



Clang

REVISTA DE MÚSICA
Publicación del Departamento de Música





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic Martín López Armengol

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminara

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Jefa del Departamento de Música

Prof. Matilde Alvides

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretaria de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler



Número 5 | ISSN 1850-3381

Gestión y coordinación editorial

Lic. Florencia Mendoza

Corrección

Trad. Mercedes Leaden

Prof. Fernando Barrena

Adecuación de estilo

Lic. Pilar Marchiano

Traducción

Trad. Mercedes Leaden

Desarrollo de la revista electrónica

Lic. Lisandro Peralta

Diseño

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

DCV Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Diseño de la revista electrónica

DCV Agustina Fulgueiras

Fotografías

Flor Aguila

Diciembre de 2018

Cantidad de ejemplares: 300

Clang es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina.
cuit 30-54666670-7

editorialpapelcosido@fba.unlp.edu.ar

clang@fba.unlp.edu.ar

Número 5 / diciembre de 2018

ISSN 1850-3381

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Versión electrónica

ISSN 2524-9215

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang>



REVISTA DE MÚSICA

Número 5 | ISSN 1850-3381

Editor responsable

Lic. Alejandro Polemann (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Editora asociada

Dra. Paula Cannova (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Consejo científico

Dra. Alicia Martín (Universidad de Buenos Aires. Argentina)

Mg. Carlos Freire Soria (Universidad de Cuenca. Ecuador)

Dr. Daniel Belinche (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dr. Diósnio Machado Neto (Universidad de São Paulo. Brasil)

Mg. José Urgilés (Universidad de Cuenca. Ecuador)

Prof. María Elena Larrègle (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dra. María Eugenia Domínguez (Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil)

Mg. María Lamacchia (Universidad de Buenos Aires. Argentina)

Prof. Martín Eckmeyer (Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina)

Dr. Martín Liut (Universidad Nacional de Quilmes. Argentina)

Mg. Pablo Palacios Torres (Universidad de Valparaíso. Chile)

Dr. Paulo Tiné (Universidad Estatal de Campinas. Brasil)

Prof. Santiago Romé (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Santiago Santero (Universidad Nacional de Artes. Argentina)

Lic. Silvia García (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Colaboradores

Lic. Federico Alejandro Del Río (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Juan Pablo Gascón (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Luciano Fermín Bongiorno (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Martín Jurado (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Pablo Ariel Mitilineos (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Mg. Ramiro Mansilla Pons (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

ÍNDICE

Clang
Número 5 | ISSN 1850-3381

9 EDITORIAL

Alejandro Polemann

13 INSTITUCIONAL

Matilde Alvides

ACTUALIDAD

19 Voces de Latinoamérica. Diego Boris, Kátya Teixeira, Fernando Cabrera

Paula Cannova, Alejandro Polemann

26 El arte como centro

Luciano Bongiorno, Alejandro Polemann

CON LA MÚSICA A OTRA PARTE

31 Reflexiones sobre dos ruedas

Luciano Massa

ARTÍCULOS

37 La *Jazz Band* y la orquesta típica en el Frevo. Procesos creativos en arreglos y composiciones

Paulo José de Siqueira Tiné

49 Siempre fuimos el otro. Racialización, polifonía e historia de la música

Leticia Zucherino, Guido Dalponte

58 La canción y la academia. Desencuentros, debates y perspectivas

Santiago Romé

70 La tesis, una invención musical. Trabajo final en Música Popular, vacilaciones y certezas

Julio Schinca

77 «El que se mete con mi barrio me cae mal». Alternativas analíticas a la estandarización en música popular

Martín Eckmeyer

101 En directo, en vivo. El *rock* televisado en Latinoamérica entre 1960 y 1990

María Paula Cannova

115 ¿Quién canta a Malena?

Manuel González Ponisio

RESEÑAS DE DISCOS

127 Mirada Primera

Federico Alejandro del Río

128 Ese grito es todavía un grito de amor

Agustín Salzano

129 La trama de los confines

Juan Pablo Gascón

130 Donde

Emiliano Seminara

131 Nave

Sergio Pujol

132 En el borde del tiempo

Ramiro Mansilla Pons

133 Deseo, Amor y Deseo / DAD Remixes

María Marchiano

134 Aires de Finlandia Vol. 2

Patxi Asdrubal Linares

RESEÑAS DE LIBROS

- 137** **Diez años. Aportes e inquietudes sobre la música popular latinoamericana**
Federico Alejandro del Río
- 140** **Tango regenerado: nueve ventanas al presente**
Andrés Serafini
- 143** **Esto suena así... Reivindicación, música y algunas implicancias**
Rubén Martínez Castillo
- 146** **Tangos para una sola guitarra**
Tomás Clarke
- 149** **Cuando la música es más que música... O menos que música**
Ramiro Mansilla Pons
- 152** **Una mirada tríplica sobre el tango en la Argentina**
Patricio Banegas
- 155** **Argentango. La industria, lo nuestro, el otro y la novedad**
Lautaro Casa y Sabina Maza
- 158** **El tango entre dos Américas**
Elizabeth Edith Moralejo
- 161** **Días de Chamamé**
María Lucía Troitiño
- 164** **Encuentro de tradiciones huérfanas. El piano en el tango argentino**
Federico Alejandro del Río



EDITORIAL

Las Universidades Nacionales no atraviesan su mejor momento. Se encuentran desfinanciadas —algunas parcialmente y otras casi totalmente— y con los sueldos de sus trabajadores y trabajadoras en enorme retroceso en cuanto al poder adquisitivo. Además, las instituciones universitarias de arte, ciencia y tecnología, sufren una fuerte escalada de desprestigio que intenta relativizar su importancia, menoscabar su valor, presentándolas más como un gasto del Estado que como una inversión estratégica y un derecho. La educación pública, laica y gratuita se encuentra amenazada en su conjunto. Paradójicamente, el gobierno nacional —quien debería velar por estas instituciones que con gran esfuerzo construyeron una reputación reconocida en todo el mundo— no hace más que conspirar contra su desarrollo a través de las acciones y los dichos de sus funcionarios electos y designados. En ese marco, desde nuestro espacio de trabajo, redoblamos el esfuerzo en pos de generar nuevos y mejores conocimientos en investigación y en producción artística. Así, el quinto número de *Clang* se impone como parte de la resistencia contra estos atropellos.

En sus ya diez años de existencia, la carrera de Música Popular no solo se ha transformado en la más demandada por las y los estudiantes, sino que las temáticas asociadas a su campo disciplinar representan un importante porcentaje del total de los estudios musicales en la institución. El interés por la música popular constituye un hábito consolidado en el ámbito del Departamento de Música, los diez años de existencia de la carrera cuentan con amplios desarrollos en la realización y en la investigación musical. Este hecho se refleja en el nuevo número de la revista, en el que sin proponérselo la mayoría de los artículos se encuentran vinculados a la música popular.

Los profesores Santiago Romé, Manuel González Ponisio y Martín Eckmeyer, desde diferentes perspectivas y temas, aportan al corpus sobre el estudio de la música popular. Eckmeyer devela las contradicciones y las fisuras con los que Theodor W. Adorno intentó, con mucho éxito en los espacios institucionales de la música «cultura», fundamentar cierta falta de «valor» en la música popular. González Ponisio acerca una propuesta de ampliación del término *improvisación* en música y lo aplica como una posibilidad para el tango en el marco de sus complejidades interpretativas. Romé, por su parte, propone a la Canción como una forma multidimensional para un abordaje interdependiente que permita superar la histórica fragmentación en el estudio y la enseñanza de la música popular.

En línea con su tesis doctoral, la profesora Paula Cannova se interna en ese espacio tan importante como vedado por donde circula «lo popular»: la televisión. En particular, aborda la forma en que el rock se difundió y se desarrolló en dicho medio entre los años sesenta y los noventa. En tanto que Leticia Zucherino y Guido Dalponte ponen en discusión el «nacimiento» de la polifonía en el relato de la «historia de la música» —europea, por supuesto— y cómo el establecimiento de ese *canon* opera sobre nuestra mirada de la música actual, especialmente de la música popular.

El aporte de nuestro invitado especial de la Universidad Estatal de Campinas (UNICAM), Paulo Tiné, no solo es significativo por su contenido —desarrolla una minuciosa propuesta para el abordaje de arreglos destinados a un formato típico brasileño—, sino porque el investigador forma parte de una red de colaboración entre instituciones latinoamericanas en las que se dictan carreras de música popular formalizadas a través de la creación de la Red de Estudios sobre Música Popular en Universidades Latinoamericanas (REMPUL). En momentos en que la Patria Grande también está en peligro, la articulación y el desarrollo del conocimiento es central para reforzar la idea de que los pueblos latinoamericanos y sus instituciones pueden recorrer juntos caminos de unión y prosperidad social.

En el marco de una institución de formación la preocupación permanente es cumplir el objetivo: formar profesionales. En ese sentido, el profesor Julio Schinca nos acerca la posibilidad de transformar el último tramo de la carrera, el trabajo final, tesis o tesina, en un espacio de «invención», es decir, en un lugar en donde lejos de estar todo dicho o canonizado a través de conocimientos previos, todo está por ser inventado, creado, imaginado a través de, en nuestro caso, la música.

Asimismo, incluimos en este número una producción especial del equipo editorial, en la que tres destacados músicos latinoamericanos reflexionan, a partir de los mismos disparadores, sobre las posibles zonas de unidad cultural y sonora, y sobre los desafíos que Nuestra América propone para la producción y la difusión musical en la actualidad. En ese sentido, también abordamos la creación y la proyección actual del Centro de Arte de la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), un espacio dinamizador de la producción artística contemporánea en el ámbito de la ciudad y sus cercanías.

Finalmente, cabe señalar que en esta edición las reseñas de discos y de libros son singulares, ya que fueron realizadas en su mayoría por estudiantes avanzados o flamantes graduados y graduadas de las carreras de nuestra Facultad. En línea con lo planteado al comienzo, la mejor resistencia a los embates sufridos en estos tiempos son los profesionales que en un futuro no muy lejano tomarán la posta: los graduados y las graduadas de nuestra Facultad de Bellas Artes.

Lic. Alejandro Polemann
Director de *Clang*

INSTITUCIONAL



INSTITUCIONAL

Matilde Alvides

matildealvides@hotmail.com.ar

Jefa del Departamento de Música. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) brinda siete carreras con titulaciones de profesorado y de licenciaturas en las orientaciones Música Popular, Composición, Guitarra, Dirección Orquestal, Educación Musical, Dirección Coral y Piano. Las mismas, en su incumbencia profesional, presentan características comunes y específicas de acuerdo con cada disciplina. Por ejemplo, los profesorado permiten ejercer la docencia en asignaturas de formación musical de todos los niveles y las modalidades educativas, y las licenciaturas, desarrollar los roles para la competencia profesional: compositor, arreglador, intérprete, director, educador, asesor, consultor, entre otros.

El Departamento también cuenta con carreras de extensión universitaria situadas en diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A partir de los convenios firmados en 2015 con las municipalidades de General Belgrano y de San Miguel del Monte, se dicta, como cohorte única, la carrera de Profesorado en Música Popular —actualmente en su tercer año—. Asimismo, continúa vigente el convenio que dio origen a la Tecnicatura de Música Popular que funciona en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA). El mismo se firmó en 2011 con la asociación Madres Plaza de Mayo —Línea Fundadora—, la Fundación Música Esperanza y el ministerio de Desarrollo Social de la Nación y, luego, en 2013, con el ministerio de Educación de la Nación.

El amplio bagaje disciplinar que contiene este Departamento se funda en las múltiples experiencias pedagógico-académicas presentes, basadas en la producción artística, la investigación y la extensión universitaria. La

convivencia de la música clásica centroeuropea del siglo XVI al XIX, con el repertorio de la música académica contemporánea y la música latinoamericana de los siglos XX y XXI no es una combinación ecléctica azarosa, sino el resultado de años de discusiones políticas, teóricas e ideológicas que impactaron en el proyecto pedagógico de la Facultad. Proyecto que se caracteriza por ser inclusivo.

INGRESO, PERMANENCIA Y EGRESO

Hace aproximadamente una década que el número anual de ingresantes supera los 800 estudiantes, mientras que alrededor de 2000 alumnos más conforman la matrícula de primer a quinto año. Tal masividad requiere de estrategias académicas que acompañen los trayectos universitarios. En agosto de 2018, a partir de una iniciativa de la UNLP, comenzó a implementarse el Programa para la regularidad en la trayectoria y la promoción del egreso coordinado por un equipo de docentes de la Facultad, que junto con la Secretaría de Asuntos Académicos, los siete departamentos y la Secretaría de Asuntos Estudiantiles articulan un trabajo que se propone mejorar los niveles de retención en el ingreso, garantizar la regularidad en el trayecto universitario y fomentar el egreso.

En ese sentido, se realizan varias acciones: relevamientos de datos estadísticos a través de herramientas tecnológicas como el SIU Guaraní; entrevistas y encuestas a estudiantes y docentes; jornadas de trabajo a partir de talleres de producción de escritura académica, de canto, de arreglos y composición, de abordaje del estudio de los instrumentos piano y guitarra, de lectoescritura musical y de práctica de conjunto; clases de verano que promuevan la finalización y aprobación de las cursadas; acompañamiento y articulación con alumnos avanzados que participarán de programas académicos presentados por las distintas secretarías de la FBA.

Para el acompañamiento a los estudiantes que estén por egresar se propone, entre otras iniciativas, favorecer los proyectos de tesis individuales y de tesis colectivas con producciones y conciertos en vivo, y realizar trabajos de campo e investigaciones para aportar al asesoramiento académico y tecnológico, articulando con los diferentes departamentos y con el Laboratorio de Sonido, para la grabación y el montaje de amplificación en los ámbitos donde se realice la obra. De esta manera, el objetivo es ampliar el abordaje de los repertorios musicales en sincronía con las búsquedas actuales de los estudiantes. Asimismo, desde la Coordinación de Egreso de la Secretaría de Asuntos Académicos se elaborará un banco de directores y codirectores de trabajos finales, que facilite la orientación, indagación e investigación del tesista.

Como mencionamos al principio del apartado, el número de estudiantes ronda los 2800, con un total de 164 cátedras —entre las carreras de

Música de la FBA y las extensiones— y de 373 docentes —entre titulares, adjuntos, jefes de trabajos prácticos y ayudantes—. Además, como ámbito de formación profesional, existe la figura del *adscripto*, con actividades a desarrollar dentro de una cátedra. Las adscripciones en curso son 78, de las cuales 56 corresponden a alumnos avanzados y 22 a graduados.¹ En 2018 se recibieron 23 solicitudes de adscripción. En tanto de 2015 a septiembre de 2018 se registraron 30 finalizaciones de adscripciones aprobadas por el Consejo Directivo. Por último, la cantidad de graduaciones durante el corriente año² —entre las distintas carreras del Departamento— es de 37, mientras que en 2017 fue de 78.

INVESTIGACIÓN Y EXTENSIÓN

Los proyectos de investigación vigentes dentro del Departamento de Música son once. En ellos se destaca el análisis de problemáticas centradas en los modos de abordaje del Arte en general y de la Música en particular: el análisis, la producción, la composición, la interpretación y la educación artística, así como su vinculación con el contexto histórico, político y económico.³ Además, el Departamento cuenta con tres becarios posgraduados; dos becarios Tipo A y dos Tipo B;⁴ y, en la categoría de becarios CIN,⁵ dos en 2018 y cuatro postulantes para el 2019.

Por su parte, los proyectos de extensión desarrollados en Música son siete, además de numerosas propuestas que se implementan en otras facultades ejerciendo el desarrollo —tal como lo plantea la Secretaría de Extensión de la UNLP—, de actividades en el marco de trabajos de equipos de cátedra, de articulación entre diferentes actores de la comunidad, de organizaciones públicas estatales, sociales y la universidad.⁶

PROPUESTAS ACADÉMICAS

El Departamento dispone de grupos y de ensambles constituidos por estudiantes y docentes de la Facultad, en tanto espacios de producción artística conformados a partir de propuestas de cátedras, que consisten en prácticas preprofesionales para el intercambio de saberes disciplinares, entre ellos:

1 Información aportada por la Secretaría de Asuntos Académicos de la FBA.

2 Cifra relevada a octubre de 2018.

3 Información aportada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes.

4 Becas Tipo A son las destinadas a iniciar los estudios de Doctorado o Maestría y becas Tipo B son las destinadas a finalizar la carrera de posgrado y a la presentación y defensa de la tesis de Maestría o Doctorado.

5 Se trata de becas otorgadas por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).

6 Información aportada por la Secretaría de Extensión de la FBA.

* El Coro de Cámara: integrado por estudiantes de todas las carreras de música. La propuesta fue presentada por las cátedras de Dirección Coral IV y V y fue aprobada por Consejo Directivo en la Resolución N.º 292/10. Participa en la realización de trabajos finales de la Licenciatura en Música con orientación en Dirección Coral. Ensayan los viernes de 16 a 18hs. en el aula 85, 2.º piso de la sede central de la FBA.

* El espacio Aula 20: grupo de investigación y experimentación en nuevas tendencias en el campo de la danza. Propuesta dirigida por la cátedra de Trabajo Corporal I y aprobada por Resolución N.º 294/10 del Consejo Directivo. Promueve el intercambio entre las diferentes carreras de la Facultad: Música, Diseño, Artes Visuales y Artes Audiovisuales. Ensayan los martes de 18 a 20hs. en el aula 20, de la sede central.

* El Ensamble de Música Popular: integrado por alumnos de las distintas carreras de Música. Tocan instrumentos de viento, percusión, bajo, piano y batería. Los arreglos que se interpretan son originales y adaptados para el ensamble, teniendo en cuenta las particularidades tímbricas y acústicas de la agrupación. Se creó en 2014, en el marco de la cátedra Producción y Análisis Musical III de la carrera de Música Popular. Fue aprobado por Resolución N.º 176/14 del Consejo Directivo.

* El ensamble Mariano Drago: forma parte de la cátedra de Dirección Orquestal. Interpreta obras para que dirijan estudiantes de los distintos niveles y articula con otras carreras de Música para realizar conciertos didácticos y estrenar obras originales de los estudiantes. Participa en actividades académicas como una herramienta pedagógico-didáctica.

CONGRESOS, CONCIERTOS, CONFERENCIAS

A continuación, se mencionarán algunas de las actividades promovidas y organizadas por las cátedras del Departamento de Música durante 2018. La cátedra de Dirección Orquestal junto con la cátedra de Composición II realizan desde el año 2000 conciertos de Música Contemporánea. El repertorio de los mismos está constituido por obras de estudiantes de Composición, las cuales son dirigidas por estudiantes de Dirección Orquestal. Este proyecto promueve el fortalecimiento de las prácticas de formación profesional de ambas carreras.

Por su parte, la cátedra de Práctica Experimental con Medios Electroacústicos, en el marco de un proyecto académico de producción e interpretación instrumental, organizó el *VII Seminario/Encuentro entre Compositores y Saxofonistas*, dirigido a estudiantes de la FBA. Este espacio se propone la realización de obras originales —compuestas especialmente para el evento— y el intercambio de experiencias y conocimientos por parte de los actores participantes. Producto de esta actividad se realizaron varios conciertos en diferentes ámbitos académicos de la ciudad de La Plata.

Las cátedras Introducción al Lenguaje Musical y Teoría y Práctica de la Enseñanza musical II, correspondientes al ciclo de formación musical básica y al último año de la carrera de Música Popular, respectivamente, desarrollan en conjunto un Taller de acompañamiento en los aprendizajes del lenguaje musical. En dicho espacio se proponen como objetivos, por un lado, trabajar sobre los saberes con los cuales han tenido algún grado de dificultad quienes cursan el ingreso; y por otro, acompañar a los estudiantes en la última etapa de su carrera para desarrollar estrategias pedagógico-didácticas significativas en su formación como docentes críticos y reflexivos. De este modo, abordan la especificidad de la formación profesional dentro del campo de la música popular.

Asimismo, junto con el Departamento de Música, la FBA fue sede organizadora de distinguidos eventos académicos, tales como la *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* —donde se propuso un simposio y una serie de conciertos homenaje a la obra de Mariano Etkin—; el *II Congreso Internacional de Música Popular: epistemología, didáctica y producción*, con convocatoria abierta a docentes, investigadores, músicos, alumnos y profesionales interesados en la temática —en el que se destacaron ponencias, conciertos y una feria de productores de instrumentos musicales—; la *5.º Bienal universitaria de Arte y Cultura Algo en común*, organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP y la FBA —que contó con más de 130 propuestas artísticas dentro de las Artes Visuales, las Artes Audiovisuales, la Música, el Diseño y las Artes Escénicas—.

Por último, el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), de la FBA, realizó la *15.º Conferencia internacional de percepción y cognición musical*. La misma se desarrolló en la ciudad de La Plata, en el Edificio Sergio Karakachoff de la UNLP (Centro de Posgrado). Asimismo, organizó las *Jornadas de Investigación en Música (JIMUS 2018): Experiencia musical, producción y pensamiento*. En ellas se realizaron conferencias, mesas de exposición de trabajos de investigación y comunicaciones con grupos de discusión colectiva sobre las áreas temáticas, foros y paneles de discusión de las distintas áreas disciplinares de la música, y talleres de práctica musical.

Estas son algunas de las propuestas que forman parte del trabajo realizado por quienes integran el Departamento de Música. A lo largo de cada ciclo lectivo se desarrollan un sinnúmero de actividades del campo del conocimiento musical para el intercambio entre estudiantes y profesionales del arte, que realizan cotidianamente sus transferencias de conocimiento a través de producciones musicales y teóricas que exceden ampliamente las descriptas.

En este marco y como una apuesta a la producción de esta comunidad educativa, se lanza el quinto número de la revista *Clang*, apostando a la producción de esta comunidad educativa y poniendo en valor todos los aportes realizados.



ACTUALIDAD

VOCES DE LATINOAMÉRICA

DIEGO BORIS, KÁTYA TEIXEIRA, FERNANDO CABRERA

VOICES OF LATIN AMERICA

DIEGO BORIS, KÁTYA TEIXEIRA, FERNANDO CABRERA

Paula Cannova

mpcgalactica@gmail.com

Alejandro Polemann

alejandropolemann@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Clang consultó a tres músicos de reconocida trayectoria para compartir algunas reflexiones sobre la música latinoamericana y apeló a sus conocimientos y sus prácticas. Kátya Teixeira (Brasil, 1971), Fernando Cabrera (Uruguay, 1956) y Diego Boris (Argentina, 1961) grabaron sus voces para responder a las mismas preguntas. En la revista los presentamos reunidos—en un encuentro a la distancia—para reflexionar sobre la realidad musical latinoamericana.

¿Qué aspectos sonoros pueden identificar a una música como latinoamericana? ¿Esta condición es independiente de los medios sonoros con los que se trabaja?

Fernando Cabrera (F.C.): Creo que los aspectos sonoros que identifican a una música como latinoamericana son simplemente la herencia hispana que tenemos todos los países, ya sean ritmos, compases, maneras melódicas y armónicas que llegaron de España en el proceso de la colonización. Luego, las músicas de este continente se fueron *acriollando* y se desarrollaron en cada país con diferencias, obviamente, junto con el aporte africano dado por la lamentable práctica de la esclavitud que paradójicamente nos ha dejado esta riqueza, sobre todo en los países que tenemos la suerte de tener un componente negro en nuestra sociedad, como en Uruguay.

Kátya Teixeira (K.T.): Considero que los aspectos sonoros determinantes de la unidad latinoamericana son el ritmo y el acento. El acento latinoamericano es único. A través de él podemos identificar rápidamente de qué parte

de Latinoamérica proviene una determinada música, sea esta instrumental o vocal-instrumental.

Diego Boris (D. B.): Está claro que en nuestra región las fronteras geográficas no son equivalentes a lo que serían las identidades culturales y, en este caso, musicales. Claramente hay otra respuesta artística a la que es solamente la geográfica. El norte de la Argentina tiene mucho más que ver con lo que se cultiva en Bolivia y en Perú, la región de Cuyo con Chile, Buenos Aires con Montevideo, etcétera. Pero más allá de esas situaciones, donde las fronteras no coinciden con las producciones culturales, hay una respuesta diferente en cuanto a lo que es la lógica de mercado. Hay países que logran adaptarse un poco más a los estímulos del mercado que genera, a veces, una respuesta más industrial y hay países que, por su tradición cultural, generan anticuerpos ante esa lógica de mercado y se ubican en una instancia autogestiva, independiente. Entre tales países, creo que la Argentina es uno de esos espacios en donde los anticuerpos se ven más desarrollados, quizá por una tradición cultural de autogestión. Y también porque grandes referentes del arte participaron de la vida política, cultural, social y de las leyes que determinaron conquistas. En cuanto a lo estético, evidentemente Brasil y Argentina han desarrollado una identidad de *exportación* muy fuerte, que ha generado un polo de referencia para la región. Son, creo, los dos países que marcan la región sin dejar de ver que tanto Uruguay, Chile, Bolivia, Perú y el resto de la región tienen, también, características identitarias muy particulares.

¿Qué aspectos son compartidos en la producción musical de la región?

F. C.: Es muy difícil establecer qué aspectos son compartidos en la producción musical de América Hispana y Brasil. Es muy diferente cada país. Una cosa es Brasil, otra Argentina, otra México, otra Perú, otra Bolivia, otra Chile. En cada lugar se dan características muy diferentes. Uruguay, en particular, es un país que tanto en su economía como en su demografía equivale a una provincia de la Argentina. El mercado es muy pequeño, todo es muy chico, son muy chicas las discográficas, es muy chico el circuito de posibles actuaciones en vivo, las expectativas siempre son chicas. Entonces, también es artesanal, digamos así, la manera en que uno puede producir o las prácticas comerciales, o el *marketing*, etcétera. Todo se hace de una manera provinciana.

K. T.: Para mí es muy claro, cuando escucho una canción argentina, chilena o brasileña percibo un acento regional que se manifiesta en la manera de hablar, de sentir esa canción. A su vez, las diversas músicas latinoamericanas comparten sus influencias y sus dificultades, desde siempre.

D. B.: Seguramente, si hay una identidad regional está atravesada por la producción de los pueblos originarios integrada con la herencia de la conquista. En ese sentido, creo que se puede hablar de un trazo grueso de identidad general. Luego, las corrientes inmigratorias determinaron otro tipo de producción. Ese tipo se diferencia en los centros urbanos, en donde esas corrientes inmigratorias generaron un entrecruzamiento mucho más profundo de lo que son las periferias. Pero si uno logra agudizar el oído, hay una identidad que podemos llamar América o la región sudamericana.

El productor fonográfico, ¿aporta algo específico en la producción fonográfica?

F. C.: Lo que aporta el productor fonográfico, a mi modo de ver, es una mirada externa a la subjetividad del músico o de la banda que va a grabar. Aporta una mirada profesional; tiene que tener mucha experiencia, muchos conocimientos de música, de audio, y ser más objetivo que lo que puede permitir la adrenalina o los nervios o la ansiedad del que graba. Debe aportar soluciones, a menudo creativas. También, modifica el producto original, pero cualquier actitud que tenga y cualquier acción que emprenda creo que debe estar profundamente consensuada y en contacto directo con el artista. El productor tiene que trabajar al servicio del artista.

K. T.: El productor fonográfico es determinante en la realización de una buena obra musical. Para que el producto sea auténtico debe haber una complicidad importante entre el productor y los artistas que realizan la producción. Hay que tener una humildad muy grande cuando se produce un disco, lo suficiente como para subordinarse a las necesidades del proyecto y dejar a un costado el propio *ego*.

D. B.: Es importante definir qué es el productor fonográfico. Es toda persona física o jurídica que haya adquirido o ejerza los derechos porque pagó los gastos de una grabación, ya sea porque pagó el estudio de grabación o porque contrató a los músicos y, de esa forma, ejerce el derecho de comercialización del fonograma mediante la transcripción de los mismos en cualquier sistema de soporte. Los derechos de comercialización que puede ejercer son, por ejemplo, la venta de soportes físicos (discos compactos), la disposición vía *streaming* o mediante tiendas digitales en los medios en línea. La función del productor fonográfico es la de realizar una inversión económica contratando un estudio de grabación y músicos, con el fin de crear un fonograma. Podemos definir un fonograma como una versión de una canción. Entonces, así como el derecho de autor es la norma que protege la creación de una música, en este caso, el productor fonográfico al crear un fonograma tiene los derechos de comercialización del mismo.

Eso aporta específicamente un productor y tiene un derecho de tipo económico y, a diferencia del derecho de autor o del derecho de intérprete, puede ser cedido o vendido.¹

¿Qué particularidades presenta la producción cuando esa función la asume el propio músico?²

F. C.: Bueno, cuando la producción la asume el propio músico significa que va a tener doble trabajo. Se tiene que desdoblar de mil maneras y el resultado puede ser, si quieren tomar como ejemplo, mis discos, que han sido producidos por mí a la largo de toda mi vida. Pero no sé si es lo más recomendable. Es un camino posible, obviamente.

K. T.: Creo que la producción musical tiene que ir por el camino de la autogestión. Ser dueño de la obra, del camino y del propio arte. Además, nuestro producto debe ser visto no solo como un objeto de entretenimiento, sino como un mensaje que conlleva una función social importante. En este sentido, también es necesario que los artistas se conciben a sí mismos como comunicadores sociales. Toda obra tiene su razón, su sentido, y es necesario que alguien la traiga al mundo para ser difundida. Esto se produce de una manera particular cuando quien lo hace es su creador o creadora. Hay que tener en cuenta el producto que se genera desde otra mirada profesional. Estar actualizado de lo que pasa en el mercado fonográfico es fundamental.

D. B.: Cuando el propio músico es el productor fonográfico de una obra se considera que ese fonograma es independiente, no sólo está en el Art. 65 de la Ley de Servicios de Producción Audiovisual (N.º 26 522), sino que también en la ley 26 801 por la que se crea al Instituto Nacional de la Música (INAMU): ese productor es productor independiente. Se define así cuando el autor o el intérprete es dueño de los derechos de comercialización del fonograma. Un músico puede ser productor independiente de varias maneras, ya sea en un estudio profesional de grabación o de manera casera; actualmente con la proliferación de los estudios caseros, cualquiera puede ser su productor fonográfico. El hecho de ser dueño de los fonogramas les permite a los músicos no solo ser dueños de decidir en qué espacios se puede escuchar su música, por ejemplo vía *streaming* o cualquier otra vía digital, sino que, también, les permite administrar la comercialización y la sincronización.

¹ En la Argentina, el derecho a autor y de intérprete no pueden cederse ni venderse porque se entiende que es parte de la persona.

² Cabrera y Teixeira se refieren, principalmente, a la producción artística mientras que Boris introduce la figura del productor ejecutivo, quien posee derechos de comercialización.

La sincronización de la música es cuando ese tema, cortina o *leit motiv*, se utiliza en una radio como inicio o salida, en una película como cortina o como música de fondo o *leit motiv*. El músico que es su propio productor fonográfico es el dueño de la versión de la canción o tema. Si es el intérprete y es dueño de la comercialización porque es productor fonográfico, cuando hay sincronización siempre debe pedirle permiso al autor. Hoy, con la evolución de la tecnología, se ha permitido que muchos músicos sean sus propios productores fonográficos. En ese caso se lo llama productor independiente. También es cierto que, si bien se puede tener el ejercicio de la libertad artística en una compañía discográfica de las convencionales, cuando uno es su propio productor fonográfico se pueden estirar esos bordes del ejercicio de la libertad artística. En este momento, ser músico independiente o productor independiente puede tener como un valor más, un plus, porque está asociado al ejercicio de la libertad artística.

¿Cuáles son las acciones que institucionalmente podrían impactar en un mercado musical latinoamericano menos dependiente?

F. C.: El Estado y las instituciones deben fortalecer, ayudar a la difusión, contribuir con todas las herramientas que tengan a su alcance para que la música de su comarca pueda tener un espacio, un lugar. Nunca va a competir de igual a igual con la música que viene de la industria universal y que tiene todos los canales a su favor, pero si no va a competir, por lo menos tiene que tener un espacio. Eso se hace con radios, canales de televisión, conciertos en vivo, apoyos de los ministerios de cultura, de las intendencias, becas, facilidades para presentarse en vivo, patrocinios de distintos tipos. No estoy diciendo nada novedoso, todo el mundo sabe cómo es eso.

K. T.: En la música latinoamericana observo dos circuitos de producción: uno de carácter masivo y comercial; y el otro más rebelde, que asume no interesarse en ganar dinero a partir de la producción musical. En este último circuito, parecería que si se hace una producción para comercializar, hay una *venta del alma al diablo*. Esta música —más intelectualizada, que parecería afrontar una preocupación social y política—, se mantiene fuera del mercado. En este sentido, necesitamos un cambio de mentalidad. Hay que tener en cuenta la función social del arte y comprender al músico como un trabajador igual que un médico, abogado, maestro o cocinero. Institucionalmente cada país es diferente. En Brasil, por ejemplo, tenemos (o teníamos antes de la crisis) un auspicio de las empresas orientado a la producción artística. Con ello, las mismas obtenían algunas exenciones impositivas. El problema es que los artistas beneficiados quedaban atados a la realización de una producción de carácter *publicitario*. Eso no fue bueno. Por ello, una buena opción podría ser aquella que se implementó en Francia: el artista

recibía un financiamiento del Estado para pensar, crear y producir, y después de dos años presentaba los resultados de ese trabajo. Esta modalidad sería perfecta, porque permitirá al artista enfocarse íntegramente en la creación, sin tener que realizar en simultáneo actividades para subsistir (conciertos o dictado de clases). Considero necesaria la existencia de políticas públicas que apoyen la realización y difusión de producciones musicales independientes. De todas formas, el músico independiente debe ampliar su mirada sobre la producción musical y evitar *descansar* cómodamente en esa ayuda institucional. Debe idearse nuevas formas de difundir su arte.

Hace cinco años comencé a armar un circuito en Brasil junto con otros artistas —Dandô— Circuito de Música Dércio Marques. No tenemos financiamiento público, pero hemos consolidado una red para difundir nuestras producciones artísticas. En el primer año de acción colectiva teníamos más de mil personas involucradas en el proyecto. Es un trabajo de hormiga, muy necesario. Esta práctica colectiva se ha comenzado a realizar también en otros países de Latinoamérica, como Chile, Argentina y Venezuela. Estas redes son importantísimas en este momento. Nuestra región posee las mismas dificultades y el hecho de juntarnos nos hace más fuertes.

D. B.: Las acciones que se deberían desarrollar para tener un mercado latinoamericano menos dependiente serían que existieran más organismos como el INAMU en los distintos países de Latinoamérica. La ley que creó el INAMU fue desarrollada en sus artículos principales por los músicos organizados que fueron llevando adelante sus propuestas. En esas génesis de la ley hay un aspecto que se relaciona con el fomento de proyectos que representen a las distintas regiones del país y, también, que apunta a privilegiar los proyectos que fomenten el ejercicio de la libertad artística por sobre la lógica del mercado para que puedan hacerse más visibles. En esa ley hay determinados artículos que garantizan el protagonismo de la actividad musical organizada en la toma de decisiones. Esta toma de decisiones es también a nivel federal, con esto quiero decir que se tiene un punto de equilibrio un poco más productivo con respecto a la relación entre el ejercicio de la libertad artística y la lógica de mercado. Cuando hablamos de lógica de mercado, no negamos la necesidad de comercializar las producciones artísticas, sino que se trata de expresar que no solo lo que se vende debe ser difundido o existir o distribuirse. Uno cree que al haber más organismos con esta característica —de protagonismo de la actividad musical, de federalismo— se logrará, inclusive a nivel latinoamericano, tener una música más representativa de las realidades culturales de esos países, y no tan uniformada con respecto a lo que viene de otras culturas. Obviamente, tienen todo el derecho de existir, pero en puntos de equilibrio con gran protagonismo de los hechos artísticos locales también. Creo que este es el aporte que se puede hacer desde una construcción, como fue la Ley de la Música que creó el INAMU, y hoy, desde la práctica.

Asimismo, el INAMU está participando de algunas situaciones de fomento regionales, como el programa IBERMÚSICAS, o ferias como el CIRCULART, para poner en valor a los músicos argentinos en países latinoamericanos mediante su participación en tales situaciones.

EL ARTE COMO CENTRO

Luciano Bongiorno, Alejandro Polemann
Clang (N.º 5), pp. 26-28, diciembre 2018. ISSN 1850-3381
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL ARTE COMO CENTRO

Por Luciano Bongiorno y Alejandro Polemann

La Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) ya cuenta con un espacio propio para el desarrollo de actividades artísticas de la UNLP

El nuevo Centro Universitario de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) fue inaugurado en octubre de 2017, en coincidencia con el cierre del *1.º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEPAAL)*. En esa inauguración se realizaron más de diez actividades en una jornada que se extendió todo el día y que contó con la participación de elencos, con muestras de plástica, con *performances* y con obras de teatro. Dentro de las propuestas que se presentaron, se vieron manifestaciones artísticas tradicionales, pero también se incluyeron propuestas más novedosas, como un *domo*, producido conjuntamente entre profesionales de las Facultades de Informática y de Bellas Artes. Desde su inauguración hasta el presente en el Centro se realizan numerosas actividades artísticas y también tienen lugar talleres de arte para la comunidad local.

La idea de las autoridades de la UNLP de hacer un centro universitario de arte en el ex Edificio Tres Facultades, transformado en el Edificio Karakachoff, fue bastante audaz, ya que implicó una gran intervención arquitectónica y una importante resignificación del espacio. El Centro cuenta con tres naves dispuestas de manera abierta. La primera nave está conformada por una sala muy amplia, la Sala A, que tiene piso para teatro o para danza y camarines, y que puede ser también utilizada para conferencias masivas

o ensayos abiertos de teatro. La segunda nave, que da a calle 48, está destinada a muestras y exposiciones de artes visuales y está equipada con un sistema de iluminación específico. La tercera es la del piso inferior, que cuenta con una oficina, una cabina de control de sonido y luces y tres salas más: la Sala B, también de usos múltiples (conciertos, conferencias, recitales, etcétera), con aproximadamente sesenta butacas, equipo de luces y sonido de muy buen nivel; la Sala C de exposiciones, aunque también fue pensada como aula para cursos, en la que se encuentra actualmente el domo; y una Sala D, inicialmente proyectada como microcine, pero también de usos múltiples. El espacio llamado «La Vidriera» expone la programación en pantallas digitales, visibles para los transeúntes que circulan por calle 48, y también es utilizado para instalaciones, obras de sitio específico, recepción o tienda donde se venden las publicaciones de Papel Cosido, la editorial de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la UNLP.

En una de las entrevistas realizadas para esta sección de *Clang*, Daniel Belinche, primer Secretario de Arte y Cultura de la UNLP (2014-2018), expresó que «uno de los objetivos del nuevo espacio era hacer del centro cultural un centro de arte en el que se desarrollaran, fundamentalmente, actividades artísticas basadas en la construcción de una política con tres ejes principales: mantener lo que tradicionalmente existió, profundizar en lo contemporáneo y orientarse hacia la producción popular. Poner el énfasis en el arte lo diferencia de un centro cultural». En este sentido, Mariel Ciafardo, actual Secretaria de Arte y Cultura, sostiene que espera poder nutrir la programación con propuestas de todas las disciplinas artísticas. Ciafardo señala: «Tratamos de no imprimir una estética atravesada por nuestro gusto. Todo lo que ocurre en el Centro tiene la obligación de mostrar diferentes líneas de trabajo en todas las disciplinas. Está abierto para poder ofrecer todo lo que está circulando, fundamentalmente en el arte contemporáneo. No va a ser un Centro que permanezca en una línea estética sino que habrá propuestas para todos los gustos y públicos». También afirma que el eje está puesto en los artistas emergentes para que tengan un espacio adecuado a las diferentes propuestas de producción artística que realizan.

En este sentido, el Centro posee algunos proyectos que salen de las producciones habituales: «Quizás la más importante sea la de poder realizar, una vez por año, una muestra que reúna el arte, la ciencia y la tecnología. Dado que este es un centro universitario, nos interesa que ponga en circulación qué saberes y disciplinas se enseñan y se investigan en nuestra universidad. Por ello, estamos convocando a las autoridades de las distintas unidades académicas para que aporten los contenidos específicos con el fin de presentarlos a través de diferentes formatos artísticos. Así que actualmente estamos proyectando la primera muestra de estas características que se realizará en 2019».

Otro desafío referido por la actual gestión es hacer *visible* el Centro de Arte ya que tiene poco tiempo de funcionamiento y todavía hay sectores de la población que desconocen su existencia. Las autoridades actuales manifestaron su intención de expandir el acceso al Centro de Arte hacia públicos de diversas edades y procedentes de diferentes zonas de la región.

Las autoridades sostienen que en el contexto de crisis económica y social que se transita, en donde la mayoría de los centros culturales del país atraviesan enormes dificultades, una de las prioridades es mantener las puertas abiertas. Por ello, la UNLP, a través de la Secretaría de Arte y Cultura, ha tenido la decisión política de sostener un centro de arte y es una de las prioridades del presidente de la UNLP.

El Centro de Arte está ubicado en Calle 48 N.º 575 (La Plata, Buenos Aires, Argentina). Se encuentra abierto de martes a viernes de 10.00 a 19.00, y los sábados cuando hay espectáculos. Todas las actividades son de entrada libre y gratuita. La información actualizada se puede consultar en el sitio <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar>.

EL ANTECEDENTE DE LA SECRETARÍA DE ARTE Y CULTURA

El Centro Universitario de Arte tiene como antecedente la aprobación de la aun joven —y única en Argentina— Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP. Hay dos cuestiones que son inéditas en este espacio: que no sea una dirección o departamento, sino que adquiera el rango de Secretaría, y que lleve la palabra *arte* en su denominación. Estas particularidades no constituyen una simple elección, sino que se deben a una clara intención de sus autoridades: poner el énfasis en dicha disciplina y mantener los elencos de arte clásico de la universidad, profundizando en las manifestaciones contemporáneas y ampliando su direccionalidad también hacia el arte popular.

Desde su apertura, la Secretaría de Arte y Cultura se ha encargado de fortalecer y de fomentar de manera directa las producciones artísticas de la UNLP, ya sea mediante la revista digital *El Río: notas breves sobre arte y cultura*, los subsidios del Programa de Apoyo a la Realización Artística y Cultural (PAR) o los ciclos de espectáculos gratuitos en los que se les paga a las compañías y que cuentan con sonido y equipamiento propio de primer nivel (*Sábados de Bellas Artes en Vivo*, *Música con Apostillas*, etcétera).

Por otra parte, no menos importantes han sido las bienales de arte y los cursos de extensión que hace ya varios años viene brindando dicha dependencia en la Casa de la Cultura de la UNLP. Los mismos, abiertos a toda la comunidad y de fácil acceso mediante becas estudiantiles, abordan la enseñanza de oficios artísticos comunes y específicos, y van desde un taller de mosaicos hasta un taller de cantautores, donde se enseña a componer canciones y a tocar y cantar.



**CON LA MÚSICA
A OTRA PARTE**

REFLEXIONES SOBRE DOS RUEDAS

Luciano Massa

luchomassa@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina /
Koninklijk Conservatorium. Hogeschool Gent (Conservatorio Real de Gante)

Gante es la capital de la provincia de Flandes del Este, una de las diez provincias Belgas. Llegué a Gante en octubre de 2010, con planes de llevar a cabo estudios de máster en guitarra. No bien llegué a este país la notable heterogeneidad cultural fue lo que más me sorprendió, heterogeneidad desplegada sobre una superficie que, para nuestros ojos, es más bien pequeña. Toda Bélgica es un país tan grande como la provincia argentina de Misiones, un país que posee tres idiomas oficiales (el neerlandés, el francés y el alemán) y, fundamentalmente, dos regiones bien diferenciadas: la región flamenca (donde se habla el neerlandés) y la región valona (donde se habla el francés). Existe, también, una pequeña región en la que se habla el alemán. El contraste entre la región flamenca y la valona es enorme: no solo la arquitectura, el idioma y el paisaje difieren, uno verdaderamente tiene la sensación de estar en dos países diferentes con solo tomar un tren de media hora de duración.

Y como si esto fuera poco, se suman los enormes movimientos migratorios que desde hace años registra el país: en un primer momento, y vinculado a la explotación minera, fueron los inmigrantes italianos que llegaron a Bélgica; luego, también para trabajar en las minas, fueron los turcos y los marroquíes. Asimismo, el proceso de colonización (y descolonización) del Congo Belga cumple su función en la conformación identitaria del país y, si sumamos el hecho de que Bélgica fue el destino de muchos exiliados que por motivos políticos o humanitarios se vieron obligados a dejar su país, entonces podemos entender la heterogeneidad cultural presente en Bélgica. Por citar solamente un ejemplo, durante la reciente crisis de refugiados del año 2015 Bélgica fue un país que acogió a muchas familias provenientes de Oriente. Todo esto sin olvidar que Bruselas, la capital, es

sede de las instituciones de la Unión Europea, lo cual aglutina a gente de todas partes que viven por acá.

Llegué a Gante en 2010 fundamentalmente para hacer los estudios de máster en el conservatorio de esta ciudad. Un conservatorio en Bélgica es una institución dentro de la esfera de la educación superior, es decir, a donde uno puede acceder luego de la educación secundaria. La educación superior en Bélgica está ordenada en torno a las escuelas superiores (llamadas *Hogeschool*, que es donde generalmente se enseñan todas las disciplinas artísticas, diseño, disciplinas educativas, etcétera) y a las universidades (llamadas *Universiteit*, que es donde se enseñan disciplinas como Medicina, Física, Ingeniería, etcétera). Una escuela superior tiene el mismo rango que una universidad pero enseña, en esencia, cosas distintas.

Unos meses antes de llegar a Gante había venido a Europa para tocar tres conciertos y uno de ellos era en Bruselas, donde tuve la posibilidad de conocer personalmente a Johan Fostier, uno de los grandes guitarristas que tiene este país (otra característica es la tradición de guitarra que hay acá y de la cual Johan Fostier y Raphaella Smits son probablemente los dos exponentes más importantes, sumados a otros guitarristas que, si bien no son belgas, viven en este país hace tiempo, como Antigoni Goni, Odair Assad y Gaëlle Solal). El hecho de haber elegido esta ciudad tuvo que ver, sin dudas, con haber elegido a Johan como profesor; al final de cuentas, uno elige al profesor más que una ciudad o un país.

Con Johan hicimos un trabajo muy intenso en torno a la técnica y al repertorio. Él fue alumno de Alberto Ponce en París y de Susanne Mebes en Suiza y es un claro exponente de la tradición que estos guitarristas representan. Además de preparar junto con Johan mi concierto de graduación, tuve que estudiar en paralelo un segundo concierto que fue el resultado de un proceso de investigación en torno a la música de Juan Falú. Ese proceso de investigación se materializó en un concierto que ofrecí en 2012 en Gante y en una tesis que escribí en el verano de ese mismo año. Junto con estos conciertos preparé, también, repertorio de música de cámara y hacia el año 2013 obtuve el título de Máster en Guitarra del Conservatorio de Gante. En paralelo al máster pude, también, trabajar esporádicamente en Bélgica con Hughes Kolp, un gran profesor y guitarrista belga, y con Mikhail Bezverkhny, un violinista ruso. También tuve la posibilidad de hacer cursos en Alemania y en España, y trabajé con Eduardo Fernández y Ricardo Gallén, dos fuentes enormes de inspiración.

El primer semestre del máster hice al mismo tiempo que terminaba una beca de Iniciación a la Investigación otorgada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En paralelo daba conciertos por acá y por allá, solo o como parte de grupos de música de cámara, y daba algunas clases privadas de guitarra. Pero algo interesante sucedió allá por 2011 cuando la posibilidad de acceder al dinero que aún tenía ahorrado en la Argentina se vio interrumpida. Este

suceso, en apariencia desafortunado, fue una bisagra para mí: a partir de ese momento tenía claro que o bien salía a ganarme la vida como fuera para poder terminar el máster o bien me volvía a La Plata. Mi sangre vasco-apolitana inclinó la balanza hacia la primera opción y, entonces, intenté rebuscármelas como pude; a veces daba conciertos de música clásica, a veces tocaba en recepciones, milongas o producciones de música pop, daba clases privadas de guitarra, trabajaba en las cafeterías y comedores universitarios de la Universidad de Gante, todo al mismo tiempo que hacía el Máster en Guitarra. Esa aparente limitación fue, sin dudas, una experiencia muy enriquecedora para mí. Y fue casualmente en esa época cuando empecé a ver que había mucho trabajo como profesor de guitarra en los ámbitos oficiales de la educación flamenca, pero, claro está, debía hablar el idioma neerlandés. Así que promediando el Máster en Guitarra (que se impartía en inglés) me puse a estudiar el neerlandés.

Llegó el año 2013, estaba terminando el máster y tenía ya un nivel aceptable de idioma, entonces empecé a enviar solicitudes de trabajo a las academias de música de la región flamenca. Una academia de música es algo así como uno de los conservatorios provinciales de la provincia de Buenos Aires, una institución estatal que ofrece una formación de diez años dividida en cuatro años de grado inicial, tres de grado medio y tres de grado superior. En las academias pueden comenzar a estudiar los niños desde los ocho años, como así también adolescentes y adultos. Y fue ese mismo año que la Academia de Música, Drama y Danza de la ciudad de Gante me ofreció un puesto de trabajo como profesor de guitarra, hecho que influenció la decisión de quedarme por acá. En Gante trabajo como profesor de guitarra, actividad que combino con mi tarea de intérprete; con la guitarra al hombro pude conocer, ensayar y tocar ya en una media docena de países europeos. El repertorio solista es lo que ocupa la mayor parte de mi tiempo, si bien participo de distintos proyectos como ser un dúo de viola y guitarra junto con mi hermana Eugenia Massa o un dúo de bandoneón y guitarra junto a Omar Massa.

Algo que quisiera destacar es la formación recibida en la Argentina: la academia de música donde trabajo me había puesto una condición para desempeñarme como profesor de guitarra: la obtención del título pedagógico (*Specifieke Lerarenopleiding*) otorgado por alguna institución belga. Si bien yo contaba con el título de Máster del Conservatorio de Gante, este título no es de incumbencia pedagógica, por lo cual debía hacer la carrera docente en Bélgica, carrera que dura entre uno y dos años luego de la obtención del máster. Pero en el año 2014 solicité al Ministerio Flamenco de Educación la convalidación del título pedagógico que había obtenido en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP entonces denominado Profesorado Superior de Guitarra, con ciertas materias pedagógicas que se cursaban en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Luego de un extenso y exhaustivo análisis de las materias cursadas, las

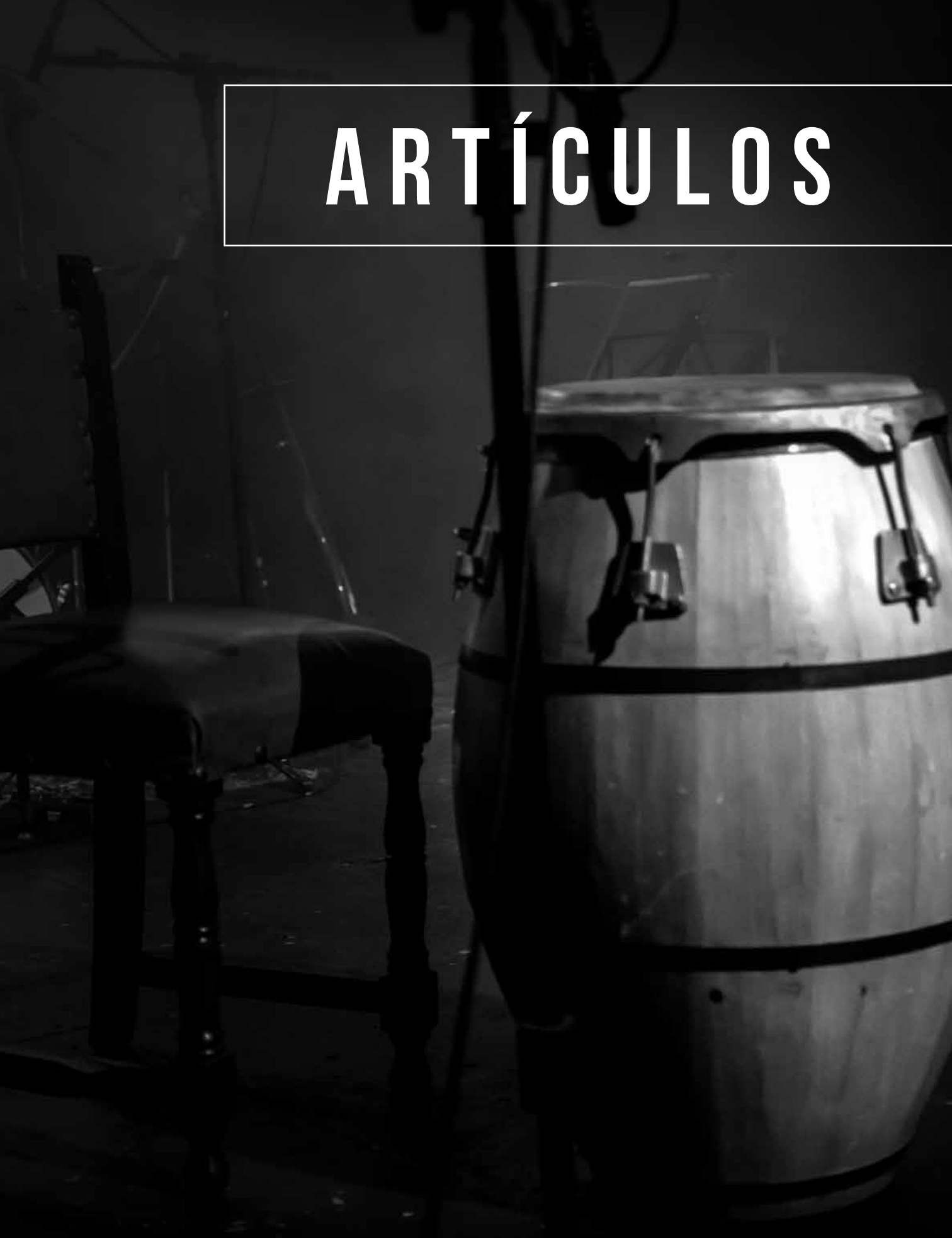
metodologías y los contenidos, el Ministerio Flamenco decidió otorgarme la convalidación del título pedagógico, hecho que también influyó la decisión de quedarme un tiempo por acá.

LUCIANO MASSA

Profesor Superior de Guitarra egresado de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Máster en Guitarra, Koninklijk Conservatorium. Hogeschool Gent (Conservatorio Real de Gante).

Fue docente de la FBA en la cátedra Guitarra Introdutoria (2005-2010) y en Historia de la Música I (2009-2010). Investigador de la UNLP (2008-2010). Ha ofrecido conciertos en diversas ciudades de la Argentina, destacando su participación en el Festival Guitarras del Mundo 2008. Como solista de guitarra se ha presentado, también desde 2008, en varios países, como España, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza. Radicado en Gante, Bélgica desde 2010. Página web: www.lucianomassa.com

ARTÍCULOS



LA JAZZ BAND Y LA ORQUESTA TÍPICA EN EL FREVO

PROCESOS CREATIVOS EN ARREGLOS Y COMPOSICIONES

THE JAZZ BAND AND TYPICAL ORCHESTRA IN FREVO

CREATIVE PROCESSES IN ARRANGEMENTS AND COMPOSITIONS

Paulo José de Siqueira Tiné

paulotine70@hotmail.com

Departamento de Música del Instituto de Artes. Universidad Estatal de Campinas. Brasil

Recibido: 7/12/2017 | Aceptado: 4/3/2018

RESUMEN

El artículo analiza resultados parciales de los últimos proyectos de investigación del autor referidos a los procesos creativos en los arreglos musicales del frevo, género musical del nordeste de Brasil. Estos proyectos están destinados a registrar la producción para un formato idealizado (ensamble brasileiro), que entra en tensión con sus antecedentes históricos (orquestas típicas brasileiras / *jazz bands*),¹ así como con las agrupaciones posteriores llamadas *Big Bands*.

PALABRAS CLAVE

Procesos creativos; arreglo musical; composición musical; música popular; frevo

RESUMO

O trabalho discorre sobre resultados parciais obtidos nos recentes projetos de pesquisa sobre processos criativos em música popular do autor dentro do gênero do frevo. Esses projetos tiveram como objetivo registrar a produção para a formação idealizada (ensemble brasileiro), dentro da relação tensional entre ela e antecedentes históricos (orquestas típicas brasileiras/*Jazz Bands*), bem como com os agrupamentos posteriores chamados de *Big Bands*.

PALAVRAS CHAVE

Processos criativos; arranjo; composição; música popular; frevo

¹ La explicación de la formación de la *típica orquesta brasileira* se utilizó en otros artículos (Tiné, 2016a). Es una formación inventada para este proyecto que incluye los instrumentos representativos de la música popular de Brasil en una versión compacta que llamé Ensemble Brasileiro. A principios del siglo XX varias agrupaciones fueron llamadas orquestas típicas, aunque no tenían una instrumentación estándar, con el pasar de los años se las denominó *jazz bands*. El caso del Frevo es un ejemplo característico de este proceso, como en las *orquestas de pau-e-corda*, que se desarrollará más adelante.

ABSTRACT

This article deals with the partial results of the last research projects carried out by the author which make reference to the creative processes in the musical arrangements of frevo, a music genre from the Northeast of Brazil. These projects are aimed to register the production for an idealized format (Brazilian ensemble), which generates tension with

its historical antecedents (Typical Brazilian Orchestras/*jazz bands*) as well as with the next groups called *Big Bands*.

KEYWORDS

Creative processes; musical arrangement; musical composition; popular music; frevo

La música del nordeste brasileiro es una de las más ricas del país. De las manifestaciones rurales a las urbanas hay una serie de géneros, como la Cantoria, el Côco, la Embolada, el Maracatú y el Frevo —entre otros— ligados a *folgedos*² y manifestaciones de fiestas populares, como el Carnaval y las fiestas de San Juan. De ese modo, el mayor acervo etnomusical de Brasil es el de las Misiones organizadas por Mário de Andrade en el año 1937 que, partiendo de Recife (capital del estado de Pernambuco), adentra el interior de la región para, siete meses después, terminar la expedición en Belém do Pará y registrar en audio, video y fotografía todo lo que dirigía el estudio de los folcloristas de la época.

El frevo es un género carnavalesco nacido en la ciudad de Recife, cuya palabra deriva de «hervir». Así, bandas militares aceleraron la marcha militar, introdujeron ritmos sincopados y los bailarines inventaron el *paso*, o sea, la danza que acompaña la música. La palabra frevo apareció en los periódicos de Recife en el año 1907, pero las primeras grabaciones fueron realizadas en Río de Janeiro a partir de 1933 por Pixinguinha con el grupo llamado Diabos do Céu, con la clasificación de *marcha del norte*. En 1949, la antológica Orquesta Tabajara, una *Big Band* que luego se dedicó a la ejecución de géneros de la música popular de Brasil, grabó lo que sería una de las principales referencias del repertorio del frevo: Vassourinhas. En la década de 1950 se realizaron las primeras grabaciones en Recife de orquestas recifences, gracias a la discográfica Rozemblit.

El frevo de Pernambuco ha tenido históricamente un proceso interesante en la instrumentación. Inicialmente, los instrumentos de banda marcial marcaban el *paso* y, poco a poco, algunos instrumentos se fueron incorporando —tales como guitarras y *cavaquinhos* en el caso de la *orquestra de pau e corda*— y otros como tubas y bombardinos se excluyeron hasta que finalmente fueron sustituidos por instrumentos eléctricos, como la guitarra y el bajo eléctrico.

En los grandes clubes [...] el Frevo es tocado por un conjunto musical pesado, con al menos diez instrumentos de metales (pistones, trombones y

² En Brasil se llama *Folgedos* a demostraciones populares que reúnen canciones, música, coreografía y temas teatrales. Bien conocido en el país son los *bumba-meu-boi* (o *boi-bumbá*), la *Cavalhada* y las *Nau Catarinetas* (Cascardo, 2002).

saxos). La percusión, formada por cajas-sordo, tarol y pandereta, hace el Intermezzo rítmico. [...] el requintista es el músico que más se disputa, debido a la habilidad en las variaciones de improvisación que tendrá que hacer en la ejecución de los frevos [...]. Remanentes de las grandes bandas marciales continúan practicando sólo sustituyendo el clarinete por la requinta (Rodrigues en Amorim, 2008, p. 18).

En otra parte del libro se aporta la siguiente información:

Se ve en la composición de las primeras fanfarras: clarineta, requinta, dos trombones, dos pistones, dos bajos y un bombardino, para los floreios del contracanto. Por otro lado, en la fanfarria de los «Caiadores», apareció, por la primera vez, el tarol, para sostener mejor el ritmo, función que vino a caber, también, al sordo [...]. Uno y otro nunca más abandonaron las fanfarras de frevo (Oliveira en Amorim, 2008, p. 28).

Según Maria Alice Amorim (2008), desde la década de los treinta el frevo se dividió en tres subgéneros: el frevo de calle, el frevo canción y el frevo de bloco. Es este último el que aparece en la mencionada orquesta. A pesar de que no había instrumentos de viento en dicho formato, estos terminaron siendo incorporados. En el libro *Blocos Carnavalescos do Recife: origens e repertório* (1998), se presenta la siguiente instrumentación: flauta, clarinete, dos saxofones alto, dos saxofones tenor, trompeta, trombón/bombardino (barítono), cavaquinho/mandolina/banjo/guitarra (en el mismo pentagrama), contrabajo, percusión (caja/pandereta/surdos).

En esta investigación opté por una agrupación reducida de lo que podría ser una orquesta típica brasilera: dos flautas, dos clarinetes, dos saxofones (un alto y un tenor con posibilidad de usar un soprano), una trompeta, un trombón, dos percusiones, un bandolín, un *cavaquinho* (ukelele brasilero), dos guitarras (una de siete cuerdas), un acordeón y un contrabajo. He partido de la versión reducida del grupo, sin las maderas a dos voces, excepto los saxofones, solamente con una guitarra como representante de las cuerdas y con una batería en lugar de las percusiones. El trabajo se dividió en tres etapas: interpretación de un arreglo característico para dicho formato; confección de un arreglo nuevo para *Big Band*³ y preparación de una nueva composición para dicho formato.

INTERPRETACIÓN DE UN ARREGLO CARACTERÍSTICO

Las referencias a *Sabe Lá o que é Isso/Hino aos Batutas de São José* (1952) se vinculan a la década de 1950. También fue llamado Himno de

³ En este caso, el objetivo es exactamente la relación de tensión o fricción (Piedade, 2011) entre los formatos de *Jazz Band* y *Big Band*.

«los Batutas de San José», compuesto en honor a este grupo de carnaval fundado en 1932, cuya sede se encuentra en el barrio *Afogados* en Recife. João Santiago dos Reis (1928-1985), que llevó a cabo la Orquesta de Jazz dos Batutas de São José, compuso esta música para el carnaval de 1952.⁴ Sin embargo, el registro más antiguo que se encontró fue realizado por el grupo Quinteto Violado a la colección histórica de discos producidos por Marcus Pereira en la década de 1970, titulado *Música Popular do Nordeste*. En esa misma década, el sambista Martinho da Vila registró también una interpretación de este frevo. Según la fuente de la partitura utilizada para esta investigación y publicada en 1998 (*Blocos Carnavalescos do Recife: origens e repertório*), el arreglo es de *Duda de Recife* y la transcripción fue realizada por Marco César, aunque sin ninguna indicación de la grabación de referencia.

Uno de los temas que inquietaron al grupo ejecutante de las obras fue cómo interpretar los arreglos escritos a través de la historia. Otro interrogante fue, al tener una interpretación como base, cómo puede esta servir para la confección de un arreglo y de una nueva composición. Aunque este trabajo propone esta dirección, no hay una reproducción exacta de las características dadas. De hecho, se introducen procesos de innovación y elementos ajenos al género. La versión propuesta aquí también realiza una reducción de la disposición original que contiene dos saxofones altos y dos tenores. Por lo tanto, se elige solo la primera de las voces del alto y el tenor.

Para la interpretación grabada en el proyecto del presente artículo se tocó tres veces el arreglo. La primera y la tercera vez cantadas y la segunda con la improvisación del saxofón tenor. Este hecho confirma mi opinión de que los arreglos de frevo en Brasil hacen hincapié en elementos del género como acentos y ritmos, sin variar en las repeticiones y dejan, así, tal posibilidad a cargo de los intérpretes. A pesar de que esta pieza ha sido elegida para ser grabada en esta producción, los grupos que dirigí interpretaban diferentes arreglos de frevo del libro antes mencionado (Silva, 1998) y de otros álbumes de partituras (Capiba & Moraes, 2007), siempre con estas características musicales.

Duda no Frevo (Senô)

En este sentido, el arreglo que hice⁵ para el clásico *Duda no Frevo*, tema compuesto en honor a Duda de Recife, grabado por la Big Band da Santa en el CD del *Movimiento Elefantes* (Nascimento, 2011), se dirigió exactamente en esa dirección, es decir, la repetición no literal y variación

4 Este punto corrobora con la hipótesis central del estudio de la relación de las antiguas bandas de jazz con los géneros característicos de la música brasileña.

5 Para más información se puede escuchar una grabación del arreglo del frevo *Duda no Frevo* en el siguiente sitio: <https://soundcloud.com/movimentoelefantes/10-duda-no-frevo-big-band-da>.

continua, así como la introducción de la improvisación en el arreglo. Este tema se encuentra en la categoría de frevo de calle, siendo así un frevo instrumental. La instrumentación para *Big Band* completa parece correcta, aunque este hecho no es necesariamente una regla, puesto que hay numerosos ejemplos de arreglos para formaciones incompletas.

El arreglo está dentro de la forma estándar AB de temas de frevo que operan entre el umbral de una forma binaria o ternaria, ya que ambas secciones están en la misma tonalidad. Este efectúa tres diferentes repeticiones entre la exposición y una vuelta final que tiene función de coda [Tabla 1]:

AA'BB'	AA'B	B' A	A'B	B'A
Exposición	Variación	Impro.Sax	Impro.Tpt	Reexposición
				Variada
Mib Mayor.....	Sib Mayor.....			Mib Mayor

Tabla 1. Forma del arreglo de *Duda no Frevo*

El procedimiento de improvisar dentro de la estructura armónica del tema adoptado en la interpretación de *Sabe Lá o que é Isso* era inusual en el carnaval tradicional. Fue, sobre todo, una de las contribuciones del saxofonista Inaldo Cavalcanti de Albuquerque (1970) y su Spock Frevo Orquesta⁶ que iniciaron ese proceso. Parece claro que deriva de las prácticas de jazz.

El arreglo de *Duda no Frevo* prevé improvisaciones de saxofón soprano y trompeta que tienen lugar desde la última repetición de la sección B, todavía en la primera variación entrando en la sección A de la segunda variación. La trompeta comienza su improvisación en la repetición (ya en la tercera variación) y se extiende a lo largo de la sección B. Debe tenerse en cuenta que este tema está en la tonalidad mi bemol mayor, pero todas las improvisaciones se producen en tonalidad de si bemol mayor, con el *chorus* transpuesto, por lo tanto, una quinta arriba. La sección de reexposición vuelve a contar con las melodías de las secciones A y B, pero en este caso, todas rearmonizadas. Por lo tanto, este sería el segundo paso en la presente propuesta, la realización de un arreglo nuevo para una pieza característica de un determinado género.

⁶ Aquí tenemos una relación tensa, acerca de la identidad brasilera, entre los términos *orquestra* y *Big Band*. Aunque el grupo de Spock es claramente en el formato de *Big Band* en una época en que este término ya se había difundido, a diferencia de la antológica Orquesta Tabajara, Spock elige el más viejo término aplicado a *Big Bands* en Brasil.

***Bairro de Afogados* (2011), de Paulo Tiné**

La inspiración de ese frevo está en el mencionado barrio de la ciudad de Recife que, además de albergar la orquesta Batutas de São José, alojaba también la nación del *maracatu* Elefante y, por último, en este mismo lugar se encontraba el antológico estudio de grabación Rosemblit, responsable de hacer algunos de los primeros registros del género en la década de 1950 (Telles, 2012) [Figura 1].



Figura 1. *Bairro de Afogados* (2011), de Paulo Tiné. Introducción

Formalmente el arreglo de esta composición se reparte de la siguiente forma:

- * Introducción: al unísono /octava entre la Fl. + Bb Cl. + Vio. + Ac.⁷
- * Sección A: presentación del tema solamente con la sección ritmo-armónica y la melodía interpretada por el acordeón.
- * Sección A': repetición del tema con el conjunto completo, la melodía al unísono entre la guitarra y el saxofón tenor contra una sección ritmo-armónica realizada por el resto del grupo.
- * Sección B: contrapunto a tres voces llevadas a cabo mediante la adición de la flauta, saxofón alto y guitarra, más la línea del contrabajo. La cadencia se produce a través de la sección rítmico-armónica.
- * Sección A'': melodía ejecutada por el bloque de trompeta, saxofones y flauta (octava arriba), acompañados en puntillismo por otros instrumentos del grupo.
- * Sección de improvisación: Esta sección sustituye los cambios armónicos por un solo acorde en la Sección A: B7M(11+); y un solo acorde para la sección B: Csus7(9). Dentro de la forma AABA hay dos cadencias, una que preparan el retorno a la A, y otra para finalizar de la sección.
- * Puente: Parte del mismo material de la introducción realizada por el saxofón alto, ahora con la armonía explícita.

⁷ Las abreviaturas siguen las reglas de la escritura musical.

* Coda: una invención a dos voces a partir de un tramo de la melodía.

La introducción del tema se basa en la aplicación del *Coltrane Changes* con el género, con una melodía angular interpretado por la flauta y el clarinete añadido a la guitarra y al acordeón.

Además de la estructura armónica hay en el desarrollo melódico el uso de arpeggios en cuartas, llamados cuartales, que se moldean a la característica rítmica del género, con el uso de anticipaciones y el llamado *garfinho* por Hermeto Pascoal o *brasileirinho* por Mário de Andrade (semicorchea/corchea/semicorchea). También se destaca que las articulaciones se detallan en esta composición. Esto apunta al hecho de que este está impregnado en la escritura musical de la composición. Todavía sin articulación y detalles que conducen a una interpretación más precisa (*staccatos*, acentuaciones, *crescendos*, dinámicas, etcétera), los cuales no se escriben en los arreglos originales del género, de la misma manera que acontece en el Choro, y permanecen en el nivel de la oralidad. Señalé que este hecho se produce también en los arreglos de Pixinguinha (Tiné, 2014b).

La sección A está marcada por arpeggios que enfatizan las llamadas tríadas en la camada superior (TCS) o TES, como es nombrado por Ian Guest (1996). Por lo tanto, su uso, bastante común e idiomático, está ligeramente desplazado en la medida que los acordes de las tríadas no se corresponden directamente con los de la melodía [Figura 2].

Figura 2. *Bairro de Afogados* (2011), de Paulo Tiné. Sección A

Se observan tales usos en los siguientes puntos: el arpeggio del acorde de F sobre Bb6 (compás 17); Eb sobre A7 (compás 20); Ab en Fm7 (compás 23 y 24); C en Bb7 (25-26); F sobre Eb6 (27-28) y en el E° (29-30). Sumado a esto, la figura de la síncopa característica del frevo (compás 21 y 22) que queda escrita con el uso del *tenuto* acentuado y el *brasileirinho* con el punto de *staccato* en la figura central.

Como se ha indicado, la sección B es un contrapunto a tres voces en un total de diez compases. Entonces, hay un retorno a la sección A que suma la

textura del puntillismo con el bloque de la melodía en tríadas. Este bloque utiliza el mismo TCS o TES mencionadas en la elaboración melódica de la sección. La guitarra lleva a cabo la sección melódica que está fragmentada entre el clarinete y el trombón y esta duplica el contrabajo. El bloque se da solamente en ciertos puntos, tal como muestra la parte del acordeón de la Figura 3 y queda, de esta manera, la secuencia al unísono/ 8ª hasta entonces. Este hecho es común en los arreglos tradicionales de frevo y armoniza las melodías en los puntos de menor movimiento. La diferencia aquí radica en el hecho de que estas tríadas no son las del acorde fundamental, pero sí de las superposiciones antes mencionadas.



Figura 3. *Bairro de Afogados* (2011), de Paulo Tiné. Sección B: acordeón, guitarra e contrabajo

Para la sección de improvisación hice un procedimiento de *jazz modal*. Este estilo, vinculado al trompetista norteamericano Miles Davis, reemplaza las secuencias tonales, o *cambios*, por acordes estáticos, pero sin modificar la forma. La improvisación se produce dentro de la estructura formal de la composición, pero con la siguiente armonía [Tabla 2]:

A	B	A'
//: Blídio (16c.) :// Cmixolídio (8c.) / C#m7 F#7 / Bsus7(9) // Blídio (14c.) / Fsus7(9) Bb6/ % //		

Tabla 2. *Bairro de Afogados* (2011), de Paulo Tiné. Improvisación

A pesar de tener algunos lugares con cadencias tonales, como el II - V de B (-II) y el V de Bb (I), puntuando los cambios de sección, los acordes modales predominan durante la improvisación, si lidio y do mixolidio. Además, la cantidad de compases para cada sección es exactamente la misma de la exposición, es decir, dieciséis con repetición en la sección A, diez en B y dieciséis en la última sección A.

Como se ha mencionado, después de la sección de improvisación realizada por el saxofón tenor, hay un retorno a la melodía de la introducción, aquí, como una especie de puente. También la armonía es construida a

partir de los *Coltrane Changes*⁸ del mismo modo que en la introducción, pero entonces estaba implícita, ya que la melodía estaba sin acompañamiento y acá está presente. La Figura 4 muestra la sección a través de los instrumentos mencionados. Sin embargo, la melodía se duplica por los saxofones alto y bajo con el trombón tenor, mientras que la batería marca sólo los contratiempos.



Figura 4. *Bairro de Afogados* (2011), de Paulo Tiné. Puente: Acordeón, guitarra y contrabajo

Finalmente, la última sección presenta una invención a dos voces hechas a partir de un fragmento del tema [Figura 5]. Sin embargo, hay un proceso de instrumentación que fragmenta la melodía entre los instrumentos y le da la ilusión al oyente de que se trata de más de dos voces, ya que cada nueva entrada suena como una voz más. La guitarra y el acordeón realizan plenamente la invención y están dobladas u octavadas por otros instrumentos del grupo. Al final de este pasaje hay una pequeña coda, con un proceso *politonal* vinculado a la utilización de las llamadas *tríadas diatónicas sobre bajos no diatónicos*, cuyo efecto muestra insinuaciones de lo que Egberto Gismonti realiza en sus procedimientos vinculados con el compositor Igor Stravinsky en la música brasilera, en las obras como *Straw no Sertão* (1996). Tenga en cuenta que, si bien el acordeón realiza la tríada de fa mayor, el bajo lleva a cabo notas fundamentales y quinta justa de sol bemol, mientras que la melodía está en modo de fa mixolidio.



Figura 5. *Bairro de Afogados* (2011), de Paulo Tiné. Coda final: acordeón, guitarra y contrabajo

8 Se entiende por *coltrane changes* las incorporaciones de secuencias armónicas simétricas en la cadencia II-V-I realizada por John Coltrane en *Tune-up* (Miles Davis), a partir de las propiedades exploradas en *Giant Steps* para la creación del tema *Count Down* (1960). Para profundizar sobre el tema, se sugiere ver Tiné, 2014.

CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL FREVO

El género frevo, así como el samba, también pasó por procesos históricos de adaptación con la batería. La sección de percusión de la partitura de *Sabe Lá o que é Isso* indica una caja clara, una pandereta (*pandeiro*) y un surdo. Por lo tanto, la batería puede llevar a cabo la caracterización de este género en el redoblante sumado al bombo de piso, que hace la figura musical del surdo o, en otras ocasiones, realizar la figura de la pandereta (*pandeiro*) en el plato de conducción. Tales procedimientos serían análogos a los de la samba batucada y samba de plato traducida aquí para este género. Además, hay una posibilidad de realizar la conducción con las escobillas y, por lo tanto, tendría una conducción análoga a la samba escobada. Este último se puede ver en la interpretación de los frevos de Edu Lobo, donde hay una suma del carácter del *bossa nova* y del género de pernambuco —Ex. «No Cordão da Saideira» (1967)—. Tales procedimientos, en cierto modo, ya forman parte del *repertorio* de los bateristas, solo que tal vez aún no sean nombrados. Se sabe que, en el linaje de la música instrumental brasilera, el baterista Airto Moreira fue, en gran parte, responsable de la adaptación de los géneros rítmicos de Brasil en el instrumento (Dias, 2013), principalmente con la experiencia del Quarteto Novo. Esto no quiere decir que otras investigaciones no puedan apuntar a otros instrumentistas e, incluso en el contexto de pernambuco, apuntar a otros bateristas importantes en este proceso.⁹ En cualquier caso, dentro de la consignación la llamada música instrumental brasilera, hace que el género, al igual que la samba, usando el plato de conducción en el frevo, sea el modo más adecuado para el momento de la improvisación; hecho que ocurre tanto en el arreglo, como en la composición propuesta.

En cuanto al proceso formal, intenté cambiar deliberadamente el modelo de la repetición literal por la escritura con variación, como es el caso del arreglo de *Duda no Frevo* que mantuvo la estructura armónica de la música original, aunque con algunos procesos de rearmonización realizados tanto en la sección de improvisación como en la última aparición del tema. En este arreglo, la estructura es siempre la misma y, en ese sentido, se trata de un arreglo *estándar* para *Big Band*, todavía con procedimientos raros para el género del frevo. Sin embargo, en el caso de la composición *Bairro de Afogados*, ocurren otros elementos, tales como la sustitución de la armonía original para una sección modal propuesta, aunque estructuralmente no haya ningún cambio. Además, hay una sustitución de la reexposición final por una invención a dos voces y secciones de introducción/puente sumadas a la estructura de tema.

⁹ Es posible que investigaciones más precisas puedan pesquisar el trabajo del, entonces, baterista Nana Vasconcelos en los grupos en que hay tocado en Pernambuco en los años sesenta, como el Quarteto Yansan y Quarteto Livre, que acompañaban a los artistas como Geraldo Azevedo, Geraldo Vandré, Teca Calazans y Carlos Fernando.

En resumen, se observa que, por una parte, la propuesta se trasladó a una radicalización de los procesos de Brasil en cuanto a propuesta de instrumentación, repertorio básico y de las características rítmicas. Mientras, por otro lado, los procesos formales y armónicos vinculados a arreglos de jazz y, en algunos casos, con la música clásica, se introdujeron de tal manera que la propuesta sólo puede ser considerada híbrida.

REFERENCIAS

- Amorim, M. A. (2008). *100 anos de Frevo: irreverência e tradição*. Recife, Brasil: Folha de Pernambuco.
- Capiba y Moraes E. (2007). *100 Anos de Frevo* [Partitura]. Recife, Brasil: Fundepe.
- Cascudo, L. da C. (2002). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. San Pablo, Brasil: Global.
- Coltrane, J. (1960). Count Down. En *Giant Steps* [CD]. Los Ángeles, Estados Unidos: Atlantic Records.
- Davis, M. (1954). Tune-Up. En *Cookin' with the Miles Davis Quintet* [CD/LP]. Nueva Jersey, Estados Unidos: Prestige.
- Dias, G. M. (2013). *Airto Moreira: do samba jazz à música dos anos 70 (1964-1975)* (Tesis de Maestría). Universidad Estatal de Campinas, Campinas, Brasil.
- Estudio Cantareira. (25 de junio de 2013). *Bairro dos Afogados (Paulo Tiné) – Ensemble Brasileiro - Barrio de Afogados (Paulo Tiné)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IGu9r-oCjJI>
- Gaspar, L. (21 de agosto de 2009). Batutas de São José (bloco carnavalesco) [Entrada de blog]. Recuperado de http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=495
- Gismonti, E. (1996). Strawa no Sertão. En *Meeting Point* [CD]. Múnich, Alemania: ECM records.
- Guest, I. (1996). *Arranjo*. Río de Janeiro, Brasil: Lumiar.
- Lobo, E. (1967). No Cordão da Saideira. En *EDU* [CD/LP]. Río de Janeiro, Brasil: Philips.
- Nascimento, S. (2011). Duda no Frevo (Arr. Paulo Tiné). *Movimento Elefantes* [CD]. Recuperado de <https://soundcloud.com/movimentoelefantes/10-duda-no-frevo-big-band-da>.
- Piedade, A. (2011). Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicos. *Per Musi*, (23), 103-112.
- Silva, L. D. (Org.). (1998). *Blocos Carnavalescos do Recife: origens e repertório*. Recife, Brasil: Governo do Estado de Pernambuco.
- Telles, J. (2012). *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo, Brasil: 34.
- Tiné, P.J. de S. (2014a). *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*.

San Pablo, Brasil: Rondó.

Tiné, P. J. de S. (2014b). *O arranjo de Pixinguinha para Gaúcho de Chiquinha Gonzaga: a Orquestra Típica a caminho da Big Band*. Ponencia en el 24.º Congresso Nacional da ANPPOM. São Paulo, Brasil.

Tiné, P. J. de S. (2016). Procesos Creativos en arreglos y composiciones del genero Choro para Jazz Band/Orquestra Típica. *Vortex*, 4(3).

SIEMPRE FUIMOS EL OTRO

RACIALIZACIÓN, POLIFONÍA E HISTORIA DE LA MÚSICA

WE HAVE ALWAYS BEEN THE OTHER

RACIALISM, POLYPHONY AND HISTORY OF MUSIC

Leticia Zucherino

zuclet@hotmail.com

Guido Dalponte

guidalponte@hotmail.com

Historia de la Música I. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 21/12/2017 | Aceptado: 11/4/2018

RESUMEN

Se suele considerar *natural* que el estudio de la polifonía constituya una parte central de la formación musical. Este supuesto, que encierra un mecanismo altamente sofisticado de dominación cultural, cala en la enseñanza musical en todos los niveles, en la investigación y en la práctica. La sofisticación del compositor, sujeto privilegiado de la historiografía tradicional de la música, depende de cuánto y cuán bien domine el lenguaje polifónico, sus procedimientos esquematizados y la especulación analítica. La historia de la música puede encontrar en el estudio de fuentes alternativas a la partitura, registros de prácticas que re ordenen el relato hegemónico.

PALABRAS CLAVE

Historiografía musical; música popular; polifonía; fuentes históricas

ABSTRACT

It is usually considered *natural* that the study of polyphony is a central part of the musical formation. This assumption, which contains a highly sophisticated mechanism of cultural domination, digs into music education at all levels, both in research and in practice. The quality of the composer, privileged subject in the traditional historiography of music, depends on how much and how well he or she dominates the polyphonic language, its schematized procedures and analytical speculation. The history of music can find in the study of sources alternatives to the score, records of practices that reorder the hegemonic narrative.

KEYWORDS

Musical historiography; popular music; poliphony; primary sources

A simple vista, hablar de polifonía en una clase de Historia de la Música parece ser indispensable. Organizadora del discurso evolucionista tradicional, responsable del carácter especulativo y reglado de la composición, base fundamental para la valoración de la complejidad de la obra musical, fundamento principal de la especulación analítica. La polifonía rige ampliamente sobre los otros aspectos técnico-procedimentales y la historia de la música es, en parte, responsable en el establecimiento de esta premisa. De este modo, ambos comienzos, el relato del surgimiento de la polifonía y los inicios de la tradición musical occidental, son inseparables.

La preocupación por establecer los orígenes, puntos claros de partida, en la historia de la música con perspectiva positivista ha llevado a la afirmación de que la polifonía *apareció* en el seno mismo de la Edad Media:

Entre los siglos V y IX, los pueblos de la Europa occidental y septentrional se convirtieron al cristianismo y a las doctrinas y ritos de la iglesia cristiana [...]. Este proceso evolutivo coincidió con el surgimiento del canto monódico profano y con los primeros experimentos en materia de polifonía (Grout, 1980, p. 79).

Así, las prácticas polifónicas en el canto cristiano se configuran como génesis de una técnica que, paulatinamente, va a complejizarse desde ese momento hasta el punto máximo del desarrollo del lenguaje armónico-tonal a finales del siglo XIX. La concepción del canto cristiano como iniciático no es una afirmación aplicable solo a este parámetro musical, sino que es un repertorio que soporta el peso de ser donde se fundan las bases de la teoría musical y, a partir del siglo IX, de la notación musical, entre otras cosas.

El canto cristiano, como dice Leo Treitler (1991), cumple una doble función: por un lado, reclama ser el heredero de la música de la Grecia antigua, que servirá de modelo para la cultura occidental moderna y, por otro, a partir de ser la primera tradición musical registrada en partituras, es usado inclusive «para validar esas características como criterio esencial, para reconocer lo que hay de europeo en toda música y tal vez de mayor importancia, lo que no hay de extra-europeo»¹ (p. 280).

¿Es posible pensar, entonces, en músicas polifónicas por fuera de los repertorios canónicos de la historia de la música? Si pensamos en la polifonía como simultaneidad de frecuencias distintas en una música, el origen se remonta mucho más allá de cualquier registro que haya llegado hasta nuestros días. Es imposible fechar el momento en que las primeras comunidades cantaron en grupo, se acompañaron, ordenaron el ruido por primera vez; en todo caso, ¿qué sentido tendría hacerlo? Claramente ninguno, al menos a los fines prácticos de este artículo. La búsqueda del *origen* de

¹ «Validated those qualities as the essential touchstone for recognizing what was European in music - and, perhaps of greater importance, what was not non-European» (Treitler, 1991, p. 280). Traducción de los autores del artículo.

estos repertorios, desde una mirada evolutiva, ha dependido de fuentes notacionales (escritura que solo registra los cambios de notas en el devenir musical) para poder determinar continuidades y rupturas en la historia de la música. Los momentos en que las fuentes escritas muestran que las modificaciones en el lenguaje, su uso o sus técnicas, superan las continuidades, se interpretan como un cambio de estilo para la historiografía llamada positivista o tradicional, colaborando en el proceso de empoderamiento de la polifonía frente a otros parámetros musicales.

Sin embargo, es posible encontrar algunos indicios que nos permiten una mirada alternativa. La preocupación especial en el plano teórico por el estudio de la superposición de los sonidos, como también las músicas europeas de tradición popular donde ya existía la práctica del canto a voces, son dos de los casos para comenzar a desandar el camino.

UN PROBLEMA DE FUENTES

Una de las fuentes principales para explicar el fenómeno de la polifonía la encontramos en los escritos medievales sobre música. Uno de los textos más significativos de la teoría musical medieval es *De institutione musica* [c. 480-524] (2009), de Boecio escrito como un texto científico-filosófico como parte del desarrollo del conocimiento medieval asociado a las siete artes liberales, dentro de las cuales la música integraba la *matheis*, o sea, las matemáticas. En este tratado se definen, entre otras cosas, las músicas, los músicos, el sonido. Como parte del desarrollo del conocimiento musical en estos términos, Boecio le dedica el mayor contenido de su obra a la relación entre dos alturas y lo que se considera una consonancia. Basado en los preceptos pitagóricos de la matemática de las distancias entre los sonidos desarrolla cuáles son las relaciones posibles en esa simultaneidad:

La consonancia, de hecho, aunque también la discierne en su juicio el sentido del oído, sin embargo, la sopesa la razón. Cuántas veces, en efecto, dos nervios, uno de ellos más grave, son tensados y pulsados simultáneamente, dan respuesta un sonido en cierto modo entremezclado y agradable; y las dos voces conjuntamente se funden como en una sola cosa; entonces se produce eso que se dice consonancia. Cuando, en cambio, pulsados simultáneamente, cada uno desea ir para su lado y no entremezclan de cara al oído un sonido agradable y unitario, compuesto por los dos, entonces hay disonancia (Boecio, [c. 480-524] 2009, p. 142).

Otro texto en el que se encuentra una descripción acerca de la utilización de la superposición de voces es el libro *Etimologías* [627-630] (2004), de Isidoro de Sevilla (560-633). Este no es un libro de música específicamente, pero en él se caracterizan las disciplinas de las artes liberales.

En el apartado de la música asociada a la voz, describe los conceptos de armonía, sinfonía (consonancia) y diafonía (disonancia):

Armonía es la modulación de la voz y la consonancia o adecuación de varios sonidos. Sinfonía es la combinación proporcionada de la modulación mediante la consonancia de los sonidos graves y agudos que se producen por la voz, el aire o la pulsación. Gracias a ella, las voces agudas y graves se combinan de manera que cualquier disonancia que se produzca molesta al oído. Lo contrario a ella es la Diafonía, es decir, voces en disonancias o discordantes (de Sevilla, [627-630] 2004, p. 437).

Si bien ninguno de los dos textos habla en particular de la práctica musical, es posible entender, en ambos, la distinción entre una consonancia y una disonancia a partir de la escucha. En principio, un primer antecedente para atreverse a sospechar que la superposición de alturas era algo *escuchado*, común, mucho antes de su supuesta *aparición* que esgrimen los manuales de historia de la música.

El tratado anónimo datado en el siglo IX, *Musica Enchiriadis* (anónimo, 1981), es el primero que ofrece una descripción de las prácticas polifónicas aplicables al corpus del canto llano y que dio lugar a los distintos tipos de *Organum*. En este tratado se desarrollan las técnicas del canto a voces a distancias paralelas de cuartas, quintas y octavas (consideradas las consonancias de la época tanto por su estabilidad como intervalos justos como por su proporción matemática). También están descritas las técnicas de los cantos a voces nota contra nota (*punctum* contra *punctum*). No se encuentran partituras de estas técnicas sino una explicación de cómo se debían llevar a la práctica: de *oído*.

Esto nos lleva a preguntarnos si este manuscrito está realmente describiendo una técnica nueva o simplemente compila una tradición oral e improvisatoria ya conocida. Esta segunda hipótesis destierra la noción de que este documento es la evidencia del *nacimiento* de la polifonía y refuta su pretendida exclusividad occidental:

Si fechamos como muy tarde el *Musica Enchiriadis* alrededor del año 850, nos queda un lapso de más de cuatrocientos años en los que sabemos que la polifonía en cuartas y quintas jugó un rol prominente. Y, debemos agregar, el *Musica Enchiriadis* trata la polifonía como algo que ya era familiar en su época (Bukofzer, 1940, p. 31).²

2 «If we date the *Musica Enchiriadis* at about 850, at the latest, we are left with a span of more than four hundred years in which we know positively that fourths and fifths played a prominent rôle in polyphony. And, it should be added, the *Musica Enchiriadis* treats of polyphony as of something already familiar» (Bukofzer, 1940, p. 31). Traducción de los autores del artículo.



Figura 1. Organum paralelo a la cuarta

En esta imagen [Figura 1] vemos cómo se ejemplifica el Organum paralelo a la cuarta. En la descripción dentro del tratado se encuentra la siguiente leyenda: «Es así, de hecho, que dos o más voces juntas sólo de forma mesurada y con adecuada lentitud, como es propio en estos cantos, se verá nacer de allí sonidos unidos armoniosamente» (Anónimo, [siglo IX] 1981, p. 38).³

Entonces, los registros polifónicos de la época ¿son creaciones nuevas o dan cuenta de prácticas que se llevaban a cabo desde mucho tiempo antes, tanto dentro de la Iglesia como en las músicas populares y cortesanas?

Richard Taruskin (2005) propone una posible respuesta a estas incógnitas:

Dado que no existe ningún período en el cual las prácticas de la música europea desconocieran la polifonía, no podemos decir que ésta última se originó en la tradición europea. Escrita o no, siempre estuvo ahí. Como pasa con cualquier otro tipo de música, su ingreso a las fuentes escritas no constituye ningún «acontecimiento» en su historia. (El acontecimiento, como tal, tiene que ver con nuestra historia, que es la historia de lo que somos capaces de conocer.) Y de igual modo, no existió un momento en el cual la polifonía haya suplantado a la «monofonía» en la historia de la música occidental, sobre todo si reconocemos que la monofonía fue solamente un estilo de notación y no necesariamente un estilo de realización musical (p. 193).⁴

ANTECEDENTES DE POLIFONÍA EN LA EDAD MEDIA

Lejos de los desarrollos técnicos y de la especulación analítica —y, por ende, de la producción de registros escritos en partitura—, la polifonía

³ «Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta dumtaxat et concordi morositate, quod suum est huius meli, videbis suavem nasci ex hac sonorum commixtione concentum» (Anónimo, [siglo IX] 1981, p. 38). Traducción de los autores del artículo.

⁴ «Since there is no period in which the known practices of European music did not include polyphony, polyphony cannot be said to have an origin in the European tradition. Written or not, it was always there. As with any other kind of music, its entry into written sources was not any sort of “event” in its history. (The event, as such, was in our history, the history of what we are able to know.) And by the same token, there is no point at which polyphony completely supplanted “monophony” in the history of Western music, especially if we recognize that monophony is only a style of notation, not necessarily a style of music» (Taruskin, 2005, p. 193). Traducción de los autores del artículo.

floreció en la música popular. Hay registros de músicas populares polifónicas desde antes del siglo XII, por medio de relatos de viajeros que describen los métodos y la fenomenología del canto a voces. Manfred Bukofzer (1940) realiza un análisis sobre un *Tvisöngur*, un tipo de canto paralelo a dos voces que aún hoy tiene vigencia como una tradición anglo-báltica y que, por sus características musicales, resulta muy similar al Organum paralelo de quintas; de hecho, tanto el *Tvisöngur* como el Organum medieval se cantan pausadamente a una velocidad lenta.

En esta música la línea melódica principal es duplicada por otra en un intervalo de quinta justa, superior o inferior de acuerdo a las posibilidades vocales de los cantantes; cuando la duplicación llega a un registro muy exigido, se cruza con la voz principal en un unísono para retomar la duplicación pero una quinta justa por debajo. Los unísonos también funcionan como nota de inicio de frases y de conclusión, como nota de llegada.

Dentro de estas tradiciones polifónicas se destaca el *Gymel* (nombre de raíz latina [*cantus gemellus*] que significa canto gemelo). Estas canciones, cuyo registro notacional más antiguo data de finales del siglo XIII, trabajan la misma idea de duplicación paralela no estricta, con la particularidad de utilizar el intervalo de tercera como sonoridad consonante.

En la siguiente imagen [Figura 2] podremos ver la transcripción del Himno a San Magnus «*Nobilis humilis*». La preponderancia del intervalo de tercera diatónica es notable a lo largo de toda la obra y los unísonos significan un punto de llegada o de partida que genera segmentaciones formales (con la excepción de la quinta nota del tercer sistema y la sexta nota del tercer sistema, esos unísonos no articulan forma en la obra). Los escasos intervalos de cuarta y de quinta son utilizados en dos finales de frase para facilitar el movimiento contrario en la cadencia. De esta forma, mediante la aceleración de la voz grave, quedan a una distancia interválica de quinta y luego compensan esa distancia para concluir la frase musical en el unísono. Por último, hay una disonancia de segunda que se genera luego de un salto que es de quinta justa en la voz grave y de cuarta justa en la voz aguda que, mediante la aceleración de la voz superior, vuelve al intervalo de tercera.

En la partitura se ven encerrados dentro de los rectángulos amarillos los unísonos y dentro del verde el intervalo de segunda y su resolución ascendente a una tercera; mientras que dentro de los naranjas, la preparación del proceso cadencial por medio de la apertura en cuarta y quinta.

Esta canción está cantada en latín sobre texto religioso devocional pero su producción es del ámbito secular. Como menciona Bukofzer (1940), «no debemos cometer el error de pensar que durante la Edad Media todo lo religioso no es popular ni tampoco que todo lo secular es popular» (p. 36).⁵

⁵ «We must not make the mistake of assuming that, in the Middle Ages, everything religious is not popular, or that everything secular is popular» (Bukofzer, 1940, p. 36). Traducción de los autores del artículo.

Nobilis humilis Magnushymnen

anon. (Norway)

♩ = 64

No - bi - lis, hu - mi - lis, Mag - ne mar - tyr sta - bi - lis, Ha -
 No - bi - lis, hu - mi - lis, Mag - ne mar - tyr sta - bi - lis, Ha -
 bi - lis, u - ti - lis, co - mes ve - ne ra - bi - lis, —
 bi - lis, u - ti - lis, co - mes ve - ne ra - bi - lis, —
 et tu - tor lau - da - bi - lis, — Tu - os sub - di - tos ser -
 et tu - tor lau - da - bi - lis, — Tu - os sub - di - tos ser -
 va car - nis fra - gi - lis mo - le po - si - tos.
 va car - nis fra - gi - lis mo - le po - si - tos.

Figura 2. Transcripción del *Himno a San Magnus* «Nobilis humilis»

Los préstamos y los intercambios entre músicos de todos los ámbitos de producción eran una posibilidad en el mundo medieval; después de la celebración de la Santa Misa, la feligresía en su conjunto celebraba entonando y danzando canciones seculares en el patio de la iglesia. Las técnicas utilizadas en una práctica musical específica podían ser tomadas y reelaboradas por músicos de otro ámbito. Así la polifonía con terceras paralelas puede haber surgido como técnica de amplificación en las islas británicas o en la región de Escandinavia, o en ambas al mismo tiempo. Luego se abrió

camino por el continente europeo a partir de la guerra de los cien años y la ocupación inglesa de territorio galo, ampliando el repertorio de sonidos consonantes en la cultura occidental.

Inevitablemente, el tipo de música que se escuchaba fuera de la iglesia comenzó a influir sobre la que se escuchaba dentro. La incorporación de instrumentos en el culto impuso al compositor de música religiosa las técnicas establecidas que se empleaban en la música secular, del mismo modo que los ritmos y los estilos melódicos de la música secular parecen haber influido en el compositor de música religiosa (Raynor, 1986, p. 10).

CONCLUSIÓN

Partimos de la hipótesis de que los juicios de valor sociales, institucionales e individuales surgen, en gran medida, de supuestos naturalizados sobre la cultura, la música y la función de los artistas, y entendemos que en el proceso de construir la *cultura occidental* la polifonía sirvió para representar dos rasgos considerados como positivos en el *mundo civilizado*: el carácter reglado de la técnica polifónica y la individualización del hacer musical en la imagen del compositor. Era de esperar que ante la necesidad de ampliar el objeto de estudio de la historia de la música a aquellos repertorios, actores y geografías escindidos de ese paradigma —como la música popular— surgieran problemáticas asociadas a los grandes conceptos que han sostenido el relato historiográfico hegemónico.

¿Qué debería cambiar en nosotros a partir de comprender que la polifonía y la armonía siempre estuvieron ahí, en todos lados, en todas las épocas, en todos los pueblos? La música fue una de las herramientas de la conquista, una forma de imponer una concepción de tiempo y de orden que no son y nunca fueron *naturales*, sino una construcción simbólica de largo aliento:

Para cumplir con la función de «humanar» a los indios, los pueblos en los que estaban congregados debían ser urbanos, o sea civilizados. Las distintas modalidades de orden de las que carecían «en su gentilidad» debían estar incorporadas a la vida y al espacio urbano. Las prácticas musicales, extraordinariamente importantes en estos centros según los cronistas, contribuían poderosamente a construir ese orden. Lejos de ser un mero auxilio para la evangelización, eran potentes instrumentos para definir la noción de lo urbano. Las tradiciones pitagórica y platónica (la música como orden perfecto y la música como medio para formar al hombre) confluían en las mentes de los doctórineros (Waisman, 2005, p. 3).

Como latinoamericanas y latinoamericanos, como músicos y docentes, tenemos la responsabilidad de conocer las tradiciones que entran en conflicto en el —todavía vigente— proceso de conquista. La cultura occidental es parte de nuestro ADN simbólico, como también lo son el canto grupal africano, las músicas complejas de las culturas indígenas y todos los productos de este proceso conflictivo de mestizaje y transculturación.

Tal vez, en el estudio de los repertorios previos al establecimiento del canon y, por lo tanto, previos a la cristalización del lenguaje armónico-tonal, se encuentren respuestas de cuánto de lo establecido en el relato historiográfico hegemónico es una mera construcción disciplinadora y cuánto es una aproximación a la realidad social. Es nuestra oportunidad para poder generar nuestros propios paradigmas para el estudio de las músicas que nos ocupan y, de una vez por todas, revisar ese pasado que nos hicieron desear y que no nos permitió contemplar las características identitarias de las producciones musicales de nuestro entorno.

REFERENCIAS

- Anónimo. [s.IX] (1981). *Musica enchiriadis*. En H. Schmid (Ed.), *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. Munich, Alemania: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission.
- Boecio. [c.480-524] (2009). *Sobre el fundamento de la música*. Madrid, España: Gredos.
- Bukofzer, M. (1940). Popular Polyphony in the Middle Ages. *The Musical Quarterly*, 26(1), 31-49.
- de Sevilla, I. [627-630] (2004). *Etimologías*. Madrid, España: Biblioteca de autores cristianos.
- Grout, D. (1980). *Historia de la Música occidental*. Vol 1. Madrid, España: Alianza.
- Raynor, H. (1986). *Una Historia social de la Música*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music*. Volume 1: The earliest notations to the sixteenth century. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Treitler, L. (1991). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 280-298.
- Waisman, L. (2005). La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos. En *Música y cultura urbana en la edad moderna* (pp. 159-176). Valencia, España: PUV.

LA CANCIÓN Y LA ACADEMIA

DESENCUENTROS, DEBATES Y PERSPECTIVAS¹

THE SONG AND THE ACADEMY

DISENCOUNTERS, DEBATES AND PERSPECTIVES

Santiago Romé

santiago_rome@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/12/2017 | Aceptado: 9/3/2018

RESUMEN

La canción, gran protagonista del repertorio popular, nos plantea un desafío irreductible a los parámetros de análisis y a los recursos pedagógicos tradicionales. Su forma breve, dentro de la cual se condensan fenómenos muy complejos —rítmicos, texturales, funcionales, etcétera—, sumada a la cuestión de la palabra cantada, históricamente subestimada, construyen un tipo de sentido muy singular que nos exige nuevos abordajes.

PALABRAS CLAVE

Música; popular; canción; enseñanza; investigación

ABSTRACT

The song, great protagonist of the popular repertoire, poses an irreducible challenge to the parameters of analysis and traditional pedagogical resources. Its brief form, within which very complex phenomena —rhythmic, textural, functional, etc.— is condensed, added to the question of the sung word, historically underestimated, builds a very singular kind of sense that demands new approaches.

KEYWORDS

Music; popular; song; teaching; investigation

¹ Las principales ideas e hipótesis desarrolladas en el presente escrito fueron presentadas por primera vez en el 5.º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular organizado por la Universidad Nacional Villa María (UNVM), realizado en Córdoba en el año 2015.

La enseñanza y la investigación de la música popular en ámbitos universitarios nos sigue demandando una revisión crítica de algunos presupuestos metodológicos —e inclusive, ontológicos— muy arraigados en nuestras prácticas y en las instituciones de formación superior que habitamos. Esta necesidad se encuentra en consonancia con los nuevos interrogantes planteados por la musicología en las dos últimas décadas, tanto en lo que respecta a la ponderación de las músicas populares masivas, como en los abordajes que interrelacionan aspectos musicales, performáticos y sociales. En este sentido, la canción, gran protagonista del repertorio popular, nos plantea un desafío irreductible a los parámetros de análisis y a los recursos pedagógicos tradicionales. Su forma breve, dentro de la cual se condensan fenómenos muy complejos —rítmicos, texturales, funcionales, etcétera— sumada a la cuestión de la palabra cantada, históricamente subestimada, construyen un tipo de sentido muy singular.

La Academia —de origen platónico— y la Universidad —con su vasto recorrido desde su creación medieval— poseen tradiciones implícitas muy consolidadas que suelen condicionar nuestras prácticas mucho más de lo que suponemos. En la enseñanza musical, a nuestro entender, algunas de estas tradiciones filosóficas generan una preeminencia de normas idealizadas y de estándares absolutos y mensurables que ante las músicas populares de nuestro continente resultan forzados o insuficientes. De este modo, la teoría armónica, la lectoescritura, la métrica proporcional, la técnica instrumental entendida como método universal y autosuficiente, entre otras cuestiones, suelen no funcionar como las únicas herramientas útiles para abordar gran parte del repertorio popular. A su vez, algunas grandes dicotomías, vinculadas a tópicos implícitos en el pensamiento moderno occidental, nos preceden y condicionan nuestro trabajo: obra/contexto; estética/funcionalidad; música/poesía; composición/interpretación; tradición/innovación; por mencionar algunas. Inclusive, en lo que respecta al lenguaje musical, podemos señalar otras perspectivas dicotómicas que, suponemos, derivan de la misma lógica e impiden en muchos casos un análisis profundo de este repertorio: tonal/modal; ternario/binario; tónico/no-tónico; ritmo métrico/ritmo poético; entre otras.

Si bien todavía pueden realizarse aportes significativos desde estos presupuestos binarios y desde aquellos que suelen enfatizar variables mensurables del lenguaje musical disociadas del entramado de sentido cultural en que participan, también creemos que han dado lugar a muchas exclusiones, prejuicios y dificultades. Los mismos, desde nuestra perspectiva, han contribuido a disociar el perfil de formación musical académico y sus paradigmas metodológicos, de las ricas y diversas tradiciones musicales desarrolladas en nuestra región. Sin intenciones de establecer criterios abstractos o verdades inmutables, nos proponemos sugerir ideas que contribuyan a repensar dialécticamente algunas de estas dimensiones de la canción en función de enriquecer nuestras prácticas en torno a la enseñanza y la investigación en música popular.

ACADEMIA Y UNIVERSIDAD: TRADICIONES METODOLÓGICAS

Uno de los primeros problemas que enfrentamos se relaciona con el contexto en el que enseñamos e investigamos este repertorio. El término «academia» debe su nombre a la institución educativa fundada por Platón —que a su vez lo toma del héroe de la mitología griega, Academo— y surge alrededor del año 384 a. C. Por su parte, la Universidad fue creada en el medioevo europeo y posee en consecuencia una fuerte impronta cristiana y monárquica —las primeras universidades se creaban por cédula Real o bula papal—. A partir del siglo XIX, y en vinculación con el clima de época científico-positivista, comienzan a incidir las prácticas y las metodologías derivadas del empirismo y del pensamiento instrumental, que también podemos asociar al modelo de desarrollo industrial. En nuestro continente las primeras universidades tuvieron un sesgo nítidamente religioso² y nuestro país no fue la excepción: no solo la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) —una de las más antiguas del continente, fundada por los jesuitas en 1613—, sino también la Universidad de Buenos Aires (UBA) (1821) cuyo primer rector fue el sacerdote Antonio Sáenz. Mientras tanto, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) —nuestra casa de estudios—, fundada en 1897, responde a un modelo laico vinculado al racionalismo positivista eurocéntrico más cercano a los ideales de la generación del ochenta.

Por lo tanto, ambos términos —academia y universidad— se refieren a conceptos y ámbitos atravesados por una larga tradición filosófica que, a riesgo de ser esquemáticos, resumiremos aquí en pretensiones de universalidad —que se suele suponer ahistórica— y abstracción racionalista —platónica, iluminista y positivista—, que promueven una preeminencia de criterios o normas idealizadas que se suponen y presentan a sí mismas como neutras en términos de intereses e ideologías. Esto puede verse plasmado en la jerarquización que algunos aspectos del lenguaje musical poseen en la enseñanza tradicional, tales como la teoría armónica —generalmente abstraída de timbres, registro y ritmo—, la lectoescritura —esquema cartesiano y racional por excelencia que en opinión de sus adláteres más extremos puede reemplazar a la música misma—, la métrica proporcional —concebida como un esquema matemático— y la técnica instrumental —entendida como método universal y autosuficiente—. A estas cuestiones que inciden en gran parte de la tradición pedagógica podemos sumarle la influencia más reciente, desarrollada a lo largo del siglo XX, de la tradición científico-positivista en las corrientes de investigación y de análisis musical, que van del estructuralismo schenkeriano al perceptualismo neoconductista.

2 La anécdota vinculada a la primera universidad fundada en nuestro continente resulta paradigmática de las singularidades y los mestizajes teórico-políticos latinoamericanos, y de su constante lucha por la emancipación intelectual: la Universidad Nacional Mayor de San Marcos creada por cédula Real en 1551, tuvo una orientación estrictamente monástica y funcionaba en un convento. Pero a los pocos años de su fundación, los profesores laicos reclamaron una apertura del su perfil.

Sin ánimos de menospreciar los valiosos aportes pedagógicos y didácticos que estas corrientes han generado, y si bien estas problemáticas exceden ampliamente nuestras capacidades reflexivas y el presente escrito, realizar una revisión crítica nos permite comprender algunas exclusiones típicas de los abordajes académicos tradicionales en relación con la música popular. A su vez, una gran parte de nuestro objeto de estudio ofrece todo tipo de resistencias a estas lógicas y posee espacios de circulación, legitimación y construcción de sentido que exigen un gran esfuerzo hermenéutico. Aquellos que investigamos en la universidad podemos observar el peso de estas tradiciones en el programa de incentivos y en las lógicas de evaluación/acreditación a que somos sometidos, no sólo por las exigencias administrativas y burocráticas que demanda, sino porque una gran parte de sus criterios constriñen las perspectivas de análisis y dificultan el desarrollo de nuevos enfoques. Esta circunstancia no vuelve estéril o imposible su enseñanza e investigación, sino que nos estimula a repensar estructuralmente nuestro objeto y las metodologías para su abordaje en la universidad.

LA CANCIÓN

«[...] Deja no me lo repitas más
Nosotros y ellos vos y yo
Que nadie se ponga en mi lugar
Que nadie me mida el corazón
La calle se empieza a incomodar
El baile del año terminó
Los carros se encargan de cargar
los restos del roto corazón

Acá en esta cuadra viven mil
Clavamos en tiempo en un cartel
Somos como brujos del reloj
Ninguno parece envejecer.»
Fernando Cabrera (1993)

La canción, gran protagonista de la música popular en nuestro continente, puede ser pensada como poseedora de múltiples dimensiones que permanentemente reconfiguran su sentido y que demandan nuevos abordajes. La musicología contemporánea, desde hace aproximadamente dos décadas, además de empezar a considerar a las corrientes musicales masivas en el centro de sus indagaciones, ha comenzado a valorar aspectos que van mucho más allá del análisis de partituras o de cualidades musicales estrictamente mensurables. Estos nuevos abordajes se proponen evitar, en términos analíticos, correr «el riesgo de confundir el mapa con el territorio

o comernos el menú en vez de la cena» (González, 2013, p. 109). Aspectos performáticos, visuales, poéticos y funcionales, entre otros, han empezado a ser considerados en relación dialéctica con cuestiones «estrictamente musicales» que junto a aspectos sociohistóricos construyen diversas constelaciones de sentido. A su vez, y en una perspectiva diacrónica

[...] una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas de otras. Existe cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y reinterpretada; cuando es grabada, mezclada y editada; cuando es consumida —es decir, escuchada, reescuchada, cantada, gritada o bailada—; y cuando se piensa y se habla sobre ella (González, 2013, p. 109).

Un fenómeno interesante y tal vez singular de la música popular que podemos agregar es que algunas de estas dimensiones temporales señaladas anteriormente suelen poseer un carácter colectivo e histórico más o menos determinante, que permite a su vez que cualquier canción sea revisitada o reinterpretada en alguna o varias de estas dimensiones construyendo nuevas significaciones. Y este fenómeno puede darse, al menos, desde tres ámbitos diferentes solo disociables a los efectos de su análisis: desde quienes producen —en el sentido amplio del término— la música; desde las decisiones y los aspectos coyunturales vinculados a los modos y medios de circulación, difusión y comercialización; y desde las formas en que es percibida y compartida. En función de esto, los cambios que pueden darse en una o muchas de estas dimensiones son múltiples: en el plano del arreglo, de la edición/mezcla y masterización, del contexto directo de ejecución (versión de estudio y adaptación en vivo), en utilizaciones incidentales para producciones audiovisuales, en las infinitas maneras de ejecución casera o aficionada, en los ámbitos y funcionalidades sociales en que puede ser compartida y en los diversos medios de reproducción.

En relación con una de las dimensiones aludidas, que forma parte del entramado de sentido que construye la canción, debemos destacar la importancia que adquiere la funcionalidad en la música popular. Para algunos reconocidos estetas como Ticio Escobar (2014), este es un asunto que caracteriza al arte popular latinoamericano, distinguiéndolo de la definición de arte consagrada en la modernidad europea en la que «la representación artística se desentiende de sus fines tradicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etcétera) para centrarse fundamentalmente en la forma estética» (pp. 46-47). Por el contrario «en el arte popular, la forma estética no es autónoma ni se impone sobre las otras configuraciones culturales — con las que se entremezcla y confunde—» (Escobar, 2014, pp. 46-47). Por fuera del terreno del arte, Alcira Argumedo (2006) sostiene una hipótesis que puede vincularse a esta cuestión, planteando que las grandes corrientes de pensamiento latinoamericano, a diferencia de los marcos teóricos

consagrados, no se han estructurado a partir de la reflexión abstracta y sistemática sino de la acción política, social y cultural, y que suelen trascender ampliamente a sus referentes o a sus protagonistas.³

Si bien una de las funcionalidades más frecuentes y directas de la música en nuestro continente es la danza —entre otros rituales sociales—, los procesos identitarios que suelen estar muy vinculados al desarrollo del repertorio popular pueden considerarse funcionalidades complejas y dinámicas que determinan y son determinadas dialécticamente con la música. En este terreno podemos encontrarnos con dimensiones identitarias —regionales, nacionales, de clase, étnicas, generacionales, etcétera— que muchas veces se superponen o imbrican, en ocasiones contradictoriamente, construyendo representaciones complejas. Por estos motivos, sostenemos que escindir el texto del contexto se vuelve una tarea no solo artificial sino en algún punto improductiva. Al menos, nos obliga a definir mejor a qué cosa llamamos contexto y reflexionar respecto de los modos en que la música se relaciona y resignifica dialécticamente con diferentes dimensiones contextuales. Nuestra hipótesis al respecto es que pensar los pares música-contexto y música-letra —en el caso de la canción— como rígidas dicotomías nos aleja de nuestro objeto de estudio, diseccionándolo en partes inertes.

Planteamos esto no solo para el campo del análisis y de la reflexión teórica, sino también y particularmente para la enseñanza de este repertorio. Creemos que uno de los grandes desafíos que debemos encarar en nuestras aulas radica en ver cómo introducir estas cuestiones en la planificación didáctica, en las consignas de producción musical y en los materiales de estudio. La dinámica académica y el modelo tradicional de enseñanza musical, que ha hecho aportes específicos respecto del lenguaje musical, no han considerado o profundizado en la relevancia de incorporar problemáticas vinculadas a la funcionalidad y a los diversos modos de interacción con las dimensiones contextuales. Y cuando hablamos de dimensiones contextuales nos referimos no solo a las grandes cosmovisiones culturales y a los complejos procesos identitarios, sino también a los modos y medios en que la música circula, se registra y se comercializa, a las cualidades musicales o procedimientos compositivos que pueden ser tenidos en cuenta, por ejemplo, en la música para niños, en la músicaailable o en la música incidental (en el cine, la TV, la radio, la publicidad, el teatro, los videojuegos, etcétera). Diferentes niveles de contexto que, si bien interactúan entre sí,

3 «Hay un sentido común difundido en las ciencias sociales según el cual determinadas corrientes teóricas son *las* corrientes teóricas; fuera de ellas solo se dan opacidades, manifestaciones confusas, malas copias de los originales. Las vertientes de corte nacional y popular en América Latina tradicionalmente han caído dentro de esta última categoría. [...] Es difícil aceptar en los medios académicos que el pensamiento de Tupac Amaru tenga una jerarquía equivalente a la de su contemporáneo Emmanuel Kant [...]. Afirmar la existencia de una matriz autónoma de pensamiento popular latinoamericano supone interrogarse acerca del potencial teórico inmerso en las experiencias históricas y en las fuentes culturales de las clases sometidas» (Argumedo, 2006, pp. 10 y 18).

poseen particularidades que pueden o deben ser tenidas en cuenta en relación con el análisis y la producción musical.

CUERPO, FORMA Y CONTENIDO

Como hemos afirmado anteriormente, la canción supone una suerte de metagénero que protagoniza la escena musical de nuestro continente. Antes de considerar el hecho evidente, aunque no por ello sencillo, que la caracteriza en relación con la síntesis entre música y texto —con las múltiples implicancias dialécticas que esto supone— podemos hacer una primera consideración básica: la canción demanda cierto grado de austeridad formal.⁴ En este punto debemos ser cuidadosos y no confundir austeridad o síntesis con sencillez. La canción popular posee, a nuestro entender y a riesgo de ser reduccionistas, un carácter expositivo muy condensado, sobre todo en contraste con el concepto de desarrollo melódico armónico consagrado en el Romanticismo y en algunas corrientes de música académica tonal desarrolladas en el siglo XX.

Desde el punto de vista de su forma, extensión, textura y diseño melódico/armónico, y haciendo una generalización que posee valiosísimas excepciones, la canción no suele plantear desarrollos muy sofisticados que escapen de cierta proporcionalidad formal, de la textura figura-fondo y de un repertorio de alturas y armonías relativamente acotado. El ritmo es un aspecto sofisticado y determinante en nuestro continente. Suele poseer una complejidad más bien sincrónica y colectiva de superposición acentual que en algún punto es irreductible a un solista, o bien estar construido a través de figuras que demandan un altísimo grado de sutileza interpretativa indisociable del gesto corporal —acentuación, articulación, direccionalidad, tempo, etcétera—, que muchas veces vuelve un tanto estéril su transcripción. Todavía sin meternos en el terreno del canto, podemos pensar que lo interesante en las canciones o en los géneros populares desde el punto de vista del lenguaje musical suele darse a partir de cierto nivel de indeterminación, ambigüedad y mestizaje que escapa de la lógica sistémica de la teoría musical tradicional. Algunos esquemas, tales como binario/ternario, mayor/menor, tonal/modal, diatónico/pentatónico, ritmo métrico/ritmo del texto, pulso/clave, tónico/no tónico, entre otros, suelen aparecer mezclados o indiscernibles. Tal vez estas cualidades estén vinculadas a nuestra intrincada historia, muy profusa en migraciones, sincretismos y mestizajes. Y a un modo muy particular de concebir y vincular al cuerpo con la cultura, relación que podemos observar en el protagonismo y la síntesis que supone la palabra cantada.

⁴ En este caso nos remitimos al término «formal» en un sentido amplio de la palabra referido a aquellos aspectos generales que construyen la estructura musical y no solo al sentido más reducido del término vinculado a la forma musical.

Si bien podemos considerar que el canto impone ciertos límites vinculados con las capacidades físicas vocales —rango registral, dinámica, interválica, etcétera—, si observamos otras expresiones ajenas a las tradiciones populares latinoamericanas —desde el canto lírico europeo hasta la técnica vocal budista— nos encontramos con que según el sentido cultural que oriente dicha búsqueda los límites fisiológicos se vuelven muy amplios. Si bien la cuestión objetiva relacionada con el hecho de que el instrumento protagonista de nuestra música sea la voz es insoslayable, también podemos sostener que en la canción popular existe una búsqueda equilibrada entre el diseño melódico y sus posibles interpretaciones vocales, la inteligibilidad del texto y sobre todo la síntesis entre la melodía y la palabra hablada, de modo tal que ninguna se imponga totalmente por sobre la otra. Tomando prestado un concepto de Denise Najmanovich (2011), podríamos decir que el canto popular es una suerte de palabra encarnada⁵ que se distingue del habla, rompiendo grandes dicotomías fuertemente instaladas por el pensamiento moderno. En este sentido el canto sería una suerte de cuerpo⁶ del lenguaje, que mediante procedimientos compositivos reconfigura y fractura su uso ordinario. Las múltiples tensiones rítmicas, tímbricas y fonéticas construyen una expresividad muy compleja en la que confluyen la lengua —en términos semánticos, narrativos, poéticos, prosódicos y culturales— y la música —considerando las tradiciones, los géneros y las funcionalidades asociadas a ella—.

De este modo, el canto en tanto síntesis del cuerpo, la palabra y la música, materializa en forma condensada aquello que en nuestra opinión caracteriza también al género musical: una relación dialéctica entre cualidades musicales y representaciones culturales identitarias. Por lo tanto, los límites a los que hemos hecho referencia que se le imponen, además de estar asociados a las posibilidades vocales, se corresponden con cierto anclaje en la lengua hablada, en los modos de decir compartidos y en las infinitas combinaciones que esto puede tener en relación con la entonación y modulación vocal. La analogía planteada entre el canto y las tradiciones o familias genéricas no resulta arbitraria dado que la canción suele plantearse también como un espacio muy significativo en donde se ponen en juego pertenencias, rupturas o síntesis que hacen dialogar a la historia con el presente, y a las singularidades individuales con las referencias y representaciones colectivas. Las voces de Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui,

5 Denise Najmanovich nos propone, desde una crítica a los grandes postulados epistemológicos de la modernidad, el concepto de sujeto encarnado, reivindicando el lugar de la enunciación y cuestionando lo que ella supone son algunas de las grandes dicotomías que estructuran el pensamiento moderno: sujeto-objeto y cuerpo-alma.

6 Sobre la cuestión del cuerpo y su relación con la música y específicamente con el rock, Claudio Fernando Díaz (2000) sostiene: «Claro que hablar de un canon del cuerpo es, en principio, una manera de poner en crisis cualquier concepción meramente biológica, o “naturalista” del mismo. Es una manera de concebir un cuerpo sometido a reglas, prolija y pacientemente moldeado por las coerciones sociales, construido históricamente y producto tanto de la historia social como de una trayectoria personal. [...] El cuestionamiento de ese canon corporal [...] adquiere su máxima visibilidad en el recital, como fiesta ritual y colectiva» (pp. 2-3).

Tita Merello, Ana Prada, Antonio Ríos o Luis Alberto Spinetta —entre tantos otros— suponen en sí mismas una dimensión que se suma e interactúa en la construcción de sentido con todas las dimensiones anteriormente descritas. Y esto no lo decimos en función de las anécdotas biográficas que cada cual despliega sino por las representaciones sociales e históricas que encarnan y configuran.

En función de esto, nos resultan un tanto arbitrarios o parciales aquellos análisis que construyen hipótesis sobre aspectos estructurales de la música popular derivadas del contenido semántico de las letras sin reparar en la interacción dialéctica de estos aspectos del canto mencionados anteriormente, que muchas veces resignifican, relativizan, enfatizan o contradicen dichos contenidos. Es cada vez más frecuente encontrar análisis o reflexiones vinculadas a la canción popular —sobre todo provenientes de las ciencias sociales—, que presuponen al menos dos cuestiones que a nuestro entender resultan falaces: por un lado, que el contenido o la dimensión semántica de las letras —sobre todo en algunas corrientes o géneros musicales— resultan representativos de la realidad social que esas mismas letras se proponen describir; y, por otro lado, que los análisis de esas letras, al realizarse sin conocimientos del lenguaje musical, suelen suponer que el sentido poético que configuran y las interpretaciones potenciales resultantes derivan solo de la dimensión literaria de las mismas, sin considerar sus múltiples e inescindibles interrelaciones con aspectos musicales/contextuales —compositivos, genéricos, tímbricos, funcionales, etcétera—. Así, una letra cantada y dicha de una determinada manera, interrelacionada con la composición melódica⁷ en que se asienta, interpretada por una voz *rota* o cándida, en el límite del registro, susurrada o gritada, configura sentidos diferentes e inclusive antagónicos, imposibles de ignorar en cualquier análisis.

A los anteriores, podemos agregar otros múltiples factores tales como: si tal o cual canción pertenece a un género determinado —con todas las implicancias históricas y discursivas que eso supone—; si posee una funcionalidad específica —por ejemplo, si es una música o géneroailable—; si es una reinterpretación que posee a lo largo de su historia versiones canónicas muy difundidas o es un tema inédito, si es cantada y tocada por hombres o por mujeres —jóvenes o viejos, pobres o ricos, músicos locales o extranjeros, etcétera—; si forma parte de una gran producción empresarial o es fruto de un esfuerzo autogestivo; si los músicos son aficionados y autodidactas o profesionales sesionistas con larga formación sistemática; entre otros. Todas estas cuestiones no son solo detalles anecdóticos o menos significativos que el contenido testimonial que poseen las letras.

⁷ En este punto podemos pensar en las infinitas relaciones que pueden existir entre las lógicas compositivas del texto y de la música: cómo se conjugan formalmente, si se refuerzan o contradicen respecto de las tradiciones o cánones literarios/melódicos —letras heterodoxas con melodías tradicionales o estereotipadas y viceversa—, cómo resuelven el cambio y la repetición, cómo se vinculan con las lógicas del género al que pertenecen, etcétera.

En consecuencia, cualquier análisis que abstraiga a las letras de todas estas dimensiones resultará, a nuestro entender, extremadamente parcial y relativo. A su vez observamos que en este tipo de abordajes suele subyacer un preconcepción: que la canción popular, y sobre todo en lo relacionado al contenido semántico de sus letras, representa o sintetiza fenómenos ajenos a sí misma (epifenoménica). La antropología primero y luego los estudios culturales, la sociología de la cultura y las corrientes neogramscianas, han realizado e inspiran este tipo de análisis con interesantes aportes.⁸ Si bien esta cuestión desborda nuestras capacidades reflexivas, consideramos que uno de los grandes desafíos que tenemos por delante es reinsertar aquellos abordajes mencionados con todas las dimensiones que configuran sentido en la canción. Por lo tanto, suponemos que en cualquier análisis en que aparezcan reflexiones sobre la canción popular o sobre alguno de los aspectos funcionales o sociológicos asociados a ella, deberían considerarse de manera inescindible con la cuestión musical, en el amplio sentido en que venimos entendiéndola.

CONCLUSIONES E INTERROGANTES DIDÁCTICOS

A lo largo de los años en que nos hemos abocado a enseñar algunos de los géneros de nuestras músicas populares, con énfasis en la canción, y tras comprobar los límites de las herramientas didáctico-operativas tradicionales, nos han surgido múltiples interrogantes metodológicos para pensar contenidos y consignas de producción y análisis. Uno de los primeros grandes interrogantes que nos planteamos respondía a la cuestión metodológica y a las herramientas y aspectos del lenguaje musical útiles y significativos para el abordaje de la canción popular en el marco de los géneros establecidos en el plan de estudios. Una de las hipótesis a las que arribamos es que cualquiera de las herramientas didácticas y de análisis que pudiera resultar útil en algún género o parte del repertorio trabajado, podía resultar poco productiva e inclusive inútil en otro. Por lo tanto, nuestra conclusión provisoria es que no hay un método o técnica válida —compositiva, interpretativa, analítica, instrumental— que pueda trascender el tipo de género que se esté trabajando.

Si relacionamos esto con lo planteado al principio de este trabajo respecto de las profundas tradiciones filosóficas e históricas que reverberan en la academia, podemos entender la inercia hacia cierto monismo metodológico vinculado a la preeminencia de aspectos absolutos, mensurables y susceptibles de ser abstraídos o esquematizados. ¿Es igualmente útil y

⁸ Entre los aportes más recientes que toman como objeto de estudio, desde las ciencias sociales, a la canción popular contemporánea podemos mencionar los realizados por Pablo Semán, Pablo Vila, Sergio Pujol y Pablo Alabarces.

significativo el análisis melódico —armónico, escalístico, interválico y formal— de un tango instrumental tripartito que el de una copla improvisada en un duelo de carnaval? ¿La técnica vocal, los modos de emisión y de pronunciación del texto, poseen la misma lógica y homogeneidad estilística en la murga uruguaya que en el rock contemporáneo? ¿Los criterios, los modos y las dinámicas para la producción de arreglos son similares en músicas para bailar que en músicas para ser *solo escuchadas*?, ¿y en las producciones independientes con bajos niveles de popularidad respecto de las empresariales de gran escala?

¿En qué medida inciden los imaginarios y discursos genéricos respecto de la díada tradición/innovación en el plano estético-musical? ¿La armonía, la textura y el contrapunto son dimensiones igualmente significativas en una versión de un tema tradicional hecho por Aca Seca y otra de Atahualpa?, ¿y las variaciones del tempo y la pronunciación del texto? ¿Cómo pueden analizarse y trabajarse la repetición rítmica y la variación textural en la cumbia argentina?, ¿y la continuidad y los cortes?; ¿qué grado de sofisticación técnica posee la configuración rítmico-textural en el cuarteto cordobés contemporáneo?; ¿cómo podemos traducir en estrategias compositivas e interpretativas el concepto de *contraste melodramático* característico del tango? ¿Utilizamos las mismas estrategias para el análisis del contenido narrativo/semántico de una letra de una canción tradicional folklórica de autor incierto, que para una letra de una cumbia contemporánea?, ¿y en qué medida inciden en ellas los ámbitos de mediación —el Estado con sus instituciones y la Industria cultural—?

Esta hipótesis central referida a las limitaciones que algunos modos de abordaje muy desarrollados en la enseñanza y en la teoría musical nos resulta evidente en su diagnóstico, pero muy compleja para la elaboración de propuestas alternativas y/o complementarias. Sin embargo, no nos impide afirmar que, en relación con el análisis y con la didáctica en torno a la canción popular, no existe un método único que pueda considerarse como válido para el abordaje de un repertorio tan heterogéneo y multidimensional. Las pretensiones metodológicas universalistas e intemporales, en gran medida derivadas de las concepciones positivistas —muy presentes dentro de las teorías musicales más arraigadas en las instituciones de formación musical y en la tradición académica—,⁹ resultan especialmente inocuas con la música popular.

Finalmente, y en función de que las ideas aquí expuestas, sin dudas merecen un tratamiento más profundo y claro que el que en este trabajo apenas hemos esbozado, podemos sintetizar algunos conceptos o hipótesis en torno al tema. La canción es una expresión masiva y multidimensional que conjuga o relaciona en forma interdependiente categorías

9 Respecto de este tema recomendamos el libro de Silvia Carabetta *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música* (2008) y el libro de Daniel Belinche *Arte, poética y Educación* (2011).

históricamente abordadas en forma escindida —texto-música, música-con-texto, autor-intérprete, música-medios de difusión y comercialización, obra-espectador, forma-contenido, tradición-innovación, entre otras—. Si bien sobre estas cuestiones ha habido grandes aportes provenientes tanto de la musicología, la formación musical y la historia del arte como de las ciencias sociales —antropología, sociología y ciencias de la comunicación—, son relativamente recientes los abordajes que se proponen superar una mirada dicotómica de los mismos. Pensar dialécticamente dichas categorías y desarrollar estrategias pedagógicas y didácticas resulta uno de los grandes desafíos para quienes nos planteamos la compleja tarea de enseñar y producir música popular en ámbitos de formación académica. Poner a la canción en el centro de nuestras indagaciones nos obliga a revisar nuestros prejuicios y a reformular nuestras tradiciones pedagógicas e institucionales más arraigadas.

REFERENCIAS

- Argumedo, A. (2006). *Los silencios y las voces en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y Educación*. La Plata, Argentina: el autor.
- Cabrera, F. (1993). La casa de al lado. En *Fines* [CD]. Montevideo, Uruguay: Ayuí/Tacuabé.
- Carabetta, S. M. (2008). *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires, Argentina: Maipue.
- Díaz, C. F. (2000). *Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico*. Ponencia presentada en el 3.º Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM). Bogotá, Colombia.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Najmanovich, D. (2011). *El juego de los vínculos. Subjetividad y Redes: figuras en mutación*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

LA TESIS, UNA INVENCION MUSICAL

TRABAJO FINAL EN MUSICA POPULAR,
VACILACIONES Y CERTEZAS

THE THESIS, A MUSICAL INVENTION

FINAL WORK IN POPULAR MUSIC, VACILLATIONS AND CERTAINTIES

Julio Schinca

julioschinca2001@yahoo.com.ar

Producción y análisis musical V. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 5/12/2017 | Aceptado: 10/3/2018

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión en torno a la realización de los trabajos de tesis en la cátedra Producción y Análisis Musical V, de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Las preguntas, incertezas e inquietudes de muchos de los alumnos que transitan este último tramo representan el insumo esencial que nutre estas líneas y para ellos están dirigidas. La intención no es ofrecer un método infalible que allane el camino y resuelva la tarea, sino reflejar el marco pedagógico y los conceptos centrales de la cátedra en cuanto pistas que orienten el proyecto de cada uno de los estudiantes y se materialice en su realización final.

PALABRAS CLAVE

Tesis; preguntas; inquietudes; realización

ABSTRACT

This paper presents a reflection on the realization of thesis projects in the context of Musical Production and Analysis V, a subject of the Popular Musical degree course at the Faculty of Fine Arts (FBA), National University of La Plata (UNLP). The essential income for these lines are the questions, uncertainties and concerns from many of the students that took this advanced course. They are the target readers of these lines. The aim is not to provide a path-clearing or task-finishing method but to show our pedagogical framework and the course's central concepts in order to give clues for the materialization of the students' projects.

KEYWORDS

Thesis; questions; uncertainties; realization

«Debajo de lo suave crepita la sospecha.
En estas manos.»
Juan Gelman (2001)

¿Cómo se hace una Tesis? ¿Por dónde comenzar? ¿Cómo elegir un tema?
¿Cómo recortarlo? ¿Cómo se organiza la información? ¿Qué representa realizar una Tesis en la carrera de Música Popular?

Estos interrogantes y muchos otros conforman el repertorio inicial de los alumnos que comienzan a cursar Producción y Análisis Musical V, la cátedra donde realizan su trabajo final de Licenciatura de la carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En cada caso, la fuerza de las preguntas impulsa las búsquedas y abre camino a la exploración. Este breve artículo no pretende resolver las respuestas definitivas, sino ofrecer algunas de las ideas fundamentales que configuran el marco para que las Tesis sean realizadas.

Si bien existe una profusa cantidad de textos que abordan esta problemática y que brindan consejos y soluciones parciales para evitar sortear las dificultades comunes, en ningún caso son específicos del campo del arte. Por lo general, sus aportes provienen de la investigación en ciencias duras o sociales, lo que representa el primer problema a resolver. Muchas veces se produce una traslación de supuestos que plantean los estudiantes con criterios de trabajo investigativo que son propios de otras áreas de conocimiento y no se ajustan a las particularidades que precisa la música. Por lo tanto, lo primero que establecemos es el criterio metodológico, que se relaciona con lo que Juan Samaja (2006) propone: «Es, pues, en el terreno de las imágenes, las abducciones y las analogías de la experiencia de donde emergen las hipótesis» (p.11) y agrega:

[...] la inducción no es la única forma de invertir la deducción para dar lugar a nuevas síntesis cognoscitivas. El propio Aristóteles reconoció los límites de la inducción por enumeración de casos, e identificó la existencia de otra vía para el establecimiento de los principios de la ciencia: lo que él llamó *intuición formal* (p. 10).

Esta última afirmación sostiene que siempre partimos de una sospecha *a priori* sobre el objeto de estudio, cuya dinámica reduce la cantidad de posibles explicaciones a un rango acotado. Más aún, «el análisis nos ayuda a descubrir lo que ya sabíamos sin habernos dado cuenta; saca a la luz la parte más o menos inconsciente de nuestra experiencia de escucha», señala el pianista Charles Rosen (Etkin & Villanueva, 2013, p. 7). Asimismo, la sutileza de las imágenes sonoras a veces impone abreviar en metáforas cuya ambigua opacidad no logra arribar a sentencias mecanicistas o teleológicas.

Por eso, orientamos a no buscar verdades terminadas ni sistematizaciones finales, tampoco métodos infalibles ni hallazgos originales nunca pensados por otros. En consecuencia, orientamos estrategias y líneas posibles de trabajo, pero no sugerimos metodologías con fundamentos empiristas, inductivistas o cuantitativos por sostener que los fenómenos artísticos en la contemporaneidad configuran una complejidad que roza el orden de lo indecible con propiedades poéticas y múltiples interpretaciones. Esa es la zona que nos resulta más interesante. Parafraseando al gran poeta Juan Gelman (2001), valoramos la sospecha que habita debajo de lo suavemente cotidiano, la sospecha que posibilite la construcción de un sentido personal y poético a partir de las propias manos de los alumnos (manos que piensan), en una praxis que profundice el conocimiento musical y artístico.

Nuestra propuesta se orienta a la búsqueda de *posicionamientos propios* que definan una mirada política sobre el objeto de estudio musical y que construyan aproximaciones superadoras en diálogo con marcos teóricos que, enhebrados en una trama argumentativa, arriben a conclusiones que puedan ofrecer un aporte a la Música Popular (desde lo artístico o desde la enseñanza). Cabe aclarar que la noción de *lo político* la tomamos como expresión de una posición determinada o de estrategias para la vida. Rodolfo Kusch [1976] (2007) afirma que «si la cultura es estrategia para vivir en un lugar y en un tiempo entonces también es política» (p. 105). Por eso nos detenemos en reconocer la voz propia de cada tesista, en advertir qué es lo que quiere hacer, cuál es su propósito, cómo ajustar y nutrir con materiales y autores su propio punto de vista. A este aspecto dedicamos la totalidad de nuestros esfuerzos como docentes.

DANDO VUELTAS AL TEMA

Encontrar el tema del trabajo —en los casos que aún no lo saben— presenta el desafío inicial. Para ello, invitamos a los alumnos a reflexionar y bucear dentro de su propia trayectoria de formación musical y profesional para detectar aquello que les interesa y apasiona. Esta es una condición fundamental: que lo elegido tenga el *encantamiento* necesario como para acrecentar y sostener la curiosidad a lo largo de todo el proceso investigativo, que probablemente dure entre doce y dieciocho meses.

Hace ya algunos años, en una conversación que mantuve con el maestro Mariano Etkin (en Schinca, 2013), él decía: «Musicalmente uno siempre tiene dos, tres o cuatro cosas que se configuran en obsesiones a lo largo de su vida» (s/p). Son esos temas que vuelven a reaparecer una y otra vez en cada obra, en cada texto escrito. En algunos pueden ser los problemas del ritmo, del timbre, del espacio musical, de un instrumento. En otros, cuestiones ligadas a lo identitario, lo genérico, lo interdisciplinario o al contexto de producción. Lo importante es darse cuenta, estar atentos a detectar cuáles

son los indicios que convocan regularmente nuestro interés sobre algo. A lo largo de las clases sugerimos diferentes estrategias de búsqueda para estimular ese descubrimiento que, por lo general, están dirigidas a explorar en lo más próximo. Por ejemplo, en los gustos y en las prácticas musicales habituales, en cuestiones que hayan resultado interesantes durante el trayecto de la carrera pero que no fueron profundizadas oportunamente, en géneros, contextos, elementos específicos de la música como el ritmo, el timbre, recursos interpretativos, etcétera.

En este sentido, pensamos que no hay temas pequeños o desdeñables para su tratamiento. Con relación a esto, Umberto Eco [1977] (2016) señala: «No es tan importante el tema de la tesis como la experiencia de trabajo que comporta. [...] trabajando bien se sacan conclusiones útiles incluso de un tema aparentemente remoto o periférico» (pp. 22-23). Cualquier fenómeno o cuestión musical que se elija puede ser una oportunidad para estudiar a fondo características, problemáticas y contextos, y para poner de relieve el conocimiento que comporta.

Llegados a este punto, es importante advertir que no hay un único formato de Tesis. En general sugerimos que, si el eje temático está puesto en la producción/composición de música, ésta vaya acompañada por una reflexión argumentativa escrita que enmarque y contextualice el producto artístico. Según el caso, si el trabajo es de orden más teórico, alentamos —si corresponde— que también haya una presentación musical. Esta relación dialéctica entre música y palabras se basa en la convicción de que «la música es experiencia, es tiempo y espacio materializado en el devenir de los sonidos, en la delimitación de su propia forma. Al producirla —tocarla, cantarla— estamos en la música de una manera vital-experiencial, estamos siendo con ella» (Benassi & Schinca, 2017, p. 2).

Esa forma particular de estar siendo en la música es una experiencia intransferible del orden de lo perceptual-sonoro, que no son palabras o, como dice Daniel Belinche (2017), «la música no se puede contar» (p. 15). En ese quiebre entre las imágenes musicales y el mundo de las palabras reside el conocimiento que requiere ser explicado. La intensidad del esfuerzo reflexivo que impulsa el riesgo de aproximación a eso que no tiene palabras —porque es música— se convierte en el nudo central para resolver, el hiato para explorar. Muchas veces surge la necesidad de proponer nuevas formas de nombrar o de categorizar aquello que se quiere explicitar. Enfatizamos el hecho explicativo porque entendemos que la capacidad de hacer visible el conocimiento artístico de la música, con sus prácticas de producción, investigación y enseñanza es una función indelegable como egresados de la universidad pública.

Asimismo, insistimos en que no hay un formato preestablecido de Tesis; la única premisa es que el punto de partida sea siempre desde la música. Su presencia en la muestra final completa el sentido de lo investigado y expuesto, y aumenta sus atributos metafóricos. No hay manera de suplirla. Allí es donde todo lo trabajado cierra, se anuda, se sujeta, se proyecta, se amplía.

HACIA LA MASIVIDAD

En la discusión sobre si el arte debe o no ser comercial y masivo/popular, o sobre si hay o no arte en las producciones masivas, tenemos posiciones tomadas: pensamos que hay arte en lo masivo/popular, ya que la masividad es un rasgo de nuestra época en la que la tecnología digital posibilita una *ubicuidad* antes inusitada y ha modificado, incluso, los modos de producción artística. Claudia Kozak (2008) define dicha ubicuidad como «una propiedad del espacio pero en directa relación con el tiempo: estar al mismo tiempo en todo lugar» (p. 188). Otro autor asegura que «en la actualidad no se puede concebir la música popular sin pensar en la tecnología, ya que ésta no sólo nos permite experimentarla de una manera diferente sino, también, que se ha convertido en un modo de producción y composición dentro de la misma» (Théberge, 2006, p. 25). En consecuencia, reconocemos el potencial de los soportes tecnológicos de nuestra época y nos interesa promover músicos artistas profesionales que disputen dentro de la industria cultural los espacios de producción simbólica y desarrollen imágenes sonoras poéticas que nutran de nuevos sentidos a la sociedad. Conviene aclarar que reconocemos la tensión que hay entre las categorías de lo masivo y lo popular, por eso no las utilizamos como sinónimas, sino como nociones complementarias ya que muchas veces lo popular no es necesariamente masivo, ni todo lo masivo proviene del campo popular. Pero insistimos en que lo popular puede ser una producción artística masiva sin ninguna concesión en la elaboración de imágenes metafóricas.

De este modo, nos gusta pensar que nuestros estudiantes deben estar preparados para trabajar en todo tipo de propuestas, incluso para los medios masivos audiovisuales como la televisión, el cine, las series, los nuevos formatos en internet. Como ya se dijo, sostenemos que en lo industrial puede haber arte y que, por lo tanto, es posible trabajar para enriquecer los productos artísticos de la industria con propuestas que desplieguen imágenes poéticas,¹ que tensionen lo dado, que cuestionen lo establecido. Por eso, en la cursada hacemos hincapié en prácticas con criterios profesionales e intervenciones colectivas, además de interdisciplinarias como, por ejemplo, el Programa de Tesis Colectivas² que ofrece la FBA. En el campo profesional, el trabajo en equipo que integra conocimientos de diferentes áreas para la realización de producciones artísticas es hoy una constante.

1 El siguiente párrafo amplía un poco más la noción de poética a la que nos referimos: «El arte es muchas cosas y significa, seguramente, tantas otras. Conjuga su visibilidad con sus zonas omitidas y tiende a desautomatizar y desnaturalizar la percepción volviéndola lenta, materializando rasgos de lo humano en un eje espaciotemporal propio que suspende el entorno físico. A esta cualidad, la de quebrar hábitos perceptuales la han llamado “poética”, doble sistema de causalidad, símbolo, ya comentamos que los primeros formalistas la denominaban “trama”» (Belinche, 2017, p. 35).

2 Desde hace dos años la FBA ofrece el Programa de Tesis Colectivas que fomenta la graduación a término en todas las carreras, favorece el trabajo grupal-interdisciplinario, posibilita la producción de tesis con prácticas más cercanas al campo profesional y estimula presentaciones no convencionales en el ámbito académico.

Además, la difusión a gran escala de la música ya no puede pensarse por fuera del ámbito de la escena o de la composición visual performática o diferida. En nuestra función docente, asumimos como propio el desafío de promover entre los tesistas estas formas de trabajo. Cada encuentro es una oportunidad para el intercambio con la intención de que el proceso de elaboración de la tesis de cada uno sea el resultado de una construcción del conjunto. Es decir, madurar las propias ideas al calor de las opiniones de los otros.

La etapa de selección del tema, del marco teórico o de los casos a analizar exige un esfuerzo consciente de interpretación. «La actividad interpretativa tiene raíces en la tradición hermenéutica, para la cual, todo proceso interpretativo es un intento de comprensión de la palabra ajena» (Eco, 2008, p. 298). De esta manera, Eco relaciona *interpretación y comprensión* casi en una misma operación. Qué es lo que queda y qué dejo fuera del trabajo; qué autores, músicas, géneros elegir; en todo momento el acto interpretativo interviene y va formalizando el corpus de lo trabajado.

Además, la interpretación se convierte en uno de los factores clave al momento de cierre, en el análisis de todos los elementos que componen la tesis y la minuciosa elaboración de las conclusiones, ya que siempre es orientadora e intencional hacia la construcción de un determinado sentido. El peso de los argumentos a partir de marcos teóricos, la fluidez de las relaciones entre aspectos variados, el desarrollo de los núcleos temáticos, la elaboración de las producciones musicales y la síntesis de todo el recorrido serán factores indispensables al momento de la evaluación.

PERO ENTONCES, ¿CÓMO SE HACE UNA TESIS?

Estrategias organizativas y de búsqueda, procedimientos metodológicos, intervenciones individuales y colectivas, análisis, interpretaciones y orientaciones sobre las propias producciones musicales y escritas, son diferentes herramientas que integramos plenamente durante toda la cursada, para hacer emerger lo que crepita y abrir camino a la sospecha de lo indecible; para asir en un objeto elaborado con pasión, el destello de lo imaginado.

Por eso, entendemos que hacer una Tesis representa un esfuerzo en el horizonte de lo posible para un estudiante del último año de la carrera de Música Popular de la FBA. Es transitar el tramo final de un camino, un camino que hay que reinventar relacionando las huellas que otros dejaron. Un camino que presenta dificultades y avances en partes proporcionales. Un camino cuya experiencia temporal consiste en aprender a demorarse en los intersticios de las imágenes sonoras para hacer presente el pasado de lo poéticamente imaginado. Un camino que se desanda para adelante, en el que se van construyendo certezas, posiciones y aproximaciones en lo profundo de un océano de incertidumbres. Es decir, una mirada propia

sobre el mundo ahora, una posición tomada en el mientras tanto, una manera de sonar y escuchar; en definitiva, una particular «invención musical».

REFERENCIAS

- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Belinche, D. (2017). *Diez formas de arruinar una clase*. La Plata, Argentina: Malisia editorial. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Benassi, V. y Schinca, J. (2017). *Taller de iniciación al canto. La voz como instrumento básico en las consignas de las clases con ingresantes*. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/5.2.-TALLER-DE-INICIACION%CC%81N-AL-CANTO.-LA-VOZ-COMO-INSTRUMENTO-BA%CC%81SI-CO-EN-LAS-CONSIGNAS-DE-LAS-CLASES-CON-INGRESANTES..pdf>
- Eco, U. [1997] (2016). *Como se hace una tesis*. Ciudad de México, México: Gedisa.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Montevideo, Uruguay: Lumen, editorial Sudamericana.
- Etkin, M. y Villanueva, C. (Trads.) (2013). *Entrevista a Edward T. Cone*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Gelman, J. (2001). Saber. En *Valer la pena*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Kozak, C. (2008). El tiempo y el arte. En G. Indij (Comp.), *Sobre el tiempo* (pp. 187-193). Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Kusch, R. [1976] (2007). *Geocultura del hombre americano. Obras completas. Tomo III*. Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross.
- Mendoza, A. y Schinca, J. (2017) *Mi alma no la atraparás*. III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/66501/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Romero, P. (2007). Un conocimiento por el montaje, una entrevista con George Didi-Huberman. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, IV (5) Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revista-minerva/articulo.php?id=141>
- Samaja, J. (2006). *El proceso de la ciencia*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131841.pdf>
- Schinca, J. (2013). *Jidap 2013 FBA UNLP 1ª parte* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=075HFvSyGsc&t=308s>
- Théberge, P. (2006). *La otra historia del rock*. Barcelona, España: Robinbook.

«EL QUE SE METE CON MI BARRIO ME CAE MAL»¹

ALTERNATIVAS ANALÍTICAS A LA *ESTANDARIZACIÓN* EN MÚSICA POPULAR

«WHOEVER MESSES WITH MY NEIGHBORHOOD DOES NOT LIKE ME»

ALTERNATIVES TO *STANDARDIZATION* IN POPULAR MUSIC ANALYSIS

Martín Eckmeyer

martineckmeyer@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades, Artes y
Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina

Recibido: 12/12/2017 | Aceptado: 23/3/2018

RESUMEN

Aunque Theodor Adorno no es responsable de la dicotomía musicológica que separa una auténtica música del pueblo de los supuestos fetiches con que la industria coloniza la subjetividad colectiva, sus trabajos sobre música popular contribuyeron mucho a fortalecerla argumentalmente. Este trabajo ensaya una refutación utilizando los medios del propio Adorno: el análisis de la materialidad musical. Apelaremos a un componente deliberadamente ausente en su obra: la transculturación de las músicas afroamericanas.

PALABRAS CLAVE

Música popular; transculturación; análisis musical

ABSTRACT

Although the musicological split between an authentic music of the folk and the fetiches used by industry to colonize collective subjectivities was not created by Theodor Adorno, his writings about popular music strengthened its arguments a lot. This paper essays a refutation through Adorno's own means: the analysis of music materiality. I will take into account one aspect deliberately left apart in his work: transculturation of Afro-American music.

KEYWORDS

Popular music; transculturation; music analysis

¹ Estrofa que marca el clímax, y con la cual se inicia el *soneo*, de la canción «La Perla» (2008) de Calle 13, Rubén Blades y La Chilinga.

«Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX.»
Jaques Attali (2011)

Entre los textos sobre música de Theodor W. Adorno existen unos pocos —aunque importantes— que se ocupan específicamente de la música popular. Los más conocidos son *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* [1938] (2009) y lo concerniente al mercado musical que se aborda en *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos de filosofía* [1944] (2001), escrito junto con Max Horkheimer, particularmente, en el capítulo sobre la industria cultural, que se concibe en términos de «Iluminismo como mistificación de masas». Existe, también, un texto más específico,² *Sobre la música popular* (2002), escrito en inglés en 1941 junto con George Simpson. Centramos nuestro análisis en este último y tomaremos algunos pasajes de los otros para completar el cuadro.

Como se sabe, Adorno es profundamente crítico hacia la música popular, la cual asocia —sin excepción— con los mecanismos de dominación y opresión de las masas que despliega la industria cultural. Estas posiciones, habitualmente tildadas de prejuiciosas y elitistas (Leach, 2015), han sido refutadas en términos de significación cultural y social de la música popular (Frith, 2014; Middleton, 1990; Negus, 1997) y hasta se ha intentado cuestionar el enfoque de Adorno haciéndole probar su propia medicina, sometiendo sus textos a un enfoque crítico según la dialéctica negativa (Paddison, 1982). Hasta donde sabemos solo en un texto muy reciente (Stone, 2017) se ha intentado refutar a Adorno de acuerdo a lo que él desarrolla como estrategia de análisis: buscar en la propia materialidad de la música popular rasgos que permitan cuestionar su interpretación como elementos represivos, inauténticos y afirmativos *per se*. Intentaremos hacer esto a partir de la materialidad de algunas músicas populares latinoamericanas, específicamente, de aquellas que exhiben su condición transcultural.

De manera simultánea, vincularemos este análisis con la concepción capitalista de la música y su historiografía, que propondremos en estrecha relación con la música tonal-funcional del canon culto occidental. Consideramos importante realizar este intento, no tanto para refutar al propio Adorno, del cual están claros su etnocentrismo y su apología de la cultura germanófila, sino porque las derivaciones de sus ideas habitan hoy los ámbitos de producción académica a tal punto que, al rechazarlas, obstaculizan el desarrollo de enfoques socio-históricos sobre la música en general y, más aún, sobre la música popular (Moore, 2008). Esto es fácilmente cotejable en la baja frecuencia que tales estudios y enfoques

² Además del texto referido, Adorno escribió sobre música popular en *Sobre la situación social de la música* [1932] (2015) y en *Sobre el Jazz* [1936] (2018).

tienen todavía en comparación con otros campos y disciplinas. Como un trauma de la infancia, las ideas de Adorno se nos aparecen constantemente, y más si pretendemos negar su existencia. Todavía hay que elaborar el *síntoma Adorno* para ampliar el análisis de la música popular.

ESTANDARIZACIÓN Y COMPRESIÓN DE LA MÚSICA POPULAR

«Mientras la cultura popular es siempre una realidad verificable,
la cultura oficial resulta con demasiada frecuencia
en nuestros países un simple proyecto ideológico.»
Adolfo Colombres (2007)

Para empezar, Adorno [1941] (2002) considera que las diferencias en el campo de la música deben buscarse mediante términos más precisos y desprejuiciados que los habituales «culto y popular, alto y bajo» (p. 167). Para él, la diferencia última radica en discriminar aquellas músicas *críticas* de las *acríticas*. Adorno buscará en las condiciones materiales, en la organización sonora, los rasgos definitorios que asocien a la música popular a lo segundo (Paddison, 1982), y que, de esta manera, la tornen irremediadamente falsa e inauténtica, en contraste con la música *seria*. Para fundamentar esta diferenciación, el autor utilizará el concepto de *estandarización*, marca constitutiva de la música popular que vuelve a todas sus manifestaciones abstractas, vacías, intercambiables y predecibles.

Por consiguiente, para el autor de Fráncfort, en la música culta todos los elementos poseen una identidad que, al mismo tiempo que es propia, está estrechamente vinculada con la organización total de la obra. En la música popular, en cambio, la organización *precede* a la música porque está estandarizada y, por lo tanto, los detalles no son sino ocurrencias en la superficie de una estructura abstracta y vacía de contenido que no pueden modificar ni conmover. Los elementos sonoros en la música popular, por muy aventurados que se presenten, no son más que «un disfraz o adorno detrás del cual siempre puede percibirse el esquema» (Adorno, [1941] 2002, p. 168). Y la forma más patente en que esta condición se revela es en la ausencia de conflicto entre el todo y la parte, ya que «la estandarización abarca desde los rasgos más generales hasta los más específicos» (Adorno, [1941] 2002, p. 164).

Desde esta perspectiva, la autenticidad en música, la *verdad*, solo puede revelarse a través del detalle individual y la explicitación de su relación alienada en función del todo. Esto ocurre, según Adorno, únicamente en la música culta, en cuyas obras los detalles jamás se integran estéticamente en la totalidad, sino que se mantienen ajenos a la reconciliación «haciendo que la alienación y el temor sean ahora parte integrante de la misma

estructura»³ (Paddison, 1982, p. 205). En cambio, en la música popular, el detalle se integra de modo consensual a la estructura, ocultando su alienación y, de esta manera, produce el engaño. Por tal motivo, en la música popular «el oyente, ante lo complicado solo oye lo simple» (Adorno, [1941] 2002, p. 168). Y aquí viene la relación con el orden social: «si los momentos parciales ya no ejercen un sentido crítico respecto de ese todo predeterminado, suspenden la crítica que la totalidad estética congruente ejerce sobre los aspectos quebradizos de la sociedad» (Adorno, [1938] 2009, p. 18).

En los análisis de Adorno existe notablemente una jerarquía entre los dominios del lenguaje musical, de modo tal que los asuntos relativos a la armonía, la melodía y la forma son los centrales, es decir, los que hacen a la estructura, mientras que lo tímbrico, lo textural y lo rítmico se asocian con este carácter alienado que la música popular perpetúa por ocultamiento. Esto lleva a que se piensen las estructuras de la música popular como eminentemente sencillas y repetitivas, moldes de nulo valor que son recubiertas con la sensualidad de las cadencias, el grano de la voz o los pasajes improvisados de los solos instrumentales. Queda claro que lo que para Adorno es musicalmente relevante coincide con la tradición tonal occidental. No por casualidad Arnold Schönberg dedicó buena parte de su tiempo a compilar esta tradición, además de decretar la ineptitud musical de Cage en base a su carencia *de todo sentido de la armonía*. Más allá del etnocentrismo, el problema de esto es que aquello que en la música popular es lo relevante y generador de sentido, para Adorno son *detalles*, un ropaje dispuesto sobre una estructura, tal cual podría haberlo concebido un orquestador del siglo XVIII. Y todavía más, son estos «detalles de estimulación sensual» los que se transforman en fetiches perdiendo todo sentido (Adorno, [1938] 2009, p. 24).

Esta condición material es específica de la música popular. Para Adorno, si la *música clásica* deviene inauténtica es a consecuencia del accionar de la industria cultural que genera la fetichización de la obra y la regresión en su escucha. La falta de oposición al reflejo pasivo de las tendencias estructurantes de la sociedad —condición de la autenticidad de la música «verdadera» (Paddison, 1982, p. 207)— no está tanto en los materiales de la música culta capturada por el *amusement*, sino en su secuestro mediante el proceso de trasposición del arte a la esfera de consumo que mejora la calidad de las mercancías «hasta terminar en una síntesis de Beethoven con el Casino de París» (Adorno & Horkheimer, [1944] 2001, p. 179). Es decir que, salvo la línea vienesa que va de Mozart a Schönberg, la música culta se vuelve *clásica* al entregarse al consumo a cambio de sacrificar su contenido crítico. Pero que se convierta en un *ámbito de fetiches* es asunto de la contemporaneidad, no de su carácter material intrínseco.

3 «So that alienation and fear are now part of the structure of art itself» (Paddison, 1982, p. 205). Traducción del autor del artículo.

Sin embargo, la vinculación de la música culta entre los sectores de poder político y económico se hace evidente mediante el análisis histórico que permite comprender que desde al menos el siglo XVII, sino antes, el compositor de los grandes nombres de la historia de la música es una pieza constitutiva de la maquinaria simbólica necesaria para afirmar la legitimidad de los sectores hegemónicos. La música tonal del canon al que Adorno rinde homenaje puede entenderse, también, como mecanismo para hacer creer en la consensualidad del orden de la sociedad.

La transformación de la música popular en valor de cambio es históricamente consecuencia *a posteriori* de la mercantilización de la música culta: si la reclusión de la *performance* popular en un local se hace en el siglo XIX con fines comerciales para sacarla de la calle y regular su comercialización (Attali, 2011), esto obedece al mecanismo fundamentalmente comercial desarrollado para la ópera en 1637 y para el concierto público en 1672. Si a comienzos del siglo XVII ya existe un mercado para las canciones y las tonadas que se venden como pliegos sueltos en las calles (Frith, 2006), es gracias al mecanismo de la imprenta musical, desarrollado durante el XVI para la comercialización de motetes, misas y madrigales, es decir, música de la élite dominante. Incluso con el advenimiento de la grabación lo primero que producirán las compañías fonográficas en el siglo XX son fundamentalmente selecciones de arias y fragmentos de sinfonías.⁴ Cuando como derivación —y no al revés— del mercado de las vedettes de concierto se genera la vedette popular (Attali, 2011), la música popular será comprimida con el objeto de clasificarla y de manipularla en el mercado capitalista mediante las categorías que el positivismo genera para reafirmar en términos conceptuales la transformación en mercancía de la música culta: la obra, el estilo, el aparato analítico *armonicocéntrico*.

La teoría sobre la música es concomitante con el mercado y la industria cultural. Domestica a la música popular a través de las categorías, los nombres, las teorías y los dispositivos de la música culta, transformándola en obra-objeto (comercial) y explicando su génesis según el personalismo, que deposita en el individuo la razón de la marcha histórica. Si tomamos como analogía los procesos de eliminación de picos dinámicos en la grabación de audio, podemos decir que lo que aquí ocurre es una *compresión* de tipo conceptual.

En donde sin dudas este proceso resulta más evidente es en la condena del ritmo en la música popular. Más adelante veremos que existe una estrecha relación con lo corporal que explica este ensañamiento. Pero detengámonos aquí en cómo Adorno relaciona explícitamente el ritmo de la música popular con un sentido opresivo que genera como resultado *un*

4 Para un panorama sensiblemente distinto de los comienzos de la industria fonográfica en nuestro país y la región, se sugiere consultar la reseña de Lautaro Casa y Sabina Maza sobre el libro de Marina Cañardo *Fábricas de Música. Comienzos de la Industria Discográfica en la Argentina (1919-1930)* (2018, pp. 159-161) que integra la presente edición de Clang.

deseo de obedecer. Los medios de la música popular son entendidos, así, como intrínsecamente represivos.

Este tipo obediente es el tipo rítmico [...]. Cualquier experiencia musical de este tipo está basada en la unidad temporal de fondo de la música; en su «pulsación». Para esta gente, tocar rítmicamente significa tocar de modo que [...] se conserva la relación con el metro de base. Para ellos, ser musical significa ser capaz de seguir modelos rítmicos dados [...]. Esta es la manera en que su respuesta a la música expresa de forma inmediata su deseo de obedecer (Adorno, [1941] 2002, p. 189).

Aunque tácitamente Adorno utiliza como modelo vivo al *jazz*, es decir, la música afronorteamericana, en ella es donde encuentra esta alienación rítmica disciplinadora, que no permite, al rechazar la negación, oponerse a la situación tal cual es. Es de todas formas significativo que Adorno encuentre que *esta gente* no retiene, en su música, «la tensión necesaria entre sujeto y objeto, individuo y colectivo» (Paddison, 1982, p. 207). Para intentar contrastar esto y determinar si los desarrollos musicales afrodescendientes reproducen o cuestionan el orden establecido, analizaremos un caso de lo que Ángel Quintero Rivera (2009) llama *las bailables músicas mulatas*. Una música que por añadidura elegimos deliberadamente comercial, vinculada al *star system* y que, además, hace gala de un aspecto que refuerza lo que según Adorno es el engaño de la música popular: la explicitación de la rebeldía y la oposición al sistema social.

La canción que nos servirá de ejemplo es «La Perla» (2008), del grupo puertorriqueño Calle 13 y el cantante panameño Rubén Blades, a los cuales se une en la *performance* el grupo argentino de percusión La Chilinga. Puede pensarse que esta canción reúne elementos de modalidades más tradicionales de las músicas caribeñas, como el son y la salsa, junto con otros vinculados al rap en español, más contemporáneo y por ello menos referenciado con la región, aunque no por eso menos afrodescendiente. Estos rasgos se escuchan inmediatamente desde el comienzo, ya que la canción comienza con un patrón rítmico muy típico [Figura 1].

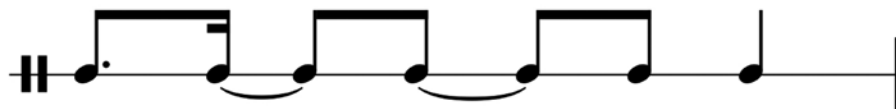


Figura 1. Patrón rítmico o *clave* a partir de lo cual se organiza el ritmo en «La Perla»

En la academia, este esquema suele ser explicado como *ritmo aditivo* o *superposición métrica*, que indican, en el primer caso, un exotismo y, en el segundo, una convivencia entre lo ternario y lo binario. Nosotros preferimos la denominación del citado Quintero Rivera quien recupera el término de uso entre los músicos populares: la *clave*. Para este autor, las músicas mulatas «simultáneamente son y no son occidente» (Quintero Rivera, 2009, p. 69) y el concepto de clave está claramente del lado del *no son*. A diferencia de la organización métrica occidental, basada en la división proporcional de la unidad y la regularidad acentual —*estandarización* si las hay—, las claves afrodescendientes conforman unidades de duración irregular y, de esta manera, diseminan los acentos de acuerdo a conformaciones de tiempo variables y heterogéneas, tanto en lo sucesivo como en lo simultáneo. No es un flujo narrativo, sino la sucesión de unidades discretas y diversas, en dimensión y en sentido: *cuantos* rítmicos, si se permite la analogía con la física.

Como vemos, la organización de las claves no responde en absoluto al concepto de *métrica*. Y mal haríamos en aplicarlo, ya que solo sirve para comprimir el sentido rítmico de estas músicas: el compás o metro occidental es una estructura predeterminada, abstracta, organizada en un rígido esquema jerárquico *antes* de que los sonidos lo pueblen. Cuando nos referimos al ritmo según la métrica, los *detalles* que revelan escapando a la predeterminación son integrados y neutralizados porque se los entiende como síncopas o hemiolas: *desvíos*. Para que estos existan debe aceptarse la existencia de una *norma*, y esta es siempre abstracta y preexistente al fenómeno musical. He aquí, en la música culta occidental y su ritmo objetivado en torno al compás, la verdadera estandarización, producida en los mismos y exactos términos referidos por Adorno.

También vemos cómo funciona la *compresión conceptual* de la música popular, al desplegar el aparato analítico generado en occidente para producir y para explicar la música culta. Esto es lo que hace Adorno al considerar al ritmo de la música popular una mera repetición y predeterminación, subestima y desoye su carácter dinámico, heteróclito, expresión musical de una realidad habitada por la heterogeneidad de las diversas experiencias populares del tiempo. En contraste con toda estandarización, las claves presentan un conflicto permanente entre sus elementos que ni siquiera pretende resolverse, del mismo modo que la sociedad transcultural que estas músicas habitan asume «la condición transitoria de la mezcla» (Podetti, 2004, p. 4).

Sobre la clave básica que transcribimos más arriba se despliega en «La Perla» la voz principal de René Pérez, que en la primera mitad de la canción se organiza de acuerdo al *rapeo* y mantiene la entonación en torno a dos alturas poco determinadas. El ritmo de este recitar es un *floreo* o *repiqueo* constante sobre el *toque* (el despliegue de la clave) que asumen los tambores. Naturaleza *dialogica* de estas músicas, que se organizan en

torno a la alternancia entre tamboreros, cantantes y bailadores. Pero lejos de ser los que *florean* el centro de la música y subordinar al resto, en las músicas afrodescendientes latinoamericanas, desde el Sur hasta el Caribe, es el *toque* la figura central que mantiene la tensión y el interés en la repetición. Dentro de los tambores existen, además, funciones, y mientras unos llevan el ritmo básico de la clave otros repican sobre aquél. Roles que habitualmente se denominan *bomba* o *buleador* y *primo* o *subidor*, que se asocian con lo femenino y lo masculino, de tal forma que la figura principal que subordina al resto es lo femenino. Este plano de los tambores a su vez es el que *manda* mediante el desarrollo completo de la clave y en conflicto dialógico con él los bailadores, los instrumentos melódicos y el canto desarrollan sus *descargas* y *voceas*, mayormente improvisados.

A diferencia de lo que ocurre con la tradición europea, donde [...] los tambores fueron relegándose al papel de *acompañantes*, en estas músicas afrocaribeñas, marcadas por la zanja en continuidad temporal que representó la trata esclavista, continuaron siendo fundamentales para la *elaboración* musical. Ésta se genera sobre todo en el diálogo creativo entre bailador y tocador [...] entre el espacio y el tiempo. Los bailadores siguen el toque básico del *buleador*, mientras a nivel individual desarrollan variadísimos movimientos creativos en controversia improvisadora con el *subidor*. Es muy significativo culturalmente que en el tipo de sociedad donde emergió esta música, su ritual simbólico comunicativo sea que el colectivo *manda* y el individuo *florear* (Quintero Rivera, 2009, p. 42).

¿Es necesario resaltar hasta qué punto los rasgos de las músicas mulatnos recuerdan el carácter subjetivo adorniano y la tensión necesaria entre sujeto y objeto, individuo y colectivo para que nos decidamos a abandonar su estigmatización y dejar de tacharlas por inauténticas? Por si nos quedan dudas, «La Perla» todavía tiene más para ofrecernos. En el estribillo la tensión rítmica entre el toque, las melodías de los metales y el bajo, y el *voceo* del coro se magnifica [Figura 2].

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Coro' and the bottom staff is labeled 'Bajo y metales'. Both staves are in 2/4 time. The 'Coro' staff begins with a double bar line, followed by a quarter rest, then a quarter note, and then a series of eighth notes with triplet markings (3) over groups of three notes. The 'Bajo y metales' staff begins with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note with a triplet marking (3) over it. The piece ends with a double bar line.

Figura 2. Transcripción del esquema rítmico del coro y del conjunto de metales y bajo eléctrico

Este tipo de recurso en que los elementos individuales cambian su sentido constantemente a partir de su relocalización en torno a la clave se relaciona con otro principio rector importantísimo de las músicas afrodescendientes y que desafía tal vez con mayor contundencia la idea de estandarización: se trata de la *intensificación por repetición*.

Las músicas de tradición afroamericana se caracterizan por combinar simultáneamente, como la vida, la repetición y el cambio, en forma tal que las *variaciones* tenues en lo repetido vayan intensificando un *crescendo* que conduzca a un clímax que represente una variación o cambio radical (Quintero Rivera, 2009, p. 86).

Exactamente hacia la mitad de «La Perla», concluido el segundo estribillo, los tambores quedan *a solo* con su clave plenamente configurada en su compleja trama de toque y repiqueteos. Sobre esta base aparece la voz del segundo cantante (Rubén Blades) que recita unas pocas frases y da pie a la segunda gran sección, que abandona el formato canción para pasar a una configuración típica de estas músicas: el *sonero* salsero, relación de llamada y respuesta entre el coro y un solista improvisador. Si tomamos la primera sección como un progresivo armado de la clave a partir de la aparición de los diferentes instrumentos, el enriquecimiento de la textura y el aumento paulatino de la intensidad, podemos escuchar que toda esa sección estructurada sobre la repetición permanentemente variada de la clave no hace otra cosa que conducirnos al clímax que es justamente el arranque del *sonero*. Éste, a su vez, insistirá aún más en la repetición del estribillo y su alternancia con las estrofas improvisadas, en las cuales el cantante gradualmente irá ampliando el rango de alturas, la densidad cronométrica y forzará el timbre de la voz para generar un potente aumento del dramatismo, que desemboca en una *descarga*, es decir, un solo de la trompeta, también improvisado y que explora el registro sobreagudo del instrumento. Tras un retorno breve al *sonero* y sin necesidad de cadencias ni otras redundancias, toda esta urdimbre tejida a lo largo de la canción finalmente se desarmará de manera fugaz.

No es posible vincular a esta música con ninguna clase de estandarización, simplemente porque la noción de *desarrollo* del material no existe. Y como esta ausencia es un rasgo de los más habituales en la música popular, y sobre todo en la afrodescendiente, podemos generalizar y adelantar que la repetición del material, mediante la intensificación según las tensiones de sus elementos internos, es un rasgo que no solo define a las músicas populares, sino que les permite exhibir rasgos disruptivos y divergentes. Si se quiere, como veremos, *subversivos*. Y sin necesidad de considerar el contenido de los textos, como el que Blades y Pérez cantan a lo largo de «La Perla», que intencionalmente no analizamos aquí. Mediante la organización mulata, transcultural de esta música, podemos *escuchar* en sus

propios materiales, como banda audible, la crítica hacia la dominación de Panamá y Puerto Rico.

ADORMECIMIENTO Y TRANSFERENCIA DE LA RESISTENCIA

«Actuamos, en general, como si el pueblo fuera mudo, aunque hagamos todo lo posible para que no sea sordo.»

Eduardo Galeano (1981)

Para Adorno, sin embargo, esta música está muy lejos de ser vehículo del descontento social o de expresión de resistencia. Por el contrario, la música popular constituiría la opresión *per se*, e incluso más, contendría el dispositivo que previene de la toma de conciencia sobre esa operación, el cual se basa en el engaño y en la relocalización del destinatario de la resistencia:

La desproporción entre la fortaleza de cualquier individuo y la estructura social concentrada que tiene que soportar destruye su resistencia, creándole al mismo tiempo una mala conciencia por su voluntad de resistir. [...]. Aquí, el rencor se vuelve drásticamente activo [...]. Nada es más desagradable que confesar la dependencia [...]. El odio del engaño es transferido a la amenaza de darse cuenta del engaño y uno defiende su propia actitud con pasión ya que ésta le permite ser estafado voluntariamente (Adorno, [1941] 2002, p. 194).

Más allá de que las músicas populares *declaren* una vocación de resistencia, su propia constitución sonora y el mecanismo de la industria cultural las convertiría inevitablemente en instrumentos de dominación. Esto sería posible gracias al ocultamiento de sus verdaderas intenciones —la estafa— lo que generaría un sentido vergonzante para el caso de quien advierta la ilusión y pretenda resistirla. En última instancia, el rencor generado por la experiencia de la estafa es transferido como resistencia hacia quienes pretenden revelar el funcionamiento del mecanismo. Es casi un crimen perfecto.

Para indagar en el funcionamiento de este presunto mecanismo de opresión tomaremos un caso que se erige abiertamente como expresión contestataria: el fandango, que actualmente se circunscribe al estado mexicano de Veracruz. Autores como Gonzalo Camacho Díaz (2011) o Antonio García de León Griego (2002) le confieren directamente un carácter de subversión al orden social. Si bien el fandango es conocido como una danza española, las hipótesis más firmes indican su origen *novohispano*, es decir, mexicano en tiempos del sometimiento colonial (Katz, 2001). Aun-

que puede postularse en términos de *dialogismo* (Camacho Díaz, 2011) es producto de un proceso histórico de apropiación, estilización y ocultamiento que comparte, por desgracia, con otras muchas músicas latinoamericanas, todas ellas danzas, como la zarabanda o la chacona.

Más allá de la disputa un tanto positivista sobre el origen, lo importante es el carácter afrodescendiente del fandango como expresión musical popular, lo que con el tiempo pasó a conocerse como *son jarocho*. En este caso incluso cabría hablar de un particular sentido de mestizaje y mulatería: lo *caribeño afroandaluz* (García de León Griego, 2002).

Más que un tipo de música, el fandango «es un sistema de ocasiones musicales» (Camacho Díaz, 2011, p. 45) derivadas de los *oratorios*, espacios de reunión con función ritual cristiana generados a partir de que las autoridades virreinales delegaran en los primeros siglos de la colonia la observancia de la liturgia en las familias patricias, ante la escasez de iglesias y en virtud de la tarea evangelizadora propuesta por la corona. En estos lugares domésticos de reunión se daban cita las comunidades indígenas, los esclavos africanos, los españoles pobres, los ricos nobles o los hacendados, los comerciantes. Todos portadores de tradiciones diversas que, al derivar estas prácticas en la configuración de la religiosidad popular tan habitual en Latinoamérica, dan lugar a prácticas musicales y dancísticas de carácter mestizo y/o mulato: zarambeques, jarabes, zapateados, jaranas, sonecitos, villancicos, tocotines que se van configurando a partir de la heterogeneidad, siempre conflictiva, de multitud de danzas y cantos africanos, indígenas, andaluces o castellanos, provenientes de «todo género de gente [...] de distintas costumbres» (Camacho Díaz, 2011, p. 53).

Una vez prohibidos los oratorios y reencauzado el ritual en la Iglesia, el sistema de ocasiones permanecerá y se transformará en el emergente de la fiesta comunal subalterna: el fandango. Vinculado a la independencia, el sentido contrahegemónico del fandango se agudiza. Se puede ver, si se quiere, en las letras, prohibidas permanentemente por la institucionalidad colonial. Pero eso es la superficie. Hacer visible el cuerpo y colocarlo en el centro, poblarlo de manoseos, contoneos, gestos *indecentes* es, en cambio, parte del núcleo de la subversión que estos espacios proponen. Exhibir el cuerpo es un rasgo constitutivo de la cultura popular, procedimiento que permite suspender la escisión de la cultura legítima occidental entre mente y cuerpo, razón y emoción:

Entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (Bajtín, 2003, p. 25).

Pero estos bailes mestizos ocurren junto con las músicas. ¿Cómo eran? ¿Acaso pobladas de rencor promoverían la transferencia de la resistencia,

como propone Adorno? Recordemos que para Adorno [1941] (2002) los caracteres de opresión y control de la música popular se encuentran en la propia manifestación musical, es decir, están inscriptas en sus materiales, ya que «sin esconderse provocarían resistencia» (p. 171), aunque no tan oculta como para ser imperceptible. Aquí es donde el autor lanza una de las afirmaciones más contundentes y controversiales: «el oyente debe obligarse a aceptar» (Adorno, [1941] 2002, p. 194). De allí la reorientación del *rencor* hacia quienes intentan advertir al oyente del engaño sellado en la materialidad de la música, y no hacia quienes provocan tal ilusión opresiva. Condición para que esto suceda es nuevamente la estandarización de la música popular, manifiesta en la predeterminación estructural, la intercambiabilidad de los materiales, la recurrencia métrica y la superficialidad de lo que para el autor son *detalles*: todos los aspectos vinculados a la *performance*, lo interpretativo, el timbre, los rodeos rítmicos, la improvisación. Para ser *crítica*, es decir, auténtica, la música debe establecer una relación dialéctica entre los elementos aislados y la estructura, evitando la afirmatividad, es decir, sin resolver nunca la contradicción entre los materiales. La música popular no hace esto, ya que

[...] el efecto principal de esta relación entre la estructura y el detalle es que el oyente tiende a mostrar reacciones más fuertes hacia la parte que hacia el todo. Su comprensión del todo no se encuentra en la experiencia vivida de esta pieza concreta de música que ha escuchado [...]. El todo está dado y aceptado de antemano, incluso antes de que empiece la experiencia efectiva de la música (Adorno, [1941] 2002, p. 164).

Esto neutralizaría nuestra descripción del fandango como subversión del orden social, ya que más que poner en crisis el orden opresivo colonial, canalizaría ese rencor hacia los sectores críticos de la sociedad. Esto haría difícil sostener el vínculo entre la emergencia del fandango y el proceso independista. Pero intentemos una descripción de sus materiales y una reconstrucción a partir de documentos históricos y de *performances* actuales.

Nuestro ejemplo será un *sonecito del país* prohibido por la inquisición y de constatable participación en el sistema del fandango: el «*pan de xarabe*» (Inquisición, 1779-1788), fechado al menos hacia fines del siglo XVIII. La versión que de él hace el guitarrista argentino Gabriel Schebor junto a la cantante Mercedes García Blesa (Schebor, 2015) basa su estructura en un esquema de rasgueo derivado del complejo rítmico del son jarocho: una clave en contratiempo sobre una pulsación ternaria.



Figura 3. Clave sobre la cual se organiza el ritmo de «Pan de xarabe»

Más allá de que la versión exhibe un carácter lírico muy marcado y en ocasión de concierto de cámara, el efecto de circularidad e inestabilidad permanente que genera este esquema rítmico en su relación con la melodía de la voz impide reunir ambos planos y estabilizarlos en una relación subordinada convencional. El rasguído del supuesto *acompañamiento* nos obliga a volver la atención hacia él constantemente, incluso cuando repite en toda la canción la misma secuencia armónica. Es un efecto similar al del joropo venezolano, la cueca chilena y tantas otras músicas populares latinoamericanas.

Pero el fandango no solo se actualiza en conciertos de música culta. La fiesta patronal de Santiago Apóstol en la ciudad de Santiago Tuxtla, por ejemplo, contiene entre sus actividades uno de los despliegues más conocidos del fandango. Si tomamos un registro entre tantos que se realizan año a año (Mozo, 2015) podremos advertir otras dimensiones que nos remiten muchísimo más a su carácter contrahegemónico. Para empezar, el instrumento principal, el más sonoro, es la tarima, sobre la cual se despliega el zapateo. Son únicamente mujeres las que bailan, en parejas, e instalan la presencia absoluta de los cuerpos. Este es el plano principal, pero no hay centro en esta música. Esto se advierte en el registro, en el cual la cámara debe transitar permanentemente entre las bailadoras, los músicos y todo aquel que esté participando en la ocasión. De hecho, el recinto, que se advina una carpa, está hacinado de gente. Todos los que no bailan intervienen en la música, y aquí aparece el segundo plano, representado por jaranas de distintos registros y guitarras. Es imposible saber a ciencia cierta cuántos músicos son. Da la impresión de que cada quien concurre con su instrumento y que, independientemente del número, todos tienen un lugar en la participación. Esta sensación se refuerza por el comportamiento de cada instrumentista que, si bien está integrado en el colectivo —que es el que *manda*—, actúa individualmente. Todos basan su *performance* en la clave que mencionamos antes, pero la alteran constantemente con ornamentaciones, subdivisiones y cuanto recurso de variación rítmico-tímbrica exista. A estos se les llama, curiosamente, *tangueos*. La armonía se mantiene siempre en una secuencia muy simple de dominante y tónica con alguna excursión breve a la subdominante. Pero ningún instrumento está afinado exactamente como los demás, por lo que el efecto tímbrico es increíblemente diverso. Sobre esta base, a su vez, se suceden en alternancia las *figuras*, punteos espontáneos e improvisados que hacen los instrumentistas, con las *versadas*, fragmentos cantados improvisados sobre un tema común a toda la ocasión del fandango. Los cantantes que se alternan también son muchos y hay tanto hombres como mujeres.

No puede sostenerse de ningún modo ante estas prácticas musicales aquello de que *todo está aceptado de antemano*. Aquí el sonido, la rugosidad de la diferencia de afinación, la rusticidad de los rasguídos que transforman los instrumentos de cuerda en percusión, los redobles sobre la

tarima, no son *detalles*. Son materiales en tensión dialógica permanente, prácticas dialogantes entre lo cantado, lo textural, lo rítmico, lo bailado. Compartiendo rasgos con el resto de las músicas del mestizaje, podemos entender que en las ocasiones del fandango la elaboración musical no se basa, como en occidente, en una única dimensión: la armónica. La música tonal europea es la que responde a un esquema newtoniano integrado en relaciones infinitamente repetibles, funcionales y despersonalizadas, abstractas. En las músicas populares latinoamericanas, en cambio, la relación dialógica entre melodía, armonía y ritmo implica «una exploración entre las complejidades del ser y el convertirse. Y de aquí la importancia de la *seducción* en el *baile* [...] sin desenlace determinado» (Quintero Rivera, 2009, p. 84). Adorno hubiese querido decir de la música de vanguardia lo que Camacho (2011) describe del fandango:

De esa compleja diversidad emerge la unidad que supera las particularidades, que desdibuja la diferencia diluyendo las identidades previas [...] para después, como configuración inesperada, mixtura reciente, volver a diversificarse (p. 45).

Seguramente, alguien querrá impugnar nuestro caso del fandango argumentando que no se trata de música popular, sino de folklore. Si bien como vimos no queda claro si Adorno lo incluye o no en su análisis, queremos decir ahora y de una vez: el folklore no existe. A no ser como etiqueta comercial de un género musical, con autores e intérpretes profesionales y urbanos, sentido de seguro divergente al de la impugnación imaginaria. Interesante paradoja de nomenclaturas impuestas desde arriba al arte popular. Más allá de esto, el folklore no es sino una abstracción voluntariamente generalizante —lo ha sido desde la acuñación del término— de cierto tipo de arte popular *en contra de* otras manifestaciones, más vivas y diversas, de los sectores populares. Una operación que pone la historia en contra del pueblo.⁵ Es la creación de un nicho para lo que estaba fuera de la historia y transformarlo, así, en el expediente que refute la validez de la cultura popular contemporánea. Es el producto de las clases hegemónicas (Burke, 1991) en excursión ante aquello que no reconocen como propio y lo que históricamente —y hasta hace un rato nomás— ha sido despreciado por ellos mismos.

Más allá de estas consideraciones, el fandango es además urbano y desde los tiempos del oratorio fue practicado por profesionales, tanto músicos de la Iglesia como seculares, fuesen ellos españoles, indios, criollos o africanos. Todas las características asumidas por los románticos como indicadores de folklore (Burke, 1991) no las encontraremos aquí.

⁵ Johann Gottfried von Herder, fundador del folklore, nos ofrece precisiones sin ruborizarse: «el pueblo no es la turba de las calles, que nunca compone o canta, sólo chillan y destruyen» (Herder en Burke, 1991, p. 60).

La pretendida comunalidad y anonimato no participan de ningún modo en el fandango. Tampoco existe aquí *primitivismo* alguno, ya que, como vimos, hay un continuo proceso de cambio y mutabilidad históricos. Lo cual nos lleva al tercer punto, tan caro a los folkloristas: el *purismo*. ¿Cómo sostener la búsqueda de lo *no contaminado* en las músicas populares latinoamericanas: mestizas, mulatas, transculturales? Como expresó con claridad Simón Bolívar [1819] (1975), «es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos [...]. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres difieren en origen y en sangre» (p. 226). Nuestras músicas expresan esa asunción.

APOLOGÍA DE LA REPETICIÓN EN MÚSICA POPULAR

«La música popular entonces no tiene una “forma” estandarizada [...] aunque es común que las canciones populares se configuren mediante repeticiones o cuasi-repeticiones discursivas de secciones o bloques enteros de material musical.»⁶

Alison Stone (2017)

Con la idea del *tanguero* propondremos un caso más para cotejar las hipótesis y despejar el equívoco entre estandarización y repetición: el tango «La yumba» (1946), de Osvaldo Pugliese. En él encontramos claramente un patrón de construcción por repetición. No sólo el acompañamiento está construido sobre un ostinato, sino, también, la figura instrumental que, al estar un tanto escondida entre la textura general, cuesta llamarle *melodía*. Tanto figura como fondo operan muy explícitamente, sin la necesidad de metáforas, como ese *martilleo* del que gustaba hablar Adorno. Las frases se estructuran en grupos de ocho compases que, a su vez, se subdividen en dos partes de cuatro y operan, incluso como antecedente y consecuente, en términos armónicos que, además, son escandalosamente simples: prácticamente un despliegue de dominante y tónica sobre la menor, esquema que luego se traspone secuencialmente, sin modular, al V grado. Bastaría decir esto para que nos convenzamos de estar en presencia de una de estas músicas que representan la estandarización opresiva, lo predecible, la ausencia de contradicción entre los materiales y la estructura. Sin embargo, algo se esconde por debajo —y por encima— de esta apariencia.

Por un lado, el interés del material principal no está en *las notas*. Esto es evidente en el cotejo de la partitura (una reducción al piano) con cualquiera de las versiones —para orquesta típica—

⁶ «Popular music, then, does not have a standard “form” [...] but it is standard for popular songs to be structured by discursive repetitions, i.e. repetitions or near-repetitions of entire blocks or sections of musical material» (Stone, 2017, p. 90). Traducción del autor del artículo.

que se escuche.⁷ Tomando como referencia las del propio Pugliese, que sirven de modelo a las demás, se advierte que el material es antes que nada rítmico y tímbrico; esto último resulta de la combinatoria textural y de la aplicación de numerosos recursos de acción instrumental. Como sabemos esto es una marca identitaria de Pugliese, a quien, entre otras cosas, se le atribuye justamente el golpe *yumba* del contrabajo, que consiste en golpear el fondo de la caja al mismo tiempo que se rebota el arco contra las cuerdas, efecto conocido en el ambiente del tango como *strapata*. Pero hay más. Los *clusters* en el extremo grave del piano, los ataques incisivos y golpeados hasta la exageración de las cuerdas y de los bandoneones: toda la orquesta suena al borde del estallido, como si los instrumentos y las manos de quienes los tocan fueran a romperse, a cortarse. La *yumba* mueve a los bailarines a danzar de acuerdo al timbre. En realidad, hay que hablar mejor del *sonido*, pues justamente plantea una ruptura con la idea de estandarización.

En momentos en que estaba haciendo crisis la producción en masa *estandarizada* del capitalismo fordista [...] el movimiento de esa *sonoridad* mulata que predominaría en las décadas siguientes, se inicia resaltando el valor de la heterogeneidad: cada orquesta debía poderse distinguir por su «sonido» propio (Quintero Rivera, 2009, p. 102).

El entramado textural y sonoro de «La yumba» revela que la composición basada en la repetición funciona como esquema, como excusa para la intersubjetividad de la orquesta, la performatividad y el ritual del tocar en vivo. En este sentido, lo de Pugliese es y no es *composición*, salvo que entendamos este término en sentido dialógico y no determinante de estructuras.⁸ Pero todavía hay algo de «La yumba» que podemos rastrear en la concepción del material y que también señala la elusión del tango a la estandarización: el ritmo, que justamente es el elemento que mejor revela el carácter *mulato* del tango. Aquí también el material de la pieza está concebido a partir de una clave. En este caso la misma no parece ofrecer demasiadas contradicciones internas, aunque por momento se vuelven más notorias [Figura 4]:

7 Puede escucharse aquí una versión de estudio por la orquesta del propio Pugliese <https://youtu.be/V6LLNj8X4NQ> (Oeste Tango, 2011) y cotejarse además con esta otra, junto a Astor Piazzola <https://youtu.be/46xiaNP8LE4> (Tango City Tour, 2013), en la cual se puede ver a un don Osvaldo visiblemente sorprendido ante la improvisación —un tanto *adorniana*— que ensaya Gerardo Gandini al piano a partir del minuto 3:25. ¿Habrà querido *desestandarizar* la Yumba el eximio compositor?

8 Sobre la superposición de los conceptos de *forma*, *obra* y *composición* puede consultarse María Paula Cannova y Martín Eckmeyer «Historia de la música y morfología musical. Algo más que una cuestión de formas» (2016). Para la filiación de origen de los conceptos de *obra*, *compositor* y *partitura* como *núcleo duro* de la musicología positivista, puede consultarse Martín Eckmeyer «Entre la música de las esferas y la sordera del genio. Sobre las persistencias del modelo historiográfico dominante en Historia de la Música» (2014).

LA YUMBA

EDITORIAL JULIO KORN" TANGO Música de OSVALDO PUGLIESE

Figura 4. Fragmento inicial de «La Yumba» en versión para piano. Tango de Osvaldo Pugliese de 1964, publicado por la editorial Julio Korn

Sin embargo, el movimiento acéfalo, la insistencia del acompañamiento en acentuar todos los tiempos —que redundante en estatismo y licúa la percepción del compás— junto con el contorno que genera la ubicación de las alturas, produce la sensación de un desvío permanente, que sin embargo no puede nunca constituirse como norma. El metro nunca subordina ni absorbe al ritmo: están en contradicción y de ese roce constante emerge la atención y el interés de «La yumba». Eso es precisamente la clave. Un ritmo que está en las antípodas de la concepción unívoca y lineal occidental, del *progreso* tan caro a Adorno. Lo cual es en Latinoamérica una experiencia inevitable dada la heterología de concepciones y realidades sociales. Aunque trágica, nuestra realidad histórica y musical suena por todos lados la contradicción que buscaba Adorno en la música de vanguardia.

Adorno [1941] (2002) acusa también a la música popular de «intercambiabilidad» (p. 165) en el sentido de que las secuencias armónicas, los motivos melódicos y las estructuras formales, al estar predeterminadas por la industria cultural, son reemplazables por cualquier otra sin que se comprometa la función de la música. A tal punto son constitutivos los rasgos interpretativos, rítmicos y sonoros de «La yumba» que representan una impugnación fáctica de esa premisa: ninguno de los ataques del piano, los bandoneones o las cuerdas son iguales, desafiando la repetición mecánica que aparenta desplegar la pieza. Y esta halla su identidad a tal grado en el sonido y la contradicción rítmica que ningún elemento es reemplazable ni se puede omitir sin anular el efecto total de la música. Los *detalles*, si es que vamos a seguir llamándolos así, son aquí justamente los que constituyen la estructura.

Jaques Attali (2011) también aborda la intercambiabilidad, y lo mismo hace Christopher Small (1989). Pero ambos, aún con sentidos diferentes, la ubican como constitutiva de la música culta tonal, la del eje vienés que tanto celebraba Adorno. La base de las ideas de ambos autores se encuentra en el principio básico de la música tonal, la *funcionalidad*. Aquí sí todo es sustituible: los sonidos, los timbres, incluso las mismas notas en sentido absoluto. Todas son funciones de otra cosa, valores lógicos que habitan las variables de un sistema que representa la cumbre de la racionalización occidental del arte sonoro. Tanto Attali como Small equiparan esto con la producción serializada del mundo industrial moderno. Curiosa paradoja que, aún sin que suscribamos las ideas de estos autores, refuerza el develamiento del sesgo adorniano que ya mencionamos: la concepción musical centrada en la armonía, en función de la cual todos los demás parámetros se subordinan y adquieren sentido.

LA INCONCLUSIÓN DEL COMBATE ENTRE CARNAVAL Y CUARESMA

«Como imagen invertida de esta canalización política, subterránea y hostigada, una música subversiva se ha mantenido siempre; una música popular, instrumento de culto extático, superación de la violencia no censurada: [...] La música es el lugar de la subversión, trascendencia del cuerpo.»
Jaques Attali (2011)

Como vimos, para Adorno el problema de la música popular no es su mansa aceptación o que las masas se comporten como autómatas mediante el engaño del material carente de contradicciones. La música popular cumple su cometido cuando las personas *se esfuerzan* en aceptarla, trabajan para ser estafados, invierten en su propia opresión. Aquí Adorno [1941] (2002) anticipa lo que desarrollará junto con Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo* en torno a la figura del *amusement*:

[...] no nos podemos limitar a la mera afirmación de que la espontaneidad ha sido reemplazada por la aceptación ciega del material impuesto. Incluso la opinión de que hoy las personas reaccionan como insectos y están degenerando en meros centros de reflejos socialmente condicionados es una fachada [...] simplemente para que a uno le «guste» la música popular, no es en absoluto suficiente abandonarse mostrando conformidad pasiva. Para transformarse en un insecto, el hombre necesita la energía que posiblemente podría conseguir transformarlo en un hombre (p. 198).

Adorno alude a los *jitterbugs*, los bailarines de swing, mote que en su

etimología contiene, como metáfora, la imagen de un insecto nervioso e inquieto. En la crítica a estos personajes aparecerá un rasgo inequívocamente hostil hacia la cultura popular: la negación del valor de la risa y el humor. Según el autor el jitterbug se burla de sí mismo con sus propias muecas y placer, como si con ello pretendiera expiar el «fraude que ha cometido contra sí mismo» (p. 197). El humor es síntoma de la misma inautenticidad que revela la música sobre la cual danza. Es la marca de su falta de compromiso.

Su mal gusto, su furia, su resistencia escondida, su poca sinceridad, su desprecio latente hacia sí mismo, todo ello es encubierto por el «humor» y es de esta manera neutralizado. [...]. En todo el entusiasmo sobre la música popular hay un elemento de falsedad (Adorno, [1941] 2002, p. 197).

Quintero Rivera (2009) prefiere en cambio pensar al elemento dancístico de las músicas latinoamericanas como resultado del *trance* y la *posesión*, actitudes derivadas de la raíz animista y ritual, luego secularizadas y mutadas en *performance*, ante las cuales la música proyecta una función identitaria que se reconoce diversa y heterogénea. Puede resultarnos un tanto extremo hablar de posesión. Pero lo que resulta muy claro es que aquí no hay nada falso o inauténtico.

Además está el tema del humor y la risa. En esto Adorno está tan cerca de los inventores del folklore, que podemos ver revelado su costado más romántico.

La concepción estrecha del carácter popular y del folklore, nacida en la época pre-romántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones (Bajtín, 1974, p. 9).

Para compensar esto debemos considerar la tradición historiográfica social sobre la cultura popular, al punto de denominarla como *cultura de la risa*. Ésta se opone directamente a la cultura oficial, justamente al poner en crisis su tono serio.⁹ La sátira carnavalesca, el lenguaje grosero adrede, las máscaras y muecas, *hacer caras*, bailar desenfadadamente; en eso reside precisamente el carácter contrahegemónico y de resistencia de la cultura popular. Manifestaciones deliberadamente no oficiales, alternativas, divergentes que «parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida» del pueblo (Bajtín, 1974, p. 11).

Ese *segundo mundo* está habitado por una enorme heterogeneidad, asistemática, desordenada, múltiple e incluso estratificada, ya que el pueblo nunca es una unidad homogénea, *masa*. Por esta razón su descripción

⁹ Música *seria* es otra forma de nombrar a la música culta.

homogeneizante en términos de dominación, de respuesta acrítica y casi robótica ante los productos culturales, es tan inadecuada como concebirlas intrínsecamente desafiantes y en contradicción frontal y permanente con la cultura legítima. Si se quiere, esto se relaciona con el esquema de las formaciones culturales desarrollado por Raymond Williams (2015) que caracteriza en términos de *residual* o *emergente*, accesibles ambas en términos de *prácticas* que ofrecen «una alternativa a la producción cultural contemporánea dominante» (p. 189). Entre estas dos formaciones deberíamos buscar el lugar de la música popular latinoamericana y su específica relación entre el propio pasado y la proyección divergente. Este esquema guarda cierta analogía con el pensamiento de Antonio Gramsci [1975] (2000), entre los estratos *fossilizados*, por momentos reaccionarios y conservadores, y los *creativos* y *progresistas* que están en contradicción, o solamente son distintos, de la moral de los estratos dirigentes. Hay que advertir, además, la existencia de estratos populares de aparente indiferencia ante las formas dominantes y que no por eso necesariamente expresan su aceptación total. Como nos recuerdan Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1992) además de la alternancia en contra del segmento dominante, en las culturas populares se da también la ambivalencia en virtud de la cual funcionan «en modo de descanso» (p. 108) y promueven lugares de alteridad, heteronomía y relativa autonomía. Puede hablarse, entonces, de *subculturas*, como hace Peter Burke (1991) en el sentido de un sistema de significados compartidos entre un grupo social, pero que no restringe a sus miembros de participar de significados procedentes de otros repertorios, incluso de la cultura dominante. En definitiva, «hay muchas culturas populares o muchas variedades de cultura popular, dos ideas entre las que es difícil elegir» (Burke, 1991, p. 86).

Sin embargo, esto no debe llevarnos al relativismo, que es justamente la coartada del autonomismo folklórico. Y si bien no hay homología de términos entre *clase* y *cultura*, pues como vimos no hay homogeneidad ni fijeza en las formaciones culturales, ambos términos están íntimamente relacionados. Podríamos pensar como hace Ticio Escobar (1991) que el término popular responde a una posición asimétrica de ciertos sectores muy plurales, un colectivo amplio pero atravesado por situaciones de opresión, explotación, marginación y discriminación. Una suerte de convergencia de sectores populares en relación dialéctica con la alianza de las fuerzas que conscientemente *no son el pueblo*: «El término “popular” indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases» (Hall, 1984, p. 10).

Debemos sospechar, por tanto, de las definiciones homogéneas de *pueblo* y *popular*, ya que «podemos tener la seguridad de que también a otras fuerzas les interesa definir “el pueblo” como otra cosa: “el pueblo” [...] cuya forma de vida necesita que la protejan de “culturas extranjeras”» (Hall, 1984, p. 11). En Adorno lo extraño al pueblo es justamente la música popular, idea que revela un gesto cuanto menos paternalista. La homogeneización de la música popular es tal vez uno de los problemas más

evidentes del análisis de Adorno sobre la música popular. Pensar que estas músicas se despliegan en una esfera cultural que no puede conectarse con la de la música culta de vanguardia sin depender una de otra (Adorno, [1938] 2009) y que quienes consumen lo popular lo hacen en tanto están segregados y desconectados de la cultura crítica es justamente reproducir la tesis de autonomización. Hacer de la música popular un gran conjunto único, envilecido y adormecedor, así como asumir que los sectores que la producen y consumen son *tontos* culturales es, de hecho, suscribir la definición que de *popular* hace el mercado.

Esta es la definición que pone malos a los socialistas [...]. Puede que este juicio nos haga sentir correctos, decentes y satisfechos de nosotros mismos por haber denunciado a los agentes de la manipulación y el engaño de las masas, es decir, a las industrias culturales capitalistas: pero no sé si este parecer puede sobrevivir mucho tiempo como explicación suficiente de las relaciones culturales; y aún menos como perspectiva socialista de la cultura y la naturaleza de la clase obrera. En última instancia, el concepto del pueblo como fuerza puramente pasiva es una perspectiva profundamente no socialista (Hall, 1984, p. 5).

Habrà que buscar, entonces, el sentido de lo popular en las *relaciones* —de tensión y oposición, pero también de ambivalencia y aceptación— entre la multiplicidad inorgánica y desestructurada de los sectores oprimidos, y aquellos que encuentran en la distancia hacia el pueblo su identidad de élite dominante. El carnaval, como vimos, extrae sus materiales y produce su comicidad disruptiva sintetizando, también, lo que reconoce parte de la élite. La mueca del *jitterbug*, el trance de la danza, es también máscara grotesca que degrada los contenidos y materiales del arte legítimo y culto. «Por lo tanto, dicotomía cultural, pero también circularidad, influencia recíproca [...] entre cultura subalterna y cultura hegemónica» (Ginzburg, 1986, p. 15).

Esta *circularidad* entre lo culto y lo popular es la que expresan las músicas populares latinoamericanas que «emergen [...] a partir del dialogismo entre los ámbitos eclesiástico y civil, entre la oralidad y la escritura, entre lo hegemónico y lo subalterno» (Camacho Díaz, 2011, p. 47). Son parte de la cultura expresiva de los sectores subalternos caracterizada por la fiesta, el exceso y, sobre todo, la música y la danza, el baile. Aquí observamos un paradigma en el cual con claridad la cultura popular se visibiliza en los cuerpos en movimiento y su proyección subversiva: el éxtasis, el arrebato, el trance, el desorden. El cuerpo atravesado por este régimen de movimiento que trasuntan las músicas mulatas no es solamente la emergencia irrefrenable de lo sexual —lo cual no es poco— sino, también, la exposición del objeto en donde se hacen visibles la miseria, la enfermedad y la pobreza. El cuerpo recibe las marcas que le infligen la opresión y la desigualdad. Por

eso la cultura legítima del orden racional del capitalismo colonial siempre buscó ocultar el cuerpo, someterlo, domesticarlo, estilizarlo. El danzante mundo afroamericano, en cambio, exhibe esas cicatrices en un conjunto que, lejos de querer borrarlas, evita sonoramente, musicalmente, que se las oculte y olvide.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. [1932] (2015). Sobre la situación social de la música. En *Escritos musicales V: Obra completa 18*. Madrid, España: Akal.
- Adorno, T. W. [1936] (2015). Sobre el Jazz. En *Escritos musicales IV: Obra completa 17*. Madrid, España: Akal.
- Adorno, T. W. [1938] (2009). Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (pp. 12-52). Madrid, España: Akal.
- Adorno, T. W. [1941] (2002). Sobre la música popular. *Guaraguao*, 6(15), 163-201. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25596308>
- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Attali, J. (2001). *Ruidos*. Transcripción de la Conferencia presentada en el ICA (Institute of contemporary arts). Londres, Inglaterra. Recuperado de <http://www.eumed.net/cursecon/textos/2005/attali-ruidos.htm>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bolívar, S. (1975). *Discursos, proclamas y epistolario político*. Madrid, España: Editora Nacional.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Calle 13; Blades, R. y La Chilinga. (2008). La Perla. En *Los de atrás vengan conmigo* [CD]. Trujillo Alto, Puerto Rico: Sony - BMG Music Entertainment.
- Camacho Díaz, G. (2011). Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En A. García de León Griego (Comp.), *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución* (pp. 43-62). Tierra Caliente, México: Ediciones del programa de desarrollo cultural de Tierra Caliente.
- Cannova, M. P. y Eckmeyer, M. (2016). Historia de la música y morfología musical. Algo más que una cuestión de formas. *Revista Clang*, 4(4), 47-54. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/clang/Clang-4.pdf>
- Casa, L. y Maza, S. (2018). Argentango. La industria, lo nuestro, el otro y la novedad. *Clang* (5), 159-161. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/revistas/clang.html>
- Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

- Darwin Mozo. (24 de febrero de 2015). *Santiago Tuxtla Veracruz – Fandango* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pIVXMr3XW-k>
- Eckmeyer, M. (2014). *Entre la música de las esferas y la sordera del genio. Sobre las persistencias del modelo historiográfico dominante en Historia de la Música*. Ponencia presentada en las 6.º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <https://es.calameo.com/books/000658104a07dd49442d6>
- El vecindario Calle 13. (25 de octubre de 2009). *La Perla (Long Version) ft. Rubén Blades, La Chilinga* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=B0cVKmkYamU>
- Escobar, T. (1991). El mito del Arte y el mito del Pueblo. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 85-183). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Frith, S. (2006). La industria de la música. En S. Frith, W. Straw y J. Street (Eds.), *La otra historia del rock: Aspectos clave del desarrollo de la música popular: Desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 53-85). Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Gabriel Schebor. (21 de noviembre de 2015). *Gabriel Schebor – El pan del jarabe* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Qi9qQXqEXfo>
- Galeano, E. (1981). La revolución como revelación. *Triunfo*, XXXV (13), 60-64.
- García de León Griego, A. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Ginzburg, C. (1986). *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Madrid, España: Muchnik Editores.
- Gramsci, A. [1975] (2000). *Cuadernos de la cárcel*. Ciudad de México, México: Era.
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1992). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Barcelona, España: Ediciones de La Piqueta.
- Hall, S. (1984). *Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»*. En R. Samuel (Ed.). *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-112). Barcelona, España: Crítica.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. [1944] (2001). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos de filosofía*. Valladolid, España: Trotta.
- Inquisición. (1779-1788). *Descripciones y edictos sobre el fandango y el pan de xarabe y otros bailes*. (vol. 1297, exp. 3, fs. 14-23). Archivo General de la Nación, México.
- Katz, I. (2001). *Fandango* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Leach, E. E. (2015). Popular Music. En J. P. Harper-Scott y J. Samson (Eds.),

- An introduction to music studies* (pp. 188-200). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Berkshire, Reino Unido: Open University Press.
- Moore, A. F. (2008). *Analyzing popular music*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Negus, K. (1997). *Popular music in theory: An introduction*. Lebanon, Estados Unidos: University Press of New England.
- Oeste Tango. (28 de noviembre de 2011). *La Yumba Osvaldo Pugliese y su Orquesta Tango* [Archivo de video]. Disponible en <https://youtu.be/V6LLNj8X4NQ>
- Paddison, M. (1982). The critique criticised: Adorno and popular music. *Popular Music*, 2, 201.
- Podetti, R. (2004). *Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización*. Ponencia presentada en el 6.º Corredor de las Ideas del Cono Sur. Universidad de Montevideo, Montevideo, Uruguay.
- Pugliese, O. (1946). *La yumba (tango)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Julio Korn.
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Stone, A. (2017). *The Value of Popular Music An Approach from Post-kan-tian Aesthetics*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Tango City Tour. (26 de junio de 2013). *Astor y Osvaldo en Ámsterdam* [Archivo de video]. Disponible en <https://youtu.be/46xiaNP8LE4>
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Barcelona, España: Paidós.

EN DIRECTO, EN VIVO

EL *ROCK* TELEVISADO EN LATINOAMÉRICA ENTRE 1960 Y 1990

LIVE

THE TELEVISED ROCK IN LATIN AMERICA BETWEEN 1960 AND 1990

María Paula Cannova

mpcgalactica@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 14/12/2017 | Aceptado: 8/4/2018

RESUMEN

En este artículo se estudia la reformulación que la televisión latinoamericana en directo produce en los conceptos operatorios del *rock* de la región, como música popular, a través del marco teórico aportado por el materialismo filosófico respecto de la televisión formal (Bueno, 2000). Se analizan las transformaciones que de algunos conceptos musicales hacen músicos y realizadores audiovisuales a partir de su interacción en la transmisión televisiva, a la vez que se contemplan los vínculos con la industria fonográfica multinacional. Se consideran programas de la televisión argentina y brasileña como muestras de las unidades de análisis.

PALABRAS CLAVE

Rock; Latinoamérica; televisión; industria fonográfica

ABSTRACT

In this article we study the reformulation that live Latin American television produces in the operative concepts of rock in the region, as urban popular music, based on the theoretical framework provided by philosophical materialism with respect to formal television (Bueno, 2000). We analyzed the transformations of some musical concepts made by musicians and audiovisual producers from their interaction in the television broadcast. We also consider the links with the multinational phonographic industry. Argentine and Brazilian television programs are considered as samples of the analysis units.

KEYWORDS

Rock; Latin America; television; phonographic industry

A diferencia de la radio, donde el hecho de la transmisión se indica con la fórmula *en el aire*, la televisión expone esa situación con la enunciación: *en directo*. La transmisión en directo o televisión formal (Bueno, 2000) se diferencia de la diferida —televisión material— y de la proyección cinematográfica. No obstante, el vínculo cultural, comercial y técnico de la televisión con la radio ha sido permanente, aunque históricamente negado (Pérez Ornia, 2011, p. 18). La música formó parte de la radio y de la televisión desde sus orígenes, siendo realizada *in situ* o transmitida por ellas. El certamen o concurso musical ha estado presente en la programación radial y televisiva desde sus inicios, incorporando jurados especializados y/o selecciones del público. De igual forma, la presentación en vivo de números musicales conformó gran parte de los contenidos tanto de la radio como de la televisión. Por consiguiente, la música constituye uno de los elementos narrativos, compositivos y disciplinares de ambos medios. Asimismo, la industria musical utiliza dichos medios para la promoción y la difusión de sus productos y artistas. Como ejemplo podemos mencionar a *Discodromo Show*, el programa televisivo que desde diciembre de 1962 se transmitió por canal Tele 12 de Uruguay. El programa, conducido y producido por Rubén Castillo, poseía su antecedente homónimo diario en radio Sarandí. La versión televisiva incluía una orquesta en vivo, escenografías adaptadas a los artistas y una diversidad de géneros musicales (melódico, *beat*, *rock*, *candombe beat*, canto popular uruguayo, folklore tradicional, tango y tropical). Constituía una plataforma de lanzamiento para los artistas de sellos discográficos uruguayos como Sondor y fue el espacio televisivo que permitió el ingreso del *rock* y el *beat* en la pantalla uruguaya con grupos como Psiglo, El Kinto, los Delfines y los Killers, entre otros.

El filósofo español Gustavo Bueno (2000) argumentó sobre la capacidad para reformular los conceptos de verdad y apariencia que la televisación en directo posee mediante la experiencia televidente, es decir, la de hacer posible la visualización de objetos a través de cuerpos opacos. Es en su dimensión dramática, en el sentido de posibilitar la experiencia similar a quien está en el lugar de los hechos, donde la reformulación adquiere la capacidad de transformación de los conceptos operatorios. En tal proceso los conceptos operatorios que explican un determinado tema son redefinidos en su expresión verbal o en su dimensión realizativa.

La programación televisiva de música en vivo presenta diferencias con los documentales televisivos. En primer orden, debido a su situación en tiempo real y, en segundo, a causa de las condiciones de impacto en las audiencias o mediciones de *rating*. La imposibilidad del control de la edición y las orientaciones de un programa en función de la audiencia medida disponen condiciones particulares para la televisación en directo. Si bien el *directo realizado* (Bourdon, 1997) permite considerar cercanías en el efecto documentalizante, la televisión formal puede transfigurar los conceptos operatorios (Bueno, 2000) en su dimensión enunciativa y performática.

Es en esa intersección donde realizadores, audiencia y género cultural se interrelacionan y dotan a esa praxis de una potencia transformadora. Otro aspecto que diferencia al documental sobre música es su funcionamiento como dispositivo de difusión y de legitimación de las temáticas musicales incluidas. Por ejemplo, a diferencia del *rockumentary*, donde son validados estilos sonoros y momentos históricos «[...] como algo digno de más seria atención» (Shuker, [1994] 2001, p. 180), la televisación de eventos musicales no ha encontrado argumentos tan nobles como la seriedad o su aporte al conocimiento del campo musical.

Se considera aquí que el estudio de la televisación en directo de la música en vivo puede aportar a la comprensión de la reformulación conceptual que la televisión en directo produce. Esta transformación no sólo opera en un nivel enunciativo sino que también lo hace mediante el propio tratamiento audiovisual, reforzando, cuestionando o anticipando dimensiones significativas del campo musical. Tal situación incide en la capacidad para exponer con términos específicos aspectos propios de la música que resignifican las ideas de verdad y apariencia, entendidas como correlativas. Dicho tratamiento audiovisual implica modificaciones a la forma de presentación que buscan conscientemente acercar la experiencia del estudio de televisión al telespectador, tal y como lo expone el sonidista Zuza Homen de Mello (2003), quien indica haber colocado un micrófono suspendido en el techo del teatro desde donde se transmitía el festival a los fines de captar la reacción del público en el estudio y disponerla a los telespectadores para buscar empatía.

A los fines de circunscribir el objeto de estudio, se considerarán dos casos comprendidos a partir de la existencia de *video tape*, con acceso a los archivos, de fuentes primarias, donde se constata la transmisión efectuada en dos programas de canales abiertos de la televisión argentina y brasileña. En tales muestras de la investigación se buscaron relaciones entre una consideración formal del género rock y las ampliaciones significativas a partir de los usos socioculturales del mismo en el entramado del comercio multinacional fonográfico y mediático. Esto implicó comprender al género musical como una unidad dinámica, flexible —con más fluctuación que estabilidad— que se aleja de las perspectivas positivistas en términos de historiografía musical. Una de las muestras se corresponde con la emergencia y la construcción de una sonoridad rock en Brasil a fines del sesenta y otra con el rock en la Argentina en la primera democracia.

CONCEPTOS OPERATORIOS DE LA MÚSICA TRANSMITIDA EN DIRECTO

En los programas latinoamericanos de televisión estudiados el rock estuvo presente en concursos (el festival) y en la realización musical en vivo

(recital); también se consideraron las declaraciones testimoniales de los músicos de América Latina que hicieron en entrevistas durante o a *posteriori* del programa. En tales muestras se observaron las transformaciones producidas en los conceptos como género musical, música popular, rock/pop, autenticidad, cantautor, público, entre otros. Tales conceptos resultan operatorios en el campo musical porque son categorías que permiten comprender y transformar materiales mediante la articulación de reglas y a partir de una práctica disciplinar determinada. No siendo apriorísticos ni universales, estas categorías son operacionales en el área en las que son producidas y utilizadas. Estas nociones habilitan al sujeto a comprender y a modificar no solo lo que consume de la música, sino lo que construye y elabora a partir de ella, de ahí su importancia. Los conceptos operatorios no son las apreciaciones valorativas —en tanto juicios estéticos— que todo sujeto posee frente al hecho artístico. Por consecuencia, operan en los actos cotidianos de los sujetos orientando consumos, usos, identificaciones, apreciaciones y conocimientos sobre esas músicas y esos músicos.

Por ejemplo, la autenticidad, al expresar valoración identitaria a una música, o el término riff en el caso del rock, son susceptibles de comprenderse como conceptos operatorios porque admiten reconfiguraciones de las nociones de obra musical, músicos y temáticas musicales. El riff, como motivo melódico-rítmico muy breve que se reitera estableciendo la base de una composición musical (Middleton, 1999), tiene la capacidad de sintetizar la identidad de una determinada música. Se suele datar su uso en la música popular en torno al jazz en los años 1920 y se sugiere el origen del término como resultado de la abreviación de *refrain*, es decir, estribillo. Ese gesto habitualmente instrumental en el rock es un elemento de individualización de la canción o tema que el público rápidamente identifica sin necesidad de otro anuncio verbal. Su respuesta física, e incluso sonora, da cuenta de la comprensión musical que realiza el público. En la televisualización de la realización musical, tanto la visualización del instrumento encargado del riff como la reacción del público frente a los primeros sonidos del mismo, son tomas y planos habituales en los programas estudiados. La inmediatez de la reacción del público frente a la escucha del riff, refuerza el directo y, por consiguiente, la construcción de presente temporal que el televidente posee.

TELEVISIÓN MUSICAL EN DIRECTO E INDUSTRIA FONOGRAFICA

Si bien desde 1950 existen tanto en Argentina como en Brasil experiencias televisivas¹ en las que se incluye la música como contenido, el *video*

¹ La televisión argentina tuvo su primera emisión el 17 de octubre de 1951 cuando transmitió los discursos de Eva Perón y Juan Domingo Perón en los festejos por el Día de la Lealtad. Se trataba del original Canal 7 de Buenos Aires, dependiente de LR3 Radio Belgrano y dirigido por Jaime Yankelevich. La televisión brasileña se inició el 18 de septiembre de 1950 en San Pablo, a cargo del periodista Assis Chateaubriand, denominada TV Tupi.

tape, el modelo comercial de explotación televisiva privada y la expansión latinoamericana de las cadenas norteamericanas CBS, NBC y ABC son factores comunes durante la década de 1960 en ambos países y en el resto de Latinoamérica (Bulla, 2008; Mastrini, 2013). Asimismo, los inicios de la televisión latinoamericana con alcances populares son contemporáneos a la incorporación y el desarrollo de formas locales de música *beat* y de *rock and roll* en la región. Sobre todo en el caso de la música denominada Nueva Ola, música *iê-iê-iê* o simplemente Beat, la unidad entre producción discográfica y promoción televisiva tuvo entre 1960 y 1970 gran número de producciones entre las que se conocen el Club del Clan, Alta Tensión o Sábados Circulares en Argentina y la Jovem Guarda en Brasil. Su inclusión en la televisión fue de la mano de programas cuyos formatos han sido copiados de los contenidos de la televisión de Estados Unidos. Durante los primeros veinte años de televisión en Brasil, se importaron tanto la programación como la música pop norteamericana, lo que expone el carácter publicitario que tuvo en ese momento dicho medio (Mattos, 1992). Por consiguiente, la industria fonográfica multinacional, los formatos televisivos especializados en música y el paulatino desarrollo del *rock* en la región presentan grados de interacción significativos. Alain Cohen Troussat era el presidente de la filial brasileña del sello discográfico multinacional Phillips en 1967. Zuza Homem de Mello informa en su libro *La Era de los Festivales* (2003), que en septiembre de 1967, en una reunión de productores fonográficos en Río de Janeiro, Troussat (en Homem de Mello, 2003) propuso:

Señores, estamos con 18 artistas, compositores o cantantes, con músicas clasificadas en el Festival de la TV Record. Eso significa que tenemos la mitad del festival aquí en Phillips. Imaginen el poder de esta compañía. Las eliminatorias serán definidas en estos días. Entonces hagamos lo siguiente: tres LPs con las 36 músicas, cada disco con las 12 canciones de cada eliminatoria. En vez de hacer 18 discos simples con nuestros artistas, vamos a hacer tres LPs, cada uno con una música de cada noche, usando otros artistas de nuestra grabadora para las 18 músicas restantes (p. 18).²

Para el 30 de septiembre, en la presentación de la ronda de finalistas del III Festival de la Música Popular Brasileña de la TV Record, ya existía uno de los tres LPs y se presentó en el propio programa. Otro hecho que da cuenta de la interacción entre industria fonográfica, promoción televisiva de la música y mercado discográfico regional es la edición en castellano

2 «Senhores, estamos com 18 artistas, compositores ou cantores, com músicas classificadas no Festival a Record. Isso significa que temos metade do Festival aqui na Philips. Imaginem o poder desta companhia. As eliminatórias serão definidas nestes dias. Então, façam o seguinte: três LPs com as 36 músicas, cada disco com as 12 de cada eliminatória. Em vez de fazermos 18 compactos simples com nossos artistas, vamos fazer três LPs, cada um com as músicas de cada noite, usando outros artistas da nossa gravadora para as 18 músicas restantes» (Troussat en Homem de Mello, 2003, p. 18). Traducción de la autora del artículo.

de la canción «Alegría, alegría», de Caetano Veloso. En 1967 dicha canción obtiene el cuarto puesto en el mencionado Festival y es interpretada por el cantautor, acompañado de un grupo de *rock* argentino, los Beat Boys, además de la orquesta *broadcasting* del programa. En 1968 Billy Bond graba un EP titulado *Yo, Billy Bond*,³ en el sello argentino Music Hall. Entre los cuatro temas que lo componen se encuentra una versión en castellano de «Alegría, alegría». La traducción es del propio Bond y los arreglos corresponden a José Carli. Obviamente la letra de la canción de Veloso, como todas las canciones que integraban el Festival, había pasado por la revisión de las autoridades de la dictadura, que en el caso puntual implicaba modificaciones del original realizadas por el compositor a exigencia del autoritarismo y a los fines de evitar una censura.

Sean Stroud, Zuzana Homen de Mello y Geni Rosa Duarte, entre otros, han estudiado formalmente la importancia de los festivales televisivos de música para la configuración de la música popular brasileña, así como para la inclusión masiva de ese sonido universal que la Tropicalia desea en Brasil, según palabras de Veloso y Gil. La propia Red Record de televisión brasileña volvió a homenajear ese III Festival con una retrospectiva del mismo conducida por Solano Ribeiro, el productor original, que fue emitida en 1988. El documental también revisó su impacto buscando en testimonios directos de los protagonistas las relaciones entre música, mercado, política y televisión como es el caso de *Una noite em 67* (2009) dirigido por Renato Terra y Ricardo Calil. En todos estos casos existe un apartado para considerar el sonido de las guitarras eléctricas, y en ellas los teclados, la batería y el riff del rock que asomaba en la música popular brasileña, a través de su televisación.

La conjunción entre compositor e intérprete en una única persona identificada con la figura del cantautor ha resultado una forma de legitimación del rock como género musical, señala Keir Keightley (2006). Dicha integración de la creación musical con su performance permitió en el rock la afirmación sobre la autenticidad del género frente a otros. De esa forma, señala el autor, los músicos de rock de finales de los sesentas configuraron una manifiesta demostración de la integridad artística, incluso en términos éticos, que entronaba la figura del cantautor (Keightley, 2006). En estos casos, la unidad entre creación musical y exposición pública liga al rock a lo auténtico, a lo no tergiversado, a los comportamientos que existieron en el folk norteamericano, a lo que se instala como verdadero frente a lo falso o inauténtico. Veremos en los análisis propuestos que el rock en la región también asumió dicha integridad artística en los cantautores, figuras que pudieron componer esa música angloparlante en sus lenguas vernáculas, con medios tecnológicos internacionales adaptados a las realidades propias pero con apelaciones al ritmo y a la sonoridad local.

³ El disco está catalogado en Music Hall con el código MH 60.297, B-2.

YO PIENSO EN CANTAR EN LA TELEVISIÓN⁴

Se llamó Passeata contra las guitarras eléctricas a la manifestación pública que reunió en San Pablo el 18 de julio de 1967 a unas 300 personas lideradas por músicos de Brasil. Embanderando la lucha contra la música foránea, principalmente identificada con el rock y particularizada a nivel sonoro en las guitarras eléctricas, asistieron a la manifestación, entre otros músicos Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo y Jair Rodríguez. Dicha acción desafiante en dictadura tuvo también repercusiones como forma de autoafirmación de la industria cultural brasileña, aunque fue también asimilada como promoción de un programa de televisión sobre la música del país continental. Así, el programa televisivo Frente única: *noite da música popular brasileira* de la TV Record obtenía visibilidad ciudadana a la vez que se situaba en una manifestación popular durante la dictadura militar iniciada en 1964. Ese hecho ocurrió dos meses antes del III Festival de Música Popular Brasileña de la TV Record, una competencia televisiva musical en la cual músicos de Brasil presentaban sus canciones y un jurado de expertos así como el público de sala seleccionaban a los ganadores. En ese festival de la TV Record obtiene el segundo puesto la canción de Gilberto Gil «Domingo no parque». El arreglador del tema fue Rogelio Duprat, un compositor pionero en la música electroacústica en Brasil, formado en la música experimental de la segunda vanguardia europea, y uno de los más importantes miembros de la Tropicalía. En 1967 logró también ser premiado por su trabajo con el arreglo de «Domingo no parque» en ese festival. Esa situación lo llevó a integrar parte de un álbum que compila sus arreglos y los de Lindolpho Gaya, ambos ganadores de festivales televisivos. El álbum se llamó *Os maestros premiados*,⁵ editado por Phillips en 1968. Esto expone que tanto los músicos cantautores como los arregladores lograban popularidad mediante el programa televisivo.

«Domingo no parque» incluía en la instrumentación a la banda broadcasting de la TV Record, a Os Mutantes, con guitarra eléctrica, bajo eléctrico y platillos de entrechoque, así como un berimbau tocado por el percussionista Dirceu Xuxu Medeiros. La canción transmitida comienza con una introducción de la orquesta que realiza una sección homorrítmica a varias partes, con tempo ágil y una sonoridad de espectro muy amplio, a la que se adicionan el berimbau y la banda de rock tocando todos el pulso regular. La rítmica y la disposición melódica inicial se aproxima a la cantiga de capoeira que sigue en la canción, a la vez que nos acerca al fenómeno transcultural y mestizo de la música latinoamericana. En este caso, se intercepta con el beat y el rock angloparlante que se difundiera en el mercado brasileño entre la juventud de clase media y el público estudiantil

4 «Eu pensó em cantar na televisão», traducción de la autora del verso extraído de la canción «Alegria, Alegria», de Caetano Veloso, 1967.

5 Catalogado en su versión mono con el código R 765.029L.

universitario vinculado con la izquierda. Este último integraba una parte importante de los asistentes a las transmisiones del festival. La primera sección musical supone dos grandes partes que se dividen armónica y melódicamente, por el tempo y los arreglos vocales. La primera parte, más lenta que la introducción, posee un bajo melódico con instrumentos de viento y bajo eléctrico. La guitarra acústica de Gilberto Gil realiza un ostinato que marca el contratiempo. La voz principal es alternada con el coro que durante esa estrofa interviene con un pequeño relleno melódico al unísono en salto ascendente de tercera. Una transición orquestal media hacia la sección siguiente, donde la melodía principal se hace más continua y solo en los dos últimos versos interviene el coro. Los vientos metal rematan repitiendo la misma frase de salto de tercera que el coro hizo en la primera parte. La segunda sección, contrastante, se caracteriza por la inclusión de mayor tensión armónica, por la yuxtaposición tonal como procedimiento moduladorio, y por el ascenso tonal y el aumento paulatino de la intensidad sonora. Al asociar dicho crecimiento general de la complejidad armónica y sonora al desenlace dramático de la narrativa poética de la canción, la tensión general del tema implica una mayor densidad cronométrica en las contramelodías de las cuerdas frotadas. Un retorno final a la primera sección está marcado por el cambio de tempo, rallentando el ritmo total en el desenlace final narrativo. El berimbau está presente en todo el tema y suena con patrones propios de la danza capoeira. Excepcionalmente en la segunda sección los platillos de entre choque no suenan, el resto del tema están asociados al contratiempo y a la unidad tímbrica con el berimbau.

Como en todos los casos del III Festival en 1967 existió un *backstage* permanente en la transmisión, una cámara a la izquierda del espectador mostraba alternando con la cámara frontal, la espera, las conversaciones y los gestos de los músicos segundos antes de salir a escena. En la presentación de «Domingo no Parque», quien está en cuadro es Gilberto Gil que, con actitud dubitativa, intenta ingresar no bien el locutor indica el tema, pero lo anunciado es el ingreso de Os Mutantes como la banda acompañante y Gil es retenido por los asistentes del programa fuera del escenario. La visualización de estas situaciones resulta de importancia al momento de considerar la reformulación conceptual que puede realizarse mediante la televisión formal ya que

[...] la semejanza entre el concierto o el teatro visto en la sala original, o visto desde la pantalla, se acentúa en los estrenos, cuando lo que se retransmite no son únicamente las actuaciones del escenario, sino también las ceremonias preambulares de los vestíbulos, o las intervenciones del público en la sala original, mediante sus aplausos o sus abucheos (Bueno, 2000, p. 224).

Los primeros planos laterales del músico se visualizan aún mientras acomoda el banco sobre el que se apoyará para tocar la guitarra. La introducción

es mostrada en un plano panorámico fijo y estático, como es el ostinato musical que se escucha. Luego de la introducción instrumental se observa a Gil en un plano detalle en el que indica el ingreso de la melodía principal con un gesto al resto de los músicos. La proximidad de la toma permite al televidente conocer, incluso, las gestualidades entre los músicos. Esa toma se alterna con un plano corto de Arnaldo Baptista, el bajista de Os Mutantes, que hace el coro. Ese procedimiento se mantendrá en el tiempo enfocando en forma alterna a Rita Lee y Sérgio Dias con primeros planos, a los que se suman planos panorámicos del escenario en los que el tutti orquestal con la banda coinciden en la transición musical. Un plano americano de Gil permite ver por detrás al director y al contrabajista de la orquesta, expectantes al cambio de tempo. En esta transmisión el público no aparece, sólo se escucha cuando se produce un fuera de campo que recuerda su presencia masiva en el teatro. Tampoco se muestra el jurado, pero al no emitir sonido su presencia es totalmente desapercibida. En el final, una vez terminada la actuación y aún con la banda sobre el escenario un plano panorámico que se abre permite ver a contraluz al público. El final del arreglo implica un coro con desplazamiento rítmico entre las voces. La actitud triunfal de Gilberto Gil en ese momento está expresada en la incorporación corporal que lo muestra con un brazo en alto y con el otro sosteniendo la guitarra. Esa secuencia estuvo integrada por planos cercanos a Gil y Os Mutantes, y planos panorámicos de la banda con la orquesta detrás. Dicha alternancia de planos en tiempo real está también en sincronía con el ritmo general de la canción.

Al tratarse de un concurso, y ser el tema de Gil ganador del segundo puesto, la performance del mismo se reitera una vez conocido el resultado. En esa oportunidad el público aparece en escena y se muestra el palco superior donde se pueden observar, incluso, los pósteres de Gilberto Gil que algunos asistentes tenían. En esta segunda oportunidad, la alternancia de cámaras con planos cortos sigue organizando la transmisión sólo que esta vez se usa el encuadre cenital que provoca un cambio de perspectiva sobre los músicos. La centralidad en ambas transmisiones audiovisuales estuvo en el cantautor, a quien, además, se lo muestra como organizador de las entradas, de los incrementos de intensidad y de los cambios de tempo, aun cuando hay un director de la orquesta acompañante. La figura del cantautor en este caso implica, también, la construcción de una sonoridad rock que mezcla las tradiciones de la capoeira con la experimentación armónica de la bossa. Tal como lo expone Geni Rosa Duarte (2006):

En esta composición, la tradición nacionalista (expresada en el uso del berimbau y del ritmo regional, capoeira) se contrapone a lo nuevo, en la descripción de una enredo cotidiano con sonidos dispersos y ruidos, contrapuestos a la

voz de Gil contrastando con el coro joven de los Mutantes, anticipando una verdadera «jalea real» (p. 47).⁶

Esas propuestas sonoras con guitarras eléctricas, a partir del consumo popular y de la televisación, pudieron no solo ampliar el concepto de música popular brasileña, sino, también, cuestionar el aparente nacionalismo sonoro de la *bossa nova* para afianzar la condición mestiza.

En el *backstage* del programa, también transmitido en tiempo real, Caetano Veloso es entrevistado entre otros músicos participantes. Se le pregunta por la definición de la música pop. El cantautor de Bahía indica:

Es una cosa que yo admito como tema porque de alguna forma la gente está tendiendo a asumir una forma de cultura pop que sería todas las formas de cultura masificada, pop es en inglés una cosa del arte de masas, de lo popular, que se utiliza para todo aquello que tiene suceso de masas, que tienen elementos o cosas que conllevan comunicación directa con la masa, como tiene la pintura pop (Veloso en Ribeiro, 1967, 01:02:46).

El desarrollo conceptual es interrumpido por el periodista, quien compara el contenido de la definición con el propio Caetano Veloso y dice: «¿qué mayor comunicación con la masa que Caetano Veloso va a tener en estos tiempos, eh? Cuando entra al escenario de repente, cuando entra para cantar, domina al público con una fuerza espectacular» (Ribeiro, 1967, 01:03:20).⁷

Con ese remate, el periodista centra en la figura del músico el concepto que en el desarrollo de Veloso no tenía relación con los artistas sino con la forma social de una cultura, siempre colectiva. Independientemente de desarrollos conceptuales formales sobre el término pop, es claro que entre una definición y otra existió una reformulación conceptual.

EN ESA LUNA TELEVISADA⁸

Armusa (Archivo musical suramericano) puso a disposición pública una de las emisiones del programa *Bahía y Compañía* de 1984, transmitido por Canal 13, por ese entonces un canal público. Dicho programa tenía un

6 «Nessa composição, a tradição, até mesmo a tradição nacionalista (expressa no uso de berimbau e do ritmo regional, capoeira) se contrapunha ao novo, na descrição de um cotidiano entremeado com sons esparsos e ruídos, contrapostos à voz de Gil contrastando com o coro jovem dos Mutantes, antecipando uma verdadeira “geléia geral”» (Duarte, 2006, p. 47). Traducción de la autora del artículo.

7 «É uma coisa que eu admito como um assunto porque de alguma forma as pessoas estão tendendo a assumir uma forma de cultura pop que seria todas as formas de cultura de massa, pop é em inglês uma coisa de arte de massa, do popular, que é usado para tudo o que tem eventos de massa, que têm elementos ou coisas que envolvem comunicação direta com as massas, como a pintura pop». (Veloso en Ribeiro, 1967, 01:03:20) Traducción de la autora del artículo.

8 Verso extraído de la canción «Del 63» (1984), de Fito Paéz.

recital en vivo al final del mismo. En este caso el recital fue de Fito Páez, quien interpretaba sus propios temas, tocando piano y teclado, junto a Fabián Gallardo en guitarra y coros, Paul Rouge en bajo y teclado, Tweety González en sintetizador y teclado, y Daniel Wirtz en batería. Entre los temas que se incluyen en el recital, la canción «Del 63» implica un cambio para la transmisión en directo. La canción titula el primer disco de estudio del cantautor rosarino, editado por Emi Odeón S. A. en 1984.⁹ El tema presenta tres secciones diferenciables en melodía, armonía e instrumentación. La primera sección posee una estructura melódica organizada a partir del salto ascendente de sexta mayor seguida de un arpeggio descendente interrumpido en una cuarta aumentada respecto de la tónica principal. Ese motivo se reitera transportado con similar ritmo y completa la frase un consecuente de menor duración, asentado sobre un sexto grado descendido. La segunda sección alterna armónicamente entre la subdominante y la tónica en la primera frase, durante tres versos que culminan en una cadencia sobre tónica.

Fito Páez es presentado en primer plano tocando el piano y cantando «Del 63». Antes de terminar la primera frase invita al público a sumar su voz dado que «no hay nada acá» (Páez, 1984, 00:20:12), haciendo referencia al único acompañamiento de piano con el que por entonces cuenta la *performance*. Cuando el público se suma, el cantautor indica al final de la primera estrofa que los integrantes del público «están más afinados que yo» (Páez, 1984, 00:20:20) en alusión a las condiciones vocales del propio músico, que pueden, incluso, escucharse en el resto del recital, pero también a las condiciones de la melodía de la primera estrofa. El rango melódico de las dos estrofas de la primera sección es de séptima menor, aumentando hasta una octava en la segunda sección. Dicha extensión es abordada fundamentalmente mediante grado conjunto y bordaduras, excepto por los inicios en anacrusa donde predomina el salto de sexta, o en los arpeggios descendentes por terceras. Si bien, los cromatismos existentes son eventuales todos responden a las condiciones del ciclo armónico de la canción.

En la tercera estrofa, se incorpora el sintetizador con timbre de cuerdas frotadas, tocado por Tweety González. En este caso, el ciclo armónico se desarrolla sobre un bajo con la tónica como nota pedal. Para la tercera sección de la canción, cuyo carácter es más lírico, el público tiene su primera intervención a solo, sin Páez cantando aunque él duplicaba parte de la melodía en el registro agudo del piano y adornaba las notas largas con movimiento por grado conjunto. Esta es la primera modificación importante respecto de la versión de disco del mismo tema. La transmisión televisiva de esa situación alterna entre un plano medio y otro general del público

⁹ Número de catálogo del LP: 81 4240651 8214.

cantando. Los tres primeros versos están elaborados sobre el acorde de tónica con séptima mayor. Fito Páez anuncia al público y también al resto de la banda que se quedará solo cantando, mediante un gesto. Esa situación se muestra en un plano general picado donde el público a contraluz se ubica en la base inferior de la pantalla y la banda iluminada de frente. Para la segunda frase la escena tiene un plano medio más cercano, de frente al público, el cual oscila al compás y canta. En esa situación, los conductores del programa, Juan Alberto Badía y Silvia Fernández Barrios, se tuercen para ver la interpretación en vivo del público dando la espalda a la cámara, lo que refuerza la situación del directo. La visualización de los conductores como espectadores era común sólo en los recitales de cierre del programa, que también tenían otro estudio como locación dado el mayor número de público que albergaban. Dicho estudio tenía sus propios técnicos de sonido e imagen, lo que se explicita en los títulos finales del programa.

En las sucesivas estrofas la banda acentúa frases específicas mediante su acción sonora, como cuando dice «no se puede andar sólo en la calle, sin un revolver» (Páez, 1984), en la cual la batería, la guitarra y el bajo suenan a gran intensidad. Con la reiteración de la tercera sección el público canta a capella y es posible observar a Páez indicarle a González que deje de tocar el acompañamiento. Esta vez la cámara frente al público muestra una panorámica del mismo al que también se acerca en un *zoom* y reenquadra hacia el último verso de la sección. En lugar de volver a la sección uno, Páez retoma la segunda sección con una única estrofa, en la que al final se produce una transposición tonal ascendente e ingresa el resto de la banda en forma constante. La transmisión muestra el gesto de Páez hacia el acento en el cual la banda ingresa luego de un trémolo de Toms en la batería. La intensidad y sonoridad del tema en general crece y se amplía en espectro, lo que anticipa el final donde, mediante un descenso de velocidad e intensidad, se completa el ciclo. Los gestos internos a la ejecución, la espontaneidad del coro que integró el público, los comentarios alusivos a la performance por parte de Fito Páez, las risas cómplices de los conductores, así como las pequeñas ausencias melódicas o de acompañamiento producto de las decisiones e indicaciones dadas, exponen el directo.

Se trata, entonces, de ese vivo, de la sonoridad del momento que, aún mediada por la transmisión, acerca al televidente a los sucesos escénicos televisados y a la experiencia del público en el estudio. Es el dramatismo que el directo incorpora, donde el imprevisto determina la condición verdadera de la televisión formal. Esa condición causa los efectos audiovisuales percibidos por los televidentes e identifica la experiencia del público en el estudio. Por ello, «este dramatismo procesual, vinculado al presente, incluye la posibilidad de una interrupción imprevista del concierto [...] y aun de una reacción directa o indirecta del espectador sobre el escenario» (Bueno, 2000, p. 224). Ese coro a capella del público puede ser también el del televidente, incluso como la claqué que colabora en su palmeo incesante con la

realización de la verdad transmitida, la participación cantada del auditorio aumenta la similitud experiencial de quien es televidente.

El rock local, como cualquier otra música, es también reformulado por la transmisión televisiva en directo, a la vez que utiliza un medio masivo para su propia afirmación inicial o su expansión a *posteriori*. El video clip ha sido uno de los formatos audiovisuales más asociados al rock y a su difusión por televisión, sobre todo con la emergencia de los canales temáticos a finales de 1980. Sin embargo, parte de su construcción como género local también ha sido reformulado en la televisión en directo al interrelacionar masividad, mercado fonográfico e identidad cultural.

REFERENCIAS

- Bond, B. (1968). *Yo, Billy Bond* [EP]. Buenos Aires, Argentina: Music Hall.
- Bourdon J. (1997). El directo: una política de la voz o la televisión como promesa incumplida. *Revista Réseaux*, 15(81), 61-78.
- Bueno, G. (2000). *Televisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bulla, G. (2008). Televisión argentina en los 60: la consolidación de un modelo de largo alcance. En G. N. Mastrini (Ed.), *Mucho Ruido y pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina* (pp. 113-134). Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Duprat, R. y Gaya, L. (1968). *Os maestros premiados* [LP], San Pablo, Brasil: Phillips.
- Gil, G. (1968). Domingo no parque. En *Gilberto Gil* [LP], San Pablo, Brasil: Phillips.
- Homem de Mello, Z. (2003). *A Era dos festivais. Uma Parábola*. San Pablo, Brasil: Editora 34.
- Keightley, K. [2001] (2006). Reconsiderar el rock. En S. Frith y otros (Comps.), *La otra historia del Rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 155-194). Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Mastrini, G. N. (2013). *Las industrias culturales en Argentina* (Tesis de doctorado). Departamento de periodismo III, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Mattos, S. (1992). Un perfil de la televisión brasileña: 40 años de historia (1950-1990). *Comunicación y sociedad*, (16-17), 45-74.
- Middleton, R. (1999). Form. En B. Horner y T. Swiss (Eds.), *Key terms in Popular Music and Culture* (pp. 146-148). Oxford, Inglaterra: Wiley-Blackwell.
- Páez, F. (1984). Del 63. En *Del 63* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Emi Music.
- Pérez Ornia, J. R. (2011). ¿Qué es la televisión? En J. La Ferla (Comp.), *Televisiones. Coloquio internacional sobre TV* (pp. 17- 39), Ciudad Autónoma de

Buenos Aires, Argentina: Fundación Telefónica.
Ribeiro, S. (1967). *A grande final Festival TV Record* [DVD], Brasil: TV Record.
Duarte, G. R. (2006). Acordes precisos e discursos dissonantes: debates estéticos e políticos em torno da Tropicália. En *TEMAS & MATIZES*, (10), 46-52.
Shuker, R. [1994] (2001). *Understanding Popular Music*. Londres, Inglaterra: Routledge.
Terra, R. y Calil, R. (2010). *Una noite em 67* [Documental]. Brasil: Video Filmes.
Veloso, C. (1967). *Alegria* [EP]. Brasil: Philips.

¿QUIÉN CANTA A MALENA?

WHO SINGS TO MALENA?

Manuel González Ponisio

manuelgonzalezponisio@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Introducción al Lenguaje Musical. Producción y Análisis III. Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/12/2017 | Aceptado: 9/4/2018

RESUMEN

El siguiente trabajo aborda tres versiones del tango *Malena* tomando como eje principal la práctica improvisada entendida como un modo de producción identitario, frecuente tanto en el tango como en otras músicas populares latinoamericanas.

PALABRAS CLAVE

Interpretación; versión; práctica; improvisación; popular

ABSTRACT

This paper deals with three *Malena* tango versions taking the improvised practice understood as identity production as the focus of analysis, which is frequent both in tango and in other instances of Latin American popular music.

KEYWORDS

Interpretation; version; practice; improvisation; popular

El siguiente trabajo tiene como objetivo abordar tres versiones del tango *Malena*. Por un lado, proponemos utilizar la categoría de *práctica improvisada* (González, 2015) entendiendo que abarca aquello que ocurre cuando un músico interpreta una obra previamente compuesta, teniendo en cuenta que en las músicas populares latinoamericanas la composición previa tiene distintos grados de especificidad. Es decir, que no nos referimos a la improvisación en los términos que suele presentarse en el *jazz*, ya que allí se destaca una búsqueda formal distinta a la que se desarrolla en otros ámbitos. Por otro lado, entendemos que la *interpretación* desde su óptica tradicional europea no abarca los cambios en las alturas, los desplazamientos rítmicos, los cambios en las articulaciones que resignifican los materiales de una música. Incluso, veremos que las prácticas que ocurren en las músicas populares latinoamericanas, entre ellas el tango, pondrán en duda la idea de origen de la obra, ya que el constante devenir de las distintas puestas en escena de la obra irán modificándola y resinificándola. Esto hará que nos preguntemos ¿cuál es la melodía original? Sobre todo cuando un músico presente distintas versiones de la misma obra, aun siendo de composición propia, muchas veces con el aporte de distintos músicos en cada versión. Aquí se visualizará la idea de construcción colectiva, donde lo individual se desdibuja y pone en discusión la idea tradicional de *composición* como algo terminado y definitivo. A su vez, tomaremos aspectos ligados a las condiciones de producción y las construcciones sociales y culturales propias de la zona del Río de la Plata.

IMPROVISACIÓN

Cada vez que un músico improvisa lo hace en un contexto que le da un marco determinado. En las músicas populares este marco suele construirse a partir de los géneros, de los contextos de producción, de las ideas o las pautas que proponen los mismos músicos antes de comenzar a tocar o mientras lo hacen, de las ideas o las pautas que proponen aquellos que dirigen o conducen el entorno en que se está produciendo música. Entendiendo la categoría de género como un campo amplio que constantemente redefine sus límites, podemos decir que algunos de ellos le dan a la improvisación un lugar de mayor importancia, mientras que otros le asignan una carga negativa o bien la ocultan. En algunas músicas populares *urbanas* la improvisación es un factor que contiene rasgos que le dan identidad al género, que reproducen formas de aproximación a dicha improvisación, al tiempo que permiten innovaciones que lo amplían, modifican o resignifican. Tal es el caso del *jazz* o el *choro*, y en algunos casos el *rock*. Quizás sea este el lugar común para hablar de la improvisación. En algunas instancias, la idea centroeuropea de genio creador se vincula con este tipo de improvisación, especialmente en el *jazz*, donde los improvisadores son valorados desde

una perspectiva individual, en ocasiones desvinculados de los aspectos colectivos y separados de los colegas que producen en otros espacios o que los acompañan en la producción; es decir, aquellos compañeros que tocan e interactúan en un mismo grupo. Esta perspectiva ha sido revisada por autores, como Ingrid Monson (1996) o David Lines (2005); sin embargo, en el imaginario colectivo sigue presente la idea del músico-individuo-virtuoso con relación al género mencionado.

Existen otros espacios en los que la producción se da de forma improvisada, ya sea por condiciones coyunturales, por búsquedas estéticas o por formas de producción preestablecidas, por ejemplo, en el folclore argentino, cuando se presentan un guitarrista o un bombista que acompaña a un cantante en una peña folclórica. Tanto quienes acompañan como quien canta una canción elegida en el momento mismo de tocar acuden a recursos adquiridos previamente y los usan de forma más o menos creativa. Parten, entonces, de lo que Wade Matthews (2012) llama «modelo discursivo» al hacer alusión a los materiales y a los recursos que se construyen alrededor de un género. Entendemos que se trata de una práctica improvisada. Aquí vemos condiciones coyunturales atravesadas por un espacio de encuentro social que influye en la producción, en vínculo con el público que tiene una participación activa. En el rock no suelen utilizarse registros escritos previos a la producción en el ensayo. La construcción compositiva y de arreglo se da muchas veces de forma colectiva y colaborativa, donde los músicos prueban, proponen, improvisan. Tanto en el rock como en el folclore aquello que se trabaja en el ensayo de forma más o menos improvisada suele convertirse en arreglo y llega un punto en el que ya no se modifica. Es decir que al momento de presentarse en vivo ya no hay grandes espacios para la improvisación en términos de búsquedas novedosas. Sin embargo, esta práctica forma parte del proceso de producción.

Matthews (2012) hace referencia al músico improvisador y destaca que hay al menos tres planos de interrelación: la interacción con el género, la interacción con los demás músicos y la interacción con el público. Estos planos dialogan y se confunden unos con otros a tal punto que no siempre es fácil diferenciarlos. No obstante, aquí el género es visto como algo acabado con el cual se dialoga. ¿Pero no son los mismos músicos los que realizan aportes para la construcción del género? Esta pregunta nos lleva a vincular la categoría de género con la de identidad. La noción de identidad ha sido objeto de grandes discusiones a partir del auge de la globalización y la posmodernidad. Las corrientes posmodernas presentaron críticas al esencialismo que, si bien permitieron repensar aspectos vinculados a las etnias y a la vieja noción de raza, posicionó al mercado como una entidad que desplazó al Estado y promovió un multiculturalismo en donde fue difícil establecer categorías asequibles. Ticio Escobar (2004) toma de Slavok Zizek su crítica al multiculturalismo posmoderno:

[...] el multiculturalismo se convierte en la forma ideal de la ideología del capitalismo global; entonces, la nueva comunidad universal, pos Estado-Nación, construye, a través del mercado global, su propia ficción hegemónica de tolerancia multiculturalista [...] (p. 67).

El mercado funciona como regulador de las producciones musicales en distintos puntos del planeta e impone sus propias reglas. Stuart Hall (2003) presenta el concepto de identidad como portador de múltiples categorías que no se unifican y son construidas de distintas maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. Estas categorías están sujetas al desarrollo histórico, lo que posibilita un constante proceso de cambio y de transformación. Desde este punto de vista, la noción de identidad aplicada a la categoría de *género* nos permite tener una mirada más amplia a partir de la cual pensar los procesos y los materiales que forman parte de su construcción. Asimismo, tener en cuenta los procesos históricos nos permite entender aspectos musicales concretos. Por ejemplo, en el tango, las grandes orquestas que surgieron en los años cuarenta y ampliaron la cantidad de violines y bandoneones y sumaron a la viola tuvieron la posibilidad de financiar grupos más numerosos debido al ascenso social experimentado en la Argentina durante el peronismo. De igual manera, podemos observar el surgimiento de los dúos de guitarra y bandoneón en los años sesenta, no como una búsqueda estética, sino, más bien, como un intento de supervivencia de los músicos que ya no podían trabajar con sus orquestas en un contexto económico desfavorable.

TANGO

Resulta sustancial para el análisis del tango su relación con la tradición. En este sentido, Stuart Hall (2003) asevera que la identidad se relaciona tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma. Esta propuesta nos lleva a evitar leerla como una reiteración incesante y observar un constante devenir que presenta lo mismo que cambia, idea que toma de Paul Gilroy (2003). En otras palabras, no es el presunto retorno a las raíces, sino una aceptación de nuestros múltiples caminos. Cuando aparece el quinteto de Diego Schissi o la Orquesta Fernandez Fierro (OFF) la tradición tanguera de los años dorados es interpelada. La posibilidad de ser lo mismo que cambia es puesta en acto.

Se presentan aquí dos problemas. Uno es la concepción del tango actual que el mercado intenta manejar y que lo proyecta como música transcultural, con rasgos latino-europeizados posibles de ser abordados por orquestas sinfónicas de todo el mundo ¿Qué queda allí del tango? ¿En algún momento deja de serlo? Aquí la necesidad del mercado de definir un género de bateas o de nichos de internet entra en conflicto con las nuevas propuestas.

Por otro lado, se presentan los núcleos históricos, muchas veces vinculados al auge de las grandes orquestas, aunque también al cantante con cuarteto de guitarras gardeleano, que luego fueron tomados como los mitos que se proyectaron sobre la idea de tango. Sin embargo, el nuevo siglo trajo nuevas voces que, al tiempo que dialogaron con la tradición tanguera, se preguntaron por sí mismas, como actores activos de su momento histórico. Tomando los ejemplos antes mencionados nos encontramos con un Diego Schissi que, luego de grabar discos de jazz, se volcó al tango y lo hizo partiendo de la formación tradicional de quinteto —piano, bandoneón, guitarra, violín y contrabajo— y le asignó al timbre un valor determinante. Una orquesta que frente a la ausencia de lugares para tocar en los años finales del siglo pasado, donde el tango tenía pocos lugares en Buenos Aires y un público reducido y principalmente compuesto por turistas, comenzó a tocar en las calles de San Telmo. Actualmente, tiene un auditorio propio, el Club Atlético Fernández Fierro, y toca a sala llena. También resuelve su producción artística y ejecutiva como cooperativa siguiendo el legado de Osvaldo Pugliese. Ambas propuestas, junto con muchas otras, tomaron aspectos de la tradición tanguera y reformularon otros. La OFF partió de la formación de orquesta típica y tomó aspectos rítmicos y tímbricos con constantes repeticiones que parecen emular un *loop* producido por una *laptop*, y puso en primer plano una voz rota, casi hablada (postgoyenecheana). Allí, el desarrollo melódico-armónico de tradición romántico-europea y las floridas variaciones del bandoneón brillan por su ausencia. Diego Schissi, en una línea que podríamos llamar vanguardista o rupturista, llama a muchas de sus músicas *tongos*. Lo hace porque, dice, no llegan a ser tangos.

TRES VERSIONES DE MALENA

Como dijimos antes, tomaremos tres versiones de *Malena*, tres casos que analizaremos comparativamente. El primer caso es el de Rubén Juárez en el programa *Encuentro en el Estudio* (Canal Encuentro, 2015). Allí, sobre el final del programa, el bandoneonista presenta la posibilidad de improvisar a partir de un tango dado. Pide al conductor del programa que elija un tango al azar y éste elige el tango *Malena*, de Lucio Demare. El bandoneonista propone el uso de materiales propios del género para desarrollar una improvisación. Comienza tocando la melodía original; «primero toco la melodía como es» (Juárez en Canal Encuentro, 2015), dice textualmente Juárez. Aquí se presentan varias preguntas: ¿cómo es ese tango? ¿Cómo lo escribió su autor en la edición para piano? ¿Cómo la tocó este en sus primeras versiones? ¿Cómo la tocaron los referentes más destacados? ¿Cómo establecemos cuál es la versión más significativa? ¿La más conocida por el público? ¿La más conocida por los músicos? ¿La más difundida por las industrias culturales?

Si nos referimos a la versión escrita tenemos un problema estructural. Sabemos que estas ediciones eran tomadas de las partituras presentadas a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) y que muchas veces representaban la línea melódica en un formato simplificado en el campo rítmico, a veces sin articulación, y con una versión armónica dada por la mano izquierda que funcionaba como una síntesis similar a la escritura de cifrado. En el caso de *Malena*, la partitura de 1941 presenta en la mano izquierda un desarrollo importante, marcando síncopas y contramelodías, y en la melodía de la mano derecha presenta cambios de articulación. Sin embargo, en la grabación del mismo Demare¹ de 1942 con el cantante Juan Carlos Miranda (Cantando Tangos, 2010) podemos observar cómo la interpretación excede aquello que aparece escrito. Éste será nuestro segundo caso. Si tomamos sólo la introducción podemos observar que algunas contramelodías del registro del bajo presentes en la partitura son tocadas y otras no. Incluso, una de ellas aparece un compás después con relación al registro de la partitura. Lo mismo podemos decir de la interpretación de los violines, que ornamentan la melodía y modifican el ritmo. Esto se suma a la contramelodía —también llamada *armonía*— de los mismos violines, que irrumpe y se posiciona en un primer plano y deja atrás durante varios compases a la melodía principal tocada por los bandoneones, lo cual le da un lugar preponderante que no se ve representado en la partitura. Estas contramelodías por lo general hacen notas largas que contrastan con la melodía principal y son ejecutadas por los violines. Si tenemos en cuenta que muchas veces estas contramelodías aparecían escritas con una tipografía más pequeña, podemos decir que podría haber estado presente, pero no lo está. Especulamos con la idea de que esta contramelodía no existiera al momento de presentar la partitura y sea obra del arreglador de turno, en este caso Máximo Mori. Luego, cuando aparece el cantante, la partitura pasa a ser una referencia lejana. Aquí las cuerdas suman una gran cantidad de contramelodías, variaciones melódicas, y a veces duplican a la voz del cantante. Los bandoneones quedan relegados a enriquecer el *marcato* del piano. El cantante interpreta la melodía con inflexiones en las alturas y pequeñas ornamentaciones. El ritmo melódico está siempre desplazado y, de esta manera, retrasa, levemente la rítmica de la melodía. Muchos aspectos musicales sólo serían posibles de ser llevados a una partitura con técnicas no tradicionales.

La versión de ese mismo año que grabó Aníbal Troilo con su orquesta junto al cantante Francisco Fiorentino (Troilo & Orquesta Típica con Francisco Fiorentino, 2013) será nuestro tercer caso. Sabemos por distintos relatos de músicos que tocaron con él que Aníbal Troilo le daba muchas indicaciones

1 Demare, quien tocaba el piano, tenía en su orquesta al bandoneonista Máximo Mori quien se encargaba de hacer los arreglos musicales. La fila de bandoneones se completaba con otros tres integrantes, cinco violines y un contrabajo.

a los cantantes, por lo cual es probable que la interpretación por parte de Fiorentino sea una síntesis de sus ideas con los acuerdos con el director. La orquesta estaba formada por cinco bandoneones, con Astor Piazzolla como primer bandoneonista solista, cuatro violines, el piano a cargo de Orlando Goñi y el contrabajo. Si bien la función del piano siempre fue importante y estuvo ligada a la dirección de la orquesta de tango, Troilo siempre brindó un espacio para que el pianista hiciera una parte de la melodía que le permitiera desarrollar aspectos interpretativos propios. En esta versión, Orlando Goñi presenta la primera sección de la parte A del tango *Malena* en el piano. Allí realiza sutiles desplazamientos rítmicos, que le da un sentido distinto a la melodía con relación a lo que ocurrirá luego con los violines. Además, suma una voz paralela en sextas en la segunda semifrase y luego hace un cambio de registro tocando el final de su sección en el registro grave. Es notable cómo realiza cambios sutiles en las intensidades. Luego, toman la melodía los violines para dejar finalmente a los bandoneones que hacen la melodía con una articulación en *marcato*. En esta última parte se agrega como material la contramelodía o *armonía* en los violines. En este caso recae en la última semifrase en lugar de la anteúltima, como ocurre en la versión de Demare. Llegando al final de la canción aparece una pequeña sección en que Piazzolla toca el comienzo de la parte A. Allí se destacan las aproximaciones cromáticas y algunos desplazamientos rítmicos más osados, si lo comparamos con el caso de Goñi. Sobre el final realiza una variación que se transforma en contramelodía cuando toma el rol principal la voz de Francisco Fiorentino.

Podemos observar que, en general, las diferencias presentes en la partitura entre una melodía más lírica, explicitada con un ligado de expresión y una melodía más rítmica, explicitada con acento en cada nota, son respetadas tanto por la orquesta de Troilo como la del propio Demare, pero esto ocurre sólo cuando una fila completa de la orquesta toca la melodía. Es decir que la referencia de la partitura es tenida en cuenta, pero sólo cuando varios músicos tocan juntos.

La versión de la orquesta de Troilo tuvo mucho éxito y, junto con la aparición de la versión de Demare en la película *El viejo Hucha* (1942), dirigida por su hermano Lucas Demare para la cual fue compuesta, dio inicio a un derrotero que incluye innumerables versiones. La letra de Homero Manzi tuvo mucha repercusión, por lo cual la mayoría de las versiones tienen voz cantada.

Volveremos ahora al primer caso, la versión de Rubén Juárez. Como dijimos anteriormente, primero establece que va a tocar el tango *como es*. Aquí, Juárez no parece tener pretensiones de establecer cuál es la forma correcta de tocar *Malena* y sí de dar un contexto formal a partir del cual realizar su improvisación. Sin embargo, allí el intérprete toca la melodía y la armonía con una serie de particularidades que resultan asignables a su visión de la melodía, su versión del tango *Malena*. Allí, Juárez presenta la

melodía con desplazamientos rítmicos. Estos desplazamientos son más extremos que en las versiones vistas hasta aquí y se destacan al relacionarse con un acompañamiento en negras (*marcato*) en la mano izquierda del bandoneón, que nunca se detiene, lo cual permite escuchar con claridad los desplazamientos que parecen imitar a un cantante (más cercano al último Goyeneche que a Fiorentino o Miranda), al tiempo que establecen una doble temporalidad: por un lado, el acompañamiento estático y, por otro, una melodía errática. Al mismo tiempo, el plano estático del acompañamiento remite a la función bailable del tango, que en este contexto queda como una referencia lejana. También se destacan los ornamentos con cromatismos, octavas sucesivas y grupos rítmicos tales como tresillo y quintillos.

Inmediatamente después de tocar la primera versión de *Malena* toca la versión improvisada. Comienza con un desarrollo melódico que sólo puede asociarse a la melodía original por sus direccionalidades. A partir de allí presenta recursos constitutivos del tango. En general hay un desarrollo de gran dominio técnico del instrumento. Podríamos asociar su propuesta a las variaciones de bandoneón, que proponen un espacio en el cual la densidad cronométrica se pone a disposición de la destreza técnica de la fila de bandoneones, aunque estos no sean improvisados. Es llamativo que aquí use la nota *blue*, característica en el *blues* o en el jazz, que asocia, así, la improvisación a estos géneros.

En los términos que aquí estamos presentando, la primera sería una *práctica improvisada* y la segunda, una *improvisación*. La primera presenta ornamentaciones, arrastres, aproximaciones cromáticas, desplazamientos rítmicos, uso de octavas melódicas (recurso comúnmente usado en el bandoneón por los músicos de tango) y hasta modifica la parte final de la melodía con relación al original. Todos estos elementos se realzan si lo comparamos por la impresión de la partitura original para piano de Lucio Demare, pero también con las versiones del propio Lucio Demare y de Aníbal Troilo. La sección presentada como la parte *improvisada* utiliza recursos más complejos y, a nuestros fines, menos interesantes. Entraría dentro de los parámetros de la improvisación ya que no hay una referencia explícita a la melodía del tango, sino un desarrollo de materiales que surgen del género pero no de este tango en particular.

CONCLUSIONES

La práctica improvisada en sus distintas versiones aparece continuamente en la práctica profesional del músico popular. Muchas veces se mezcla con partes escritas o con ideas transmitidas de oído. Creemos que al darle visibilidad podemos observar aspectos que forman parte del proceso creativo en la producción de las músicas populares latinoamericanas. Atravesado por las condiciones en que se presentan en distintos ámbitos,

podemos ver cómo se materializa de formas disímiles e incluso nos deja frente a la posibilidad de decir que difícilmente todas estas prácticas puedan conformar un todo uniforme. Sin embargo, en cada contexto en que se presenta nos abre la posibilidad de pensar en nuevas dimensiones de las músicas que abordamos. En definitiva, se trata de presentar una herramienta que nos ayude a pensar nuestras músicas y tendrá sentido en la medida que no se solidifique ni tenga pretensiones absolutistas.

Podemos establecer que esta práctica no fue tenida en cuenta por los análisis tradicionales. Creemos que esto ocurrió por traer consigo tradiciones que han transitado caminos lejanos a los que se fueron canonizando en la academia. En la actualidad existe un gran interés por la improvisación en los estudios musicales, especialmente en los poscognitivistas. Sin embargo, son escasas las referencias a las condiciones de producción y a la relación con las tradiciones que atraviesan el hecho musical. Entendemos que es necesario hacer el esfuerzo de establecer estos cruces, sea en relación a lo que llamamos *prácticas improvisadas* o a otras categorías que resulten más útiles a los fines planteados.

Además, el análisis de las *prácticas improvisadas* nos presenta la posibilidad de repensar los procesos de enseñanza-aprendizaje de estas músicas. Las prácticas vistas llevadas al campo académico, que en nuestra región actualmente toma a las músicas populares latinoamericanas como parte de su currícula, nos posibilitan un acercamiento desde una de sus formas de producción concreta. También nos pone frente a la dificultad de evaluarlo, lo cual requerirá nuevas herramientas para su abordaje.

Desde esta perspectiva, los casos analizados nos presentan varios campos que se entremezclan. En primera instancia, la relación con su origen y la construcción de tradiciones y perspectivas históricas en el tango, atravesado por constantes disputas. Esto se vincula a la construcción colectiva, que pone en crisis el paradigma del compositor-individuo. La mirada tecnicista presenta a una persona que solo se dedica a componer y aquello que compone no tiene lugar a nuevos aportes formales. El compositor es nombrado y no puede perderse entre intérpretes dispersos en el tiempo, en la historia. Es por esta razón que la construcción formal del colectivo pasa a tener una entidad que necesitamos observar para entender cómo funciona la creación artística en este contexto. Al mismo tiempo, la ausencia de la escritura en gran parte del repertorio de músicas populares latinoamericanas le da a la obra un carácter más dinámico que alimenta las nuevas interpretaciones.

En el caso del tango se dio una escritura poco detallada. Si bien podemos encontrar casos como el de Salgán o Piazzolla, donde la escritura adquirió un desarrollo particular, en general podemos decir que la interpretación en el tango requiere un conocimiento del género sin el cual la escritura tiene un corto alcance. Puntualmente el caso de *Malena* nos da la posibilidad de observar una obra con un largo desarrollo histórico y observar una versión

que ocurre casi setenta años después de las primeras versiones. Esto nos da una perspectiva en la cual observamos cambios, relecturas y cercanías. Finalmente, diremos que las formas de producción en el tango vistas desde una perspectiva actual presentan la posibilidad de tomar decisiones estéticas y posicionamientos propios como parte constitutiva del devenir histórico, aquel que mantiene materiales, tradiciones, al mismo tiempo que las transforma y resignifica.

REFERENCIAS

- Canal Encuentro. (7 de enero de 2015). *Rubén Juárez. Malena Improvisado HD* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8RfHEOQi89E>
- Demare, L. (Director) y Manzi, H., Petit de Murat, U. (Guionistas). (1942). *El viejo Hucha* [Película]. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción, Paraguay: FONDEC y CAV, Museo del Barro.
- González, M. (2015). La Práctica Improvisatoria en la Música Popular Latinoamericana. *Arte e Investigación*, (11), 59-66. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/28>
- Hall, S. y du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Avellaneda, Argentina: Amorrortu.
- Lines, D. (2005). *Music Education for the New Milenium [La Educación Musical para el Nuevo Milenio]*. Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishing.
- Mathews, W. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid, España: Turner Publicaciones S.L.
- Monson, I. (1996). *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press
- Troilo, A. y Orquesta Típica con Francisco Fiorentino. (10 de agosto de 2013). *Aníbal Troilo y Orquesta Típica con Francisco Fiorentino. Malena* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=m83c-t0089w>
- Cantando Tangos. (20 de noviembre de 2010). *Lucio Demare. Juan Carlos Miranda. Malena. Tango* (1.º versión de 1942). [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VbWcgUbgJy8>



**RESEÑAS DE
DISCOS**

MIRADA PRIMERA

JAVIER NADAL TESTA

2017

Productor fonográfico y ejecutivo

Javier Nadal Testa

Productor artístico

Javier Nadal Testa



Escribe Federico Alejandro del Río

Una mirada primera. Un acercar que encuentra espacios difusos y encuentros certeros entre músicas que conocemos y otras tantas que descubrimos. Javier Nadal Testa acerca un disco donde la ciudad se ve desde el cerro San Javier y donde el folklore argentino y latinoamericano dialoga con los sonidos de lo urbano, con la masa sonora, con el devenir de las cotidianidades. Las doce canciones compuestas, arregladas y producidas por Javier delinean un perfil generacional que, sin duda alguna, nos interpela a más de uno. *Mirada Primera* es un disco caótico, un disco de momentos, un disco de canciones que no se parecen entre sí, pero en las que pueden verse las marcas de los días pasados en La Plata, en Tucumán, en México; como si las distancias fueran recortadas y puestas sobre la mesa listas para ser reconfiguradas. Tanto el septeto como los invitados aportan una sonoridad singular a canciones que exceden al arreglo. Canciones cuya independencia discursiva hace que puedan ser oídas con la potencia del septeto o la contundencia de la guitarra y la voz. Javier nos invita a resignificar las horas a través de las miradas primeras. Queda en nosotros abocarnos a ello. Queda en nosotros reconfigurar las distancias.



ESE GRITO ES TODAVÍA UN GRITO DE AMOR

GABRIEL VALVERDE
2018

Producción fonográfica
UNTREF MEDIA

Productor artístico
Gabriel Valverde

Escribe Agustín Salzano

«Siempre “artista”, hago de la forma misma un contenido.»
Roland Barthes (1993)

Materia, espacio y tiempo son dimensiones centrales de la música para las preocupaciones compositivas de Gabriel Valverde. Para él, escuchar y componer son posibles solo si se atraviesa el acto de pensar la música desde esas dimensiones. En *Ese grito es todavía un grito de amor* quedan plasmados de manera conmovedora todos esos pensamientos. Para el libreto, Valverde parte de textos de *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes, y se centra en un hombre que espera. Y como paradigma del transcurrir dramático del tiempo, esa espera es inminentemente musical. La cita que encabeza la reseña aparece hacia el final del libreto y corona las ideas trabajadas en la música.

El elenco y el equipo técnico funcionan a la perfección y nos otorgan un registro preciso. Es notable el papel de Gabo Ferro; si bien no es su primera aparición como intérprete/*performer* de música escrita, es su primer protagonista en ópera y lo atraviesa formidablemente al desplegar una diversidad vocal que va del susurro al grito, pasando por su inconfundible timbre en el canto, y deja una excelente impronta escénico-actoral.

Destacamos la edición en CD/DVD de *Ese grito es todavía un grito de amor, ópera de cámara en 11 escenas*, que tiene mucho mérito también porque, pese a la considerable cantidad de óperas producidas y estrenadas en nuestro ámbito musical, este tipo de publicaciones es poco frecuente en el medio local. Bienvenida.

REFERENCIA

Barthes, R. [1977] (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

LA TRAMA DE LOS CONFINES

PUEBLA

(María Jose Tolosa, Manuela Belinche
Montequín, Josefina Hernalz Boland)

2017

Músicos invitados

Mariano Ferrari, Lautaro Zugbi, Marina Arreseygor

Productora fonográfica

Lorena Mariel Vergani

Productor artístico

Lautaro Zugbi



Escribe Juan Pablo Gascón

Los hilos que envuelven este trabajo, luminoso pájaro que en el desierto de los días sobrevuela la belleza como quien logra vacacionar en los sueños, nos anticipan que el ir y venir del péndulo que es la vida, puede experimentarse aún desde los confines de una existencia furtiva. Así, Puebla se lanza a trepar el espacio y el tiempo, arrojándose a una exploración compositiva sedienta de oídos despiertos que acompañen la travesía por este conjunto de canciones.

Las diez músicas que reúne *La trama de los confines* dan cuenta de un trío que organiza el material sonoro desde múltiples perspectivas y que proyecta su discurso hacia una problematización de lo tímbrico y de lo textural mediante una variedad de pinceles: en «Hilos» los *riffs* guitarreros junto con la pared homorrítmica vocal trazada a partir de intervalos disonantes paralelos, sugieren un océano de suspenso que recién al final encuentra un desagote sobre la frase «vos está muy lejos, casi ni te ves [...]»; en «Las ven» el relato solista que sitúa en el centro de la escena a la ronda de la madres, cada jueves en la plaza, se mece sobre una red de melodías *loopeadas* interpretadas por acordeón, metalofón, cello y guitarra acústica; en «Cuando seas un pájaro» las fronteras tímbricas hasta ese momento propuestas se expanden con la participación de Lautaro Zugbi en la interpretación vocal y en el tratamiento de las guitarras eléctricas y acústicas.

El riesgo artístico de esta propuesta se evidencia aún más si consideramos que contiene tres versiones («En los sueños», de Catupecu Machu; «La Pluie», de ZAZ y «Le soleil et la Lune», de Charles Trenet), las cuales, a partir de un trabajo de arreglos muy fino, nos invitan a detener la inmediatez para sumergirnos en una escucha situada.



DONDE

CAMIONES

(Mariel Barreña, Verónica Benassi, Daniel Belinche)
2015

Productor fonográfico

Papel Cosido

Productor artístico

Daniel Belinche

Escribe Emiliano Seminará

Chabuca, Rezzano, Gelman, Delfino, Manzi se encuentran en la primera parte del disco y enmarcan, como dice Piglia que hacía Borges, la propuesta musical de Camiones, donde el vacío, la disonancia, la poesía, el silencio, la circularidad, la nostalgia, la mujer y el tango conviven como materiales.

La escucha de este trabajo nos instala en la contemporaneidad latinoamericana e invita a pensar que la identidad, como escribió Gardel, no tiene nada que ver con disfrazarse de gaucho. Plantea un clima en el que *donde* podría ser una referencia geográfica o remitir a un uso popular que significa la casa de: «Voy donde Alberto», decían las abuelas; las que llegaron en los barcos a principios del siglo pasado a los conventillos, las que escucharon la radio y fueron testigos de un fenómeno de cultura popular masiva a la que, según algunos teóricos, América Latina no tiene derecho. Sin embargo, esta producción nos pone, por lo menos, en el lugar del conflicto.

Durante el recorrido por las doce canciones aparecen referencias a estilos de la música popular y en un mismo espacio se integran lo rural, lo urbano y lo marginal.

DONDE propone un lenguaje musical que, contrariamente a lo usual, privilegia la sustracción, un tipo de arreglo que se banca la angustia, el despojo, la soledad y el vacío.

NAVE

GASTÓN PAGANINI

2016

Sello Cuchá! Discos 013

Productor fonográfico

Gastón Paganini

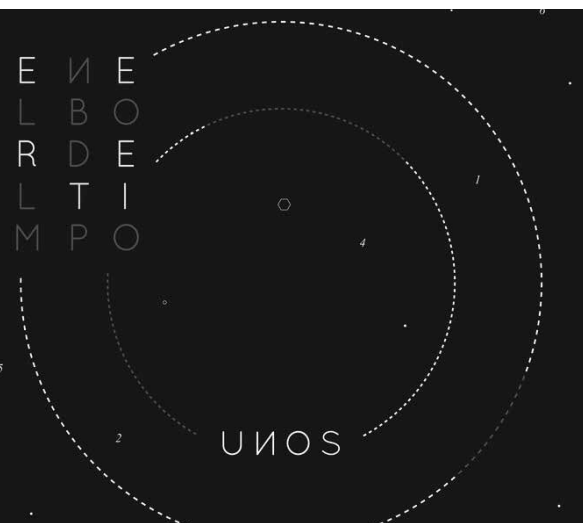
Productor artístico

Gastón Paganini, Nacho Martí, Fernando Taverna



Escribe Sergio Pujol

El segundo disco solista del compositor y bajista Gastón Paganini es un delicado *blend* de rock, jazz y pop en el que ninguna de estas categorías se impone definitivamente por sobre las demás. Pensado a partir de una sutil tensión entre la canción («Elefante») y el instrumental *puro* de diseño sonoro electrónico («4 Rusas»), *Nave* es el producto artístico de las vivencias e impresiones de un solicitado músico de la escena *rock indie* de La Plata que se pasó una temporada de su vida trabajando como instrumentista profesional en un crucero de remotos destinos. Aquí, la música sugiere vastos espacios y descarta las pertenencias tajantes: todo viajero es un poco «ciudadano del mundo», parece decirnos Paganini. Con coproducción de Ignacio Martí y Fernando Taverna, y la participación de una plantilla instrumental amplia y móvi, en la que destacan Juan Puente (guitarras), Martín Lambert (batería), Santiago Coria (piano), Matías Patinho (guitarra eléctrica), José Flamenco (clarinete) y Mileth Iman (voz), entre otros, *Nave* es un disco intimista pero no sentimental. Un objeto sonoro hecho de ejecuciones y de programaciones fusionadas que parece ajustarse a la idea que David Toop elaboró en torno a la música *ambient* y sus mundos imaginarios: «Un espacio conjurado a través del cual se desplaza la música y por el cual el oyente puede pasearse».



EN EL BORDE DEL TIEMPO

UNOS

(Facundo Cedeño, Mariano Ferrari, Lucía Vitali, Lautaro Zugbi)

2016

Productor fonográfico

Lautaro Zugbi

Productor artístico

Rigo Quesada-UNOS

Escribe Ramiro Mansilla Pons

«En el canto edifico un boceto de tiempo» señala borgeanamente el inicio de «Calles pares», canción que abre este primer disco de UNOS invitándonos a transitar, precisamente, nueve construcciones temporales: nueve bellas, sutiles, enérgicas y comprometidas canciones.

Canciones bellas como «El silencio», donde una hermosa melodía canta a Borges y a García Lorca sobre un fondo complejo y cambiante. Sutiles, como «La serena», una sencilla melodía popular sefaradí acompañada por una preciosa combinación de guitarra eléctrica y *rhodes* que propone una textura suspendida, etérea, casi sin tiempo. Enérgicas, como «Unos», la última canción del disco, y un conmovedor cierre de este viaje que, no obstante, augura otros futuros.

El tiempo, concepto transversal del álbum, establece un nexo entre los artistas que el grupo visita. Así, los integrantes interpretan «Al final de este viaje», de Silvio Rodríguez, en una versión eléctrica muy bien lograda, que conserva la lírica del original; se dirigen, convencidos por la potencia y la precisión rítmica, a un oyente del futuro en «Noticias, 5 de dic.», de Fernando Cabrera; cantan al amor pretérito en la particular versión de «Tumbas de la gloria», de Fito Páez, canción signada por la fuerza del canto de su autor, a la cual el grupo, sin resignar energía, logra reconstruir posicionando la belleza de la melodía en un primer plano, sobre un soberbio entramado de *loops* y sonoridades eclécticas como fondo.

Párrafo aparte merece la versión de «La carta», de Violeta Parra, para la cual la banda presenta una propuesta vibrante y potente que enfatiza el carácter crítico de la letra, mientras refleja el compromiso de sus integrantes, no solo cívico y político, sino también artístico: hacer buenas canciones, sonar actuales.

DESEO, AMOR Y DESEO Y DAD REMIXES

LAIKA PERRA RUSA

(Juan Badini, Guido Dalponte, Gastón Figueroa
y Manuel Gago)

Productor fonográfico

Laika Perra Rusa

Productor artístico

Laika Perra Rusa



Escribe María Marchiano

Se dice que en La Plata levantás una baldosa y encontrás un grupo de rock. O que en todas sus manzanas hay una banda ensayando. Verdad o no, lo cierto es que la producción musical de la ciudad es tan grande que algunos la llaman «indie platense», en referencia a la búsqueda en vertientes musicales y formas de producción *under* de elementos para la creación de una estética musical local.

Aunque Laika Perra Rusa se inserta cómodamente en este contexto, sus dos últimos discos proponen una heterogeneidad estilística que desafía la solidez estética perseguida por el rock platense. Cada canción de *Deseo, Amor y Deseo* nos sitúa en un escenario diferente: desde el tratamiento tímbricamente diferenciado de las cuatro voces principales, la variedad de efectos en las guitarras (las limpias de «Turismo», que nos recuerdan a la desnudez de los solos del postpunk, las distorsiones más cercanas al «rock and roll» de «Celeste» y «Mano magia/La Respuesta», o el resultado alternativo y psicodélico de «Simulacro de escape») y la proveniencia ecléctica de los diseños rítmicos y armónicos que recorren parte de la historia del rock argentino en unos minutos, hasta la incorporación de síntesis digitales (como en «Gemelo», que nos sitúa en el uso local y actual de los microsintetizadores en la escena del rock) y analógicas (como en «Disco lunar», que nos hace mover los brazos como *ravers*). Sobre esta complejidad estilística nace *DAD Remixes*, un disco compuesto por cinco canciones de *Deseo, Amor y Deseo* en manos de cinco músicos diferentes. Este último material de Laika Perra Rusa redobla la apuesta a la heterogeneidad y no solo plantea la diversidad estilística intrínseca del fenómeno del *remix*, sino que, también, obliga a sus oyentes a tener que decidir si bailar, cantar o escuchar sus canciones.



AIRES DE FINLANDIA

PETRI KAIVANTO - ALEJANDRO POLEMANN GRUPO

UMI, 2017

Productor fonográfico

Alejandro Polemann

Producción artística

Alejandro Polemann y Petri Kaivanto

Escribe Patxi Asdrubat Linares

Aires de Finlandia Vol. 2 intenta un lugar intermedio donde confluyen dos sonoridades y culturas diferentes: el tango rioplatense y el finés. Más de ochenta años de producción musical han logrado que el tango finés se encuentre entre las raíces de su folklore, con sentimientos propios de la construcción histórica y cultural de Finlandia. Es un disco que aborda el género desde una perspectiva actual, en el que conviven estéticas con reminiscencias a las orquestas típicas en relación al entramado textural dividido entre acompañamiento y roles melódicos de voces que se alternan y se reorganizan bajo un soporte homorítmico, complementando a la voz. Allí se da espacio a corrientes vanguardistas que rodearon al Tango de finales del siglo XX tomando elementos de acompañamiento tímbricos y polirrítmicos, en contraste con tempos más lentos cercanos a la balada piazzolliana. La instrumentación alterna el uso del quinteto de tango tradicional — violín, bandoneón, contrabajo, guitarra y piano— con otras formaciones que incluyen al clarinete y la armónica.

Este disco es el segundo trabajo de un proyecto de tangos finlandeses en versiones rioplatenses. Propone construir un lugar intermedio entre dos cosmovisiones diferentes, siendo el puente que une y confirma las sonoridades e identidades musicales y estéticas en representación de dos culturas, que a simple vista tienen poco en común pero que se funden en el trabajo de Petri Kaivanto y Alejandro Polemann. Cada uno aporta rasgos culturales y tendencias musicales que no pueden referenciarse únicamente a uno u otro lado del mundo, son expresiones de confluencias y mestizaje musical que construyen una nueva visión del Tango.

A black and white photograph of an acoustic guitar on a stand in a dimly lit room. The guitar is the central focus, positioned vertically on a stand. The background is dark and out of focus, showing some equipment like a microphone stand and cables. A white rectangular box is overlaid on the upper part of the image, containing the text 'RESEÑAS DE LIBROS' in a bold, white, sans-serif font.

RESEÑAS DE LIBROS

DIEZ AÑOS

APORTES E INQUIETUDES SOBRE LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

TEN YEARS

CONTRIBUTIONS AND ENQUIRES ABOUT LATIN AMERICAN POPULAR MUSIC



Federico Alejandro del Río

federicoalejandrodelfrio@gmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Santiago Romé (2015). *Música popular.*

Epistemología y didáctica en la música latinoamericana.

La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes

de la Universidad Nacional de La Plata, 49 páginas

RESUMEN

En *Música popular: Epistemología y didáctica en la música popular latinoamericana*, el Prof. Santiago Romé compila y reúne siete artículos que, con diversas aproximaciones metodológicas, problematizan sobre un objeto de estudio cambiante, contradictorio y disputado, pero, a su vez, objetado y segregado por la tradición romántico-académica.

PALABRAS CLAVE

Música popular; epistemología; didáctica; Latinoamérica

ABSTRACT

In *Música popular: epistemología y didáctica en la música popular latinoamericana*, professor Santiago Romé compiles seven papers which, from various methodological approaches, address an ever changing, contradictory and disputed, yet refuted and rejected object of study.

KEYWORDS

Popular Music; Epistemology; Teaching; Latin America

En vísperas del décimo aniversario de la carrera de música popular, el libro *Música popular: epistemología y didáctica en la música latinoamericana* se traduce como un horizonte marcado que resulta cada vez más cercano. Las problemáticas planteadas en la publicación brindan respuestas metodológicas sobre prácticas que atraviesan toda una generación de músicos populares, docentes y actores relacionados con la gestión educativa. A su vez, aportan especificidad y le dan un marco reflexivo a un objeto de estudio cambiante, contradictorio y disputado, aunque también objetado y segregado por la tradición formativa romántico-académica. Aproximaciones a temas, como la versión y el arreglo, el género y el autoacompañamiento resultan, sin pretensiones negacionistas, revulsivos ante aquellos pilares de las bellas artes centroeuropeas: la originalidad estructural, el carácter autónomo del arte, el desarrollo técnico-instrumental, la disección entre intérprete y compositor, entre otros.

Santiago Romé, compila una serie de artículos que se encuentran atravesados por un paradigma metodológico que resulta urticante en virtud de los afanes de objetividad científicista. El abordaje planteado desde diversas *perspectivas* presenta, en el estudio del arte popular, más preguntas que respuestas. Sin embargo, también brinda una flexibilidad metodológica que resulta dinámica y representativa del carácter que reside en las producciones populares. Artículos como el de Federico Arreseygor («Los modos antiguos en la música popular latinoamericana») abordan un material de estudio susceptible de ser abordado mediante parámetros cartesianos, pero, a su vez, problematizan y dialogan con el análisis tradicional del lenguaje tonal y modal. En contraparte, artículos como el de Alejandro Rodríguez («Reflexiones sobre la música popular como lenguaje»), el de Alejandro Polemann («La construcción de la versión en la música popular») o incluso el del mismo Santiago Romé («El género en la música popular argentina») plantean debates abiertos cuyas conclusiones no aportan definiciones estancas, sino, más bien, puntos de partida para continuar resignificando la mirada sobre el objeto de estudio. Ambas miradas componen, comprenden y contienen las diversas aristas que proponen la práctica, la producción y la enseñanza de la música popular.

En suma, esta publicación se inscribe en un recorrido que se propone dar voz y entidad a aquellas expresiones populares que no pueden comprenderse y profundizarse observando exclusivamente a través del lente académico-tradicional. Pasados ya la renovación y el revisionismo metodológico en las ciencias sociales, la investigación en arte indaga nuevas formas para comprender un objeto de estudio que, al mismo tiempo, es un espacio de representación identitaria en constante disputa. Proponer la escisión música académica-música popular parece ya no alcanzar; las preguntas e indagaciones presentan un grado de complejidad aún mayor y la coincidencia con los diez años de la carrera de música popular presenta una alegoría en forma de respuesta: *Música popular: epistemología y didáctica*

en la música latinoamericana y otras publicaciones con un tenor similar son el resultado de diez años de disputa política, metodológica y pedagógica que pretende responder a las demandas estudiantiles y profesionales, así como plantear nuevas preguntas hacia las cuales avanzar y sobre las cuales profundizar.

TANGO REGENERADO: NUEVE VENTANAS AL PRESENTE

REGENERATED TANGO: NINE WINDOWS TO THE PRESENT



Andrés Serafini

serafiniandres@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Mercedes Liska y Soledad Venegas (Coordinadoras). (2016). *Tango, ventanas del presente II: de la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires, Argentina: Desde la Gente, 210 páginas

RESUMEN

Tango, ventanas del presente II muestra la diversidad en la producción artística actual y la riqueza de las discusiones en torno al género. Como su título indica, a través del trabajo de diferentes autores y autoras se abre un conjunto de ventanas hacia el presente del tango como objeto de estudio musicológico, antropológico, periodístico, sociológico, histórico, político, etnográfico, de género y de gestión cultural. Constituye, además, un compendio de documentación y datos sobre el presente histórico del género y transmite una idea integradora del tango como construcción colectiva.

PALABRAS CLAVE

Tango; género musical; historia; posmodernidad

ABSTRACT

Tango, ventanas del presente II shows the diversity in the current artistic production and the richness of the discussions around the genre. As its title indicates, through the work of different authors, a set of windows opens onto the present of tango as an object of musicological, anthropological, journalistic, sociological, historical, political, ethnographic, gender and cultural management. It also constitutes a compendium of documentation and data on the historical present of the genre and transmits an integrating idea of tango as a collective construction.

KEYWORDS

Tango; musical genre; postmodernity; history

Escribir la historia reciente de este género musical en la Argentina parece definir el propósito de este libro. *Tango, ventanas del presente II* aparece como continuidad del volumen I, también editado por el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini en 2012. Nueve investigaciones coordinadas por Mercedes Liska y Soledad Venegas analizan narrativas y formas de hacer música en la escena del tango en Buenos Aires desde finales del siglo XX hasta el año 2016. Liska sintetiza el objetivo en el prólogo: «Nos interesa no sólo exponer interpretaciones sobre las prácticas musicales sino, también, documentar, describir y precisar información que generalmente se pierde» (Liska & Venegas, 2016, p. 5).

El primer artículo repasa el resurgimiento de orquestas típicas de tango en la década de 1990 y se enfoca en su repertorio. Angélica Adorni busca rasgos sonoros que caracterizan a las nuevas composiciones presentando un completo análisis sobre tres discos de tres orquestas típicas. Describe los aspectos técnicos con lenguaje preciso y detallado, lo que lo hace accesible para el lector no formado en música, y aporta en las notas valiosa documentación acerca del fenómeno estudiado.

Para Victoria Polti la regeneración del género comienza en la década de 1980. Recorriendo su propia vivencia como flautista de tango, aporta datos perdidos sobre aquellos años. Señala aspectos sociales, políticos y tecnológicos que generaron continuidades y rupturas entre las nuevas generaciones y la tradición y concluye que la fragmentación, la multiculturalidad y los diálogos intergenéricos observados en el presente actualizan la metáfora multicultural que caracteriza al tango desde sus orígenes.

Jimena Jáuregui aborda el cine audiovisual sobre tango producido desde el año 2000. Analiza tres documentales de rasgos disímiles pero con características comunes: tematizan el resurgimiento de las orquestas típicas. La autora concluye que la transmisión generacional, la defensa de los espacios de representación, la conquista de nuevo público y la creación del *nuevo tango canción* son los tópicos que estas obras documentan.

El cuarto artículo se mete en la discusión acerca del llamado *tango electrónico*. María Emilia Greco interpela a tradicionalistas y renovadores presentando un profundo análisis sobre la autenticidad como un valor en la música. Con solidez teórica, Greco diferencia aspectos musicales de otros sociales (autenticidad, tradición, industria). Por su parte, señala la diversidad y la fragmentación de la escena de tango desde finales del siglo XX, difuminando las clasificaciones entre electrónico, orquesta típica o, incluso, joven.

La antigua tradición porteña del canto con guitarras fue rescatada por intérpretes nacidos entre 1960 y 1970. Marina Cañardo se sumergió en esa escena porteña y reflejó el trayecto artístico de dos cantantes entre 2008 y 2013. A modo de microhistoria, la autora refleja ese fenómeno intimista y agranda paulatinamente el *zoom* hacia las conclusiones generales. Con habilidad narrativa, el relato relaciona letras de canciones, eventos y testimonios

que transmiten el sentimiento de que la canción de Buenos Aires está viva y perdura.

Michael O'Brien analiza las relaciones entre tango y murga reseñando la lucha histórica por la supervivencia del carnaval porteño. Estudia los tratamientos musicales de un coro que canta tangos tradicionales en los corsos y una murga que utiliza recursos expresivos del tango en sus propias canciones para el escenario. Se refleja la ideología actual del arte callejero como resistencia cultural y del carnaval como fiesta popular y política, donde tango y murga se retroalimentan.

El vínculo entre la mujer y el bandoneón es analizado a través de su representación histórica y la experiencia de tres intérpretes actuales. Nérida Toloza analiza la relación entre género y *performance* desmontando la supuesta incomodidad física de la mujer en la ejecución del bandoneón. Con testimonios de las bandoneonistas entrevistadas se reflejan algunas dificultades de la mujer en una práctica cultural configurada alrededor del sujeto masculino. Soledad Venegas, además de coordinar el libro junto con a Liska, presenta un artículo sobre los bailes de carnaval enfocando desde varios ángulos. Contrasta las formas que adquiere hoy la dualidad música y baile comparándolas con las de los años cuarenta, donde el tango y el carnaval llegaron a su época de oro. Aporta el análisis de intelectuales sobre la cultura de masas y el tango en el primer peronismo. Asimismo, documenta datos actuales sobre la política cultural del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, como también emprendimientos civiles de recuperación de bailes y festivales.

Cierra el libro un emotivo reportaje a Osvaldo Peredo ilustrado con testimonios e imágenes. El histórico cantor es retratado con una mirada intimista por parte de Jennie Gubner. La norteamericana consigue en sus entrevistas captar la filosofía expresiva del artista así como documentar las circunstancias y eventos que lo convirtieron en referente para las nuevas generaciones de tangueros.

El libro como texto es una clara muestra de la diversidad en la producción artística y la riqueza de la discusión sobre el tango actual. Como su título indica, abre un conjunto de ventanas hacia el presente del tango como objeto de estudio musicológico, antropológico, periodístico, sociológico, histórico, político, etnográfico, de género y de gestión cultural. Es valioso como compendio de documentación de datos históricos y transmite una idea integradora del tango como construcción colectiva. Propone una foto de época acerca de la regeneración del tango plasmada entre 1990 y 2015 que ya podemos contrastar con la actualidad y con sus cambios políticos, sociales y tecnológicos.

Tango, ventanas del presente II es, además, un libro muy bien estructurado para documentarse y seguir discutiendo sobre el tango, de lectura obligada para los estudiosos y muy recomendable para los aficionados al 2x4.

ESTO SUENA ASÍ...

REIVINDICACIÓN, MÚSICA Y ALGUNAS IMPLICANCIAS

THIS SOUNDS LIKE THIS...
REIVINDICATION, MUSIC AND SOME IMPLICANCIAS



Rubén Martínez Castillo

ruben.martinez1608@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Julio Mendivil (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet MUSICAL, 224 páginas

RESUMEN

El objetivo de este escrito es realizar una reseña del libro de Julio Mendivil titulado *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* haciendo énfasis en el análisis sobre los planteos que realiza el autor en relación con la promoción de la diversidad musical y algunas de sus posibles implicancias. El libro abarca temáticas diversas que van desde el origen y la definición de la música hasta su interacción con los medios. En este escrito recorreremos los capítulos del libro y nos detendremos en la temática mencionada anteriormente.

PALABRAS CLAVE

Música; diversidad; reivindicación

ABSTRACT

The object of this article is to do a review of the book written by Julio Mendivil titled *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* making an emphasis on the analysis about the author's argument in regards to the promotion of musical diversity and some of its possible consequences. The book includes several subjects that go from the origin and definition of music to its interaction with the media. In this writing we will go through the different book chapters focusing on the subject that was mentioned earlier.

KEYWORDS

Music; diversity; recognition

Ya desde su título, el libro de Julio Mendivil *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* propone un recorrido que busca cuestionar algunas de las ideas que se han construido alrededor de la música en la historia de la cultura occidental. De ahí que el autor se pronuncie en contra de la música, afirmando que el uso del singular (música en lugar de músicas) hace referencia a la concepción de la música como un ente universal, idea que tiene que ver más con la mirada filosófica de la sociedad de Europa central del siglo XIX que con otra cosa. El libro está conformado por una serie de pequeños textos o artículos (algunos publicados anteriormente) que están escritos para ser leídos dentro del ámbito académico y fuera de él ya que, según las propias palabras del autor, uno de los objetivos del libro es servir tanto a conocedores como aficionados. Este es uno de los esfuerzos y de los aportes del autor en la publicación ya que si se considera el conocimiento en materia musicológica, al igual que en el resto de la academia, suele tener como meta interpelar a los letrados en la disciplina y no tanto al resto del público.

En los primeros capítulos, se explica la definición de música que utilizará para abordar las distintas temáticas. Se propone, entonces, «concebir la música como un sistema tripartito —sonido, comportamiento y conceptos [...]» (2016, p. 26) para desarrollar los siguientes capítulos, utilizando —en lo que resulta otro rasgo a rescatar del libro— una definición de la música que abarca no solamente sus aspectos sonoros sino, también, las dinámicas sociales en las que se desenvuelve.

Al avanzar en el libro se desarrollan ideas que, si bien es cierto que parecieran tener como objetivo poner en cuestión algunos de los que el autor llama «supuestos» o «mitos de la música», merecen algunas aclaraciones. Por ejemplo, en el capítulo que cuestiona la creencia de que la música es el lenguaje universal, se afirma que «[...] canciones han unificado corazones pacifistas de todo el mundo superando cualquier barrera lingüística, generacional o cultural» (2016, p. 36).

Resulta importante advertir que, a pesar de que esta es una idea que suele circular para dar cuenta de la capacidad de la música como medio para crear comunión, también es una simplificación de hechos que son más complejos y que no necesariamente abarcan una totalidad como la aquí expuesta. Con esta misma mirada se aborda el tema de las clasificaciones de las músicas, es decir, poner a tal o cual música en alguna categoría u otra dependiendo de alguna variable para dicha separación o unión. Así, ante la pregunta ¿cómo clasificar la música? el autor afirma que «la respuesta depende de los fines que quiere alcanzar dicha clasificación» (2016, p. 52).

Nuevamente, la idea resulta válida cuando se parte, como en este caso, desde un lugar que quiere cuestionar la búsqueda de objetividad absoluta o las clasificaciones que se hacen, más frecuentemente de lo que quisiéramos, aludiendo a jerarquías en términos de importancia o de validez de las distintas músicas. Pero también es necesario aclarar que esto no es así

en todos los casos. Existen clasificaciones que no necesariamente parten de la arbitrariedad absoluta ni tampoco pretenden ir hacia la objetividad total, sino que, más bien, responden al estudio de procesos históricos y ayudan a configurar una mejor comprensión del pasado y del presente musical. No es nueva la discusión sobre si, en busca de la reivindicación de las músicas que no responden al modelo eurocentrista, se necesitan negar las categorías existentes o más bien revisarlas en razón de construir otro razonamiento. Pero sí es necesario saber que estos planteamientos significan un posicionamiento frente al problema.

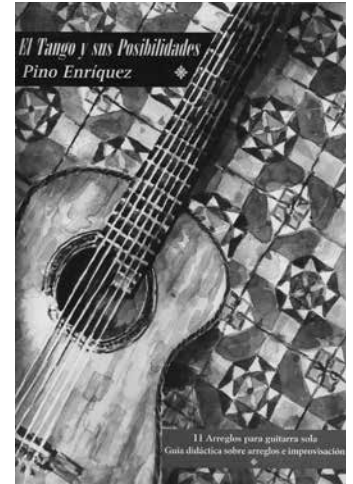
El libro logra su cometido. Trae a colación varias discusiones sobre temas que, si bien es cierto que ya han sido estudiados, suelen permanecer como supuestos o como verdades naturalizadas en algunos espacios, por lo que nunca está de más su cuestionamiento. Sin centrarse en un caso específico, sino más bien haciendo un recorrido a manera de mapeo general, Mendivil interpela al lector con preguntas como: ¿Qué es el folclore? ¿Qué es la música clásica? ¿Cuál es la relación de la música con los medios? O ¿cuál es la relación de la música con la tecnología?

Tal vez uno de los mayores aportes del libro sea aunar todas estas discusiones, que han sido de relevancia en la historia del estudio de la música, abordándolas con un lenguaje accesible, lo que en este caso significa que no se necesita tener estudios avanzados en musicología u otra disciplina afín para seguir los argumentos planteados al respecto en los distintos capítulos. De esta manera, el lector puede informarse sobre temas diversos que van desde el nacimiento del folclore y de la música clásica como conceptos contruidos a partir del siglo XIX, la posición de la teoría crítica y su posterior revisión en relación con el papel de la Industria Musical hasta el papel de la tecnología en el desarrollo y en la difusión musical. Todo ello en un escrito que el autor lleva a cabo desde lo que él mismo llama una «etnomusicología como proyecto humanista» que busca problematizar la mirada hacia el otro y su posterior conceptualización y representación.

A manera de conclusión, *En contra de la música* resulta una buena invitación para pensar y problematizar las categorías en las que concebimos —o no— la música, ya sea en el entorno profesional como fuera de él. La búsqueda de la reivindicación o del estudio sin juicio de valor que propone es una necesidad que sigue siendo latente en el campo de la música. El libro presenta, también, una oportunidad para pensar distintas estrategias para perseguir dicho objetivo.

TANGOS PARA UNA SOLA GUITARRA

TANGOS FOR SOLO GUITAR ARRANGEMENTS



Tomás Clarke

tomasclarke@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Claudio Gabriel Enríquez (2016). *El Tango y sus posibilidades: 11 arreglos para guitarra sola. Guía didáctica sobre arreglos e improvisación.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición del autor, 59 páginas

RESUMEN

El Tango y sus posibilidades, de Claudio «Pino» Enríquez, es una guía didáctica destinada a brindar herramientas para la producción de arreglos en guitarra sola. Ofrece un importante repertorio de variantes que ponen a dialogar los límites existentes entre el deseo interpretativo y los rasgos musicales propios del estilo. Frente a la sobrevaloración de lo armónico, propia del paradigma occidental centroeuropeo, este libro pone en valor el plano rítmico como elemento constitutivo de una identidad regional atravesada por diversas expresiones culturales asociadas al canto y a la danza. El ritmo y la gestualidad constituyen una segunda trama que edifica un relato paralelo.

PALABRAS CLAVE

Música popular; tango; arreglos; guitarra solista; guía didáctica

ABSTRACT

El Tango y sus posibilidades, by Claudio «Pino» Enríquez, is a didactic guide aimed to provide tools for the production of solo guitar arrangements. It offers an important repertoire of variants that discuss the existent limits between the interpretative desire and the musical aspects from the style itself. Taking into account the overvaluation of the harmonic style, typical of the occidental central European paradigm, this book values the rhythmic dimension as the constitutive element of a regional identity influenced by several cultural expressions associated to singing and dancing. The rhythm and the gesture constitute a second plot that builds a parallel story.

KEYWORDS

Popular music; tango; arrangements; solo guitar; didactic guide

Resulta difícil realizar una síntesis de los elementos característicos del lenguaje de un género de la música popular argentina que posee más de cien años de historia como es el caso del tango. La variedad inabarcable de producciones, propuestas estéticas, formatos e interpretaciones que existen y que han ido cambiando a la par de los distintos códigos culturales propios de cada época complejizan aún más esta tarea. En ese sentido, *El Tango y sus posibilidades*, de Claudio «Pino» Enríquez, adquiere una importancia central en el presente y viene a compensar uno de los tantos vacíos de un modo de producción actual en permanente crecimiento.

Tal como anticipa su título, este libro desarrolla y ofrece un importante repertorio de posibilidades que ponen a dialogar los límites existentes entre el deseo interpretativo y los rasgos musicales propios del estilo. El texto es el resultado y la síntesis de la extensa trayectoria del autor como docente, arreglador y músico integrante de varios grupos. *El Tango y sus posibilidades* es una guía didáctica destinada a brindar herramientas para la producción e interpretación de arreglos en la guitarra. El proyecto contó con el apoyo del Programa Mecenazgo Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y está acompañado de un CD (*Tangos en la guitarra*). Además, contiene once partituras escritas a modo de ejemplo y fragmentos de otros tangos donde se presentan diferentes propuestas de articulación de los materiales texturales en el discurso musical. Esto permite vislumbrar el trabajo y la búsqueda perseverante de un músico que ha forjado una identidad estilística e interpretativa en el mundo de la guitarra del tango.

El texto, como obra, adquiere relevancia en la medida en que pone de manifiesto la necesaria e inevitable toma de decisiones que supone la elaboración de un arreglo. Propone un posible camino para la construcción de un discurso musical cohesionado, a partir de la distribución de los materiales rítmicos en función de las formas elegidas de *cantar* la melodía. El autor, al referirse al canto, hace alusión a cómo *decir* la melodía en función de la acentuación, de la articulación de las sílabas y, sobre todo, de la idea de frase como unidad de sentido provista por la letra.

Frente a la sobrevaloración de lo armónico, propia del paradigma occidental centroeuropeo, este libro viene a poner en valor la dimensión rítmica en función del estudio de la guitarra dentro de un género musical que se ha ido desarrollando, principalmente, al calor del baile. La potencia de lo rítmico, como elemento constitutivo de una identidad regional atravesada por múltiples tradiciones y diversas expresiones culturales asociadas al canto y a la danza, constituye una segunda trama que edifica un relato paralelo. En esta dirección, señala la importancia de internalizar las rítmicas de acompañamiento más elementales de manera que respondan a las necesidades melódicas y propicien un mayor despliegue de aquello que se quiere cantar. Una vez incorporadas, se presentará la posibilidad de sugerir estas marcaciones para dar lugar a la gestualidad, componente intrínseco del lenguaje e, incluso, la de elegir en tiempo real, improvisadamente,

aquellas que mejor se adecúen a las necesidades expresivas en cada caso.

De esto último se desprende el concepto de improvisación que resulta novedoso en dos sentidos: en primer lugar, son escasos los trabajos relacionados al tango que hacen uso de este concepto que suele estar asociado exclusivamente a otras expresiones musicales como pueden ser el jazz, el blues o el rock. En segundo lugar, resulta llamativo que el tipo de improvisación al que hace referencia el autor se encuentra asociada al plano del acompañamiento, a diferencia de lo que suele concebirse como tal en otros trabajos.

Para finalizar, esta obra echa luz sobre las herramientas rítmicas e interpretativas para guitarra en formato solista y constituye un significativo aporte a una tradición musical signada fundamentalmente por la presencia y el protagonismo de intérpretes. Lejos de agotar sus posibilidades expresivas, esta música ha adquirido en los últimos años una importante vigencia y ha suscitado, después de varias décadas, un genuino interés en las nuevas generaciones de músicos y melómanos del tango.

CUANDO LA MÚSICA ES MÁS QUE MÚSICA... O MENOS QUE MÚSICA

WHEN MUSIC IS MORE THAN MUSIC...
OR LESS THAN IT



Ramiro Mansilla Pons

ramiromansillapons@gmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Carmen Baliero (2016). *La música en*

el teatro y otros temas. Ciudad Autónoma de

Buenos Aires, Argentina: Inteatro, 248 páginas

RESUMEN

La música en el teatro y otros temas, libro de reciente aparición escrito por Carmen Baliero y editado por el Instituto Nacional del Teatro, invita no solo a aventurarse en las singularidades de la composición y de la interpretación de música para la escena, sino, también, a desentrañar aquellos fenómenos sonoros que, por cotidianos, parecen naturalizados. Repensar lo aprendido, acercarse sin ideas preconcebidas: esa es la consigna que Baliero propone como piedra angular para iniciarse en la disciplina.

PALABRAS CLAVE

Música incidental; teatro; composición; escena

ABSTRACT

La música en el teatro y otros temas, a recent book written by Carmen Baliero and edited by the National Theatre Institute, invites not only to venture into the singularities of composition and interpretation of music for the theatre, but also to unravel those sound phenomena that, because of being usual, seem naturalized. Rethink what has been learned, approach without preconceived ideas: that is the slogan that Baliero proposes as a cornerstone of the discipline.

KEYWORDS

Incidental music; theatre; composition; scene

Carmen Baliero es una artista ecléctica. Pianista, cantante, *performer*, docente, directora teatral, compositora. Baliero puede sentarse al piano y realizar una versión distintiva de alguna canción de Violeta Parra, abordar seguidamente una obra dodecafónica de Juan Carlos Paz, reflexionar luego sobre las formas en que las compañías de telefonía celular utilizan la música en sus instancias de atención al cliente y, finalmente, retirarse a componer una obra para diecisiete automóviles; todo ello con profesionalismo, singular humor y genuina musicalidad.

Baliero, se nota, disfruta de la música en varias de sus facetas. Una de ellas es la composición de música para teatro, área disciplinar donde es una referente a nivel nacional gracias a una significativa trayectoria que se traduce en una cantidad imponente de obras realizadas junto a los elencos, dramaturgos y directores más destacados del país. *La música en el teatro y otros temas*, libro encargado y editado por el Instituto Nacional del Teatro, es el resultado de esa experticia.

Con una escritura ágil, dinámica y caracterizada por la claridad conceptual, Baliero desarrolla problemáticas específicas de la práctica compositiva incidental, como las diferencias entre musicalizar y componer música original, los usos expresivos del silencio y las particularidades de la voz analizada tanto desde su sonoridad como desde su vinculación al texto. Asimismo, la autora echa luz sobre aspectos ligados a la producción teatral, indagando los límites y las limitaciones en el proceso artístico y los delgados bordes entre ficción y representación, sin escaparle al problema del tiempo, sempiterna categoría desveladora de músicos. Para todos estos temas, la autora propone una visión personal atravesada por su práctica profesional —para la cual su paso por las aulas de nuestra facultad resultó determinante— y lo consigue mediante la utilización de ejemplos prácticos, cercanos, capaces de ser comprendidos tanto por el lector que posee una formación musical como por aquel que se considera un lego en la materia. Y es que Baliero es cuidadosa con ese aspecto: el destino federal del libro —pensado para su distribución gratuita en las dependencias del Instituto en todo el territorio nacional— considera como posible receptor al músico que se interesa en la disciplina y busca en él herramientas conceptuales y metodológicas para su praxis, pero también a quien actúa, dirige, escribe o solo acostumbra acercarse al teatro como espectador, es decir, a todo aquel que tenga un poco de curiosidad sobre las peculiaridades de la música en el teatro.

Precisamente, en sintonía con ese carácter federal, resulta interesante el capítulo «Algunas opiniones sobre el tema», donde Baliero cede la palabra a compositores, actores, dramaturgos, directores, escenógrafos, vestuaristas e iluminadores de diferentes puntos del país para que ellos, sin demasiados lineamientos previos, brinden sus comentarios sobre el uso, los aportes, los significados y los problemas de la música en el teatro. Las diversas ópticas, de acuerdo a las distintas profesiones, enriquecen la comprensión del fenómeno, así como también la diversidad geográfica: es

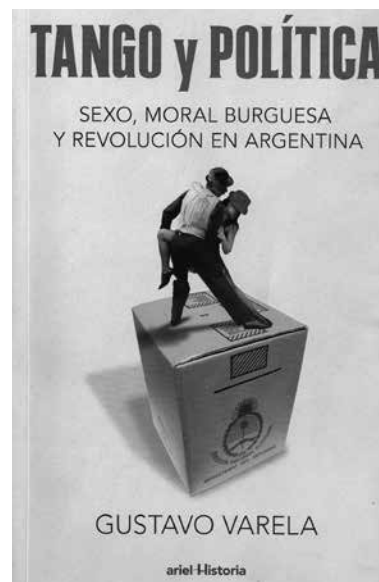
claro que los contextos de producción del territorio son diferentes, lo que modifica la forma de hacer y de entender el teatro.

Su vocación pedagógica, desarrollada en las clases particulares que dicta en Buenos Aires y en los talleres itinerantes que la han llevado a recorrer el país, se observa aquí en la presencia, al final de cada capítulo, de ideas y de ejercicios prácticos que invitan al lector a repensar, a cuestionar y a expandir aquello transitado en él. De este modo, podemos leer y poner en práctica sugerencias directas como «Invente un idioma, una geografía y componga el himno de ese lugar» o «Invente arengas sobre nada específico, letra y música», consignas que intentan ampliar la concepción sonora ficcional propia del teatro, pero también podemos hallar otras tan abiertas e imprecisas como «Escuche a Joao Gilberto» que, más que un ejercicio, parece toda una declaración estética.

En definitiva, Carmen Baliero es una artista ecléctica que escribió un libro necesario.

UNA MIRADA TRÍPTICA SOBRE EL TANGO EN LA ARGENTINA

A THREE-PART VIEW ON TANGO IN ARGENTINA



Patricio Banegas

patriciobanegas@gmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Gustavo Varela (2016). *Tango y política.*

Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina.

Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Ariel, 256

páginas

RESUMEN

Gustavo Varela analiza la historia del tango en estrecha relación con la historia de nuestro país. Tres tangos sumamente distintos se suceden desde finales del siglo XIX y durante casi todo el XX. Tres Argentinas igualmente diferentes dan marco a las distintas expresiones de una música que ha terminado convirtiéndose en una de las producciones culturales más indentitarias de la Argentina. Ese proceso de identificación no ha sido espontáneo, sino todo lo contrario. Cada uno de los tres tangos que Varela nos muestra ha identificado a sujetos sociales con intereses que, en algunos casos, pueden considerarse opuestos. Dime cómo es tu tango y te diré quién eres.

PALABRAS CLAVE

Tango; peronismo; Revolución Libertadora; prostibulario; guardias

ABSTRACT

Gustavo Varela analyzes the history of tango in close relation with the history of our country. Three extremely different tangos have followed each other since the end of the 19th century and during most of the 20th century. Three Argentinas, equally different, give context to the different expressions of a music that has become one of cultural productions with more identity elements in Argentina. This process of identification has not been spontaneous, but quite the opposite. Each of the three tangos that Varela shows us has identified social subjects with interests that, in some cases, can be considered opposite. Tell me what your tango is like and I will tell you who you are.

KEYWORDS

Tango; Peronism; Liberating Revolution; brothel; guards

Gustavo Varela es músico, investigador, doctor en Ciencias Sociales, docente en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Cine, y director académico del posgrado Historia Social y Política del Tango Argentino en FLACSO Argentina. Ha escrito varios libros sobre el tango, que abrieron nuevas perspectivas para el análisis y el estudio de la historia del género en estrecha vinculación con la historia política y social de nuestro país.

En *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Varela realiza un análisis minucioso y asertivo de la historia del tango en la Argentina; una historia pensada y contada a partir, no solamente de hitos y de personajes, sino también de las condiciones sociales complejas que presenta una sociedad que en doscientos años ha pasado por momentos diversos y claramente diferenciables. El autor se pregunta: «¿[El tango] es siempre igual, siempre el mismo? ¿Hay un sólo tipo de tango durante toda su historia? No. Se multiplica por tres: prostibulario, tango canción y vanguardia. Tres: sexualidad, moral y revolución. Tres: el prostíbulo, la escuela y el laboratorio. Tres: baile, palabra y música. Tres: 1880, 1916, 1955» (2016).

En la primera parte del trabajo, «Tango prostibulario», el autor desmiente argumentos popularmente aceptados y transformados en sentido común, como por ejemplo, el origen arrabalero y orillero del tango, que lo aleja de las clases dominantes y lo circunscribe a una expresión cultural exclusiva de las clases populares. En cambio, trae a la superficie el origen prostibulario de un tango bailado y tocado en los lupanares en los que los hombres de diversas clases sociales se encontraban para satisfacer aquello que une a todos los seres vivos, más allá de la especie o de la clase social a la que pertenezcan: la búsqueda irrefrenable por saciar las necesidades primarias.

La pulsión sexual es, para Varela, un elemento estructurante del tango y también es la sustancia de la que éste está hecho, al menos el tango de la Primera Guardia. Un tango principalmente instrumental, ligado al baile y al esparcimiento de una masa de criollos, negros e inmigrantes europeos cuya llegada fue propiciada por el Estado argentino en manos de la generación del ochenta, y que dio como resultado el crecimiento exponencial de una población absolutamente heterogénea.

En la segunda mitad del libro, «El tango canción», Varela traza un paralelismo sumamente interesante entre la realidad social y política de nuestro país y la construcción de un tango que abandonó la sexualidad para establecerse sobre los cimientos de la moral. Una moral enseñada en la escuela pública, gratuita y obligatoria, fomentada por el Estado argentino, a partir de la sanción de la Ley 1420, con el objetivo de homogeneizar a la población y de generar una consciencia nacional, el *ser argentino*. En este período apareció el tango canción, aquel que aún hoy mantiene su fuerte poder identitario y cuya semántica radica en la nostalgia por el pasado, el amor de madre, el desamor y el despecho ante la mujer que abandona

al hombre, el café o el barrio. Un tango que despreciaba lo foráneo en virtud de la valorización de lo propio, que tuvo su auge en la década del treinta y durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, y que perdió potencia cuando la Revolución Libertadora estableció,—con fusilamientos y proscripciones y en acuerdo con buena parte de la sociedad civil— un nuevo modelo social.

Este último período al cual Gustavo Varela denomina «el tango de vanguardia» da nombre a la tercera parte del libro. Allí, el autor logra trazar un paralelismo entre el tango de la Tercera Guardia, cuyo abanderado fue sin dudas Astor Piazzolla, y las condiciones sociales, políticas y económicas de una Argentina que a partir del golpe de Estado de 1955 abandonó su lugar de incipiente país industrializado para convertirse nuevamente en colonia económica de los grandes centros productivos del mundo, dedicándose a la producción de materias primas e importando productos manufacturados. Esta apertura no fue solo económica, sino también cultural y esto se vio reflejado en la música.

Sin lugar a dudas, este libro logra derrumbar varios mitos que han sido (y continúan siendo) constitutivos de la historiografía y de la genealogía del tango, y realiza aportes fundamentales y fundacionales que posibilitan una nueva forma de acercarse al estudio del género rioplatense.

ARGENTANGO

LA INDUSTRIA, LO NUESTRO, EL OTRO Y LA NOVEDAD

ARGENTANGO

THE INDUSTRY, WHAT IS OURS; THE OTHER AND THE NOVELTY



Lautaro Casa
lau.casa@live.com.ar

Sabina Maza
sabinamattano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Marina Cañardo (2017). *Fábricas de Músicas. Comienzos de la Industria Discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical, 312 páginas

RESUMEN

Este trabajo remite a una investigación sobre el desarrollo de la industria discográfica durante los inicios del siglo XX en la Argentina. El libro aborda la relación de la fonografía con las dinámicas internacionales de los grandes conglomerados de la industria cultural y su influencia en los cambios socioculturales de consumo y de producción musical en nuestro país.

PALABRAS CLAVE

Industria; Star System; intérprete; tango; nacional

ABSTRACT

This work makes reference to some research on the development of the record industry during the early twentieth century in Argentina. The book deals with the relationship of phonography with the international dynamics of the great conglomerates of the cultural industry and their influence on the sociocultural changes of consumption and musical production in our country.

KEYWORDS

Industry; Star System; player; tango; national

Messi-Maradona-Tango. Usualmente este es el trinomio que comprende el imaginario colectivo de toda persona extranjera cuando se hace alguna mención sobre la Argentina, aunque también serían estereotipos, la argentinidad no es la Guerra de Malvinas, el candor de su gente ni su economía. Entonces, ¿cómo es que nuestra identidad cultural quedó fuertemente arraigada a una música *exótica*, que causó furor alrededor del mundo en los albores del siglo XX? En 1919, un año después de la Primera Guerra Mundial, comenzó a funcionar en la Argentina la primera fábrica de discos del país: Odeón. Con sede administrativa en Europa y en Estados Unidos, el desarrollo de la empresa a nivel nacional respondía a un interés creciente por parte de los grandes conglomerados internacionales de la industria discográfica en ampliar sus mercados y obtener novedades musicales.

En *Fábricas de Música* Marina Cañardo desanda esta coyuntura que se enmarcó en la conformación de un mercado global, donde la competencia entre las grandes firmas de edición y de grabación musical incidió en el desarrollo de un mercado musical transnacional. En tal proceso, categorías como novedad e innovación influyeron en la construcción de los denominados *productos musicales nacionales* mediante los catálogos distribuidos por las grandes firmas, respaldados por el avance de las tecnologías de grabación musical.

La crítica que la autora expone en su relato alude a las consecuencias que tuvo la competencia industrial establecida entre los dos grandes sellos discográficos —Víctor y Odeón—, su repercusión en la producción musical, la implementación de nuevas tecnologías —el micrófono y la doble cara del vinilo—, sus aportes en la construcción del *star-system*, la elaboración de grandes catálogos musicales por género y las orquestas típicas concebidas para acrecentar esa puja entre los sellos discográficos.

A partir de una exhaustiva recopilación de registros empresariales, crónicas periodísticas, artículos en revistas, folletos de venta y catálogos de las firmas, Cañardo expone el cambio sustantivo —resultante del avance en los sistemas de reproducción musical— no solo en lo que respecta a la incidencia económica de este fenómeno, sino también a las repercusiones que dicha innovación trajo aparejadas a nivel sociocultural.

La peculiaridad de este consumo individual, repetido a voluntad del oyente en la intimidad del hogar, fue un rasgo que, eventualmente, se impuso también sobre los grandes públicos de los teatros, los cines, los clubes o los eventos sociales. Así, surge para la autora un primer desplazamiento hacia un consumo exotista basado en la búsqueda de producciones foráneas y novedosas, construidas bajo estereotipos musicales de otras latitudes y descontextualizadas de su propio marco de referencia. Las innovaciones tecnológicas trajeron un nuevo mercado que no se restringió a lo musical, sino que se complementó con la edición de manuales de danza para aprender a bailar el tango o a ejercitarse en el hogar.

Otro de los cambios significativos que expone *Fábricas de Música* es el aspecto referido a la configuración del llamado *Star System*, entendido como la jerarquización de los grandes intérpretes de la época. Esta traslación de la escala valorativa y la equiparación de compositor e intérprete potenciaron un consumo diversificado de las producciones, basado en las particularidades de la interpretación. Así, esta nueva tendencia de consumo, centrada en las «estrellas musicales», pobló el mercado internacional de un cúmulo de versiones sobre una misma pieza, justificando su existencia en la diversificación del uso social de dichas músicas, o bien arraigadas en la búsqueda de ciertas fibras nacionalistas. La autora señala en la figura de Carlos Gardel la cristalización del valor del intérprete como símbolo icónico de la producción musical y su injerencia en esferas como la publicidad, el comercio y el cine; también en artículos ajenos a la música o, como en el caso de la orquesta de Canaro, su empleo en la construcción de una imagen sobre la cultura nacional ante *el otro*. En el proceso de endiosamiento del intérprete resultó sustantivo el aporte del micrófono como nuevo sistema de grabación y la fidelidad con la que la nueva tecnología logró captar su voluntad interpretativa.

Otro rasgo interesante que aporta la autora radica en el uso que las grandes industrias musicales hicieron sobre lo nacional como un valor agregado de los productos musicales de la época tanto en lo referente a la comercialización interna como para el exterior. Así, el libro desanda la significación de *lo argentino* no sólo como un *slogan* de ventas, sino como la conformación y la cristalización de un entramado de géneros o de un conjunto de producciones musicales, específicas y catalogadas como representativas del denominado «sentir nacional». Por un lado, como un brazo de los movimientos nacionalistas del siglo anterior, la industria ensalzó esa construcción de lo nacional desde adentro hacia afuera, con el tango como estandarte. Es con relación a esa utilización forzada que el texto expone incongruencias geográficas —«el tango que se escucha en la Cordillera de los andes»— o construcciones estereotipadas —«tango tocado por gauchos de bombacha y pañuelo»—. Quizás, una de las deudas del libro radica en no indagar con profundidad en el rol de la industria en lo referido al proceso de estilización del tango, como producto musical, donde se fueron perdiendo los aspectos que lo ligaban a su origen sincrético producto de la afrodescendencia y la inmigración, o su carácter marginal y prostibulario.

Por otro lado, son de interés los aportes de Cañardo en cuanto a la incidencia del consumo sobre el ejercicio interpretativo, las decisiones de instrumentación, la búsqueda de nuevos artistas, la conformación de las grandes industrias culturales multidisciplinares y su relación con el tango durante los primeros decenios del siglo XX.

EL TANGO ENTRE DOS AMÉRICAS

THE TANGO BETWEEN TWO AMERICAS



Elizabeth Edith Moralejo

eli_moralejo@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Andrea Matallana (2016). *El tango entre dos Américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba, 162 páginas

RESUMEN

En *El tango entre dos Américas*, Andrea Matallana nos propone *embarcarnos* en el viaje exportación que atravesó el tango en Norteamérica en las primeras décadas del siglo veinte. Para ello, se vale de un profundo análisis de una multiplicidad de datos bibliográficos que incluyen notas, letras y diversas publicaciones a las que se suman películas y entrevistas de la época que nos permitirán ilustrar cuáles fueron las representaciones que la danza porteña adquirió en Estados Unidos al ser una de las danzas predilectas de la *High Society* en los *tangoteas* de las grandes ciudades como Broadway, Los Ángeles o Nueva York.

PALABRAS CLAVE

Tango; Norteamérica; representaciones; circuitos de consumo

ABSTRACT

In *El tango entre dos Américas*, Andrea Matallana proposes us to embark on the journey that passed in the first place in the twentieth century. To do this, you have an in-depth analysis of a multiplicity of bibliographic data that will include the notes, the letters and the various publications to which the films and the interviews of the time that have illustrated us as the representations of the porteña dance acquired are added. in the United States Being one of the favorite dances of the High Society in the big cities of Broadway, Los Angeles or New York.

KEYWORDS

Tango; North America; representations; consumercircuits

«Siglo veinte, Cambalache, problemático y febril...» escribió allá por 1934 un conocido Discípulo en sus mocedades. Sin embargo, lejos de las peripecias de la década infame y los males de la sociedad que denunciaba en su muy conocido tango, este verso también nos puede servir para ilustrarnos qué pasaba con nuestra música porteña a principios de ese complejo siglo veinte.

Justamente, en *El tango entre dos Américas* (2016), Andrea Matallana nos propone descubrir «uno de los procesos menos explorados en la historiografía tanguera» (p. 139). Para empezar, ya desde el título se presenta una síntesis de lo que propondrá la autora: un análisis de las representaciones que se dieron sobre el tango en las primeras décadas del siglo veinte en Estados Unidos. Esto nos pone como lectores, en primer instancia, y como músicos (o conocedores de música o cercanos a ella, al fin y al cabo) en segunda instancia, en un lugar de incomodidad, ya que pensar en la exportación del tango a Estados Unidos y su posterior éxito en ese país casi al mismo tiempo que en Europa es un hecho que, sin dudas, no se suele tener en cuenta. Cuando la historiografía tradicional habla de tango en el mundo mira hacia Europa, no a Norteamérica, a menos que sea en tono de prejuicio o burla (Matallana, 2016). Sin embargo, esta primera incomodidad o *aspereza historiográfica* nos invita a deconstruir esta representación utilizando este paralelismo de las dos Américas, de las dos orillas, que va a trazar durante todo el libro. Y tomando este paralelismo como dicotomía y como organizador es que se nos va a presentar un modo de ver al tango en su *viaje de exportación* (Garramuño, 2007) de una manera muy interesante desde los datos que nos muestra, pero, a la vez, ameno desde las anécdotas que nos brinda y utilizando un lenguaje casi al filo de lo coloquial. Brindando un claro soporte bibliográfico que nos ayudará a comprender cómo se dio la construcción del tango en términos de consumo cultural en Estados Unidos y cuáles fueron los estereotipos (repetidos hasta el hartazgo en el cine) que también se fueron construyendo en torno al tango, a su baile, a su música y a sus modos de difusión.

A través de los cinco capítulos que componen el libro, se muestra el poco conocido, pero exitoso, viaje en el que se embarcó el tango a principios de siglo. Para lo que nos propone un recorrido de los centros norteamericanos de entretenimiento donde la danza del tango fue la más agraciada, la más renombrada de esta población (Saborido, 1905) desde nacido el pasado siglo hasta la década de 1940. Matallana nos dirá que son dos los elementos que permitieron tal suceso cultural en las grandes ciudades, como en Los Ángeles o en Nueva York; el primero, el intento continuo de la *high Society* estadounidense por adoptar las modas europeas, ya que se entendía a Europa como *meca* de la cultura y de la educación, por lo que era tomado como modelo por Estados Unidos y otros países (como el nuestro), y el segundo fue la conexión física, sensible y sensual que proporcionaba su baile. Estos dos elementos serán los dos grandes

pilares en los que la autora sentará su profusa investigación. A su vez, hay una construcción muy completa acerca de otros elementos del tango como la sensualidad de su baile (y las prohibiciones y la persecución que eso conlleva). La nueva forma de escucha que proponían los nuevos aparatos de reproducción sonora y, posteriormente, el cine y la televisión, como así también la industria cultural con el *starsystem* tuvo una gran importancia en este proceso.

Al retomar este paralelismo de las dos Américas se nos presenta, a lo largo de dicha obra, una notable cantidad de datos bibliográficos y de referencias que no sólo se restringen a textos de la literatura tanguera *tradicional*, con letras, biografías, etcétera, sino que avanza más allá y desarrolla una extensa investigación donde podemos encontrar citas de revistas y noticias estadounidenses en contracara a notas de este lado del Río de la Plata; escenas de películas de la época, poesías, canciones, gráficos, mapas y anécdotas que hablan mucho del trabajo fino y profundo que tiene este libro en su realización. Además de darnos un amplio panorama desde el punto de vista social, económico, histórico y musical que significó este viaje de exportación del tango, no solo al quedarse con los sucesos en la Gran Manzana sino al hacer un análisis de lo que ha causado el tango también en Europa a raíz de esta popularidad alcanzada en Estados Unidos, este hecho resulta aún más interesante si consideramos la negación casi histórica que existió hacia dicho país como espacio de consumo cultural (entendido en ese momento más bien como competencia, ya que la mirada de los argentinos parecía estar cegada por la ciudad de las Luces).

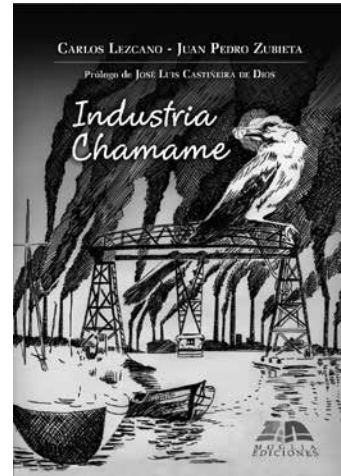
Sin dudas es un aporte por más significativo a la historia social y de las industrias culturales del pasado siglo que logra sacarle el jugo a su extensa bibliografía. Una obra pensada con integridad desde un todo donde nada queda librado al azar, desde las citas de textos literarios que abren cada capítulo hasta los títulos de cada uno de ellos están en perfecta sincronía para que nunca se pierda ese primigenio hilo conductor que nos propone desde la contraposición (de dos Américas, de dos culturas, de dos países, de dos formas de tango), una nueva manera de entender el tango desde una perspectiva más amplia; lo que es, un aporte más en la construcción de una historia social de la música.

REFERENCIAS

- Garramuño, F. (2007). El viaje de exportación y la vanguardia como mercancía. En *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (pp. 149- 180). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Saborido, E. (1905). La Morocha. En *La Morocha* [CD]. Estados Unidos: Víctor.

DÍAS DE CHAMAMÉ

CHAMAMÉ DAYS



María Lucía Troitiño

luciacorrientes@gmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Juan Pedro Zubieta y Carlos Lezcano

(2017). *Industria Chamamé*. Corrientes, Argentina:

Moglia, 163 páginas

RESUMEN

A menudo la bibliografía sobre el chamamé aborda cuestiones meramente relacionadas con su origen. Sin embargo, Carlos Lezcano y Pedro Zubieta, al plantear la historización de este género a partir del análisis fonográfico y de su vinculación con fenómenos socioeconómicos, proponen una mirada superadora en su libro *Industria chamamé*. Parten del hecho de que el chamamé existe independientemente de las discusiones teóricas. En su planteo del problema abordan el proceso por el cual el chamamé se convierte en un fenómeno comercial entre las décadas de 1930 y 1960 en la Argentina. Para ello, recurren a datos sobre las formas de producción y circulación de esta música popular.

PALABRAS CLAVE

Industria; chamamé; mercado; migración; Buenos Aires

ABSTRACT

The existing literature on *chamamé* generally deals with issues merely related to its origins. However, in their book *Industria Chamamé*, Carlos Lezcano and Juan Pedro Zubieta carry out a phonographic and socioeconomic analysis, presenting a fresh perspective on the subject. These authors suggest that *chamamé* exists independently of any theoretical discussions. In their pose of the problem they consider the processes whereby *chamamé* becomes a marketing phenomenon between the 1930s and the 1960s in Argentina. For such purposes, they gather data about the different ways the music of this genre is produced and traded.

KEYWORDS

Industry; Chamamé; Marketing; Migration; Buenos Aires

Carlos Lezcano es periodista, gestor cultural y ex Subsecretario de Cultura de la provincia de Corrientes. Ha sido creador de ciclos radiales como *Lado B*, *Esperando a Godoy* y *El Refugio* (FM Capital). Actualmente, conduce *Todos los vientos* en radio UNNE.

Juan Pedro Zubieta es acordeonista y guitarrista aficionado. Publicó artículos relacionados con el chamamé en radios y revistas, como *Todo es Historia* (Buenos Aires), *Cultura Folclórica* (Ituzaingó, BA), *Rosario Express*, *Nuestro Folclore* (Tandil, BA) y *Diario Época*, de Corrientes. Ha ofrecido conferencias sobre el chamamé en ámbitos como la Cátedra de Castellano de la Universidad de Harvard, entre otros. Produjo discos y recitales de artistas, como Rudi Flores, Mateo Villalba, por mencionar algunos. Desde el año 2009 colabora con la Fundación Memoria del Chamamé y tiene a su cargo los contenidos del Museo Virtual del Chamamé.

Para Lezcano y Zubieta las múltiples versiones que existen sobre el origen del Chamamé, que habitualmente son contenido en los materiales bibliográficos que abordan el género, proponen una mirada esencialista sobre el mismo. Esta mirada no concibe al género como un fenómeno del mercado ni tiene en cuenta las circunstancias y los procesos por los cuales ese tipo de música adoptó valor como bien cultural de consumo hacia los años cincuenta.

Industria Chamamé plantea en su contenido aspectos que se refieren al impacto que la radio, la grabación, el cine y la televisión tuvieron en la consolidación del género y en su masificación entre las décadas del treinta y del sesenta. Es así que los autores proponen una perspectiva superadora sobre esta música popular al pensarla como un fenómeno comercial. Los relatos del libro transcurren cronológicamente: se contextualizan los momentos del chamamé tomando como referencia a figuras y compañías discográficas, revistas y películas que fueron clave para explicar el proceso por el cual el género pasó de ser un baile que alegraba las fiestas en el campo a ser un producto de la industria y a incluirse en los salones de baile de Buenos Aires, aún durante su censura. Dicha periodización se hace presente en los títulos de los capítulos: «Compuesteros y músicos», «Camino del correntino», «Mercado chamamé» y «Días de radio», entre otros. Para los autores, sin dudas, este fenómeno estuvo fuertemente ligado a aspectos que tienen que ver con las esferas de lo social, lo económico y lo político.

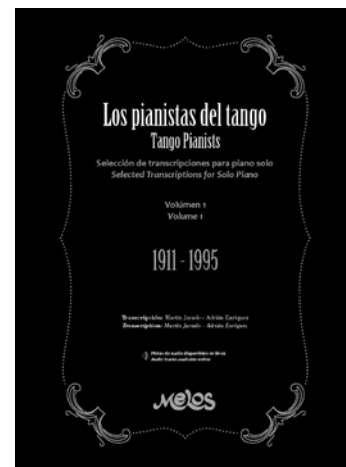
Lezcano y Zubieta han recolectado a lo largo de muchos años información de periódicos, discos, revistas, publicidades gráficas y testimonios de los mismos músicos para la realización de este trabajo. Parten de un hecho que para ellos resulta ineludible: la grabación, en 1931, de «Corrientes Poty», el primer fonograma de la historia de la discográfica argentina donde se puede leer la palabra *Chamamé* en su marbete. Los autores sostienen: «Sin dudas la decisión de grabar el disco y nombrarlo expresa la voluntad del empresario de invertir en un bien que creía valioso como para ofrecerlo al mercado».

Con prólogo de José Luis Castiñeira de Dios, el libro propone una lectura fluida de los contenidos, es por ello que está dirigido tanto a lectores expertos en el área musical como a lectores aficionados que quieran conocer más sobre esta música popular. Aporta a la construcción de la historia de un género que por mucho tiempo no ha sido abordado por las investigaciones ni se ha incluido en los estudios sobre música argentina. Lezcano y Zubieta dejan abierto el espacio a la profundización del tema y a su vinculación con otros procesos musicales en nuestro país. También es importante destacar que el hecho de situar el análisis del chamamé en relación con la industria cultural no se da habitualmente, por lo que los autores reflejan un profundo compromiso con las músicas de su propio lugar y con los cambios que propone el presente en las mismas.

ENCUENTRO DE TRADICIONES HUÉRFANAS

EL PIANO EN EL TANGO ARGENTINO

ENCOUNTER BETWEEN ORPHAN TRADITIONS PIANO IN ARGENTINE TANGO



Federico Alejandro del Río

federicoalejandrodeldrio@gmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Martín Jurado y Adrián Enríquez (2017). *Los pianistas del tango*. Buenos Aires, Argentina: Melos, 56 páginas

RESUMEN

Los pianistas del tango, financiado por el Fondo Nacional de las Artes y publicado por la editorial Melos, propone redescubrir las relaciones entre la composición, el arreglo y la interpretación en el tango argentino. Ocho tangos transcritos y revisados por Martín Jurado y Adrián Enríquez evidencian el lugar que ocupa el piano en la ejecución y difusión del tango a través de todo el siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Piano; tango; solo; transcripciones

ABSTRACT

Los pianistas del tango, funded by the National Arts Fund and published by Melos, explores the relationships between composition, arrangement and interpretation in Argentine tango. In the eight tangos transcribed and reviewed by Martín Jurado and Adrián Enríquez, we can highlight the role the piano played in the execution and spreading of tango throughout the 20th century.

KEYWORDS

Piano; Tango; Solo; Transcriptions

El tango es un encuentro de tradiciones huérfanas. La mixtura y el mestizaje residentes en el Río de la Plata a principios del siglo XX propiciaron el surgimiento de una música que tomó elementos de la formación académica clásica, la música criolla, la música afroamericana y la canción italiana y española, para conformar un género popular donde los elementos que intervienen están presentes, no de forma obscura o evidente, sino más bien tamizados por las particularidades contextuales del país, la migración, el intercambio, las continuidades y las rupturas. Entre todas esas posibles interpretaciones y aristas que posee el tango, la interpretación del mismo en formato solista y, particularmente, desde el piano, ha sido una práctica presente en todos los momentos del género.

Martín Jurado y Adrián Enríquez presentan *Los pianistas del tango*, una recopilación de ocho tangos para piano solo que sintetizan, a grandes rasgos, diversas propuestas estéticas con algunas cualidades persistentes y otras que se interrumpen entre sí. Ambos pianistas, a partir de una reconocida y extensa trayectoria tanto en la producción como en la investigación en tango argentino, presentan un trabajo cuidado y meticuloso donde las gestualidades interpretativas ocupan un lugar preponderante y plasman el sello de cada uno de los autores en los arreglos transcritos. A su vez, la publicación, financiada por el Fondo Nacional de las Artes y publicada por editorial Melos, evidencia la multiplicidad de funciones en la práctica profesional, no solo de los músicos de tango, sino también de los músicos populares en general. Es así que podemos ver cómo, en algunas de las versiones transcritas, quien oficia de intérprete al mismo tiempo se desempeña como compositor y arreglador: tal es el caso de las versiones de «Sobre el pucho», compuesto, arreglado e interpretado por Sebastián Piana, o «El patio de la morocha», donde Mariano Mores es a su vez compositor, arreglador e intérprete. Estamos ante un ejemplo de cómo la práctica de la música popular no se ajusta a aquella escisión planteada por el paradigma académico tradicional donde el compositor rara vez cumple, a su vez, el rol de intérprete.

Por otro lado, resulta imperativo destacar la fidelidad y la precisión que reside en transcripciones cuyos audios datan de principios de siglo XX. Tanto «La Fanela», interpretado por Manuel Campoamor, como «El gallito», cuya interpretación está a cargo de Roberto Firpo, se transcribieron a partir de grabaciones realizadas en la década de 1900 y 1910 cuya fidelidad dista mucho de ser la ideal. Aún así, se rescatan gestos técnicos, ornamentaciones y diseños melódicos que resultan ejemplificadores de la propuesta estética del tango de la guardia vieja.

Mención aparte merece la transcripción para dúo de pianos de «Cristal» y «Clavel del aire». Esta versión, interpretada originalmente por Osvaldo Tarantino y Osvaldo Berlingieri, sintetiza y da cuenta de una práctica que atraviesa toda la historia del tango y podemos rastrear alguna continuidad con el repertorio de música académica compuesto para cuatro manos. La

precisión y la claridad con la cual están transcritos los adornos y los ornamentos presentes tanto en la versión escogida como también en otras composiciones a cuatro manos brindan claridad, precisión y correspondencia con aquello que se escucha en los audios originales disponibles en plataformas virtuales.

