La aclaradora* del disco *Contrafuego* (1994), de Raúl Carnota.

[23] Los términos ‘corriente principal’ o ‘alternativa’ son tomados del artículo de Antti-Ville Kärjä: “A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation”, *Popular Music* 25/1 (2006), pp. 3-19.

> La creación de los grandes festivales de folklore, (Cosquín, Jesús María, Baradero) a principios de los '60, muestra el afianzamiento y desarrollo que venía teniendo el campo. [...] Por un lado un crecimiento cuantitativo tanto en la producción como en el consumo. Este fenómeno, conocido como el *boom* del folklore, se manifestó de diferentes maneras: en las cifras de ventas, en el interés de los sellos grabadores, en la proliferación de programas de radio, en la presencia de los artistas consagrados en la televisión, en la atención de la prensa, etcétera.[24]

La escena de la corriente principal que se desarrolla en diversas ciudades del país finaliza un proceso de selectividad y cristalización de algunos géneros frente a un número mayor que los estudiados por los pioneros investigadores del folclore como Vega y Aretz. Este proceso, gradualmente iniciado por músicos como Andrés Chazarreta, Julio Argentino Jerez, Atahualpa Yupanqui; dúos como Martínez-Ledesma y continuado por los Hermanos Abalos, los "cuartetos/quintetos" salteños (Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los de Salta, Las Voces de Orán, entre muchos otros) y los santiagueños, Manseros Santiagueños y Los Carabajal, entre otros, termina de consolidar un conjunto de géneros y estilos que bien pueden considerarse, tal como lo expresa Díaz, el 'paradigma clásico' del folklore.[25]

Junto a esta escena, a comienzos de los 60 un grupo de artistas y poetas lanza un manifiesto que reclama una mayor apertura estética en un contexto político ideológico claramente diferenciado, llamado Manifiesto de la Nueva Canción.[26] Por aquellos años, también aparece el germen de una escena alternativa que se denominó 'proyección folclórica' o 'fusión', cuyos intérpretes mantuvieron una relación próxima y distante de la escena principal. La proximidad se manifestó en el vínculo cercano al folclore más tradicional ya sea en la formación o en los vínculos familiares de algunos de los músicos, tal como Waldo de los Ríos o el 'Chango' Farías Gómez. La distancia se fue definiendo estéticamente tanto por la necesidad de no asirse a los formatos pre-establecidos como así también por la formación académica o en el jazz de algunos de sus músicos como es el caso de Eduardo Lagos, Waldo de los Ríos y Manolo Juárez, entre otros.

Entre las innovaciones que aparecen en esta década se encuentran tanto las nuevas instrumentaciones provenientes de otras escenas como el jazz o el incipiente rock/pop como así también los conjuntos con voces *a cappella* o con un mínimo de acompañamiento instrumental.

---

[24] Díaz: *Variaciones...*, p. 191.

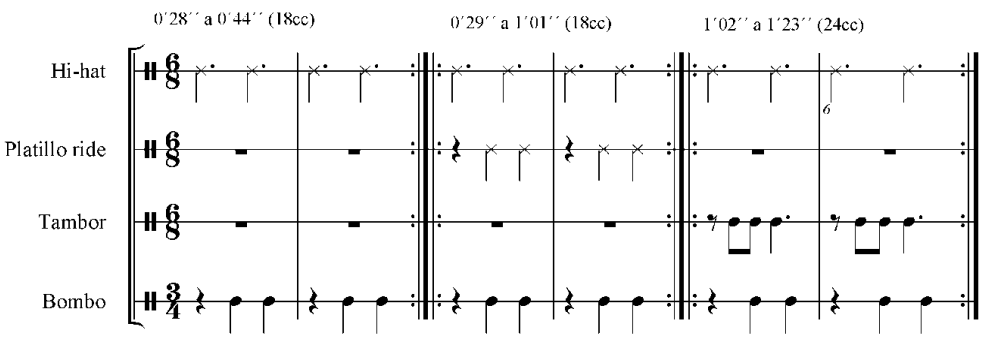
[25] Díaz entiende por "*paradigma clásico* al conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años '30 y '40, son compartidos hacia los '50 por los agente sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de las luchas por la legitimidad" (Ibídem, p. 117). La descripción de esta noción aborda principalmente rasgos literarios e ideológicos. Si bien los rasgos musicales no son descriptos en el texto de Díaz, adherimos a la existencia de una noción similar para los rasgos musicales.

[26] Para ampliar, ver Díaz: *Variaciones...*, pp. 191-239.

Seguidamente, nos proponemos mostrar algunos de los discos precursores en el uso de la batería (u otros instrumento de percusión diferentes al bombo legüero) en esta escena, sin la pretensión de realizar un listado exhaustivo en este tema.

Waldo de los Ríos, luego de sus primeras grabaciones con su madre Marta de los Ríos formó Los Waldos, una agrupación pionera en fusionar elementos del folclore con el jazz (jazz/rock) y con los nuevos instrumentos eléctricos que comenzaban a masificarse. En el disco *Folklore dinámico* (1966) sobresalen los nuevos timbres de sintetizadores propios del rock psicodélico junto a ritmos con algún parentesco a los de los géneros ternarios del folclore argentino. En relación con la batería se observa la ejecución con escobillas, característica del jazz, manteniendo los patrones con continuidad. "El hacha y el quebracho" [Ejemplo 6] presenta una serie de diferentes patrones con alto grado de repetición en la batería a partir de una breve introducción donde dialogan el piano y un sintetizador.

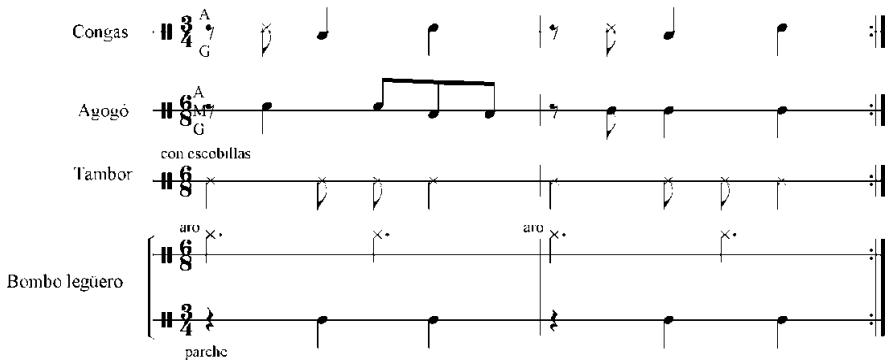
Ejemplo 6. Los Waldos: *El hacha y el quebracho. Folklore dinámico*, 1966 (Roberto Stella)



Eduardo Lagos grabó su primer disco como solista, *Así nos gusta*, en el año 1969, con un conjunto de destacados músicos que provenían del folclore, el jazz y el tango. La batería estuvo a cargo de Jorge Padín y es interpretada junto al bombo de Domingo Cura. En algunas piezas es posible escuchar al bombo, la batería y algunos instrumentos de percusión como el triángulo y los *wood block* en superposición, configurando un estrato de acompañamiento rítmico con un movimiento flexible en el bombo y con patrones fijos en los demás instrumentos de percusión.

Con anterioridad a estos discos, dos artistas en camino a la consagración en la corriente principal del folclore como Ariel Ramírez y Jaime Torres editaron el disco *Folklore en Nueva Dimensión* (1964), donde incorporaron instrumentos de percusión latinos como congas, agogó, entre otros, en un disco exclusivamente instrumental. La chacarera *La equívoca*, muestra esta combinación de instrumentos con el bombo legüero cuyos patrones permanecen casi sin alteraciones durante toda la pieza.

Ejemplo 7. La equívoca, Ariel Ramírez con Jaime Torres, *Folklore en Nueva Dimensión*, 1964



Ya en los 70 podemos mencionar tres LP con características diferentes que incluyeron la batería o un set de percusión como acompañamiento rítmico.

En 1972 se formó la agrupación Anacrusa dirigida por José Luis Castiñeira de Dios y al año siguiente grabaron su primer disco. La pagina web 'rock.com.ar' lo menciona, en su biografía, como conjunto de 'rock folklórico'. La instrumentación del grupo que incluía batería, bajo, guitarra criolla, saxo, flauta, violín, piano, teclado y voces muestra esta mezcla. De este modo, Anacrusa se apartó del set tradicional tanto del folclore como del rock más estandarizado. Su repertorio incluyó géneros tradicionales del folclore argentino, de otros países y piezas en estilos más libres.

También en el año 1973 el grupo Tushka trío, de Tucumán, grabó su primer disco. Esta agrupación, conformada por batería, guitarra eléctrica y bajo, produjo un vínculo particular entre el folclore y el jazz. La batería aparece con un arreglo más bien discontinuo de acompañamiento, con cortes y variaciones de patrones, desvinculados de los patrones propios de los géneros ternarios y más relacionados con el uso de los metros 9/8 (vals jazzeado/jazz waltz) o 12/8. El baterista, Rubén Lobo, es uno de los percusionistas que poseen una extensa trayectoria dentro de una gran diversidad de agrupaciones de la escena folclórica.[27]

En 1976, Marián y el 'Chango' Farías Gómez grabaron el LP *Marián + Chango*, para el que utilizaron un set de percusión con algunos de los instrumentos de la batería, junto al uso tradicional del bombo legüero. Sobresale en este disco la búsqueda tímbrica y la variación en el acompañamiento rítmico/tímbrico.[28]

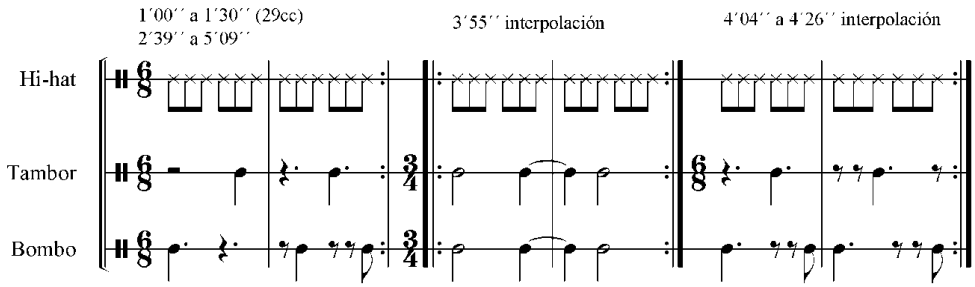
---

[27] A lo largo de su trayectoria ha acompañado y grabado con diferentes artistas argentinos: Mercedes Sosa, León Gieco, Alberto Cortéz, Sandro, Raúl Lavié, Charly García, Jairo, Mariano Mores, Ariel Ramírez, Los Nocheros, y muchos otros. Participó en la última grabación del material de Mercedes Sosa "Cantora 1 y 2", de quién fue músico durante veinte años y acompañó en sus giras por distintos países.

[28] Diego Madoery, Juan Pablo Piscitelli, Sergio Mola y Octavio Taján: "El Chango Farías Gómez y la 'música popular argentina': un proyecto vigente", *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (Rama Latinoamericana) IASMP-AL.* Córdoba (Argentina): inédito, 2012.

Varios años después, ya en los 80, el 'Chango' Farías Gómez formó la agrupación Músicos Populares Argentinos. Entre otras novedades, este grupo propuso una particular forma de acompañamiento con la batería donde los vínculos con el jazz, con el rock, y con el mismo folclore aparecen disimulados en una propuesta innovadora. Además del uso de la percusión como material rítmico/tímbrico como en el disco mencionado anteriormente, la aparición de la aumentación entre los compases 6/8-3/4 y 6/4-3/2 surge como un procedimiento que será utilizado posteriormente por diversos intérpretes en el acompañamiento de la chacarera. La transcripción que se presenta como Ejemplo 8, muestra tres patrones en diferentes momentos del aire chacarera *Te voy a contar un sueño*. El primero como el tercero usan la combinación 3/4-6/8 sucesivamente (3/4 para el 1er. compás del patrón y 6/8 para el segundo; en el tercer patrón sucede a la inversa). En el segundo es donde se observa el compás de 3/2 como un metro aumentado.

Ejemplo 8. *Te voy a contar un sueño*, MPA, *Nadie, más que nadie*, 1985



Estos artistas se vinculan en su interés por renovar la instrumentación de la escena principal y una de estas innovaciones se produjo en el plano del acompañamiento de percusión, como hemos sucintamente presentado. Nos interesa mostrar que si bien la batería o la inclusión de otros instrumentos de percusión diferentes al bombo legüero aparecieron desde los años 60, no fueron ellos los antecedentes directos del cambio sucedido en los 90.[29] Para comprender este cambio repasaremos brevemente alguna de las características de la batería en el rock que, para nuestra tesis, es la que será finalmente incorporada.

[29] Es probable pero no muy evidente que la influencia de MPA sobre los músicos santiagueños haya sido mayor que en las agrupaciones salteñas debido a la participación de Peteco Carabajal en este grupo. Sin embargo, la batería que Peteco incorpora en sus últimos discos no está relacionada con los patrones rítmicos que se propusieron en MPA.

La batería en el rock

Como mencionamos más arriba, la textura en la música popular está ligada a la instrumentación y a ciertos roles dentro de la textura. Entonces, la instrumentación no solo se relaciona con el timbre sino también con un tipo de comportamiento que vincula al instrumento con su rol en la textura.

En relación con esto, Moore describe de este modo los roles instrumentales en el rock:

> Una de las cosas que tan claramente define el estilo del rock temprano son los roles que asigna a sus instrumentos: las partes graves y agudas son priorizadas y se dan en timbres separados (bajo, voz y/o guitarra), mientras que la guitarra rítmica o el teclado llenan el resto, todo el conjunto se mantiene unido por la batería, que establece el principio de la repetición o el patrón. […] Esta ha sido siempre la función de la batería, proporcionar un patrón básico de acentos que sostiene, a veces con contrapuntos, a los instrumentos agudos. Es de la esencia de este modelo la repetición. [30]

Así, el acompañamiento rítmico en el rock procede de manera diferente al del folclore. El instrumento de mayor marcación de patrones repetitivos es la batería. Su libertad aparece en los nexos, llamados *fills* (rellenos) articulando frases o como cierre. Si bien la guitarra rítmica, como su nombre lo indica, posee este rol, no cristalizó un patrón tan característico como el de la batería, por lo que parece tener otro grado de libertad. En acuerdo con Moore, la textura es sostenida por la intensa fuerza tímbrica y reiterativa de la batería. Además de estos roles, cabe destacar que el rock mayoritariamente se encuentra en un compás cuaternario con división binaria. De este modo, podemos observar cómo en ciertos instrumentos subyace un género, un estilo, y en el caso de la batería, cuando es abordada desde el rock, parece incorporar una marcada impronta del compás cuaternario de división binaria (en su gran mayoría) y su comportamiento reiterativo y aglutinador de la textura. Asimismo, una marcación apoyada en los tiempos fuertes (1ero. y 3ero.) en el bombo y los débiles (2do. y 4to.) en el tambor.

Esta información básica sobre la batería en el rock y los antecedentes mencionados anteriormente, son necesarios para analizar lo sucedido con la última inclusión de la batería en el folclore profesional.

---

[30] "*One of the things that so clearly defines this early rock style is the roles it assigns to its instruments: bass and treble parts are prioritized and given separate timbres (bass guitar, voice and/or lead guitar), while the rhythm guitar or keyboard fills in the remainder. the entire ensemble being held together by the kit, which lays down the principle of pattern repetition. [...] It has always been the function of the kit to provide a basic pattern of stresses that underpins, and sometimes counterpoints, that of the pitched instruments. It is of the essence of this pattern that it is repeated*". Allan Moore: *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock* (revised edition) (Buckingham (England): Ashgate Press, 2004), pp. 36-37. La traducción es propia.

La batería en el folclore profesional

Hasta aquí, hemos mencionado producciones que incluyeron a la batería en el repertorio folclórico desde escenas alternativas a la corriente principal. En los 90, la batería es incorporada en agrupaciones de las escenas propiamente folclóricas y por esta razón se produce una variación estilística con mayor grado de implicancias. El folclore profesional se expande, 'apropiándose' de un conjunto de instrumentos consagrados en la escena rockera: la batería, el bajo, teclados y en algunos casos la guitarra eléctrica.

Es probable que tanto la ampliación en la formación musical de los percusionistas, como el interés por un dispositivo sonoro con mayores posibilidades de volumen, hayan motivado a diversos grupos a realizar este cambio en el set instrumental. Independientemente de las causas, que no serán profundizadas aquí por la complejidad que supone establecer estas correlaciones, este trabajo pretende mostrar que la batería trajo consigo un comportamiento diferente al propio del bombo legüero que se analizó con anterioridad.[31]

Nos centraremos en el arreglo de la batería en dos artistas que forman parte del canon principal en dos escenas folclóricas vinculadas y diferentes: Los Nocheros, de Salta y Peteco Carabajal, de Santiago del Estero. Ambos músicos provienen de dos centros culturales fuertemente ligados a la escena folclórica, han comenzado su trayectoria profesional en los 80 y permanecen con un alto grado de reconocimiento por, probablemente, diversos públicos.

Los Nocheros editan dos discos en Salta, en los años 80, en un formato de arreglo instrumental vinculado a la tradición en la corriente principal salteña. En los 90 firman contrato con la discográfica EMI y cambian tanto su estilo de arreglo/instrumentación como sus vestimentas en las presentaciones de discos y recitales.

> Hasta 1992, el grupo se enrolaba en el perfil que podríamos considerar típicamente tradicionalista, con vestimentas gauchescas e instrumentos acústicos. Su repertorio incluía temas clásicos de autores salteños junto a piezas propias o de Yuyo Montes de índole amorosa, con un romanticismo que se aproximaba a lo que podríamos llamar la retórica del bolero. Ese año, al mismo tiempo que se incorporan al elenco de una importante productora artística nacional, imprimen un cambio sistemático de imagen, abandonando el poncho y las botas para reemplazarlos por el jean y las zapatillas, y acentúan pronunciadamente el tema amoroso, multiplicando las referencias al cuerpo y las imágenes de desborde pasional.

[31] El encuentro entre el rock y el folclore en Argentina parece instalarse con el regreso a la democracia. Dos artistas han sido fundamentales en estos cruces: León Gieco y Mercedes Sosa. El primero desde la escena rockera con sus viajes, recitales y discos de "La Quiaca a Ushuaia" junto a Gustavo Santaolalla, desarrolló un nexo que funciona hasta la actualidad. Mercedes Sosa, en su regreso del exilio, incorpora un repertorio variado de géneros que sobrepasan al folclore argentino y se vincula con músicos como Charly García, Luis Alberto Spinetta, Fito Paez y Gustavo Cerati, entre otros.

> Por la misma época, reemplazan los instrumentos acústicos con los que tocaban originalmente por los eléctricos y el bombo por la batería.[32]

Por su parte, Peteco Carabajal proviene de una extensa familia de músicos santiagueños y luego de haber formado parte de la agrupación Los Carabajal se incorporó a MPA en el año 1985. Su primer disco fuera de estas agrupaciones es junto a Jacinto Piedra, *Santiagueños,* de 1987. En Peteco, la incorporación de la batería es el resultado de un paso gradual desde el bombo, pasando por la inclusión de diversos instrumentos de percusión, hasta la batería. Estos sets de percusión (entre el bombo y la batería), compuestos por platillos, tambor y tons (rotontón) y otros idiófonos, fueron arreglados como un estrato de acompañamiento percusivo donde los instrumentos desarrollaban una diversificación tímbrica, y los platillos eran utilizados para acentuar articulaciones de frases o momentos de clímax de las canciones.

El primer disco que incorpora la batería es *Andando* (1998) producido por el Chango Farías Gómez e interpretada por Demi Carabajal. Aquí, este instrumento es incorporado con mucha sutileza, intensificando la intensidad de la percusión (sobre todo en los interludios), pero la base sigue estando sostenida por el bombo y el ton ton grave. Los platillos aparecen en la marcación del 6/8 y el tambor en algunos rellenos articuladores de frases tal como el 'bombo llamador' (*Voy andando* y *La finadita; Andando,* 1998). A partir de este disco, la batería pasa a formar parte de los discos de Peteco y es en *Aldeas* (2008) donde aparece con mayor frecuencia el uso del tambor marcando los tiempos débiles del 6/8.

La inclusión de la batería rock/pop es la que produce el cambio más fuerte en el comportamiento rítmico porque los patrones de acompañamiento aparecen con un alto grado de repetición en relación con el bombo legüero. El timbre agudo del aro pasa a ser ejecutado por platillos, hi-hat o tambor, y el parche del bombo legüero por el bombo de la batería. En este sentido el metro 6/8 (vinculado a un registro agudo) sobresale en volumen a la marcación del 3/4 del registro grave y provoca la unificación en el primer compás. Entonces, tanto la complementariedad guitarra-bombo (mencionada más arriba), como la propia de los metros 6/8 y 3/4 aparecen ordenadas en un estrato de acompañamiento más homorrítmico, reiterativo y en 6/8. Cabe aclarar que el bajo, que se incorpora casi paralelamente a la batería y que por razones de especificidad no ha sido abordado en este trabajo, en los ejemplos analizados mantiene el 3/4 (sin la marcación del primer tiempo) en Peteco y en algunos casos de Los Nocheros.[33] De cualquier modo, la intensidad y rasgo tímbrico distintivo del tambor y platillos de la batería parece imponerse y deja en un segundo plano a lo ternario.

---

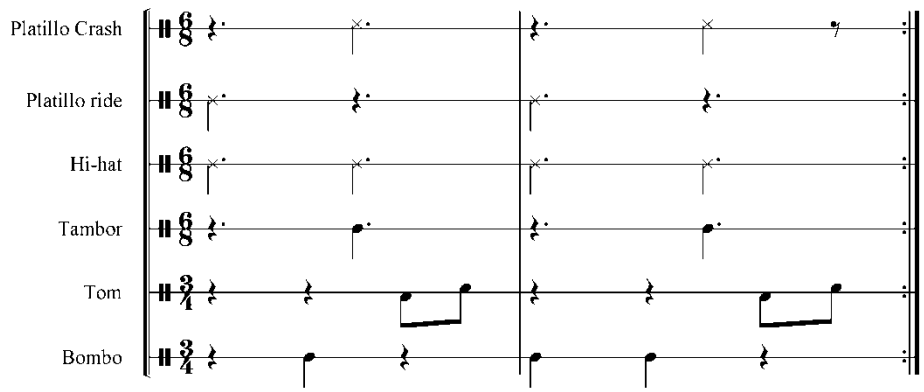
[32] Ricardo Kaliman: "Identidades e industria cultural. Una comparación entre Los Nocheros y el Chaqueño Palavecino", *Revista de Investigaciones Folclóricas,* 19 (2004) p. 21.

[33] En *Ven por mí* y *No juegues más* el bajo se articula en el primer tiempo con blancas con puntillo, es decir, ocupando la duración del compás. Solo esporádicamente aparecen algunas notas de paso en el tercer tiempo del 3/4. Sin embargo, en otras chacareras, el bajo se comporta junto con el bombo de la batería, articulando el 2do. y 2er. tiempo del 3/4.

En estos artistas hemos observado dos modos principales de arreglo:

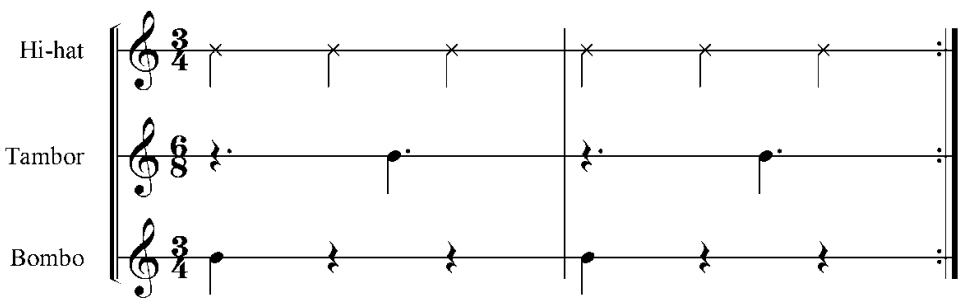
- La aparición del tambor solo en los interludios y en el último segmento de cada parte. En las estrofas, el nivel de la batería es más bajo respecto a los demás instrumentos y la marcación del 6/8 pasa al hi-hat o platillos (*Juan de la calle*, Los Nocheros, *Con el alma*, 1994; *Aldeas*, Peteco Carabajal, *Aldeas*, 2008).

Ejemplo 9. Patrón interludio de *Aldeas*, Peteco Carabajal, *Aldeas*, 2008



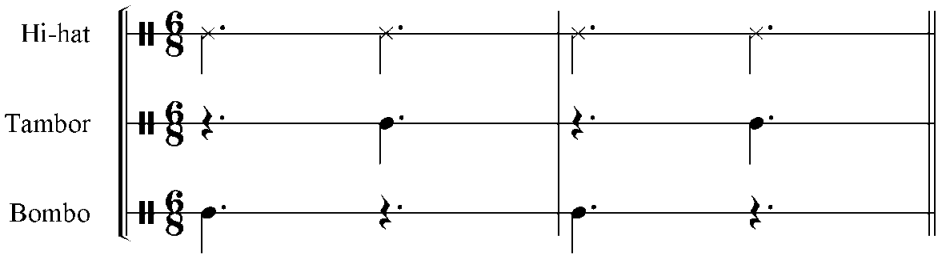
- El uso del tambor en la totalidad de la pieza. El hi-hat como los platillos en algunos casos apoyan el 3/4 (*Como jardín de fuego, Con el alma*, 1994) o el 6/8 (*No juegues más*, *Ven por mí*, 1997; *Flor de cenizas*, *Aldeas*, 2008).

Ejemplo 10. Patrón de *Como jardín de fuego*. Los Nocheros, *Con el alma*, 1994



En *No juegues más*, de Los Nocheros, observamos la mayor simplificación del patrón dejando de lado completamente el 3/4.

Ejemplo 11. Patrón de Estrofa en *No juegues más*. Los Nocheros, *Ven por mí*, 1997



Si bien, en algunos casos, el énfasis del compás de 6/8 frente al de 3/4 puede ser interpretable, entendemos que cuando aparece la acentuación binaria en el tiempo débil, en registro agudo, el compás binario o cuaternario que resulta posee la fuerte marca de una gran cantidad de estilos del rock y del pop. Esta marca estilística naturaliza el mayor grado de repetición del estrato rítmico-percusivo porque se asocia al comportamiento de la batería en los estilos antes mencionados.

Reflexiones finales

Hemos analizado el cambio acaecido en la percusión de las agrupaciones folclóricas en la Argentina, en relación con la chacarera, repasando desde las primeras inclusiones hasta el cambio que en la actualidad se mantiene. El análisis presentado muestra que la inclusión de la batería produjo un cambio de envergadura tanto en el patrón de acompañamiento como en su rol dentro de la textura. El cambio del instrumento asignado al rol de acompañamiento rítmico-percusivo no ha sido solo una modificación tímbrica sino que ha generado alteraciones en los patrones de acompañamiento rítmicos característicos.

Luego de los diversos intentos promovidos por músicos vinculados al jazz, en los últimos veinte años se instaló progresivamente el uso de la batería relacionado con su rol característico en el rock/pop. Este estilo de ejecución ha generado que el acompañamiento de percusión adquiera un fuerte grado de repetición del patrón característico. Este rol que, por lo general, era llevado a cabo por la guitarra en las agrupaciones folclóricas con bombo legüero, ha tomado un nivel y timbre diferenciado en la textura. Así, esta variante estilística se encuentra próxima a abandonar una forma característica del acompañamiento de percusión del folclore profesional a favor de comportamientos próximos al rock/pop. Esto se evidencia, también, en cómo la combinación de compases 6/8 y 3/4 parece perderse en la prominencia del primero, prevaleciendo el metro binario o cuaternario, con división ternaria. Si bien el bajo, en algunos casos, mantiene junto al bombo de la batería el compás ternario, el registro agudo, la intensidad y timbre

del tambor y los platillos, ubica a las partes graves como contratiempos dentro del compás de 6/8 o 12/8.

Los cambios analizados aquí, en la chacarera, se manifiestan también en otros géneros ternarios del repertorio folclórico. Esta modificación en la instrumentación permite observar la transformación de los géneros vinculados al folclore profesional mostrando la movilidad de esta escena que, por estar fuertemente ligada a la tradición, parecía más favorable a la continuidad que a los cambios.

Asimismo, este trabajo nos ha permitido abordar los vínculos entre: instrumentación, roles en la textura y modos de ejecución en la caracterización de los géneros, tópico no demasiado desarrollado en las investigaciones de la música popular en nuestro país.

Si bien no hemos profundizado en la recepción es probable conjeturar que estos cambios han generado adhesiones y rechazos por parte de sus cultores. Asimismo, un estudio sobre los percusionistas/bateristas, productores y arregladores podría aportar algunas de las razones por las cuales eligieron tales cambios estilísticos. También es cierto que no todos los grupos de la escena han incorporado esta variante estilística. El uso del set que combina los instrumentos propios de la batería con el bombo legüero en lugar de, o sumando al, ton ton de pie, parece tener una gran aceptación en diversas agrupaciones.

El caso investigado demuestra la tendencia en el arreglo del folclore profesional hacia un formato de instrumentación estandarizado en las agrupaciones de rock/pop y cómo se licuan algunos rasgos característicos de los géneros folclóricos en la búsqueda, de los músicos y productores, de nuevas audiencias y escenas. Así, la escena folclórica se expande y al expandirse, diluye sus límites.

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,[1] 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,[2] 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-

[1] 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".

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

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

dinara y supervisara Jorge Novati)[3] 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

[3] 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).[4]

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[5] (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).

---

[4] 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.

[5] 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.[6] 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?[7] (Si había un *ghost writer*, lo era ese señor, y eso habría que demostrarlo con las otras composiciones del tal escribidor 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 valses 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

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

[7] 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 marcado 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

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

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

más abarcativo y aglutinador de las creaciones paraskevaidianas; y por otra parte, otros que se concentran más en estudiar una problemática determinada tomando como base una composición en particular o un ciclo de obras.

Corrado nos advierte ya desde la introducción que "la mayor parte de los autores son compositores activos, lo que los coloca en un sitio privilegiado para comprender la intimidad de la construcción musical" (p. 12), aspecto que se evidencia tan solo con hojear el libro. La predominancia clara de artículos –incluso en el de los musicólogos– con una fuerte insistencia en la descripción técnica de recursos compositivos, quizás pueda hacer declinar a aquellos lectores no tan familiarizados con el lenguaje musical (sobre todo del siglo XX). Pero en la medida que uno se adentra en la lectura, se da cuenta de que son textos amenos, y que aun el lector no especializado puede llegar a comprender el objetivo de cada autor.

Para un mejor entendimiento del contenido del libro sería ideal realizar un camino preliminar de lectura no lineal. La presentación hecha por Corrado en la introducción podría complementarse con los artículos de Cergio Prudencio y de la misma compositora. Tanto en *El grito en el cielo* del compositor boliviano como en *Apuntes (auto) biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)* de Paraskevaídis, se lleva adelante un recorrido por su obra musical y teórica, ubicando espacial y temporalmente al lector en el universo paraskevaisdiano.

Si bien se tratan de "Estudios sobre la obra musical", con la lectura de los diferentes escritos uno se va introduciendo poco a poco también en el pensamiento crítico de la protagonista. Así, junto con el riguroso análisis musical, todos los autores exponen paralelamente justificaciones sobre la interrelación causal entre su obra y la realidad circundante de creación, "apoyándose" una y otra vez en comentarios de la compositora argentino-uruguaya, lo que genera que por momentos pareciera estarse leyendo a la misma Paraskevaídis.

Pero si tomamos, por ejemplo, la cita de la contratapa del libro –"Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad, y por ende, un acto de rebeldía"–, notamos instantáneamente que más que ilustrativa, se trata de un manifiesto que hace que resulte casi imposible obviar sus palabras para reflexionar y escribir acerca de su obra.

Así como su producción es abordada en su doble faceta –de compositora y teórica–, es, a su vez, descripta y analizada desde distintas perspectivas. El lector no se encontrará solo con artículos de musicólogos, sino también de compositores y músicos-intérpretes, lo que lo convierte en un interesante libro por su enriquecedora multiplicidad panorámica de enfoques.

Max Nyffeler es con quien Paraskevaídis creó en 2004 el emblemático sitio electrónico www.latinoamerica-musica.net. En este caso, el periodista suizo con formación musicológica colabora escribiendo sobre los rasgos propios y ajenos que evidencian sus obras. Las influencias son muchas y distintas. Desde la liturgia ortodoxa griega, pasando por los mambos de los años 50 de Dámaso Pérez Prado, hasta el

encuentro posterior en la década del 60 ya como becaria del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella) con las obras de Edgar Varèse, Iannis Xenakis y Luigi Nono. La confluencia estético-ideológica le otorga una cualidad particular: ser pionera –según el autor– de un nuevo tipo de música que fundamentalmente ya no está comprometida con las normas estéticas de Europa. Para ilustrar su interpretación, Nyffeler se detiene en una pieza clave: *huauqui.* El silencio es tratado aquí como un elemento estructurante, despojado de su tradicional cualidad lindante. Su utilización en esta obra de 1975 denota con su espectro no sonoro la referencialidad a los dramáticos tiempos de dictadura en el Uruguay durante los años setenta, momentos en que la sobrevivencia dependía del mutismo voluntario o impuesto. En fin, su presencia, contrariamente a toda alusión de ausencia, es una afirmación del *estar* etkiniano de la música latinoamericana.

El alemán Thomas Beinel combina actualmente su labor de compositor con su desempeño como investigador de la Radio Nacional de Alemania en el área de la música latinoamericana actual. En su artículo "Símbolo y resistencia" realiza un examen del trabajo compositivo y para ello se nutre de un importante números de obras de la producción paraskevaidiana, evidenciando cómo los cambios estilísticos van cambiando en paralelo con la situación político-social en la que fueran creadas. Luego de una exposición clara y efectiva entre el análisis de realidades históricas y políticas y su relación con las estrategias estéticas, se puede notar cómo en todas las obras el "gesto" musical se corresponde con un "gesto" ideológico y a su vez dialéctico. Las acciones sonoras se transforman en símbolos con múltiples significaciones extra-musicales y, a su vez, se convierten en manifestaciones claras de resistencia.

Luego de redactar la experiencia de compartir una gira en el mes de agosto de 2010 por el interior de Argentina con la compositora interpretando su producción pianística, el pianista colombiano Daniel Áñez escribe sobre la música para piano solo y se adentra en la exposición de una propuesta analítica creada por él mismo en torno a la temática. Tomando como punto de partida el ensayo de Edward Pearsall sobre la "no-discursividad", propone seis categorías "no-discursivas" posibles de hallar en el repertorio de Paraskevaídis para este instrumento. Son ellas la "repetición estricta"; "repetición desordenada"; "progresión infinita"; "cortes de bordes duros"; "movimientos extremadamente lentos"; y "frase solitaria". Todas son explicadas y ejemplificadas sistemáticamente.

El compositor entrerriano Osvaldo Budón realiza un sondeo de las características propias de la música de Paraskevaídis, y encuentra que la séptima de la serie *magma* (1984) escrita para catorce instrumentos de viento presenta un vínculo que la interrelaciona con algunos procedimientos compositivos de Edgar Varèse y las argumentaciones de Juan Carlos Paz sobre la música del siglo XX. Si bien *magma VII* es una obra típicamente paraskevaidiana, es en esta donde, según Budón, queda expuesta claramente la influencia de puntos clave del lenguaje varesiano, tales como la importancia otorgada a la materialidad del sonido y al "desarrollo estático".

Wolfgang Rüdiger es doctor en musicología y además de ejercer la docencia musical, es autor de ensayos sobre música contemporánea. En su texto "Sendas cor-

tantes, cantables" estudia *sendas* (1992) para siete instrumentos de vientos y piano, obra estrenada por el Ensamble Aventure, de cual Rüdiger es director artístico. En cada una de las cuatro *sendas* se encuentra, en sus epígrafes, una cita del poema *Tratos* (1983/1984) de Juan Gelman. Del análisis se concluye que, más allá de estar regidas por el principio de oposición estatismo-dinamismo, cada una de las cuatro *sendas* –I. cortante; II. cantable; III. agresivo; IV. bailable– posee un carácter musical propio como así también testimonial dado por los *íncipit* del texto de Gelman.

Además de realizar la traducción de los textos escritos originalmente en alemán, Natalia Solomonoff lleva adelante una interpretación de los recursos compositivos y expresivos de la música de Paraskevaídis a través del estudio de cuatro obras con participación de la voz. En *"…vivir tan hondo…". Humanismo y militancia en y por el sonido*, la compositora rosarina se adentra en el análisis de *discordia* (1998), para nueve cantantes; *dos piezas para oboe y piano* (1995); *pero están* (1994), para flauta, oboe y soprano; y *nada* (1993), para soprano solista. Solomonoff señala de qué modo en las cuatro obras que incluyen la presencia de la voz (pero con distinto grupo camarístico), la compositora "provoca" con su particular procedimiento desfuncionalizador de la palabra, ya que logra mantener fuerza expresiva, aun cuando falta la palabra. Este tipo de procedimientos al que se podría adicionar el uso del silbido (inclusive emitido no por el solista sino por los instrumentistas), corresponde a maneras de proceder musicalmente con la intención de mantenerse apartada de la tradición centroeuropea.

Junto con el trabajo compilatorio del libro, Omar Corrado también colabora con un artículo en donde centra su estudio en obras tempranas de Graciela Paraskevaídis sobre poemas de Cesare Pavese. Una vez más, la reflexión crítica sobre el hecho musical no es ajena a la compositora, quien a través de diferentes recursos compositivos e interpretativos, propone una manera diferente de la habitual correspondencia entre texto y música. En "…*altre voci e risvegli*…" se presenta un análisis de piezas corales en base a dos textos –*La terra e la morte* (1968) y *E desidero solo colori* (1969)– del escritor italiano, compuestas por Paraskevaídis durante su estadía en Alemania. Corrado señala que en estas piezas *a cappella* ya se perciben el universo técnico y su posicionamiento conceptual y estético que proyectará a lo largo de su carrera: la búsqueda constante por liberar el sonido de la tradición centroeuropea y dotarlo con sentido propio. En palabras del autor, "fundar el acto compositivo en el sonido como punto de partida" (p. 119).

A modo de apéndice, el libro finaliza con más información sobre Graciela Paraskevaídis. Se completa con un catálogo de las obras, con discografía que contiene su producción, también con un importante corpus de textos escritos por ella, y finalmente una bibliografía acerca de su música. Por último, cabe remarcar que teniendo en cuenta que ningún trabajo compilado aquí fue extraído de publicaciones nacionales, merece ser reconocida la labor tanto de Corrado como de Gourmet Musical Ediciones por poner en circulación estos *Estudios sobre la obra de Graciela Paraskevaídis.*

Guillermo Dellmans

Jean-Jacques Nattiez: *Mito, ópera y vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013). ISBN:978-987-29830-0-0, 224 p.

La fertilidad de un malentendido

Publicado originalmente bajo el sugerente título *Lévi-Strauss Musicien –Essais sur la tentation homologique–*, *Mito, ópera y vanguardias* debería ser sin duda el inicio de una serie de publicaciones que permitan al mundo académico argentino acceder a la riquísima obra de Jean-Jacques Nattiez, referencia ineludible en la investigación actual, inexplicablemente inédito en español, salvo por algunas traducciones circulantes en la web y por el celebrable gesto de la editorial del musicólogo Leandro Donozo, que ya publicó recientemente *Proust músico*.[8]

Mito, ópera y vanguardias es un libro que muestra de manera contundente la influencia de la música en la obra del etnólogo francés, a la vez que revela el modo en que su metodología analítica reposa más en sus preconcepciones y gustos subjetivos, ligados a la búsqueda apriorística de simetrías y esquemas binarios, que en principios rigurosos de investigación, reproche que, sin duda, podría ser aplicable también al autor del libro, cuya devoción por las obras de Wagner y de Boulez ha influido seguramente en que los haya elegido en tanto objetos de estudio, y cuyos gustos estéticos han sido ampliamente declarados en el capítulo final de su obra fundamental, *Musicología general y semiología de la música*.[9]

Su perspectiva semiológica, basada en la tripartición de las formas simbólicas en los niveles estésico, poiético y neutro, tiende fuertemente a tematizar el grado de pertinencia y el punto de vista desde el cuál se construyen los enunciados acerca de la música (tanto el discurso analítico, como el discurso periodístico o cotidiano) y, por consecuencia, funciona como valla de contención (*garde-fou*, según la bella expresión francesa) a las aspiraciones totalizadoras de los discursos del intérprete, del musicólogo, del compositor, del historiador de la música.

En el caso de *Mito, ópera y vanguardias*, Nattiez muestra la posición *estésica* que adopta Lévi-Strauss en sus análisis (ligada a las emociones, gustos y expectativas propias de los espectadores), y la contrapone con la pretensión universalista del creador de la antropología estructural.

Entre los numerosos y aparentemente diversificados objetos de investigación de Nattiez, el examen crítico de los procesos que regulan la *transposición* de modelos propios de la lingüística en el análisis musical ha sido una de sus preocupa-

[8] Jean-Jacques Nattiez: *Proust músico* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009). Traducción de Antonieta Sottile.
[9] Jean-Jacques Nattiez: *Musicologie Générale et Sémiologie* (Paris: Christian Bourgois Editeur, 1987).

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

ciones tempranas,[10] las cuales toman cuerpo en *De la sémiologie à la musique*,[11] libro que compila numerosos artículos con alto nivel de tecnicismo (el cual evita en los libros dedicados a los músicos), y en el que se incluye *Lévi-Strauss: Mythe et musique,* donde ya figuran las observaciones sobre las (¿deliberadas?) confusiones terminológicas introducidas por Lévi-Strauss.[12]

En este sentido, los diferentes capítulos de *Mito, ópera y vanguardias* constituyen una profunda reflexión acerca del valor y la pertinencia del método estructural a partir de una delimitación clara de los campos que permitirían (más que merecerían) ser analizados en estos términos: en la página 83, Nattiez se pregunta ¿cómo es posible que una metodología poco fiable (refiriéndose al método utilizado por Lévi-Strauss en el análisis de los mitos) pueda abrir las puertas a una perspectiva científica particularmente profunda?

Nattiez se refiere aquí a la técnica propuesta por Nicolas Ruwet[13] en *Métodos de análisis en musicología*, texto capital para el desarrollo de su propia teoría semiológica, que se inspira en los análisis estructurales de los mitos realizados por Lévi-Strauss aunque a diferencia de este, Ruwet desarrolla un algoritmo que introduce una serie de reglas explícitas para identificar los mecanismos de variación/repetición presentes en una determinada pieza musical, cuya efectividad ha quedado demostrada en los verdaderos monumentos musicológicos que constituyen los análisis tanto de *Density 21.5*[14] como del solo de corno del tercer acto de *Tristán e Isolda* realizados por el investigador franco-canadiense.

Mito, ópera y vanguardias incluye otros temas relacionados a las querellas estéticas de Lévi-Strauss frente a los compositores modernos, su etnocentrismo musical y el predominio de sus gustos por sobre sus posiciones científicas, que más allá de la razonabilidad o no de las mismas, muestra el momento de debilidad de toda empresa semiológica o analítica cuando pasa de su afán descriptivo a la ambición prescriptiva o normativa.

En este aspecto, el capítulo dedicado a la posición de Lévi-Strauss en relación a la *Sinfonía* de Berio, resulta significativo, no solo por mostrar su formidable cerrazón en relación a la música contemporánea, sino por demostrar taxativamente la discontinuidad de los gustos de los espectadores con respecto a las disciplinas que practican. Un antropólogo que tiene al estructuralismo como método no necesariamente admira una música cuya estética se inspira en el estructuralismo, así como un científico que investiga los movimientos brownianos puede no gustar de la música de Boulez.

---

[10] En la senda de su maestro George Mounin, crítico riguroso del *anexionismo* (es decir, la trasposición de categorías lingüísticas para el análisis semiótico a otros dominios de la experiencia humana, como la fotografía o el psicoanálisis).

[11] Jean-Jacques Nattiez: "Lévi-Strauss: Mythe et musique", *De la Sémiologie à la Musique* (Montréal: Service des Publications de l'Université du Québec à Montréal,1988), pp. 80-97.

[12] Ibídem.

[13] Nicolas Ruwet: *Méthodes d´analyse en musicologie. Langage, musique, poésie* (Paris: Seuil, 1972). Trad. Guadalupe Lucero, inédita.

[14] Jean-Jacques Nattiez: "*Varese's 'Density 21.5'*: A Study in Semiological Analysis", *Music Analysis,*1 (3), (10-1982), pp. 243-340.

El libro se lee con el interés y la tensión propia de una buena novela policial, la intriga por el error o el malentendido deslizado por Lévi-Strauss confundiendo la superposición armónica, vertical de los elementos musicales con el nivel paradigmático, es comparable al modo en que Kepler descubre la órbita elíptica de la tierra. Arreglando resultados, disimulando cálculos erróneos, en función de una idea. ¿No será este el comienzo y el fin de toda empresa semiológica?

No tenemos la seguridad, pero sin dudas la escritura de Jean-Jacques Nattiez nos remite a ese momento mágico del pensamiento que es la interrogación.

Jorge Sad

Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz: *Carlos Guastavino. Músicas inéditas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología **"**Carlos Vega", 2012). ISBN: 978-950-9726-12-3, 327 p.

Con *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*, una antología de música hasta ahora no publicada de este insigne compositor argentino, a cargo de Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz, el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (INMCV en lo sucesivo) da un paso decisivo en pro del rescate del patrimonio musical argentino. Se trata sin duda de un volumen excepcional dentro de la producción impresa de la institución, dedicada con preferencia a la publicación de libros de musicología, actas de congresos, revistas especializadas, e incluso registros sonoros en CD o en LP, pero hasta ahora no de partituras. Esta ausencia de ediciones musicales en su catálogo podría no ser relevante, si no reparásemos en el hecho de que el INMCV es además custodio desde los años ochenta de un importante fondo de más de cuatro mil partituras de autores argentinos, entre las que encontramos los manuscritos de Arturo Berutti, el fondo Alberto Williams, el fondo de la desaparecida Editorial Argentina de Música, el archivo familiar de María Isabel Curubeto Godoy, manuscritos e impresos de autores tan connotados como Juan José Castro, Washington Castro, Esteban Eitler, Constantino Gaito, Juan Francisco Giacobbe, Pascual Grisolía, Fernando González Casellas, Carlos Guastavino, Ángel Lasala, Arturo Luzzatti, José Martí-Llorca, Jorge Martínez Zárate, Emilio Napolitano, José Rodríguez Fauré, Pascual de Rogatis, Floro Ugarte y Teófilo Wilkes, entre otros, producto en su mayor parte de donaciones hechas al instituto. La publicación de estas primeras partituras apunta a corregir esta falencia del catálogo de la institución y permite suponer que la edición de música irá adquiriendo natural y paulatinamente un espacio propio y de importancia dentro del mismo.

Quien ha de lidiar diariamente con este tipo de materiales, como lo hace Mansilla desde 2010 con las colecciones de partituras del INMCV, vive por experiencia propia la necesidad, no solo de recopilar, ordenar, catalogar y preservar dicho patri-

El libro se lee con el interés y la tensión propia de una buena novela policial, la intriga por el error o el malentendido deslizado por Lévi-Strauss confundiendo la superposición armónica, vertical de los elementos musicales con el nivel paradigmático, es comparable al modo en que Kepler descubre la órbita elíptica de la tierra. Arreglando resultados, disimulando cálculos erróneos, en función de una idea. ¿No será este el comienzo y el fin de toda empresa semiológica?

No tenemos la seguridad, pero sin dudas la escritura de Jean-Jacques Nattiez nos remite a ese momento mágico del pensamiento que es la interrogación.

Jorge Sad

Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz: *Carlos Guastavino. Músicas inéditas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología **"**Carlos Vega", 2012). ISBN: 978-950-9726-12-3, 327 p.

Con *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*, una antología de música hasta ahora no publicada de este insigne compositor argentino, a cargo de Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz, el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (INMCV en lo sucesivo) da un paso decisivo en pro del rescate del patrimonio musical argentino. Se trata sin duda de un volumen excepcional dentro de la producción impresa de la institución, dedicada con preferencia a la publicación de libros de musicología, actas de congresos, revistas especializadas, e incluso registros sonoros en CD o en LP, pero hasta ahora no de partituras. Esta ausencia de ediciones musicales en su catálogo podría no ser relevante, si no reparásemos en el hecho de que el INMCV es además custodio desde los años ochenta de un importante fondo de más de cuatro mil partituras de autores argentinos, entre las que encontramos los manuscritos de Arturo Berutti, el fondo Alberto Williams, el fondo de la desaparecida Editorial Argentina de Música, el archivo familiar de María Isabel Curubeto Godoy, manuscritos e impresos de autores tan connotados como Juan José Castro, Washington Castro, Esteban Eitler, Constantino Gaito, Juan Francisco Giacobbe, Pascual Grisolía, Fernando González Casellas, Carlos Guastavino, Ángel Lasala, Arturo Luzzatti, José Martí-Llorca, Jorge Martínez Zárate, Emilio Napolitano, José Rodríguez Fauré, Pascual de Rogatis, Floro Ugarte y Teófilo Wilkes, entre otros, producto en su mayor parte de donaciones hechas al instituto. La publicación de estas primeras partituras apunta a corregir esta falencia del catálogo de la institución y permite suponer que la edición de música irá adquiriendo natural y paulatinamente un espacio propio y de importancia dentro del mismo.

Quien ha de lidiar diariamente con este tipo de materiales, como lo hace Mansilla desde 2010 con las colecciones de partituras del INMCV, vive por experiencia propia la necesidad, no solo de recopilar, ordenar, catalogar y preservar dicho patri-

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

monio, sino de difundirlo de la manera más amplia posible a través de publicaciones fácilmente disponibles en el mercado, destinadas especialmente a ejecutantes e investigadores. Si bien gran parte de los fondos de la sección de música académica argentina del INMCV al cuidado de Mansilla se hallan a buen resguardo por personal altamente calificado en la sede de la institución, y más allá de haber sido digitalizados en buena parte por Vera Wolkowicz (una de las editoras del volumen), ello constituye apenas el prolegómeno para dar a conocer efectivamente ese patrimonio sonoro. Lo mismo sucede con los archivos privados argentinos, carentes por lo general de las condiciones mínimas necesarias para su adecuada preservación. Resulta imprescindible por tanto darle vida a esta música –que se halla en gran medida en manuscritos o impresos fuera de circulación desde hace ya décadas– a través de su publicación en ediciones cuidadas, acorde a estándares y normativas del más alto nivel en la industria de la edición musical, a objeto de permitir a los intérpretes de nuestro tiempo el mayor acceso posible a tan importantes colecciones. Tal es la tarea a la que se han abocado Mansilla y Wolkowicz en este volumen contentivo de música de Guastavino proveniente del archivo familiar del compositor.

Si bien podría decirse que el presente volumen constituye una suerte de corolario de una investigación previa de Silvina Mansilla,[15] enfocada al estudio de la circulación, recepción y mediaciones de la obra de Carlos Guastavino, en realidad se trata de un producto independiente que destaca por su valor autónomo. Partiendo del paradigma de la *edición crítica* de música propuesto por James Grier,[16] Mansilla y Wolkowicz se dedican, más allá del trabajo propiamente dicho de edición musical, a una tarea ímproba en América Latina, cual es la de teorizar sobre el acto mismo de editar, problematizar la edición per se y reflexionar sobre los problemas ecdóticos, heurísticos y hermenéuticos del oficio. Sin desmerecer en lo más mínimo del acucioso trabajo de edición del volumen, que es el centro de interés de esta publicación, resulta muy meritorio el esfuerzo desarrollado por las editoras por subsanar la carencia ya advertida insistentemente por Grier, al referirse a la práctica usual entre los editores musicales de publicar una partitura y pasar al próximo proyecto sin pararse a reflexionar sobre lo hecho. Porque más allá del aparato crítico, elaborado con los cuidados de rigor, y acorde a las elevadas exigencias de esta delicada labor, Mansilla y Wolkowicz incluyen expresamente un capítulo considerado por lo general "innecesario" en la mayoría de los trabajos de este tipo, dedicado precisamente a los "Antecedentes y fundamentos teóricos para esta edición crítica", sin referencia directa al objeto mismo de la edición, esto es, a la obra musical inédita de Carlos Guastavino.

A este respecto, comienza la digresión de las autoras con una afirmación tajante: "las ediciones críticas de música argentina constituyen una producción casi inexistente" (p. 15). Se trata de una verdad extensible –con los matices del caso– a

---

[15] Silvina Luz Mansilla: *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011).

[16] James Grier: *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008).

la América Latina en su conjunto. Pero incluso en aquellos países del área donde existió alguna vez una industria de ediciones musicales comerciales medianamente desarrollada (nos viene a la mente la Ricordi Americana, cuya producción se distribuía con éxito a lo largo del continente), la mengua editorial de música en América Latina en las últimas décadas ha sido innegable. La edición musical (olvidémonos por ahora del adjetivo "crítica") en el continente es –salvo las honrosas excepciones de universidades e institutos de investigación como el INMCV en Argentina, el CENIDIM[17] en México o la Fundación Vicente Emilio Sojo en Venezuela–una especie en vías de extinción. Afortunadamente, no se trata de una tendencia mundial. Muy por el contrario, hoy en día pululan las casas editoras de música, desde poderosas transnacionales como Bossey & Hawkes, Hal Leonard, Universal Editions, Peters, Schirmer, Schott, A-R Editions, etc., hasta las pequeñas empresas o fundaciones dedicadas a repertorios especializados y exquisitos, en especial de música contemporánea, música rara o música antigua. La venta por Internet no ha hecho sino potenciar este mercado a través de portales como sheetmusicplus.com, partituras.com y muchos otros, bien sea con el expendio de partituras en físico, o en formato digital para tabletas. América Latina está en este sentido completamente a la zaga, en una situación de extrema precariedad.

Mansilla y Wolkowicz fustigan la indiferencia e indolencia de la musicología argentina frente a esta realidad nada alentadora y abogan en favor de la valoración de la edición musical como una práctica académica de valor fundamental. Conspiran en su contra los fuertes prejuicios contra la edición musical instaurados por la New Musicology. Con el auge de la teoría crítica y el desprestigio de la filología clásica, que en la musicología tuvo su expresión fundacional con los trabajos de Joseph Kerman,[18] la edición musical pasó a ser una actividad marginal dentro de la disciplina, acusada de "positivista", de estar desvinculada del trabajo intelectual profundo, y de ser practicada por personas no demasiado listas, que se amparaban en ella para hacerse un lugar en la academia sin demasiados esfuerzos, al decir de Phillip Brett.[19] Estas consideraciones pudieron haber tenido resonancia en la Europa de los años ochenta, cuando la publicación y exégesis de la música de los compositores más relevantes y significativos de la tradición europea había sido permanente y exhaustiva desde hacía siglos (si bien aún restan ingentes cantidades de materiales por publicar de compositores no canónicos o marginales, e incluso de obras de autores conocidos pero poco tocadas, como las que publica la Association Musique & Phénoménologie).[20] Pero en Argentina, donde el panorama a este respecto es yermo, esto suena a simples exquisiteces, y así nos lo hacen saber

---

[17] Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez".

[18] Joseph Kerman: "How We Got into Analysis, and How to Get out", en *Critical Inquiry* 7 (2) (The University of Chicago Press, 1980), pp. 311-331, y de manera muy particular, Joseph Kerman: *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985).

[19] Philip Brett: "Text, Context, and the Early Music Editor", en Nicholas Kenyon (ed.): *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1988), pp. 83.

[20] http://www.musikmph.de/musical_scores/information/information.html

las autoras. Para ellas, la elaboración de ediciones críticas constituye no solo una tarea pendiente de la musicología argentina, sino una acción fundamental para su adecuado desenvolvimiento. Solo a través de ediciones críticas puede brindársele a la disciplina una base empírica sólida de la cual carece hoy por completo, para lo que se requiere de una política editorial coherente, permanente y sólida, a través de la cual músicos e investigadores puedan acceder a un repertorio representativo de la producción compositiva del país.

Quizá una de las discusiones más relevantes que pueda darse en torno a la publicación de este volumen estribe en la elección misma del corpus a editar. La condición de inéditas de estas cuarenta y cuatro partituras resulta por sí solo significativo, para un compositor de la popularidad de Carlos Guastavino, cuya obra fue ampliamente publicada en vida. Si el repertorio en cuestión no fue publicado por voluntad expresa del propio Guastavino, cabría preguntarse entonces –tal como lo hacen Mansilla y Wolkowicz– si resulta legítimo dar a la imprenta obras que seguramente no satisfarían al compositor, bien por pertenecer a un período prematuro de su carrera, bien por consistir de arreglos de carácter circunstancial de obras ya existentes en versiones definitivas, bien por ser ensayos o bocetos de otras obras, o simplemente por causas personales. El editor, como el traductor, es por naturaleza un traidor, y es su responsabilidad reconocer esta realidad y asumir los costos de tal traición, a veces bastante onerosos. Los casos de desobediencia intencional a la voluntad expresa o implícita de los autores suele ser en ocasiones feliz, como cuando Max Brod hizo caso omiso a lo estipulado por Franz Kafka en su testamento respecto de la destrucción de su obra literaria. No obstante, la cantidad de cambios y variantes introducidos por Brod en sus ediciones de Kafka, que es en definitiva lo que se conoce y ha circulado, hizo a Milan Kundera protestar airadamente en contra del editor, en un libro de elocuente título: *Los testamentos traicionados*.[21]

¿Constituye entonces la partitura de Guastavino que tenemos entre manos un "testamento traicionado" por parte de Mansilla y Wolkowicz? Probablemente sí, aunque ello no le quita justeza a la decisión tomada por ellas. Porque tal pregunta solo tiene sentido si se presupone que la edición musical se fundamenta únicamente en las intenciones del autor, Santo Grial de la filología clásica. Pero ignora que los lectores, e incluso los textos, tienen también sus propias intenciones, en relación dialéctica entre sí, como bien lo ha planteado Umberto Eco.[22] En tal sentido, y en un caso como el que nos ocupa, el editor se ve confrontado a un dilema, si se quiere de carácter ético, derivado de las circunstancias en las cuales realiza su trabajo. En un contexto como el latinoamericano, donde publicar la obra de un compositor constituye algo absolutamente excepcional, básicamente un acto de supervivencia del repertorio, el editor siente la urgencia existencial de dar a conocer tanto como pueda de algo que considera valioso, digno de ser sacado a la luz, independientemente de su valor estético, musical o artístico, o de la legitimidad moral

[21] Milan Kundera: *Los testamentos traicionados* (Barcelona: Tusquets editores, 1998).
[22] Umberto Eco: *Interpretación y sobreinterpretación* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

de su proceder. No existirá probablemente otra oportunidad, lo que constituye un acicate para obviar tales consideraciones.

Precisamente por ello, los editores latinoamericanos se ven compelidos muy a menudo a meter en un mismo volumen todo lo que pueden, como si se tratara de un saco de mercado, sin importar incluso si los materiales resultan incongruentes entre sí. Se trata de un defecto congénito de la práctica editorial latinoamericana, constreñida como está por las severas limitaciones materiales y por su naturaleza esencialmente no comercial. Las oportunidades de publicar la música son tan escasas, que cuando se dan, los editores no pierden ocasión de aprovecharlas al máximo. La consecuencia de ello es que, por ejemplo, aparece en este mismo volumen música coral *a cappella* junto a partituras de música de cámara para ensambles instrumentales; canciones para voz y piano acompañadas de música para piano solo; música para violín y piano junto a música para violoncello y piano, como si los destinatarios de textos tan disímiles fuesen los mismos. Este proceder, cuestionable quizá desde un punto de vista de la lógica editorial, está plenamente justificado por las circunstancias apremiantes de rescate y salvaguarda de un repertorio siempre en peligro de perderse.

Derivado de esta situación, ocurre que las declaraciones de las editoras respecto de sus intenciones no son consistentes con el producto final de su trabajo, es decir, con las intenciones del texto. Ellas expresan al respecto que "las ediciones que se ofrecen a continuación son ediciones de uso, destinadas a la ejecución de las obras" (p. 43). Pero existe una distancia pragmática notable entre una edición crítica y una edición de uso, si apelamos a la teoría de Grier de la cual dicen partir. Una edición de uso tiene por destinatario único un ejecutante o un *ensemble* musical en concreto: el pianista, el dúo de violín y piano, el coro, el ensamble de cámara, pero jamás todos ellos juntos. Ninguna edición de uso cuenta con sesenta y dos páginas de preámbulo, como es el caso, ya que además de aumentar innecesariamente el grosor y el peso del volumen, haciéndolo impráctico en el atril, los músicos necesitan leer por lo general partituras con los problemas ya resueltos, y no tienen ni el tiempo ni los conocimientos para sentarse a resolverlos ellos mismos. Una edición de uso debe forzosamente disponer de las partes, cosa que no ocurre en esta partitura, seguramente porque ello habría hecho absolutamente inmanejables los costos y el formato del volumen, dada la diversidad de materiales en él contenida. Está el caso particular de que prácticamente a nadie le interesa una partitura para cuarteto de trombones como tal, ya que incluso los propios ejecutantes preferirán siempre leer la obra en partes, no en la partitura. Esta solo tendría sentido quizá para un analista. La partitura de un quinteto de vientos con piano solo es útil para el pianista, pero los demás tocan siempre en partes, que en esta edición son inexistentes. Es decir: destinatarios tan diferentes requieren soluciones idiosincrásicas. Desde el punto de vista del usuario, resulta absurdo que dichos textos cohabiten en un texto único, como es el caso.

Como hemos visto, la intención del presente texto difiere en este caso de manera objetiva de la intención de Guastavino, y, por supuesto, de la de las edito-

ras. Este texto ofrece un repertorio muy ecléctico, juntado a la fuerza en un único volumen, cuya intención es por sobre todas las cosas preservar para la posteridad un repertorio. Pese a las intenciones explícitas de las editoras, se trata de un texto más para musicólogos que para ejecutantes, lo cual no impide por supuesto que estos últimos hagan uso de los excelentes materiales allí contenidos. Pero resulta obvio que ellos no son los destinatarios finales del texto. El texto mismo nos lo dice. Porque como afirma Lotman, "todo texto (en particular, todo texto artístico) contienen lo que preferiríamos llamar una *imagen del auditorio…*", por lo que todo texto selecciona a su público.[23]

No queremos terminar sin remarcar un último punto. Se trata de la prolijidad de la notación musical en este volumen. Muchas ediciones latinoamericanas descuidan por completo este aspecto tan elemental, porque suponen que el *software* lo hace todo, o que solo importa el contenido, y no el continente. Y por eso vemos a menudo partituras interesantes desde el punto de vista musical, pero sumamente descuidadas en el aspecto gráfico: una invitación a no leer el texto. En este volumen, y a pesar de los comentarios previos sobre lo disímil del material, las editoras han hecho un formidable esfuerzo por darle unidad gráfica y absoluta legibilidad a las partituras, cada una dentro de su género específico. Esfuerzo que no solo se evidencia al contemplar las impecables copias de la música y el cuidado con el que ha sido tratado el contenido semiótico de las mismas, sino también en las constantes referencias que hacen a los trabajos de Gardner Read, Kurt Stone, Steven Powell, Tom Gerou y Linda Lusk sobre notación musical, lo que muestra su particular interés en el tópico y el cuidado puesto en ella. Un verdadero ejemplo a seguir. Valoramos pues en sumo grado tanto esta iniciativa del INMCV como de las editoras por ofrecer un producto de la mejor calidad, pero sobre todo, de alto calibre intelectual en todos sus niveles.

Juan Francisco Sans

Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós/Entornos, 2014). ISBN: 978-950-12-0121-5, 496 p.

Conexiones

Todos los estudiosos de los fenómenos sociales y culturales que nos "profesionalizamos" –permítaseme la expresión para aludir a la entrada en el campo–

[23] Iuri Lotman: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), pp. 110-111.

ras. Este texto ofrece un repertorio muy ecléctico, juntado a la fuerza en un único volumen, cuya intención es por sobre todas las cosas preservar para la posteridad un repertorio. Pese a las intenciones explícitas de las editoras, se trata de un texto más para musicólogos que para ejecutantes, lo cual no impide por supuesto que estos últimos hagan uso de los excelentes materiales allí contenidos. Pero resulta obvio que ellos no son los destinatarios finales del texto. El texto mismo nos lo dice. Porque como afirma Lotman, "todo texto (en particular, todo texto artístico) contienen lo que preferiríamos llamar una *imagen del auditorio…*", por lo que todo texto selecciona a su público.[23]

No queremos terminar sin remarcar un último punto. Se trata de la prolijidad de la notación musical en este volumen. Muchas ediciones latinoamericanas descuidan por completo este aspecto tan elemental, porque suponen que el *software* lo hace todo, o que solo importa el contenido, y no el continente. Y por eso vemos a menudo partituras interesantes desde el punto de vista musical, pero sumamente descuidadas en el aspecto gráfico: una invitación a no leer el texto. En este volumen, y a pesar de los comentarios previos sobre lo disímil del material, las editoras han hecho un formidable esfuerzo por darle unidad gráfica y absoluta legibilidad a las partituras, cada una dentro de su género específico. Esfuerzo que no solo se evidencia al contemplar las impecables copias de la música y el cuidado con el que ha sido tratado el contenido semiótico de las mismas, sino también en las constantes referencias que hacen a los trabajos de Gardner Read, Kurt Stone, Steven Powell, Tom Gerou y Linda Lusk sobre notación musical, lo que muestra su particular interés en el tópico y el cuidado puesto en ella. Un verdadero ejemplo a seguir. Valoramos pues en sumo grado tanto esta iniciativa del INMCV como de las editoras por ofrecer un producto de la mejor calidad, pero sobre todo, de alto calibre intelectual en todos sus niveles.

Juan Francisco Sans

Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós/Entornos, 2014). ISBN: 978-950-12-0121-5, 496 p.

Conexiones

Todos los estudiosos de los fenómenos sociales y culturales que nos "profesionalizamos" –permítaseme la expresión para aludir a la entrada en el campo–

[23] Iuri Lotman: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), pp. 110-111.

Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

entre finales de los años 80 y comienzos de los 90, lo hicimos atenazados por el imperativo de la interdisciplina. Que luego se reveló algo mucho más complejo, que incluía la transdisciplina, la navegación disciplinar y hasta la pos-disciplina, en el momento en que todo debía contener el prefijo. Revistar en un único espacio disciplinar, sea el que fuere, más o menos prestigioso o más o menos convincente, se reveló insuficiente: y esa insuficiencia no era simplemente una cuestión de moda epistemológica –aunque algo de eso hubo– sino de necesidad intelectual. Nuestros objetos, con especial agudeza en la investigación cultural, parecían inaccesibles o parcos cuando eran confrontados con el arsenal de una perspectiva única. Abordar la cultura –especialmente la cultura de masas– era insuficiente si se limitaba a una mirada sociológica, antropológica, comunicológica, semiológica, musicológica, literaria, histórica. Para colmo, el aluvión de los "giros" finiseculares –especialmente, el giro lingüístico y el giro etnográfico de los florecientes estudios culturales– no hacían sino recordarnos que cada disciplina, de origen o de llegada, no podía postularse como plenamente suficiente sino necesariamente incompleta: no podíamos "leer" los textos mediáticos únicamente con la pretensión imperialista de la semiótica, porque eso implicaba clausurar el sentido disponible en la imaginación sociológica; nada podía decirse sin alguna pregunta por tácticas de lectura a las que solo se podía acceder con etnografías de audiencias, porque evitarlo suponía reponer omnipotencia a las "gramáticas de producción" o a los "polos emisores". Para peor, las *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini, en 1990, consagraban todo objeto cultural como, justamente, híbrido e inaccesible a la mirada de *un* especialista –salvo, probablemente, el mismo García Canclini–.

El terror monodisciplinar, muchas veces excesivo, redundó sin embargo en una fluida conversación, en los casos en que fue posible superar tradiciones anquilosadas y consecuentes políticas de gendarmerías de campo –esos casos reiterados, y muy especialmente en un par de academias argentinas, de patrullaje de fronteras para exigir, como dicen los brasileños, *antropólogos com carteirinha*–. Y también la búsqueda de los conceptos que permitieran los pasajes, las categorías o las tramas que nos facilitaran los tránsitos. Siempre recuerdo dos: la idea de *junction concept*, que usaba el gran historiador británico E. P. Thompson para hablar del concepto de experiencia; la idea de *the pattern that connects*, "la pauta que conecta", que inventara Bateson para demostrar cómo, si bien no todo tenía que ver con todo –esa sería la versión simplista del concepto–, la imaginación del intérprete podía reponer las conexiones entre campos, problemas, objetos, miradas, preguntas.

Para estudiar la música popular era preciso conectar, entonces, la musicología y la sociología de la cultura, salpimentando ambas con un poco de perspectiva antropológica y un mucho de los estudios culturales –que se habían fundado sobre esa pretensión transdisciplinaria, aunque luego derivaran en modelos esquemáticos y en retóricas teoricistas–; y eso se volvía posible a través de una imaginación conectiva, fluida y navegadora.

En nuestro campo de problemas, esa pauta que conecta se llamó Simon Frith. Al que debimos haber leído antes, pero eran temporadas pre-internetianas, donde

el flujo de las bibliografías era mucho más limitado y dependía de la conexión personal, el viaje o el azar de la traducción. Ya en 1987, Frith había publicado su "The Aesthetics of Popular Music", esas pocas páginas que anunciaban (luego de una expansión minuciosa y espléndidamente argumentada) el libro *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, de 1996. La pregunta por el valor ya era pronunciada en *The Sociology of Rock*, de 1978, y en *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*, de 1981; pero el trabajo de 1987 preparaba un giro que sería definitivo. Frith conciliaba, en una mirada única, dos tradiciones: la del crítico musical en publicaciones periodísticas –lo que lo transformó, desde 1992 hasta hoy, en jurado del Mercury Prize, el premio de la industria musical británica– y la del *scholar* de los *cultural studies* en la que se había formado como académico. Eso suponía un doble movimiento: interrogar estéticamente los juicios sociológicos y sociológicamente los juicios estéticos.

La novedad de Frith consistía originalmente en esa combinación: a la crítica, que le permitía un conocimiento especializado, a la vez vasto y riguroso, sobre la música popular, le agregaba una preocupación sociológica que excedía largamente el sentido común –un movimiento en parte similar al de Greil Marcus, aunque este confiara más en la filosofía–. Y a la sociología la transgredía advirtiendo que, además de fenómenos de identidades, consumo y mercado, la música popular implicaba juicios estéticos que sus usuarios elaboraban con mecanismos complejos –sin limitarse al "me gusta/no me gusta" o a la mera atracción erótica, lugar común de la mala crítica–. A partir de sus trabajos de 1987, y rematando en *Performing Rites*, Frith superaba la primera afirmación subculturalista de los estudios culturales británicos: la música *servía* para algo más –para algo muy distinto– que simplemente afirmar posiciones resistentes para los jóvenes o *representar* identidades que estaban previamente constituidas. La tesis de Frith ha sido ya extendida y aceptada, dieciocho años después: la música popular no viene a representar, sino que es parte del proceso de invención o construcción de las identidades. Pero en ese momento, esa tesis era radical y obligaba a re-discutir todas las hipótesis que había desplegado una sociología de la música popular más preocupada por la sociología que por la música popular.

A la vez, Frith demolió la tentación populista de los estudios culturales ("lo que la gente común elegía para escuchar tenía que ser necesariamente bueno"), aunque esta vertiente no ha sido adecuadamente reivindicada. En distintos artículos, Frith debatió hasta el hartazgo esta deformación simpática pero peligrosa del clásico péndulo epistémico-ideológico: a la vez que su trabajo demostraba que los límites entre "lo culto y lo popular" estaban atravesados por rigideces y elitismos, eso no significaba necesariamente la afirmación consecuente de su contrario (la desaparición de esos límites) o su mera inversión valorativa (lo popular no podía pasar a ser, mágicamente y por la simple decisión de los académicos o los periodistas especializados, el aleph desde donde mirar al mundo). Aunque el libro despliega argumentos variados, complejos y contundentes –organizados en torno de un conocimiento exhaustivo de la música popular, pero especialmente la anglosajona, como *debe ser* para un británico

educado en Berkeley–, su importancia radical reside en estos dos ejes: la función socio-estética de la música popular, la cuestión del valor (que organizó buena parte del debate de las dos décadas siguientes en el campo).

Es posible que la relevancia de la obra de Frith en estas dos décadas, desde la publicación original de *Performing Rites* en 1996, vuelva todas estas afirmaciones meras redundancias. La clásica prepotencia editorial española ya había contribuido a difundir parte de su trabajo: por ejemplo, *The Cambridge Companion to Pop and Rock* de 2001, editada como *La otra historia del rock* en 2006, en una traducción que evoca los desastres hechos a mansalva en las versiones cinematográficas españolas. El célebre trabajo sobre la estética de la música popular de 1987 ha merecido diversas traducciones y ediciones, más oficiales o menos piratas: oficialmente, lo publicó Francisco Cruces en su compilación de 2006, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* –señalando, de paso y nuevamente, la condición *conectiva* de la obra de Frith, que difícilmente podría ser llamada *etnomusicológica* y sin embargo merecía coronar ese volumen–. Sin embargo, es posible que esta nueva edición y primera traducción de sus *Ritos…* permita el encuentro definitivo con lo más crucial de su obra. Y en el mismo momento, augure un panorama distinto para la investigación y la difusión de esa investigación en la Argentina: la edición y la traducción –impecablemente debida a Fermín Rodríguez– es local, y viene a ratificar una senda con mucho de reciente y tanto de promisorio: apenas a ojo de buen cubero –alguien podría sacar las cuentas para asegurarlo–, se ha publicado más sobre música en los últimos cinco años que en los anteriores treinta. Nadie puede quejarse de ese paisaje.

Pablo Alabarces