

Circulación, construcción de conocimientos y oficio del músico de tango. La experiencia de la Escuela Orlando Goñi

Aude Bresson¹ y Daniel Gonnet²

dorlotte@hotmail.com

¹Tecnicatura en Música Popular – Fundación Música Esperanza- Asociación Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Universidad nacional de La Plata, Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA)

²Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) Facultad de Bellas Artes- Universidad Nacional de La Plata.

Fundamentación

La *Goñi* es una escuela de tango “muy seria pero poco formal” en palabras de uno de sus fundadores. Surge en la coyuntura de los años 90 como respuesta al tango for export.

Su misión parte de la práctica musical activa por sobre aspectos teóricos de la música o del género, pero va más allá de sí misma trascendiendo hacia la tracción de un movimiento cultural. Su propuesta pedagógica se centra en poner a los estudiantes en situaciones de interpretación grupal en el formato de orquesta típica de manera inmediata. Aún sin tener conocimientos técnicos instrumentales se los hace formar parte y participar de las marcaciones y gestos corporales como consigna inicial.

A partir de esta concertación eminentemente corporeizada es que tiene inicio el tránsito por la situación de aprendizaje en el formato de *orquestas típicas*¹.

Las orquestas típicas surgidas de la escuela se presentan en eventos sociales de *milongas* luego de un lapso de ensayo muy corto que ronda los dos o tres meses.

Bresson, A. y Gonnet, D. (2018). Circulación, construcción de conocimientos y oficio del músico de tango. La experiencia de la Escuela Orlando Goñi. En N. Alessandrini y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical. Investigación, interpretación y prácticas educativas. Actas del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 90-104). Buenos Aires: SACCOM.

Esta modalidad práctica es repetida a lo largo del proceso de enseñanza y vertebrada la vida de la Escuela.

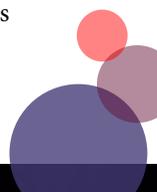
Vale recordar que la *milonga* constituye el escenario tanguero por antonomasia que vertebrada hasta podríamos decir que al género en su conjunto como expresión social de la música, el baile y otros componentes culturales. Históricamente, las milongas estuvieron enclavadas en instituciones como clubes de barrio o salones, diferenciadas de los teatros, ya que el epicentro del evento transcurre en la pista de danza. Desde las décadas de oro del tango (1930/1950), se configuró una masividad alrededor del tango. Sin embargo, y por diversas razones, durante las décadas de 1960/1970 la *milonga* perdió peso. Entre éstas se destaca el boom de la industria discográfica y el rock como música masiva escogida por la juventud, pero también la prohibición de encuentros y reuniones por razones políticas. Tras el advenimiento de la democracia, a finales de 1983, volvió a instaurarse en el ambiente de la bohemia. La década de 1990 reconfiguró el rol social de la milonga porteña, la cual tomó las calles como fenómeno autogestivo en oposición a un tango mercancía o un tango *for export* (Cecconi, 2010).

De tal forma que muchas veces pensar en la milonga como espacio social y territorio de acción de la escuela no se escinde de su formato pedagógico. En este punto es dable partir de una concepción de música como performance, activa y esencialmente participativa (Turino, 2008).

Concomitante con el punto anterior la escuela y su despliegue en el espacio social se distancia y diferencia de las asimetrías y jerarquías que establecen los modelos hegemónicos de enseñanza musical: en cuyos sistemas *saber equivale a tener acceso a poder tocar como condición*. Su posicionamiento, sin embargo, no se propone generar un formato pedagógico contrahegemónico, sino que se pone por objetivo la eficiencia en la transmisión y lo hace en virtud de una tradición asociativa y cooperativa en el mundo del tango, y más aún en de generar condiciones de continuidad para el movimiento tanguero.

Por lo anteriormente mencionado, los objetivos del presente trabajo se centran sobre todo en justipreciar modos de circulación y transmisión de conocimiento presentes en la *Escuela Goñi* tanto su capacidad como dispositivo de generar agrupaciones del género.

En este mismo sentido se pretende destacar la capacidad del dispositivo en la promoción de una cultura del no miedo a tocar, centrada en la práctica musical con bases situadas y corporeizadas. En relación con el carácter culturalmente situado se buscará enfatizar acerca de los aportes a la formación del oficio del músico de tango en relación con variables extra interpretativas que son inherentes a la cultura del género.



La colonialidad es la lógica mediante la cual las estructuras coloniales de poder han coordinado e impuesto un concepto racista de ser humano, así como modos de conocer, ser y estar en el universo, desvalorizando otros cuerpos, lenguas, culturas, religiones, economías, formas de organización social y subjetividades (Shifres & R. Coto, en prensa).

Debido a que a través del prisma de la colonialidad se legitima la clasificación hegemónica de cuáles seres humanos son válidos, cuál conocimiento es legítimo, cuáles maneras son correctas para conocer y cuál autoridad es legítima en virtud de lo anterior, en los debates se suele hablar de colonialidad del ser, saber, y poder (Maldonado-Torres, 2007).

Las jerarquías conforman una trama muy apretada que la red que constituyen envuelve las subjetividades que están del otro lado de la línea abismal (Santos 2010). Los modelos hegemónicos han moldeado cómo se aprende y qué se aprende. Las músicas subalternizadas, en el afán de superar las jerarquías estéticas impuestas, buscan legitimarse en las jerarquías pedagógicas impuestas. Quedan atrapadas en la red: ciertas músicas que en otros ámbitos pueden entenderse como decoloniales, por ser la expresión genuina con la que se identifican esas subjetividades por su historia, sus formas de entender la belleza (que han sido inferiorizadas), sus modos de expresarse y sus vínculos con los demás y con la naturaleza, caen en prácticas pedagógicas propias de la Academia y terminan colonizándose a sí mismas a través de ellas (Shifres & R. Coto, en prensa). Una crítica hacia los modos de enseñanza de la música categorizada como popular es la de sustituir los repertorios sin plantear los modos de construcción de conocimiento.

Sin embargo el verdadero factor popular de la música, es decir sus aspectos vivos, posibilitan el surgimiento de experiencias que van ganando terreno. Las coyunturas sociales y políticas y más agudamente los momentos de crisis (Liska, 2013; Anguita & Minujín, 2003) crean las condiciones para que nuevas posibilidades ocurran. En este punto la experiencia de la Goñi es de gran aporte a la cultura del tango.

Más que quedar encerrada o cristalizada en la matriz académica para ganar legitimidad la Escuela Goñi surge como modo de garantizar la transmisión de conocimientos para consolidar un movimiento.

Método

Para el desarrollo del trabajo se parte del relato en primera persona de la autora quien fuera estudiante participante y música bandoneonista surgida de la experiencia de la Goñi, utilizando como método de recolección de datos la perspectiva autoetnográfica (Denzin, 2013, Ellis, 2004, 2015). Este enfoque como



productor de conocimiento subjetivo enfatiza la perspectiva cultural y práctica de la circulación de conocimiento vivenciado.

También y como complemento se utiliza la entrevista a uno de los fundadores y actual docente ponderando puntos nodales de la experiencia².

Los dichos se analizan en relación a tres categorías, siendo estas, lo social, lo pedagógico y lo político como expresiones fundantes y salientes de la Escuela Goñi en relación al quehacer del movimiento tanguero.

Contribución principal / Discusión

El espacio social como dimensión

La Goñi restituye la dimensión social a la actividad musical al organizar una milonga semanal.

La milonga es el elemento vertebrador de la escuela porque cumple un papel de núcleo entre estudiantes y profesores y de red social entre varios otros grupos musicales y público externo a la escuela. La milonga como escenario social fomenta una cultura abierta, no solamente gracias a este espacio social abierto a la comunidad entera, pero también porque no aparecen condiciones o restricciones de un a priori vinculadas con el saber. El concepto de música es la acción de Musicar (Small, 1997) ya que no se disocia la música del quehacer siendo tratada como actividad y no cosificada. En este sentido el distanciamiento de las ontologías de texto y objeto (Holguín Tovar & Shifres, 2015) acerca a concepciones situadas en un contextocultural específico.

Aude Bresson (de ahora en más AB): *“Mi primer acercamiento a la escuela fue este encuentro social en el cual me impregné plenamente del género: desde el escuchar las mejores orquestas sonando en el salón, al ver y escuchar a los grupos tocando música en vivo, al mirar o participar en la práctica de baile.”*
“Esta milonga era también para muchos grupos músicos amigos de la escuela la oportunidad de presentarse en vivo, ósea que la milonga generaba muchos vínculos posibles en esta comunidad de jóvenes músicos profesionales, amateurs, estudiantes, y bailarines.” *“Tuve la oportunidad ahí mismo de encontrarme con el director de la escuela y con el profesor de bandoneón. De entrada se relacionaron y se comunicaron conmigo de acuerdo al ámbito social en el cual estábamos inmersos, generando un vínculo amistoso de confianza entre pares -y no de jerarquía.”*

“No parecía ser un problema el hecho de no saber tocar el bandoneón y de arrancar igual con el ensamble, ni mi duda de aprender un instrumento a los 30 años. A mi interrogación, “pero ya soy grande para empezar un instrumento...” la respuesta “¿y con eso qué?” me quedara siempre que este derecho a la música nos está impuesto desde un pensamiento hegemónico de lo que debe ser la música y como cuando debe estar enseñada, aprendida, practicada y tocada. A uno o no de aceptar esa imposición de estándares limitantes de sus propias libertades.”

La dimensión de lo pedagógico

La escuela comienza en la necesidad del espacio social de encontrar un ámbito específico en el cual poder hacer circular el conocimiento. La convicción es que la transmisión del género no pasa por un ámbito educativo institucionalizado que quitaría libertades a la hora de responder a las necesidades.

En este punto hay un sentido de *desobediencia epistémica* (Mignolo, 2011) ya que la escuela no prioriza un conocimiento en sí mismo, o bien teórico o bien técnico, sino que lo hace en relación con su escenario social; de ahí parte y hacia allí va.

Julián Peralta (de ahora en más JP): *“Es duro no estar bajo ningún contexto de subvención pero por otro lado es muy efectivo porque no tenés que discutir con nadie las cuestiones pedagógicas.” “La escuela Orlando Goñi es una escuela un poco rara, es una escuela que se basa en muy pocas materias y es poco formal. Muy poco formal. Muy seria, pero poco formal. Primero que la gente puede entrar, que se yo, en agosto, septiembre. Segundo, que a los alumnos se los echa. Después de algún tiempo se los raja, se los echa pero para que armen sus propios proyectos. Arrancan en un nivel y avanzan hasta el nivel que se avanza, hasta que cada uno genera sus proyectos. (...). Mirá, la posibilidad de echar a los alumnos es muy buena. Yo no quiero que alguien esté 6 años porque se supone que es...No, ¡salí, ármate un proyecto! Armate otra cosa, generá. Entonces ese tipo de limitación que te da un formato. No sé, tener que cursar una materia que sea un embole, por obligación (...). Se logra haciendo, o sea embarrándonos. Los mandamos a los leones de toque, bah. A los quince días tocás tres notas y*



dale...a tocar. A tocar en las milongas que servían para bancar el lugar, muchas veces en los festivales de tango. Y después en los mismos proyectos de la escuela, cada ensamble que dura un año, se organizan por fuera sus propias fechas y salidas.”

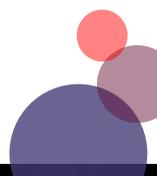
A.B: “Uno de los grandes aportes de la escuela en la formación es la de posibilitar la mayor cantidad de experiencias de tocar en vivo. Se considera esta práctica de tocar en vivo como un aprendizaje en sí. Se hace haciendo, mandando cada 2 meses a los ensambles a tocar lo ensayado en la milonga semanal organizada por la escuela. Primero uno toca paralizado, en el próximo toque uno va logrando sacar algunas notas más, en el siguiente algunas más, y así, controlando los nervios de a poquito, tratando siempre de disfrutar sumando a la orquesta. Así se logra aprehender esta otra instancia necesaria del músico.”

En la jerga de la escuela se ha denominado a la posibilidad de tocar en vivo como formato pedagógico el de generar una *cultura anti miedo*.

En la enseñanza musical hegemónica cristalizada en el Modelo Conservatorio (Holguín Tovar & Shifres, 2015) el error es un mal que nadie quiere transitar, a pesar de ser una pieza fundamental de todo aprendizaje, lo que fomenta la cultura del miedo. Se descarta por lo tanto en su mecanismo de selección, evaluación, una altísima cantidad de sujetos que, al no encajar con los criterios técnicos juzgados por la institución como los únicos válidos para ser músico, conocieron frustraciones y miedo al rechazo como músico.

J.P.: “esa necesidad había que empezar a encausarla en proyectos que pudieran hacerse, porque si no la gente tenía ganas de hacer tango pero ¿cómo aprendías? . Y ¿cómo aprendías sin miedo?, porque ir a una institución también es frustrante, imagínate el que recién encuentra el do y el re.(...)tiene que ver con un pánico social, de hacer cosas en público, porque se supone que son sólo algunos los que pueden y es lo que han marcado las instituciones.”

A.B.: “Así mismo, se fomenta una cultura anti-miedo al error, a la exposición con y frente de los demás. Efectivamente, parte



del proceso pedagógico del Goñi es poner a los alumnos en situaciones de toques grupales de manera inmediata, dándoles la oportunidad de aprender equivocándose.”

A.B.: “Se aprende por ensayo-error, lo que devuelve al error un estatuto valido y necesario para el aprendizaje. No hay aprendizaje sin error, es al contrario el mejor índice que delimita el camino para encontrar. Nadie puede afinar una nota de una, son pruebas y pruebas de sonidos para acercarse al deseado. Nadie incorpora los 4 mapas complejos de las botoneras del bandoneón sin pegarle sucesivamente a las notas vecinas, hasta que la mano va acomodándose en el lugar deseado. En el Goñi, se consideran las desafinaciones o pifees como pasos obligatorios por los cuales hay que transitar. Dando lugar y tiempo necesarios de ensayos-errores, el error es banalizado como obstáculo provisorio para superar.”

Dentro de la experiencia el cuerpo no está disociado de la interpretación y más aún se toma como punto de partida para el aprendizaje en la imitación.

A.B.: “El primer recuerdo que tengo es que la imitación fue un punto esencial, el primer sostén con que agarrarse. Entonces lo primero para él que no sabe, ni como tocar su instrumento, ni que música está tocando, es escuchar y reconocer los momentos hitos de la orquesta en donde se pueda meter, a partir de la consigna del director. Para aprender un idioma, uno tiene que vivenciarlo para poder incorporar su métrica, su acentuación, su musicalidad: hay que escucharlo, hablarlo, probarlo y corregirlo para integrarlo, porque es imposible aprenderlo desde el papel. De la misma manera es imposible aprender el tango desde la partitura. El género lleva demasiada historia vivida y transmitida de manera oral para poder volcarlo al y aprehenderlo en forma escrita.”

A.B.: “Es más, me enseñaron antes del ensayo como lograr un marcato³ desde la gestualidad, sin considerar las notas, ósea apretando cualquier botones. Como imitar un gesto para reproducir una intencionalidad sonora buscada, lograda por su gran mayoría por lo ergonómico del instrumento con su lógica de presión de columna de aire... la única manera de

incorporar es metiendo el cuerpo, imitando al guía, buscando la sonoridad, corrigiendo la posición sobre la marcha, en función de los consejos y de la escucha del efecto producido: ensayo-error. Aprender haciendo.” “En el caso del fueye (bandoneón) es particularmente notorio la imitación del gesto para la búsqueda de arrastres, ataques o acentos.”

Lo grupal como punto de partida

El aprendizaje del instrumento está centrado la práctica grupal en los ensambles (orquestas típicas) que pone a la luz otro tipo de circulación de conocimientos a partir de la participación grupal, sea el nivel que sea del grupo, de cada uno, empujada por los roles medulares que juegan un papel activo de motor, es tocar juntos de modo social. Sirve a los fines la conceptualización de la *performance participativa* (Turino, 2008).

A.B: *“Los roles de los que están más avanzados en la lectura y en el manejo de su instrumento y del género, son fundamentales porque permiten armar el núcleo a partir del cual que el resto del equipo se va a poder ir sumando. (...)“No se busca embocar u afinar la nota de entrada, sino que se busca tocar, como sea, pero con la intención requerida del momento. Incluso enseñan y motivan a los estudiantes a participar en todas las partes de acompañamiento con marcato, poniendo la mano en cualquier parte del teclado para reproducir, no una sumatoria de notas, pero más bien para buscar un efecto sonoro.”*

J.P: *“...el tipo que ya toca tiene que aprender a empujar al resto, y el que no toca se copa en laburar con otro colega que le dice, mirá poné acá este dedo y ese laburo termina siendo muy nutritivo para todos. Igual vamos laburando de a fragmentitos, de una manera cómoda, vos le decís al que recién arranca: embocá o tratá de lograr entrar en tiempo con la primera nota del compás.” “Con las orquestas son ensayos con uno que dirige, en el cual hay otros fenómenos que se van dando. Por ahí hay mucho de dirección, pero en medio hay que explicar algo que se da y tenés que explicar algo que es oral pero que parte de la partitura, a veces hay que mostrarlo tocando y tocás con el otro. No sé, te metés y tocás con los colegas, hacés ruido. Eso con lo*

que tiene que ver más con la parte práctica.”

*A.B: “Lo que fui entendiendo, más allá de mi instrumento y como participar desde su ejecución, fue la lógica del discurso que se proponía la orquesta. Estar inmerso en un ensamble sonoro donde cada fila tiene su parte discursiva y es parte integrante a la vez del discurso global, esta vivencia en carne y hueso, estando físicamente entre otros fuyes, ellos mismos entre otras secciones de cuerdas, de base, sintiendo su propia participación como la del motor asumido por la base que suena al lado, esta puesta en acción y necesidad de intervención y participación para asumir su lugar físico dentro de un acontecimiento social”
“Se incentiva mucho a no leer, a tocar de memoria, para estar más en la música, siempre con esta idea de poner énfasis en el efecto sonoro colectivo buscado, más que en el logro individual de cada uno. Y si uno se equivoca, se olvida, no pasa nada.”*

La formación de colegas

La Escuela está pensada en la formación integral del músico de tango porque apunta a la creación y gestión de proyectos propios de música popular.

J.P.: “Se basa en sostener proyectos de música popular, esencialmente de tango. Se labura como hacer eso. Las clases son: la clase de ensamble, que es la básica. La más importante, porque se toca. Después hay clases de instrumento y clases de arreglos.” “La clase de arreglos: te juntas en grupo, a veces somos diez, a veces somos cuatro. Otro año son dos grupos porque tienen niveles distintos. Te juntas y das una clase teórica y después...pónganse a escribir. Se ponen a escribir, traen material y les decís, esto va, cuidado con esto, aquello no te va a funcionar. Acá fijate esta cosa, probalo, algunos de esos arreglos se llevan a un ensamble.”

A.B: “Otro del apoyo que resulta de suma importancia para la concreción de los nuevos proyectos de parte de los estudiantes, es la tutoría permanente que brindan los docentes u otros actores de la escuela en armar proyectos. El empujón



es colectivo, asumido por todos, que el objetivo es sumar a colegas que armen sus propios grupos. Funciona ahí la comunidad de la escuela como una familia que contiene a los músicos en sus emprendimientos, dándoles consejos de todos tipos a partir de su propia experiencia transitada: desde el arreglo al nombre del grupo, a como buscar a los integrantes, a brindar espacio, aguante para los debutes, a cómo manejar las múltiples cuestiones de orquesta desde lo humano, lo logístico, lo operativo, la producción de una fecha, de un cd, de una gira... el acompañamiento esta, siempre. “Las clases de arreglo nacieron claramente como una necesidad para poder concretar los proyectos propios. Las clases son o grupales o individuales y se pueden probar arreglos de futuros grupos en los ensambles para seguir con la lógica de ensayo errores.”

El posicionamiento político del músico popular

La escuela parte de una visión colectiva por sobre lo individual en todas sus perspectivas, humanas, musicales siendo el posicionamiento muy claro.

J.P.: “Somos una cooperativa, también con los alumnos. Todos componemos la cooperativa. Armamos un teatro, el teatro Goñi, porque era muy necesario en ese momento para la movida del tango tener un espacio donde haya un buen piano y poder tocar, por ejemplo un sábado a la noche.”

En el mismo sentido hay que prestar atención a las jerarquías. Los modelos pedagógicos hegemónicos plantean jerarquías bien claras y asimétricas en su organización y en sus instituciones y ensambles.

A.B: “No hay bandoneón o violín uno fijos, se van rotando las voces, dando la oportunidad a los aprendices de pasar por todas las partes de lo colectivo, reforzando así la idea de lo colectivo y que cada parte es importante no en sí, sino en una perspectiva colectiva”.

En el sentido político-artístico el espíritu de la Escuela se halla en función del movimiento del tango en tanto un hecho político. Su carácter *decolonial* se visualiza en la medida que va resistiendo a los cánones culturales impuestos y rehabitando patrimonios culturales fragilizados por lo hegemónico.

J.P.: *“Y desde el punto de vista del movimiento es generar más colegas que puedan hacer música, que es una cosa más compleja que tocar un instrumento...bastante más compleja que tocar un instrumento. Hay mucha gente que puede tocar en su casa, solo, pero por ahí no puede tocar en público, no sabe cómo organizar un ensayo, como ponerle un nombre a un grupo, como hacer una fecha, como transportar un piano, que es una situación importante en esos contextos, cómo escribir un arreglo.” “Y funciona si somos muchos, el tango como movimiento funciona si somos muchos.”*

A.B.: *“Como pilar fundador, la escuela busca otorgarle a los músicos la herramienta de escribir su propia música, de no repetir lo ya dicho, de ocupar un lugar en el género por el aporte de un nuevo arreglo, una composición, una estética propia, siempre con el fin muy claro de multiplicar colegas que puedan formar sus grupos. Este impulso responde a la necesidad de militancia cultural desde el vacío cultural sufrido en los 90’s.”*

J.P.: *“Había una necesidad del momento, una necesidad histórica de hacer una cuestión alrededor del tango que había que aprovecharla también. La situación del tango era algo de resistencia cultural que se dio en los noventas. Y ese fenómeno medio que era, digamos, que hubo al principio pocos personajes, en lo puntual con el tango, quizás en otros espacios había más gente, pero en el lenguaje del tango en el año 95 no había nadie, en el 96 había dos grupos y en 97 éramos cuatro. Pero ese momento reflejaba una situación que era toda una efervescencia, para que nos ubiquemos, a ver si puedo ayudarles...En esa época hacer rock, a ver, antes de esa época hacer rock era claramente contestatario y hacer rock a partir de esa fecha ya no era tan contestatario. El rock de esa época, estamos hablando de pleno menemismo, era otra cosa, venían todos. Había una canción del grupo The Sacados que se llamaba Paren de venir. Porque tenías un sábado Prince, un sábado Madonna, un sábado los Stones, uno atrás de otro. Ese tema era porque no había laburo para los músicos de acá. Porque además era una cosa que golpeó algo más profundo porque, ponele yo con diecisiete años en ese contexto, y, imaginarme tocando rock no era lo mismo que imaginarme dos años antes, ahí era que voy a hacer rock,*

si es la música del imperio, del sistema. Y hubo un resurgir de los movimientos folclóricos, de la murga y del tango. Entre otras cosas, otros movimientos también. Y esa necesidad había que empezar a encausarla en proyectos que pudieran hacerse, porque si no la gente tenía ganas de hacer tango pero ¿cómo aprendías?” “Fue un hagamos un movimiento que funcione, que se pueda desarrollar la movida, que la gente pueda tener un consumo cultural de algo más interesante que le venden.”

A modo de conclusión

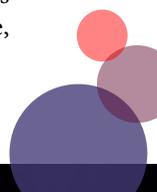
Si bien consideramos que el presente trabajo es un inicio de multi perspectivas a seguir ahondando, es preciso visualizar una serie de elementos que son necesarios tener en cuenta y sistematizar como en línea con el *giro decolonial*. Con la desobediencia epistémica (Mignolo, 2011) no encolumnada dentro de los esquemas académico/pedagógicos sino en la práctica situada del movimiento cultural del tango porteño. Una especie de *hacerlo a mi modo* (Rosabal Coto, 2014) *creando un camino diverso* (Gonnet, 2016) con la acción musical colectiva dentro de sus escenarios sociales.

Puntos salientes como la imitación corporal dentro de un ensamble conformado por músicos con diferentes niveles de formación con el objetivo de poder generar un proyecto hacen sobresalir las instancias formativas en relación con la tracción de un movimiento. Tomando las manifestaciones de Julián Peralta “viene alguien y dice: quiero tocar tango. OK, no hay problema, pero tenés que armar un proyecto porque esto de acá en dos años se te acaba. Bueno, ¿cómo vas a hacer para generar un proyecto? Tenés que escribir, hacer un arreglo, tocarlo, armarte un grupo y bancarte, si hay que sacar una variación, un ritmo, entonces la necesidad viene de poder resolver esas cosas para básicamente hacer tango.” JP

Hay una categorización para tocar que sí parte de una herida colonial y de sus modelos, el miedo y el error. Frente a ello se manifiesta una *cultura del no miedo* y un *estatuto del error*.

Hay un establecimiento de tocar sin a prioris. El saber tocar, o saber leer no forman parte de las condiciones para formar parte de un ensamble. Al decir de Peralta “cuando sabés tres notas, vas al ensamble y tocás tres notas”.

Es la *participación* (Turino, 2008) un concepto central en la caracterización de los roles. Por tanto son todos participantes con distintos roles, el director, el docente, el aprendiz. Se definen en la circulación de conocimientos.



Las menciones de “Se hace junto con”, en relaciones de codo a codo y cara a cara. “Se enseña haciendo, embarrándonos”.

Así, por ejemplo, cuando en las clases de arreglos o dirección hay que esclarecer algún componente de la partitura, se recurre a hacerlo “tocando con el otro”.

Hay una resistencia contestataria frente a la mercantilización de los 90 's. Hay una revitalización del espacio público de la milonga como el escenario privilegiado para su elemento vertebrador: el encuentro. En este punto cabe señalar que música y danza constituyen una unidad inescindible entre música y danza, siendo la milonga una totalidad complementada por el entramado de vínculos sociales que se tejen.

Hay una clara una experiencia liberadora que ancla en su propia cultura, en su historia, en redescubrir un lenguaje en su función social, y por lo tanto ponerlo del lado de lo situado y de lo vivo. Situado en su cultura y sus procesos históricos y vivos como constetario a lo estático del tango for export, un estereotipo del tango, una postal para turistas como mercancía para llevar al exterior.

El movimiento asume las necesidades sociales de su contexto, y esto lo hace efectivo y, a su vez, lo tracciona.

Referencias bibliográficas

- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Revista Transcultural de música* (12). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>
- Cecconi, S. (2010). *Los territorios de la milonga en Buenos Aires: Estilo, generación y género*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5779/ev.5779.pdf.
- Denzin, N. K. (2013). Auotetnografía analítica o nuevo daja vu. *Astrolabio*, 11(1), 207–220.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). Autoetnografía: un panorama. *Astrolabio*, 14(2), 249–273. <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626/12041>
- Gonnet, D. H. (2015) La diversidad de caminos en la construcción de conocimiento musical. Una experiencia socio-comunitaria. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3(1), 25-43.
- Gonnet, D. H. (2017) *La construcción de conocimientos pluriversales en la escena*

del tango de principios de siglo XXI. La experiencia de la Escuela Orlando Goñi. (En prensa).

- Liska, M. M. (2013) La revitalización del baile social del tango en Buenos Aires: Neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990. *Ethnomusicology Review* (18). Recuperado de <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/702>
- Maurizio, R. (2003). *Políticas macroeconómicas y vulnerabilidad social: la Argentina en los años noventa.* Santiago de Chile: CEPAL. *en la Argentina contemporánea.* Buenos Aires: Eudeba.
- Minujin, A., & Anguita, E. (2004). *La clase media: seducida y abandonada.* Buenos Aires: Edhasa.
- Mignolo, W. (2011) Desobediencia y libertad Epistémica, pensamiento independiente y libertad de-colonial, *Otros Logos*, 1, 8-42.
- Rosabal-Coto, G. (2014). "I did it my way!" A case study of resistance to coloniality in music learning and socialization. *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 13(1).
- Shifres, F., & Holguín Tovar, P. (2015). Escuchar música al sur del Río Bravo. *Calle14: Revista de Investigación en el campo del Arte*, 10.
- Shifres, F. & Rosabal Coto, G. (2017) Editorial. *Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica.* (En prensa)
- Santos, B. D. S. (2008) *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria.* Santiago: Editorial Universidad Bolivariana.
- Santos, B. D. S. (2010). *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal.* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO; Prometeo Libros.
- Santos, B. D. S. (2012). *Descolonizar el saber, reinventar el saber.* Montevideo: Ed. Trilce
- Varchausky, I. (2009) *Orquesta típica ¿qué es una orquesta típica?* Recuperado de <http://www.eltangauta.com/nota.asp?id=1360>

Notas

1. La orquesta típica es una formación instrumental, aunque no hay un consenso aunado sobre su origen. Muchos libros de historia del tango mencionan al mítico quinteto de Vicente Greco que utilizó el nombre de "orquesta típica criolla" luego

pasó a denominarse “orquesta típica” consolidándose la formación en los sextetos de mediados de la década de 1920. Esas terminaron de definir la base del formato: dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. <http://www.eltangauta.com/nota.asp?id=1360>.

2. Los entrecomillados sin cita del artículo corresponden por un lado a reseñas en primera persona de la autora y a la charla desarrollada para estudiantes de música popular: Julián Peralta en la Escuela Popular de Música, en el marco de la Cátedra Proyectos y Dispositivos de Abordaje Socio Musical I. Tecnicatura en Música Popular –Fundación Música Esperanza – Madres Línea Fundadora-Universidad Nacional de La Plata. Ambas perspectivas se encuentran destacadas con las iniciales AB (Aude Bresson) y JP (Julián Peralta).

3. Un marcato es uno de los modelos de acompañamiento que definen al estilo tango, e incluso, que al estilo de las grandes orquestas, cada una de ellas busco y definió una estética propia en estos modelos de acompañamiento.

