

TRABAJO FINAL

Aspirante al título de grado de:

Licenciado en música con orientación en Música Popular

Título del trabajo:

*¿Cuarta Guardia?: Un acercamiento a los recursos técnicos del tango canción
del siglo XXI a través del abordaje de tres casos*

Tema: Tango canción del siglo XXI

Director de tesis: Alejandro Polemann

Cátedra: Producción y Análisis musical V

Profesor titular: Julio Schinca

Año académico: 2020

Nombre y apellido del alumno: Lucas Alfredo Methol

DNI: 38.706.807

Legajo: 69643/1

Correo electrónico: methol17@gmail.com

Teléfono: (2257) 542846

ÍNDICE

Primera parte

- Resumen	3
- Planteamiento del problema	4
- Relevancia del tema	6
- Propósitos	10
- Objetivos	10

Segunda parte

- Antecedentes	12
- Marco teórico	15
- Casos y criterios de selección	30
- Primer caso: <i>Sinsur</i>	36
- Segundo caso: <i>Milonga del borde</i>	44
- Tercer caso: <i>El derrumbe</i>	54
- Conclusiones	60
- Referencias	62
- Anexo	65

Resumen

A través del estudio de una serie de casos referidos al género se intenta contribuir a la producción de material bibliográfico específico acerca de los recursos técnico-musicales usuales en el tango canción del siglo XXI. Se buscará abrir el debate sobre los ejes continuidad-ruptura en las producciones actuales, así como también comenzar a reflexionar acerca de la delimitación de los contornos estéticos y conceptuales de una corriente contemporánea y en constante movimiento. La convivencia de una multiplicidad de sentidos al interior de una misma práctica artística tiene como resultado una realidad conformada por destellos fugaces, escurridizos y difíciles de asir: más aún cuando esta práctica recién ha comenzado a mirar dentro de sí y a generar un espacio introspectivo de reflexión. Es a través de estas miradas que se buscará ir descubriendo las estructuras inherentes a la entretejida trama que conforma el universo del tango en el siglo XXI.

Palabras clave: tango del siglo XXI, tango contemporáneo, tango actual

Planteamiento del problema

En primer lugar es necesario señalar que este trabajo no tiene un fin taxonómico así como tampoco es su propósito último intentar categorizar en esquemas inflexibles un proceso cultural y social que, aunque comenzó a gestarse a principios del siglo XXI, aún continúa desarrollándose en la actualidad y goza además de una considerable proyección a futuro. Proceder de dicha manera sería una tarea por demás problemática debido a la naturaleza contemporánea del fenómeno en cuestión. Es difícil –sino imposible– pautar qué distancia tomar de nosotros mismos y cómo hacerlo si a la vez somos sujetos insertos en el propio tiempo histórico sobre el cual se procede a investigar. Es debido a estos motivos que proponemos, en su lugar, una reflexión inicial sobre algunos conceptos puntuales y acotados del tango del siglo XXI. Este recorte se limita a indagar acerca de cuáles podrían ser las características más pronunciadas a nivel identitario de las nuevas producciones de tango de mayor circulación. El eje principal de este análisis estará centrado en los rasgos melódico-armónico-formales de los casos seleccionados, aunque partiendo de ellos también se plantearán disparadores para reflexionar en torno a sus ámbitos de producción, difusión y consumo.

Esta inquietud surge a partir de la observación de que ciertas formas establecidas para tango de la Guardia Nueva –más puntualmente, para las producciones de la llamada *Época de Oro*¹– ya no son concomitantes con las que hoy en día presenta una parte cada vez más considerable del género. Estas producciones de tango nuevo han asumido ciertas rupturas que las alejan de la visión del tango como una experiencia ahistórica e incapaz de cualquier reapropiación contemporánea. Es decir, como una mera reproducción de esquemas culturales definidos en el pasado. La elección de la *Época de Oro* como punto de comparación para reflexionar sobre el tango del siglo XXI se debe a que gran parte de las producciones actuales están signadas por un *revival* que toma como modelo aquellas producciones de la Guardia Nueva. Si bien en la Tercera Guardia la canción tuvo un desarrollo no menor, compartió el protagonismo con otros formatos como son suites, conciertos, operetas u obras instrumentales por fuera de la categoría de canción.

¹ Más adelante en el trabajo se ampliará y definirá esta categoría.

Algunas problemáticas puntuales que nos surgen al reflexionar acerca de estos procesos son, por ejemplo, si existen características musicales que diferencien al tango canción actual del tango canción producido durante la Guardia Nueva y si, de existir, estas características están presentes en las producciones actuales de mayor circulación o se trata de excepciones menores. Por otro lado, también surge la inquietud de indagar acerca de los contextos de producción y consumo de tango canción nuevo y de reflexionar sobre cómo se relacionan estas formas de la práctica con las producciones actuales.

Es necesario señalar que las producciones surgidas en el contexto de las nuevas corrientes del tango no presentan narrativas necesariamente homogéneas en los ejes forma/contenido, así como tampoco ha sido lineal ni unidireccional el devenir que estas producciones han transitado. En sus comienzos, dentro del nuevo tango para orquesta típica hubo dos formas en las que se materializó la idea de ruptura: primero a través de la puesta en escena y luego por medio del desarrollo de lo sonoro y de lo lírico. Es decir, primero *forma* y luego *contenido*. Al respecto sostiene Angélica Adorni (2016) en *Tango, ventanas del presente II*:

[...] En los primeros años, la mayoría de estas orquestas tomó como paradigma sonoro el repertorio tradicional del género, si bien al mismo tiempo desde la performance pretendía romper con los discursos cristalizadores de prototipos dominantes provenientes de la misma tradición. Con el correr de los años, esta actitud rupturista en la puesta en escena se trasladó también al relato sonoro y pasaron a predominar las composiciones propias en el repertorio de muchas de estas orquestas. (p. 9)

Actualmente la producción de tango opera sobre dos vertientes claramente diferenciadas: la elaboración de nuevos arreglos de piezas musicales preexistentes y la composición de nuevas obras musicales (Liska, 2012). Es en este segundo apartado donde se ubican las producciones que en este trabajo entenderemos por *nuevo tango canción* y en el que se pueden incluir los casos concretos de los cuales más adelante nos ocuparemos.

Relevancia del tema

A partir de comienzos del siglo XXI el tango ha experimentado un vertiginoso proceso de transformación que penetró en varias de las múltiples dimensiones que abarcan al género. Han surgido en la escena local artistas con propuestas innovadoras que abordan la lírica, la música y la danza, así como también el enfoque conceptual de lo que el género es y representa. De esta manera, el tango nuevo ha conformado su espacio autóctono a través de la incorporación de discursividades contemporáneas.

Repasemos algunos de los puntos antes mencionados. Dentro de la dimensión lírica se puede observar de forma inmediata la prescindencia del característico lunfardo porteño, reemplazado sin escándalo por expresiones y formas actuales. A través de un análisis un poco más profundo podemos encontrar que no sólo se ha actualizado el léxico usado en las letras sino que también han mutado las temáticas sobre las cuales se construyen las narrativas de las mismas. Aunque no sea un proceso que haya alterado completamente la estructura inherente a su construcción lírica ya se pueden advertir en ellas notables cambios. Al respecto sostiene Sebastián Linardi en el artículo *Donde estará mi arrabal*, condensando en el libro *Tango, ventanas del presente* (2012):

En síntesis, en el tango nuevo, respecto a las letras que abordan el barrio, la mayor visibilidad de cierto “tono de protesta” en desmedro de las características melodramáticas o de simple nostalgia, sumada a la construcción más frecuente de una mirada de clase media para referir al mundo popular, sean quizás las mayores novedades respecto a sus modelos. En cambio, la distancia respecto del modelo de referencia se amplía cuando el tango nuevo tematiza a la ciudad. [...] La dispersión equivalente de las letras nuevas en el abanico gradual de los cambios señalados no permite hablar, todavía, de la preeminencia de una marca notable que pueda ser señalada como rasgo distintivo [...] No existe aún una preponderancia al interior de las nuevas letras que pueda dar cuenta de un modelo que refiera a un nuevo imaginario

paradigmático, aunque sí pueden entenderse como marcas de su futura conformación. (p. 117-118)

Dentro de la dimensión musical del tango nuevo es posible advertir diversos elementos novedosos. Además de los que se desarrollarán más adelante en este trabajo, podemos destacar el resurgimiento –sin ser excluyentes- de la orquesta típica, el quinteto y el sexteto como formaciones idiosincráticas, a la vez que otras numerosas y variadas conformaciones amplían el espectro de plantillas instrumentales posibles.

Un párrafo aparte merece el llamado tango electrónico. Si bien su popularidad fue intensa a comienzos de la primera década del nuevo milenio, su abordaje quedará excluido del presente trabajo y no entrará en la categoría a la que más adelante nos referiremos como *tango nuevo*. Las razones de esta decisión hallan su fundamento en lo expresado por María Emilia Greco (2016) en el artículo *Joven y electrónico*, contenido en el libro *Tango, ventanas del presente II*. Sostiene Greco

Otro punto discutido tiene que ver con la consistencia del tango electrónico como música particular. El musicólogo Diego Madoery opina que, por sus elementos estructurales, se trata de un sub-género o estilo de música electrónica y no de tango: encastres de *loops* en relación a un *beat* fijo y ciertas bases rítmico-percusivas de relativa continuidad, etc. De este modo sugiere que el sustantivo debería colocarse en lo “electrónico” y el adjetivo en el “tango”. (p. 84)

Siguiendo el repaso acerca de las transformaciones acontecidas al interior del tango, ocupémonos por un momento de la danza. Esta tampoco ha quedado exenta de los cambios y las innovaciones ocurridas a partir de comienzos del siglo XXI. Es así que surge el denominado *tango queer*, donde el mismo baile ha sido despojado de las figuras de lo masculino y lo femenino tradicionalmente asignadas a cada uno de los roles de la danza. Esto sucedió en medio de varios procesos distintos. Por un lado la búsqueda de la reapropiación del espacio colectivo de las milongas, las cuales habían experimentado una disminución en su número y concurrencia por la coyuntura

política que atravesó Argentina con los gobiernos de facto y por la propia crisis que se vivió al interior del género. Por otro lado, la presencia cada vez más fuerte del feminismo y del movimiento LGBT dentro de los espacios del tango. Al respecto sostiene Sofía Cecconi (2009):

En efecto, el tango atraviesa en la actualidad un período de revitalización que presenta diversas propuestas novedosas y disruptivas respecto de los valores con los que quedó asociado. Entre ellas, destacamos la del tango queer, cuya emergencia supone una serie de cambios culturales profundos, relacionados con la mayor visibilización de las minorías sexuales y con la reciente irrupción de los jóvenes en el circuito del tango porteño. (s/p)

Desde el aspecto conceptual cabe destacar la organización cooperativa y autogestiva de muchas orquestas y conjuntos, un proceso que encuentra su germen en la estructura cooperativa de trabajo que mantenía la orquesta de Osvaldo Pugliese. Esta forma de organización comunitaria excede incluso a las propias agrupaciones y en ocasiones se extiende como forma de trabajo hacia lugares tales como milongas, clubes y centros culturales, es decir, hacia los espacios mismos donde se emplaza la práctica y el consumo del tango nuevo.

En síntesis, todo este movimiento que surgió desde comienzos de siglo XXI ha sido impulsado por una doble articulación. Por un lado se puede observar una mayoritaria y creciente presencia de músicos jóvenes en el género, hecho que constituye una tendencia contraria a lo sucedido en el devenir histórico del tango de las últimas décadas del siglo XX. Como se desarrollará más adelante en este trabajo, a partir de la década de 1960 el tango sufrió un constante desplazamiento del espectro de consumo mayoritario de las músicas populares de Argentina. Hoy en día instituciones públicas como la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) o las Orquesta Escuela Emilio Balcarce y Orlando Goñi ofician de auténticos semilleros donde los músicos jóvenes se encuentran y vinculan entre sí en un espacio pedagógico hasta el momento inédito en el tango. Más adelante se sumarían otros espacios institucionales de promoción de la música popular que favorecerían a la confluencia de músicos de tango, como son la carrera de Música en

orientación Musical Popular de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, la licenciatura en Música con orientación en Bandoneón de la Universidad Nacional de las Artes y la tecnicatura y profesorado en tango del Conservatorio Superior Manuel de Falla. Estos espacios han sido el puntapié inicial para la posterior formación de numerosos conjuntos y orquestas, algunos de los cuales han logrado una notoria trayectoria en el género. La Orquesta Típica Fernández Fierro, cuyos miembros fundadores se conocieron mientras cursaban sus estudios en la EMPA, ha sido una de las más paradigmáticas formaciones del tango nuevo. Por otro lado, la esmerada labor didáctica de referentes del género como Emilio Balcarce, Víctor Lavallén, Beba Pugliese, Alcides Rossi, Daniel Binelli, Leopoldo Federico, Mauricio Marcelli o Rodolfo Mederos desde la última década del siglo XX en adelante permitió la recopilación, sistematización e institucionalización de innumerables saberes referidos al género. Estos conocimientos, de transmisión oral, corrían el riesgo de desaparecer debido a la anulación de las vías tradicionales en las que se transmitían: la práctica musical profesional dentro de las orquestas típicas.

Aunque existentes, al día de hoy no abundan estudios teóricos acerca de cuáles son los rasgos más importantes que presenta el tango canción actual a nivel técnico-musical. Dentro de la bibliografía sobre el tango nuevo se puede observar cierta tendencia a las investigaciones de corte socio-contextual.

Propósitos

Entre los propósitos del presente trabajo está, en primer lugar, generar un aporte teórico al campo de estudio del tango actual que abarque problemáticas puntuales acerca de sus producciones. A raíz de este punto, también se busca lograr un trabajo que opere dialécticamente con los estudios preexistentes, atendiendo a conservar siempre una visión que parta desde la postura de los estudios musicales acerca de lo popular, es decir, poniendo en acción narrativas que hablen no sólo *de la música popular* sino *desde la música popular*. La línea que separa ambas posturas es difusa, pero podemos señalar como una variable primordial en este debate la mayor o menor incorporación de categorías y/o conceptos derivados de otros campos de estudio, como la antropología, la sociología, la filosofía o el periodismo. En este sentido abogamos por la incorporación de todos los saberes que puedan llevarnos a ampliar el horizonte de sentido respecto de las problemáticas que se plantean en el trabajo, pero siempre ateniéndonos a no perder de vista que nuestro objeto de estudio es, en primera y última instancia, la música.

Objetivos

Los objetivos y alcances de este trabajo incluyen generar una mayor comprensión de los fenómenos técnico-musicales que operan en producciones artísticas de amplia circulación en el tango actual, atendiendo a aquellos rasgos que permitan delimitar una diferenciación respecto de la norma establecida para las producciones de tango canción de las guardias anteriores del género. Derivándose del primer punto surge también la necesidad de reflexionar acerca de los contextos de producción, consumo y difusión del tango actual, estableciendo posibles vínculos entre las características técnico-musicales señaladas anteriormente y los aspectos socioculturales aquí planteados.

El trabajo se llevará a cabo mediante la selección y el posterior análisis de una serie de casos referidos únicamente al tango canción nuevo. Se intentará abordar esta tarea a través de un enfoque interpretativo y no meramente descriptivo. Para ello, además de contar con los elementos teóricos que atañen al análisis musical propiamente dicho se propondrá también una

mirada que reflexione acerca de otros elementos meta-musicales que atraviesan el fenómeno del tango nuevo, como pueden ser sus actores principales, sus contextos de producción y sus ámbitos de circulación y consumo.

Antecedentes

Como ya se ha mencionado anteriormente, el surgimiento de la corriente denominada *tango nuevo* es un evento bastante reciente en términos históricos si se lo compara con el surgimiento y desarrollo que han tenido en nuestro país otras músicas populares urbanas. Esta contemporaneidad (no sólo la de su surgimiento sino también la de su práctica) es quizás la razón por la cual aún no ha tenido un abordaje teórico equiparable al que ha tenido, por ejemplo, la corriente del tango tradicional. Respecto al tango nuevo es preciso señalar que aunque hay una considerable disponibilidad de material periodístico y/o de formato audiovisual como notas, reportajes, documentales y entrevistas, el desarrollo de material de investigación de corte académico –ensayos, monografías, tesis, etcétera- no presenta la misma vastedad. Sin embargo, esto no debiera ser tomado como una limitación ni como un condicionamiento. Las diferentes narrativas existentes en torno al tango conforman su identidad a la vez que amplían su horizonte simbólico. En este sentido, Omar García Brunelli (2015) sostiene que:

El tango, reitero, es un fascinante campo cultural que involucra música, letra y baile, con una historia de más de cien años, estrechamente vinculada a la vida social y la historia de Argentina. Su estudio puede ser musicalmente concentrado y abstraerse de otros elementos, pero así solo se indagará una parte del fenómeno. Considero que una comprensión cabal de la música debe tener en cuenta también las letras, el baile, y el fenómeno sociocultural. (p.29)

Para no incurrir en un desarrollo innecesariamente extenso de los antecedentes, la presentación del estado del objeto de estudio será limitada de forma exclusiva a lo que respecta a la investigación del tango nuevo.

En primer lugar hay que señalar los trabajos coordinados por Mercedes Liska en los libros *Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* y *Tango, ventanas del presente II: de la gesta a la historia musical reciente*. Ambas obras –en el caso de la segunda, coordinada junto a Soledad Venegas- recopilan una serie de trabajos de

investigación sobre diferentes aspectos del tango nuevo, atendiendo tanto a sus contextos de producción, de difusión y de consumo como al análisis estético de sus producciones. Estos trabajos representan un considerable aporte al campo de estudio del tango actual y exponen un complejo entramado de narrativas que amplían su horizonte de sentido más allá del texto de circulación académica. Al respecto, Mercedes Liska (2012) sostiene que:

Los trabajos que componen el libro no pretenden ser estrictamente académicos sino que, además de nutrirse de su lenguaje, circulan por lo ensayístico y la narrativa periodística. De ahí la idea de “ventanas”: diferentes lecturas de un campo artístico heterogéneo y en movimiento [...] La convergencia de diferentes narrativas sobre lo artístico no es azarosa. Es la intención de propiciar encuentros, una impronta política. (p.12)

También es posible señalar la existencia de artículos orientados especialmente a aspectos técnico-musicales de casos concretos del tango nuevo. En este sentido podemos citar el trabajo de Angélica Adorni –otros de cuyos estudios también forman parte del libro *Tango, ventanas del presente II- en Un análisis de los recursos compositivos en la orquesta típica Fernández Fierro a partir del caso Infierno porteño*.

Por otro lado, resulta necesario traer a colación la propuesta llevada a cabo por medios como *Revista El Sordo: Cuadernos de difusión del tango de hoy*, un medio especializado en tango nuevo. Cuenta con artículos propios y entrevistas realizadas a diversos actores del género. Además, resulta un sitio de referencia en cuanto a actualidades del tango de hoy. Allí puede consultarse información acerca de lanzamientos de nuevas producciones y/o fechas de conciertos y festivales. De la misma manera puede citarse a la emblemática y completa revista *Tinta Roja*, también especializada en tango contemporáneo. Es necesario señalar este tipo de referencias que integran propuestas desde lo periodístico y no sólo desde formatos como el ensayo o el artículo porque el tango, al igual que otros géneros como el rock, ha tenido un intenso desarrollo de la crónica como género discursivo. Estas crónicas acaban por ser consideradas, en muchos casos, auténticos documentos historiográficos.

En sintonía con lo anteriormente mencionado, el tango nuevo ha tenido considerables aportes, de carácter documental testimonial, desde la narrativa de lo audiovisual. En primer lugar hay que señalar el documental *Si sos brujo*, estrenado en 2005 y dirigido por Caroline Neal. Esta película registra el proceso de gestación de la Orquesta Escuela Emilio Balcarce a la vez que da testimonio, a través de entrevistas a los principales actores involucrados en aquella gesta, de las problemáticas más urgentes que surgieron en la coyuntura en la cual el tango comenzó a reverdecer a partir de la segunda mitad de la década de 1990. También podemos mencionar el filme documental *El último aplauso* del director argentino Germán Kral, estrenado en 2009. Esta cinta narra el encuentro intergeneracional entre músicos de tango tradicional y tango nuevo. Siguiendo por esta misma línea, en 2014 se estrena *Un disparo en la noche*, una cinta dirigida y editada por Alejandro Diez. La misma muestra el detrás de escena de la gesta y grabación del disco *Un disparo en la noche*, de la Orquesta Típica Julián Peralta. A través de entrevistas a los principales actores involucrados en la composición y grabación del disco, el documental expone las narrativas que giran en torno a los imaginarios del tango nuevo, generando así un valioso material de carácter testimonial, histórico y poético. En el año 2019 se estrenó *Un disparo en la noche 2*, también bajo la dirección de Alejandro Diez. En este filme, además de documentar la grabación del segundo disco de la Orquesta Típica Julián Peralta, Diez profundiza sobre las impresiones de sus protagonistas e indaga sobre las tensiones y resistencias entre música popular, autenticidad, mercado y globalización.

Marco teórico

Hay por lo menos dos apartados de vital importancia en los que es necesario detenerse al proyectar el abordaje del presente trabajo. Uno de ellos refiere al planteamiento y desarrollo de los conceptos y debates existentes al interior del tango -en tanto género musical- que sean necesarios para el devenir de la investigación. El otro refiere a la toma de posición acerca de las nociones teóricas y las definiciones conceptuales dentro del campo del análisis musical que se usarán para trabajar y/o reflexionar en torno a los elementos del punto anterior. Para una mayor comprensión del marco teórico y para facilitar no sólo su consulta sino también el diálogo interno y externo es que se presenta el siguiente gráfico. La estructura general de esta sección es la que se observa en la Figura G1:

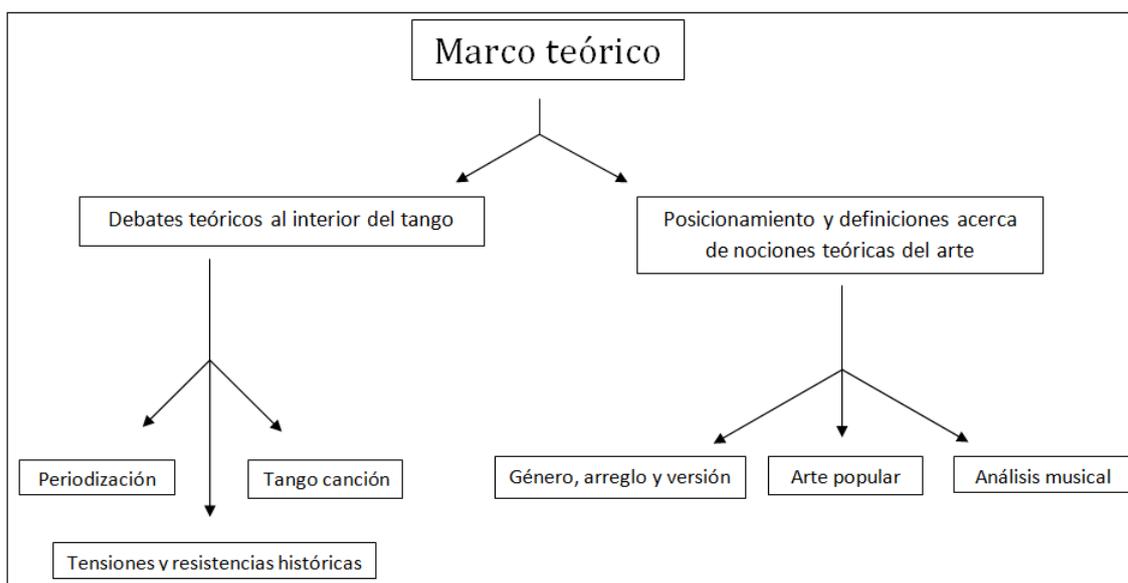


Figura G1. Estructura general del marco teórico.

1. Debates teóricos al interior del tango

Como puede observarse, dentro del estudio del tango hay tres puntos que debemos considerar en primera instancia para abordar nuestra problemática. No porque tengan en sí mismos un especial desarrollo o una

importancia particular dentro del estudio del género sino por su relevancia puntual a los efectos de este trabajo de investigación. Por un lado están los conflictos y las tensiones en torno a los conceptos de guardia y escuela; es decir, al debate acerca de las formas de periodización que han sido puestas en práctica en el estudio de la historia de este género, las características que éstas presentan y por qué optamos por una de ellas en particular en lugar de la otra. Por otro lado -derivándose en parte del primer apartado- están los debates acerca del concepto *tango canción* y las discusiones sobre las resistencias internas y las luchas históricas que el tango presentó a nivel identitario a lo largo de su historia.

Hablemos, en primer lugar, de las periodizaciones dentro del tango. En los estudios acerca de la historia de este género se ha contemplado la existencia de por lo menos tres guardias o períodos diferenciables dentro del mismo (Polemann y Samela, 2015). Las características que permiten demarcar estas guardias son una combinación de cambios a nivel musical (textura, instrumentación, forma, armonía) y a nivel social (ámbitos de producción, formas de consumo y canales de difusión). Estas tres etapas abarcan aproximadamente el período de 1880 a 1917, de 1917/1925 a 1955 y de 1955 en adelante y son llamadas, *Guardia Vieja*, *Guardia Nueva* y *Tercera Guardia*, respectivamente. La posibilidad de considerar la existencia de una *Cuarta Guardia* para denominar a la etapa posterior al inicio del siglo XXI está abierta, aunque no hay consenso al respecto.

Por otro lado, como se ha mencionado anteriormente, algunos autores como Luis A. Sierra sostienen que también es posible repasar la historia del tango enfocándose en escuelas -corrientes con rupturas y continuidades- en lugar de guardias. Esta idea ha sido postulada por Sierra en su conferencia *El deslinde entre las dos guardias del tango*, dictada en 1963 en el auditorio de la Dirección Nacional de Cultura y explicada y desarrollada por Tomás de Lara e Inés Roncetti en el segundo capítulo del libro *El tema del tango en la literatura argentina*, editado en Buenos Aires en 1968. Sin embargo, no adheriremos al enfoque basado en escuelas pues asumimos que tiene en consideración sólo los aspectos vinculados a las cuestiones técnicas de lo musical, restándole total importancia a la danza, a la dimensión poética de las letras y a cualquier variable contextual y socio-histórica.

Hacia finales de la década de los noventa comenzó a emerger tímidamente una nueva estética entre las nuevas formaciones de tango que fue consolidando en su hacer una sonoridad corrosiva y desafiante de las experiencias positivas (y de aparente carencia de conflictos) que venían desarrollándose por esos años. Éstas exacerbaban la tradición musical mediante la repetición constante de composiciones, arreglos, estilos, formaciones instrumentales y puestas en escena de los antecesores. El intento de pensar en dialogar con la herencia musical, más que rendirle culto como gesto de inferioridad, se enfrentaba a un repertorio musical cosificado y articulado fundamentalmente por un discurso que anunciaba el fin de la historia. (Liska, 2012, pp. 84-85)

Antes de proseguir con las cuestiones referidas a la tensión histórica existente dentro del seno del tango entre las ideas de innovación y tradición es menester señalar que el objeto de estudio de esta investigación no es el tango actual entendido sólo como una delimitación temporal -variable que, por ejemplo, incluiría a cualquier agrupación contemporánea que arregle *La Cumparsita*- sino que el recorte incluye producciones originales, es decir, con música y letra compuesta en éste período histórico en particular. De esta manera quedan excluidos en esta delimitación aquellos exponentes del tango actual que se focalicen en la interpretación de obras consagradas pertenecientes al corpus tradicional del género. Al respecto de este debate podemos citar el trabajo de Pablo Kohan en *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Allí el autor propone dos categorías -corriente tradicionalista y corriente renovadora- como punto de partida para reflexionar acerca de las producciones musicales de la Guardia Nueva. A su vez también distingue entre dos variantes de la corriente renovadora: una *melodista* y otra *integradora*. Asumiendo los riesgos que una extrapolación de esta clase podría acarrear, haremos uso de las dos categorías principales -*tradicionalista* y *renovadora*- propuestas por Kohan para reflexionar sobre las producciones de tango del siglo XXI. En este sentido podríamos citar que la corriente tradicionalista es el estilo “que llevan adelante aquellos músicos que,

mayormente, continúan con los modos y recursos creativos propios de la Guardia Vieja aunque incorporando en distinta medida elementos nuevos” (Kohan, 2010, p.23).

Para el desarrollo de nuestro trabajo es necesario ampliar esta definición y entender como perteneciente a la corriente tradicionalista aquellas producciones actuales de tango canción que incorporen en gran medida en su génesis estructural -es decir, en el desarrollo melódico, armónico, formal y lírico- elementos pertenecientes a las guardias anteriores del género. Por otro lado, Kohan define a la corriente renovadora como la categoría que incluye “a los compositores cuyos tangos presenten un tipo de discurso novedoso y diferente tanto en referencia a las creaciones de la guardia vieja como al de sus contemporáneos tradicionalistas” (Kohan, 2010, p.26). De la misma forma que anteriormente ampliamos la categoría propuesta por Kohan, para poder extrapolar esta segunda conceptualización y hacer uso de ella en el marco del presente trabajo es necesario expandirla considerando como integrante de la corriente renovadora del tango canción actual a aquellos creadores que presenten narrativas novedosas respecto de las producciones de las guardias anteriores y de sus contemporáneos tradicionalistas.

Siguiendo el desarrollo sobre las periodizaciones del género, en segundo lugar hablaremos acerca del por qué de la delimitación temporal sugerida como punto de inicio de los procesos de transformación del tango. Ésta corresponde a una doble razón: por un lado el surgimiento de nuevos interpretes, compositores y letristas entre los que podríamos citar a Alfredo *Tape* Rubín, La Chicana, O.T. Fernández Fierro², O.T. Ciudad Baigón, O.T. El Afronte, O.T. La Vidú, La Guardia Hereje, Juan Serén, Victoria di Raimondo y Bombay Bs. As., anteriormente 34 puñaladas. Este hecho no se condice con lo sucedido en las tres últimas décadas del siglo XX, donde el tango perdió espacio dentro del espectro de consumo de las músicas populares masivas en virtud de otros géneros y redujo por ello su caudal de producción. Entre otros, algunos de los motivos de este declive corresponden a una sumatoria de diversos hechos históricos relacionados no sólo con el escenario político y social de Argentina sino también con el contexto internacional del momento. La

² A lo largo de este trabajo se utilizará la sigla O.T. como abreviación de «orquesta típica».

década de 1960 trajo consigo una serie de sucesos que cambiaron profundamente la cultura y la sociedad occidental. La autonomía de la juventud, la hegemonía cultural de Estados Unidos, la crisis de las instituciones tradicionales del matrimonio y la familia, el Mayo Francés y la oposición a la Guerra de Vietnam contribuyeron a cambiar paradigmas musicales en un mundo cada vez más globalizado (Hobsbawm, 1994). En la Argentina algunas músicas empezaron a desplazar rápidamente al tango tradicional del interés de las masas. Aquel ímpetu juvenil que el tango alguna vez había poseído con el estilo frenético de Juan D'Arienzo durante la década de 1930 había desaparecido. El gusto del público juvenil no estaba ya orientado al tango sino al rock, al folklore o a la música caribeña. (Pujol, 2013). Este desplazamiento se tradujo en una considerable reducción en las ventas de discos y en una disminución de ofertas laborales para los músicos de tango, ya sea en lo que respecta a actuaciones en eventos o bien en contrataciones radiales. Como sostiene Liska (2016)

[...] Las grandes formaciones cedieron lugar entonces a las agrupaciones pequeñas y el público centrado en la danza cedió lugar al de la escucha. Se produjo además un repliegue de la sociedad al ámbito de lo privado [...] La milonga como práctica sociocultural desaparece de la vida pública y sobrevive de manera clandestina o en el entorno cerrado que permite la reunión familiar o de amigos. (p. 10)

Por otro lado, la década de 1990 culminó con el fallecimiento de varios exponentes consagrados de las guardias anteriores del tango: Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese, Roberto Goyeneche, Héctor Stamponi, Enrique *Kicho* Díaz, Virgilio Expósito, José Basso y Antonio Agri. Más allá del hecho simbólico, la inminente pérdida de saberes o *yeites*³ de transmisión oral a la que se enfrentaba el tango a mediados de 1990 motivó a numerosos músicos a involucrarse más en el género. El músico Ignacio Varchausky, contrabajista y fundador de El Arranque, se explaya al respecto en el documental *Si sos brujo: una historia de tango*. Dice Varchausky:

³ La palabra *yeite* es utilizada por los músicos de tango para referirse a maneras de interpretación que no están escritas o contenidas dentro de la partitura.

[...] Cuando nosotros armamos El Arranque nos dimos cuenta que eso que escuchábamos en los discos requería de mucho trabajo y mucho estudio para saber cómo hacerlo. No había orquestas a las cuales ir a escuchar, y nos dimos cuenta que estábamos un poco solos. [...] Hay que rescatar la transmisión oral. Lo que me parece es que nadie tiene consciencia de lo urgente que es. Cuando estos tipos [los músicos referentes del género] no estén más, se terminó todo. Y nos vamos a dar cuenta el día que estemos solos.

Siguiendo a través del esquema propuesto en la Figura G1, a continuación desarrollaremos algunos aspectos relacionados a las nociones de tensión y resistencia que conviven dentro del tango. Aunque es posible rastrear conflictos relacionados a valores como la autenticidad y la originalidad en etapas más tempranas del género, en este trabajo nos enfocaremos en los procesos que se dieron en las últimas décadas del siglo XX. A partir de la crisis en la que entró el tango después de la década de 1960 ha sido usual el intento por buscar una suerte de *esencia de autenticidad* para protegerlo de inferencias culturales externas. (Varela, 2016). Estas tensiones continúan al día de hoy. Rodolfo Mederos, bandoneonista y referente histórico del género, ha sostenido durante una entrevista realizada por Lalo Mir en el programa televisivo *Encuentro en el Estudio* que el tango es un *género acabado* donde no hay lugar a innovaciones. Aunque el tango es una música popular fundamentalmente urbana, esta visión se podría vincular con la concepción romántico-positivista de corte folklórico que ha atravesado a varias músicas tradicionales. Al respecto sostiene Ana María Ochoa (2003):

[...] En la actualidad, con las crisis del estado-nación y las transnacionalización, se movilizan todas esas formas de adscribirle sentido a las expresiones artísticas de lo local especialmente a la música. Y entonces encontramos que se reeditan, bajo diferentes formas, muchas de las asociaciones históricas ligadas a la idea de folklore, no solo desde el discurso de la industria musical sino también desde movimientos sociales y artísticos varios que buscan formas

de interpretar la creciente importancia que le dan a la relación entre lugar, memoria y expresiones artísticas locales en el marco de la globalización. La relación género musical, nación e identidad [...] se resquebraja ante lo que implica asumir la nación como constituida en la diversidad y las músicas populares como fuertemente marcadas por los procesos de regionalización. (p. 98)

No es la única ocasión en la que Mederos advierte sobre una suerte de esencia que es necesario proteger de inferencias externas, afirmación de la cual se desprende nuevamente la idea de que no hay lugar para cambios ni innovaciones dentro del tango. En el artículo *Lástima, bandoneón* publicado por Hugo Salas en Página 12 el 10 de septiembre de 2006, Mederos sostiene que

Eso [la incorporación de elementos novedosos en el tango] nos lleva a una especie de soledad, de inestabilidad: no tengo una casa, no hay un olor que sea mío, no hay una voz, un sonido... vamos hacia la desaparición del individuo dentro de una gran masa humana protoplasmática e informe –dicho así parece de Ray Bradbury–, una gran gelatina, un amebode. Y esto no es accidental, tiene un propósito claro y definido; cuando un pueblo se despersonaliza, ya no sabe qué es, y por ende tampoco sabe qué quiere, no tiene autonomía, no puede pensar ni decidir, vota lo que se le dice, compra lo que se le dice y se esclaviza, se enajena.

A su vez, Victoria Polti reflexiona sobre la postura de Mederos proponiendo una interesante relectura acerca de la problemática de la *muerte* - en el sentido de agotamiento histórico- de un género musical a través de dos preguntas: ¿Qué tango es el que murió? ¿Para quién o quienes el tango ha muerto? De esta manera, Polti (2016) propone un abordaje de la coyuntura entre tango nuevo y tango tradicional en los siguientes términos:

[...] En este sentido planteo a modo de análisis la existencia de continuidades y rupturas que nos dan la pauta de que el tango es una trama compleja, integrada por formas muy distintas de hacer y sentir este

género y que constituye además un complejo cultural que trasciende sus contornos estético-musicales. (p. 40)

De todas maneras, es importante señalar que el hecho de traer a colación la postura de Rodolfo Mederos no tiene como intención final una simple reyerta teórica ni una descalificación hacia su figura. Más allá de las disidencias que haya entre su postura y la adoptada por otros autores citados en este marco teórico, la confrontación genera un espacio de neutralidad; los contornos de la identidad del nuevo tango se forman a través no solo de la mirada propia y conforme sino también a través de la mirada ajena, cargada de tensiones cuestionantes. Es en ese sentido que adherimos a lo propuesto por Polti cuando advierte acerca de la complejidad que opera en la trama artística y cultural del tango.

En último lugar, al reflexionar acerca de los conceptos teóricos que enmarcan las producciones de tango es necesario detenerse en la categoría denominada *tango canción*. El término general, se entiende de tal manera a las composiciones surgidas a partir de la Guardia Nueva. Las mismas tendrían un especial desarrollo lírico de carácter poético/argumental (contrario al carácter soez de las letras existentes en las composiciones de la Guardia Vieja) sumado a un planteo melódico pensado desde la interpretación vocal. Pero si por canción se entiende una pieza de duración breve con secciones formales conformadas por diversas partes como estrofas, puentes y estribillos y con la posibilidad de abstracción de sus elementos estructurales a una reducción de melodía/armonía, entonces el uso de la categoría tango canción no representaría una novedad en relación a las producciones anteriores, ya que estas características también están presentes en las composiciones de la Guardia Vieja. Al respecto de este tema, Kohan sostiene que no existen suficientes elementos como para marcar una delimitación clara de la categoría tango-canción. En su lugar aboga por la utilización de una terminología diferente.

[...] Sobre esta base y teniendo en cuenta la convergencia de varios elementos reconocemos dos amplios tipos o variantes del tango, a su vez, no excluyentes e intercambiables: un *tango vocal* o textualizado,

para ser cantado, y un *tango instrumental*, concebido para una interpretación, propiamente, instrumental, sin texto ni, por supuesto, canto. (Kohan, 2010, p. 20).

Si bien adherimos a lo propuesto por Kohan, a lo largo del presente trabajo se utilizará la categoría tango canción como sinónimo de lo que Kohan nombra como tango vocal. Es decir, composiciones breves, con letra, posibles de ser reducidas a un formato de melodía/armonía. Esta decisión encuentra su fundamentación en el arraigo que la categoría tango canción tiene en los ámbitos dedicados al estudio del género. De esta manera, y hecha la anterior aclaración, se espera lograr una mayor inteligibilidad e inserción del trabajo en los circuitos especializados. Es importante señalar que no todo el tango nuevo es tango canción, ni en el sentido usual de la expresión ni en el sentido propuesto por Kohan. Así como en la Tercera Guardia existen obras de clara identidad tanguera que están por fuera de esa categoría, como la opereta *María de Buenos Aires*, el Concierto para Bandoneón y orquesta y las suites *Punta de Este* y *Troileana* de Astor Piazzolla, dentro del denominado tango nuevo el compositor Julián Peralta estrenó en Buenos Aires a mediados del año 2018 la suite *Sofía y los Sueños*, compuesta para bandoneón, piano y orquesta sinfónica.

De esta manera se concluye la primera parte del marco teórico. Procederemos, pues, al siguiente de los apartados que se pueden observar en el diagrama del comienzo.

2. Posicionamiento y definiciones acerca de nociones teóricas del arte

Atendiendo a lo expuesto al inicio de este apartado, consideramos necesario el posicionamiento y la definición teórica de algunos conceptos que aunque no pertenecen exclusivamente al campo del tango son lugares ineludibles de transitar cuando se tiene la cuestión de lo popular como objeto de estudio en el arte. De todas formas, el abordaje en profundidad de los siguientes conceptos requeriría de un trabajo de investigación en sí mismo, por lo que se intentará considerar sólo los aspectos más relevantes y superficiales

y que sean funcionales en primera instancia a las necesidades del presente estudio.

Como se observa al inicio de este apartado los primeros conceptos a revisar son los de *género*, *arreglo* y *versión*. Veamos pues, en esta instancia, el primero de ellos. Comúnmente se suele entender al género en tanto un conjunto de músicas que comparten suficientes atributos como para ser consideradas pese a sus particularidades como elementos pertenecientes a un mismo macro conjunto. Sin embargo -y por suerte- la cuestión no acaba allí.

La definición de género es amplia y problemática. Como una primera aproximación a su estudio para los fines de esta investigación tomaremos el trabajo *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización* llevado a cabo por Juliana Guerrero. En él, Guerrero (2012) plantea un abordaje en los siguientes términos:

[...] La definición de género en los estudios de música popular excede la noción de forma y en ella se incorporan otros elementos. En primer lugar, el aporte más importante en la caracterización es la inclusión de la performance. En segundo lugar, no abarca solamente cuestiones propiamente musicales, sino también la posibilidad de concebir el hecho musical y su correspondiente escucha como un acto en el que intervienen distintos sujetos, e introducir las nociones de expectativa y competencia. En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. (p. 8)

Adherimos a lo propuesto por Guerrero en tanto sistematiza la inclusión de una dimensión social como elemento ineludible al plantear un abordaje hacia una definición teórica del concepto de género en música popular. Esto se condice con lo expresado por la etnomusicóloga Ana María Ochoa Gautier. La misma manifiesta que “lo aceptable y valorable de un género musical está en parte relacionado a la manera como se constituye históricamente” (Ochoa, 2003, p.86) y que “también se ha cuestionado la noción de género musical desde los estudios sobre los medios de comunicación contemporáneas”

(Ochoa, 2003, p.89), apelando a una organicidad dialéctica del concepto de género que vaya más allá de lo específicamente teórico-musical.

Prosiguiendo con el desarrollo propuesto para el marco teórico, el siguiente punto en el que es necesario detenerse es en aquel que incluye a los términos *arreglo*, *versión* e *interpretación*. La importancia de éstos a efectos del presente estudio obedece a diversos motivos. Por un lado, la selección de casos incluye a dos obras -*Milonga del borde* y *El derrumbe*- que no fueron compuestas exclusivamente para el disco *Un disparo en la noche Vol. II* sino que ya existían con anterioridad. Esto nos lleva a preguntarnos qué relación hay entre esas primeras apariciones de las obras y las versiones que se analizarán en este trabajo, correspondientes al citado disco. ¿Cuáles son, si los hubiese, los *elementos constitutivos* de la obra? ¿Cuáles son los elementos que nos permiten -o no- identificar como una misma entidad a la canción y al arreglo de la canción? La respuesta no es sencilla. Para intentar transitar ese camino es ineludible en primer lugar revisar qué entendemos por cada uno de esos términos. Para aproximarnos a la reflexión acerca de estos conceptos tomaremos los trabajos *La versión en la música popular* y *La interpretación musical en la construcción de la versión en la música popular* realizados por Alejandro Polemann.

Revisemos en primer lugar los conceptos *versión* y *arreglo*. Dentro de los ámbitos musicales es usual encontrar estos términos utilizados indistintamente como sinónimos. “Sin embargo, creemos que este matiz es más profundo, que la sinonimia confunde, que ambos conceptos merecen una diferenciación sustancial y que, por supuesto, esta cuestión va más allá de los nombres” (Polemann, 2013, p. 3). De esta manera, Polemann sostiene que el arreglo es un procedimiento pero también una instancia y que da por resultado un *producto-arreglo* diferenciado de la versión, instancia ya atravesada por el vector interpretativo. De esta forma

[...] consideramos que arreglo y versión son estratos y hasta “objetos” bien diferenciados en la producción artístico musical, que se manifiestan en distintos momentos, implican diferentes acciones y resultados, y necesitan para diferenciarse de un elemento fundamental como es la interpretación musical. (Polemann, 2013, p. 3)

Esta diferencia es claramente evidenciable en la organización de los modos productivos del quehacer musical del tango. Pongamos por caso el tango *Loca*, escrito en 1922 con música de Manuel Jovés y letra de Antonio Viergol. Fue grabado por primera vez ese mismo año en forma instrumental por la Orquesta Típica de Roberto Firpo. De esta obra original -*original* porque se trata de la aparición primigenia, la primera versión existente en términos exclusivamente temporales- derivan luego una gran cantidad de arreglos. Entre ellos podemos citar el arreglo de la orquesta de Juan D'Arienzo, grabado por primera vez en 1942 con el sello RCA. Este arreglo sería grabado en dos ocasiones más: en 1946 y en 1955. También existe una grabación televisiva realizada en Montevideo en el año 1964. Si bien se trata del -grosso modo- mismo arreglo, se pueden observar claras diferencias entre cada una de las grabaciones. Estas diferencias, más allá de los obvios aspectos técnicos de las mismas, responden a decisiones interpretativas. Son, por ende, cuatro *versiones* del mismo arreglo. Asimismo, cada ejecución de este mismo arreglo por una orquesta moderna -como la Orquesta Típica La Juan D'Arienzo- o por una orquesta escuela constituye en sí misma una nueva versión. De esta manera

[...] lo que definimos habitualmente como música, en un marco determinado de estudio, podría definirse como versión y ésta no es otra que el resultado de un tránsito del tema a través del arreglo y la interpretación [...] En otras palabras: la versión sería la música misma como resultado de el tema + el arreglo + la interpretación. (Polemman, 2013, p. 6).

Este esquema productivo que hemos descrito también funciona dentro del tango actual. Véase por caso dos de los ejemplos seleccionados para este estudio, *Milonga del borde* y *El Derrumbe*. De ambas obras existían arreglos y versiones anteriores a las propias versiones del disco *Un disparo en la noche - Vol II*. Y asimismo, los arreglos del disco están disponibles en el sitio web de

Julián Peralta⁴ y son reinterpretados con asiduidad por otras orquestas. Estas nuevas interpretaciones del mismo arreglo constituyen, al igual que en el caso del tango *Loca*, nuevas versiones.

Lo que define a la interpretación no es sencillo de caracterizar. Más allá de la concepción usual del término que sugiere una acción de toma de decisiones sobre una ejecución a través un conjunto de herramientas puntuales, adherimos a una visión más amplia como la propuesta por Polemann cuando afirma que

[...] desde el punto de vista musical, dar sentido a una música puede estar vinculado, por ejemplo, a acercarla o alejarla del género al que pertenece o al grupo de géneros en los que se la podría incluir. No es un sentido unívoco sino que representa un amplio espectro de posibilidades. [...] Aun con estas dificultades semánticas podríamos establecer que la interpretación es la ejecución + el sentido y este sentido representa una construcción que incluye el análisis musical pero también la consideración del marco cultural sobre el que se está trabajando (Polemann, 2013, p. 5).

Habiendo ya revisado estos conceptos y siguiendo el lineamiento propuesto en la Figura G1, repasemos brevemente algunas definiciones sobre arte popular que sean relevantes a los efectos de este trabajo. Según Ticio Escobar, el arte popular es “el conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos” (Escobar, 1991, p.102). Las mismas se ven representadas y afirman su identidad en el arte popular: lo colectivo y la conciencia colectiva son dos aspectos fundamentales cuando se propone una alternativa a la cultura hegemónica. Por otro lado, es necesario señalar la existencia de una mirada romántico-folklórica que sostiene que lo popular permanece estático y detenido en un punto del pasado. En consecuencia, “el arte popular queda convertido en ejemplar sobreviviente de un mundo arcaico” (Escobar, 1991, p.157). Es según este paradigma que el arte culto debe cambiar, modernizarse y mirar hacia el

⁴ Julianperalta.net

futuro mientras que el arte popular debe mantenerse en las formas del pasado para no corromper su pureza y autenticidad. Es también esta mirada la que oficia de sostén para la idea de que el arte popular es el espacio de resguardo de las identidades nacionales. Como vemos, estas ideas son el germen de lo expuesto en el apartado anterior acerca de las tensiones relativas a la identidad y la autenticidad existentes al interior del tango como fenómeno cultural.

En resumen, hoy en día el abordaje de un estudio sistemático de la cuestión de lo popular en la música requiere un complejo mapa de resignificación de discursos y conceptualizaciones que integre a los músicos, a los consumidores, a las industrias y a las instituciones. Debido a esto, Ochoa sostiene que “la música es un sistema de significaciones particularmente denso, pues las formas que tiene de construirse a sí misma son múltiples” (Ochoa, 2003, p. 90).

Por último y siguiendo el diagrama expuesto al comienzo de esta sección, dentro del apartado acerca de nociones teóricas del arte se encuentra en tercer lugar la categoría denominada análisis musical. Es necesario detenerse en ella aunque sea sólo sobre algunos puntos en particular, pues contiene valiosas herramientas que permitirán un diálogo más fluido y dinámico a la hora de analizar los casos seleccionados para el presente estudio. En este sentido tomaremos los trabajos llevados a cabo por Daniel Belinche y María Elena Larregle en el libro *Apuntes sobre apreciación musical*. Dentro de las numerosas categorías de análisis que podría contener la práctica de la apreciación musical, para los efectos de este trabajo es necesario indagar y tomar postura acerca de una en particular: la forma. La elección no es azarosa; la forma es tal vez el elemento más fácilmente reductible y condensable de todas esas categorías. Un estudio de los aspectos tímbricos o texturales admitiría con poco éxito una reducción como la necesaria para esta clase de trabajo de investigación, por lo menos en lo vinculado al aspecto musical del tango. Dicho esto, podemos comenzar citando lo que al respecto de la forma sostienen Belinche y Larregle:

Sintácticamente, la forma musical es la consecuencia de la disposición y las relaciones dinámicas de los materiales en el espacio y en el tiempo. Es, asimismo, continente del resto de los estratos gramaticales. Ritmo y

textura son contenidos de la forma. Descifrar la forma posibilita imprimir criterios de continuidad y segmentación intencionales. (Belinche y Larregle. 2006. p. 99).

A los efectos de la clase de análisis que se llevará a cabo en este trabajo no es necesario profundizar en las operaciones vinculadas a la forma (sucesión, imbricación y transición) pero sí en las categorías más visibles de la misma: Identidad (partes iguales), Semejanza (partes similares), Diferencia (partes divergentes) y Oposición (partes contrastantes). El motivo de esta decisión encuentra su justificativo en la alternancia en el formato canción (y por consiguiente, en el tango canción) de segmentos formales que pueden ser analizados con dichas categorías. Al respecto sostienen los autores de *Apuntes sobre apreciación musical*: “Si bien sería estéril pretender una norma común dada la cantidad innumerable de casos, la música popular actual presenta por lo general estructuras formales recurrentes (Belinche y Larregle. 2006. p. 107). En términos generales, el tango canción clásico presenta una forma del estilo A-A-B-A-A-B, es decir, estrofa-estrofa-estribillo y estrofa-estrofa-estribillo, con la inclusión de introducciones, interludios y ocasionales codas, tanto a cargo de solistas como de tuttis orquestales o solis por fila.

Casos y criterios de selección

Se analizarán tres casos de tangos compuestos durante los años 2013-2016. El recorte temporal encuentra su justificación en la progresiva consolidación de elementos estéticos que el tango nuevo ha transitado a través de aproximadamente veinticinco años. Si bien a mediados de la década de 1990 ya se pueden ubicar las primeras producciones de tango nuevo, es a partir del segundo lustro del siglo XXI que comienza a consolidarse una nueva estética dentro del género: primero a través del posicionamiento ideológico-conceptual y recién después por medio de la experimentación sonora (Adorni, 2016).

Para justificar la selección de los casos se tendrán en consideración diversos criterios. En primer lugar, las canciones elegidas gozan de popularidad y aceptación al interior del medio además de ser obras creadas por artistas considerados referentes del tango actual. Al respecto sostiene Julián Peralta en el artículo *Julián Peralta, la selección de los tangos nuevos* de Gabriel Plaza (2011) para el diario La Nación:

Hay una idea de que no hay más canciones nuevas en el tango, una idea de que no pasa nada. Entonces nuestra idea es ayudar a desmitificar esto y demostrarle al público, oyente o no de tango, que existen canciones muy buenas, que además son éxitos en el medio y en cada uno de los grupos. Claro, estos tangos nuevos no tienen la máquina de difusión de otros géneros, pero dentro del tango son más que rendidores y populares. (s/p)

A su vez, esta mirada se reafirma en la numerosa cantidad de arreglos y versiones de los mismos que se han registrado de estas obras en diversas formaciones y conjuntos. Esto se condice con una práctica habitual en el tango en la cual las obras que consiguen mayor aceptación por parte del público son re-arregladas e interpretadas por otros artistas del medio sin que la versión original conlleve algún tipo de cristalización de sentido, como ya hemos desarrollado en el apartado anterior citando los trabajos de Polemann sobre las nociones de arreglo y versión. Ésta práctica no es necesariamente exclusiva

del tango, pero sí es más frecuente en éste que en otros géneros. Aunque la idea de la obra pueda no estar ligada de manera determinante a la figura del autor –como sucede en otros géneros- esta relación nunca se diluye. Las obras no son de autoría anónima pero aún así son reinterpretadas libremente con frecuencia, incluso en los casos en los cuales se trata de producciones realizadas por artistas que pueden nuclearse bajo la figura de cantautor, como lo son Juan Serén y Alfredo *Tape* Rubín. Una posible explicación a este fenómeno de la no-sujeción total entre el artista y su obra radica en lo que podríamos denominar como *tercerización de los procesos productivos*. Recordemos que la figura del cantautor no ha sido usual en el tango sino hasta la llegada de la llamada Tercera Guardia. En las guardias anteriores la división del trabajo estaba claramente diferenciada en un esquema conformado por tres roles: compositor/letrista – arreglador – intérprete. De todas formas, cabe señalar que también es frecuente que quien intervenga en la composición desde lo musical lo haga a su vez de alguna u otra manera en la interpretación –véase, por ejemplo, el caso de Carlos Gardel o Aníbal Troilo- o simultáneamente desde el arreglo y la interpretación.

Los tres casos seleccionados a efectos de este trabajo integran, junto a otras canciones, el disco *Un disparo en la noche - Vol. 2* de la O.T. Julián Peralta, lanzado en el año 2016. Su primera parte, *Un disparo en la noche*, se estrenó en 2012 luego de haberse presentado en el Festival de Tango del año 2011. Este disco es considerado uno de los hitos de la escena tanguera actual por lo inédito de su propuesta. Reúne una serie de tangos nuevos (algunos preexistentes y otros compuestos especialmente para la ocasión) arreglados para orquesta típica más cantor. En este sentido es importante señalar la carga simbólica que tuvo el lanzamiento de un disco de tango canción arreglado exclusivamente para esta formación. Para poder comprender la importancia de este evento hay que observar en primer lugar el impacto tuvo en el género la recuperación de la orquesta típica como formación paradigmática a comienzos del siglo XXI. En sus orígenes, la misma se desprendió de la expansión del sexteto típico conformado por piano, contrabajo, dos violines y dos bandoneones. La causa de esta ampliación radica en la necesidad de un mayor caudal sonoro que cumpliera con los requerimientos técnico-profesionales de la orquesta en la era pre-amplificación. La plantilla instrumental de la misma

fue bastante homogénea a lo largo del tiempo, aunque es posible detectar ligeras variaciones según el contexto histórico. En términos generales se la puede entender a través de su división en varias secciones, cada una de las cuales cumple distintos roles. De esta manera, encontramos en primer lugar una sección llamada *base* conformada por el piano y el contrabajo. En la actualidad es posible observar la incorporación de la guitarra criolla a la base con el fin de engrosar la sonoridad de la misma. La segunda de las secciones que conforman la orquesta típica es la de las cuerdas, integrada por cuatro violines, una viola y un violonchelo. Por último se encuentra la sección o fila de bandoneones, conformada por cuatro ejecutantes. Como puede observarse, una agrupación integrada por tantos músicos plantea considerables problemas de logística y grandes desafíos estéticos. Mientras que a mediados de 1990 quedaban en actividad sólo un puñado de orquestas típicas, hoy en día esa tendencia no sólo se revirtió sino que la creación de nuevas formaciones es un fenómeno que continúa en alza. Es en ese sentido que entendemos la propuesta estética de este disco como la cristalización de un ideal que parte del nuevo movimiento del tango ha levantado como bandera personal: la reapropiación de los diversos universos simbólicos que conforman al género. En la revista Tinta Roja, Hernán Gallegos (2012) sostiene acerca de este disco:

Estos músicos [los músicos de tango nuevo] devinieron en compositores y poetas que, esfuerzo mediante, dejaron de lado la mera interpretación para ubicarse en el plano de la creación, del aporte significativo y con huella. [...] *Un disparo en la noche* resulta como un algo que está más dispuesto a poner en la balanza lo que se está por ganar a lo que podría perderse. Una suerte de optimismo, o cuando menos, un no conformismo, pero ya no con respecto al pasado, sino a hoy día, a un futuro que hace rato está llegando, y que nos da la chance de tener a mano unas canciones para escuchar no sólo desde su belleza estético-musical, sino también desde su importancia histórica. (s/p)

La titánica hazaña que significó la concreción del proyecto quedó plasmada en el documental *Un disparo en la noche* de Alejandro Diez, del que ya hemos hablado en los apartados anteriores.

Quien estuvo al frente del proyecto musical es Julián Peralta (Buenos Aires, 1974), pianista, compositor, arreglador, director de orquesta y pedagogo. Es tal vez uno de los más prolíficos actores de la escena del tango actual. Fue uno de los miembros fundadores de la O.T Fernández Branca (posteriormente rebautizada Fernández Fierro) y de La Máquina Tanguera, aquella asociación de músicos jóvenes de tango a principio de la década del 2000. En la actualidad integra y lidera junto a Mariano González Calo el sexteto Astillero, con el cual lleva cinco discos editados. Dentro de su intensa labor como docente fundó la Orquesta Escuela y el Teatro Orlando Goñi. Es autor del libro *La Orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (2008), un completo tratado que abarca el estudio y la creación de arreglos de tango para orquesta típica. La idea de la grabación de *Un disparo en la noche* nació a raíz de la buena aceptación que tuvo la presentación en el Festival de Tango de 2011 de algunas de las obras posteriormente registradas en el disco. Debido al limitado presupuesto del proyecto, la grabación del disco se llevó a cabo durante una sola jornada de trabajo de varias horas de duración. En ese sentido, el filme de Alejandro Diez logra evidenciar con claridad la frenética tarea realizada por la orquesta en el estudio y su consiguiente resultado. La fuerza simbólica del disco se advierte ya desde su mismo título. Una detonación en medio de la noche no sólo es algo que irrumpe de forma inesperada y que fractura violentamente la calma del descanso. Si se oye un disparo, es porque *alguien disparó*. Alguien está despierto en medio la noche y ha decidido anunciarse. Alguien está acechando, dispuesto a la acción. Y quiere que se sepa.

A efectos de este trabajo nos centraremos en *Un disparo en la noche – Vol. 2*. La idea central de este disco es la misma que la de su predecesor: reunir a los más notables exponentes del tango canción actual y sumar a su vez nuevas composiciones originales, todo bajo la sonoridad de orquesta típica más cantor. La razón por la cual se optó por trabajar con éste segundo volumen obedece a dos motivos principales. Por un lado, en él se encuentran condensadas las características del tango canción que son adecuadas para estudiar a los fines de este trabajo. Por otro lado, esta segunda experiencia de tangos nuevos obtuvo un resultado final más homogéneo y consistente. Al

respecto sostiene Julián Peralta en la nota realizada por Natacha Scherbovsky (2017) para la revista La Tinta:

El primero [*Un disparo en la noche – Vol. 1*] fue puro azar, pero el segundo no. Estuvo pensado y ensayado. Entonces, en lo personal, estoy más conforme con la sonoridad del segundo disco porque al estar pensado y ensayado es más claro y mejor hecho. Está pensado de la misma manera, para reivindicar la canción.

En la misma línea, la sinopsis del documental *Un disparo en la noche – Vol. 2* que ofrece la Biblioteca del Congreso también destaca la importancia histórica acerca del disco homónimo.

No sólo se trata de otro disco de tango nuevo entre los múltiples que surgen en esta renovada época de oro; su valor es inmenso porque reúne a los mayores exponentes de la canción y la instrumentación bajo la dirección y arreglo de Julián Peralta, notable referente del género.⁵

Dos de los tres casos seleccionados (*Milonga del Borde* y *El Derrumbe*) son composiciones preexistentes al disco, mientras que el tercero de ellos (*Sinsur*) fue compuesto especialmente para el mismo. En el caso de *El Derrumbe* no se han registrado -aún- la misma cantidad de reversiones que tienen *Milonga del Borde* y *Sinsur*. Sin embargo, optamos por incluirlo en este estudio por dos motivos. En primer lugar porque se trata de una obra de una compositora ampliamente reconocida en el medio, Natalí Di Vincenzo. Por otro lado, *El derrumbe* es una obra que posee, a los fines de este estudio, interesantes características musicales. Los tres casos pueden entenderse, por motivos que se explicarán más adelante, como pertenecientes a la corriente renovadora del tango actual. Siempre y cuando, claro está, se tome esta categoría no en su sentido original propuesto por Kohan sino a través de la reapropiación y extrapolación que se explicó con más detalle en el marco teórico.

⁵ <https://bcn.gob.ar/actividad-cultural/agenda/cine/documental/un-disparo-en-la-noche-vol.-2>

Cabe señalar que como anexo a este trabajo se adjuntará una breve charla con Natalí Di Vincenzo. La misma tuvo lugar por correo electrónico a causa del aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO) dictado por el Gobierno Nacional debido la pandemia de COVID-19. La idea de este breve cuestionario surgió luego de contactar a Di Vincenzo para obtener información de *El Derrumbe* para la realización de esta investigación. Los temas que se abordan en esta charla dialogan de forma directa con los contenidos generales de nuestro trabajo y proponen algunos disparadores para reflexionar sobre estas temáticas de una manera más global y dinámica.

En último lugar, para el análisis melódico, armónico y formal de los casos se utilizarán transcripciones que fueron realizadas específicamente para esta investigación. Las mismas han sido cotejadas con las partituras de los arreglos originales que se encuentran disponibles en la página web de Julián Peralta⁶. En el caso de *Milonga del Borde* y *El derrumbe*, estas también han sido comparadas con las versiones que han realizado de esas obras otras agrupaciones. De esta forma se ha extraído, en base al estudio de diferentes versiones y arreglos, una condensación de los elementos melódicos, armónicos y formales de cada canción.

⁶ Julianperalta.net

Primer caso: Sinsur

Sinsur es el cuarto track del disco *Un disparo en la noche – Vol. 2* de la O.T. Julián Peralta. Se trata de un tango canción compuesto especialmente en ocasión del proyecto. La letra es de la compositora y cantante Victoria Di Raimondo -quien también es la encargada de ponerle voz en la versión del disco- y la música es de Julián Peralta. Si bien no hay versiones preexistentes, se ha encontrado que hay posteriores y numerosas reversiones a cargo de otros grupos.⁷ Vamos a centrarnos en primer lugar en el análisis formal general. En la obra pueden diferenciarse las siguientes secciones estructurales:

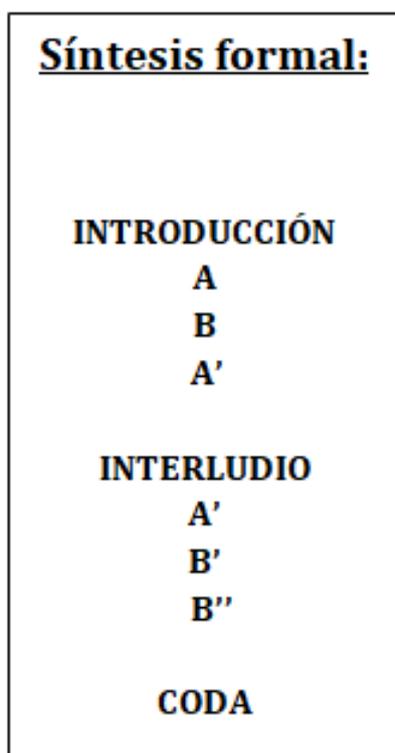


Figura F1: síntesis formal de *Sinsur*.

Audio completo: <https://drive.google.com/file/d/1suJHylqxiPo-8RZrzH3oapZh9rO-mSiw/view?usp=sharing>

Como puede observarse en la Figura F1, la obra se divide a grandes rasgos en dos bloques. Cada uno de estos tramos está conformado a su vez

⁷ Véase por ejemplo las versiones de Chifladas tango, De Queruza Tango Club y El motín. También deben destacarse las interpretaciones del arreglo original a manos de otras orquestas típicas, como la O.T. Mutante de Rosario.

por una estructura segmentada en tres partes antecedida por una sección instrumental. Resulta llamativa la disposición formal A-B-A y A-B-B, distinta al modelo usual del tango canción tradicional, A-B-A-B. Veamos ahora qué sucede al interior de cada una de estas secciones.

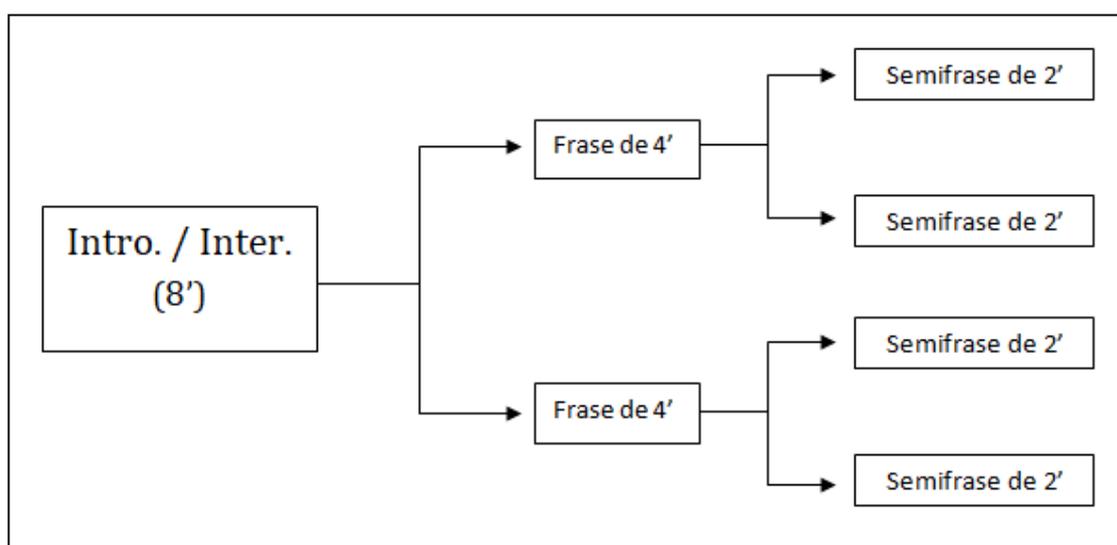


Figura F2: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la introducción y en el interludio.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/1EaUq-u7PmW2w1us-kVSY5fp4KTnjDhL/view?usp=sharing>

Esta sección la denominaremos por igual como introducción y como interludio debido a que en ambos casos se hace uso del mismo material melódico armónico. Como podemos observar en lo expuesto en la Figura F2, este bloque formal está conformado por una sección de ocho compases repartidos en dos frases de cuatro, cada una de las cuales cuenta a su vez con un antecedente de dos compases y un consecuente de la misma duración. No se observan alteraciones en términos de simetría ni de largo, aunque lo más usual en el tango canción tradicional son las secciones de dieciséis compases (Peralta, 2008). Es decir, del doble de duración que lo observado en este segmento de Sinsur. A continuación se verá una transcripción melódico-armónica de esta sección:

Figura A1: construcción melódico-armónica de la introducción y el interludio.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/1EaUq-u7PmW2w1us-kVSY5fpl4KTnjDhL/view?usp=sharing>

Sinsur está en la tonalidad de Mi menor. Como se muestra en la Figura A1, en esta sección cabe destacar dos hechos a nivel armónico. Por un lado la presencia de un intercambio modal dórico: el cuarto grado mayor. Este tipo de color modal no es para nada usual en el tango canción clásico. De hecho, hasta el momento de la realización de este estudio no se han detectado antecedentes similares. Por otro lado cabe destacar que en la primera frase el reposo de la tónica es antecedido por el acorde del sexto grado, evitando de esta manera la cadencia auténtica tan usual en el género. En la segunda frase se observa por el contrario la presencia del quinto grado antes del acorde de tónica, coincidiendo esta cadencia auténtica con el final de sección.

En términos melódicos podemos destacar dos características puntuales. Lo primero que señalaremos es la presencia distintiva de una construcción melódica basada en el grado conjunto, una decisión estética que también se podrá observar a lo largo del resto de la obra. En segundo lugar cabe destacar que ésta construcción melódica también está integrada por notas de larga duración, contrastando así con la identidad melódica del resto de las secciones.

A continuación analizaremos el segmento siguiente. En la imagen inferior (Figura F3) se observa la estructura interna de la sección A, donde entra la voz. En este caso tanto la duración de la misma como la distribución interna de sus elementos se ajusta a lo habitual en el tango canción para cada una de las secciones formales.

:

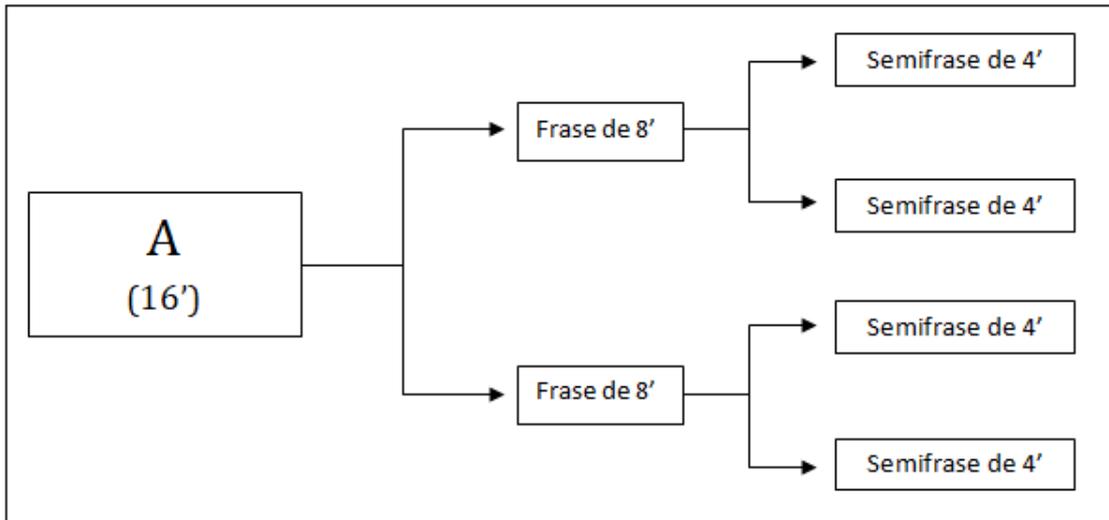


Figura F3: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la sección A.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1q_WxuoAuk2tHasID8auhkB3d3ZuJX7HX/view?usp=sharing

Lo que se observa en la imagen inferior (Figura A2) es la transcripción melódico-armónica de la sección A, de la que analizaremos en primer lugar su construcción armónica.

Figura A2: construcción melódico-armónica de la sección A.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1q_WxuoAuk2tHasID8auhkB3d3ZuJX7HX/view?usp=sharing

En esta sección se repiten dos características que ya hemos señalado en el análisis de la sección precedente: la presencia de un intercambio modal dórico (el cuarto grado mayor) y la carencia en todo el segmento de cadencias auténticas, incluso en los finales de frase. Por otro lado, resulta llamativo por lo inusual de la propuesta el uso del acorde construido en base a la sensible del séptimo grado (en este caso, Do sostenido semidisminuido) como apoyatura armónica hacia el sexto grado. Tanto la secuencia VI-I como el VI mayor resultan sumamente novedosas, hasta quizás inexistentes en el tango canción tradicional (Peralta, 2008). Por último, destaca el uso de acordes de cuatro notas más allá de los dominantes con séptima.

En términos melódicos la voz está construida mayoritariamente por grado conjunto con un rango de extensión total de una quinta justa (Mi-Si). Como puede observarse en los últimos dos compases de la primera semifrase (y su posterior repetición) el contorno melódico general establece un bordoneo de grado conjunto conformado por la alternancia entre notas reales y notas ajenas. Este procedimiento también es sugerido en los dos compases iniciales de las segundas semifrases.

Lo que se observa en la imagen siguiente (Figura F4) es la conformación interna de la sección B, su estructura melódica y la distribución de la cantidad de compases.

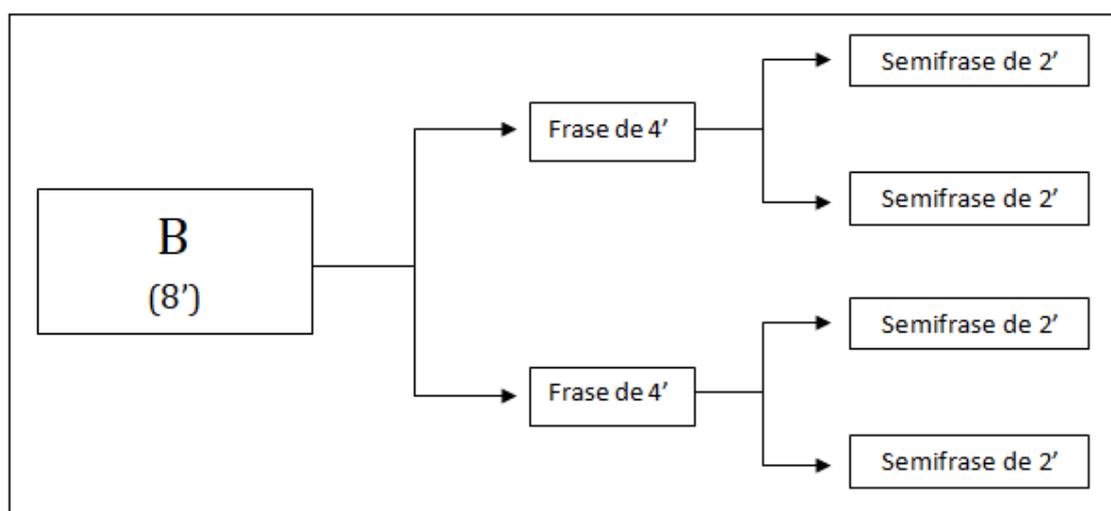


Figura F4: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la sección B.

Audio: https://drive.google.com/file/d/12S2VQJg5tMQC_4IEFmPDPUTjwtfWOUaX/view?usp=sharing

Como podemos observar, la característica más llamativa en términos formales es la duración: el largo total de esta sección es de sólo ocho compases. Es debido a este motivo y a la disposición formal general señalada anteriormente que resulta dificultoso establecer una clasificación de las partes dentro de los esquemas tradicionales de estrofa/estribillo.

The image shows a musical score for section B, consisting of two staves of music in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains measures 1-6 with chords: I (C#m), VI⁶ (A/C#), III (Emaj7), III (E¹³), II (D#⁹), and V (G#7). The second staff contains measures 7-8 with chords: IV⁶ (F#m/A), IV^{MA} (F#/A), VI (A), V⁷/III (B7), and V⁷ (G#7).

Figura A3: construcción melódico-armónica de la sección B.

Audio: https://drive.google.com/file/d/12S2VQJg5tMQC_4IEFmPDPUTjwtfWOUaX/view?usp=sharing

En la Figura A3 vemos la construcción melódico-armónica de la sección B. Lo más inmediato que observamos en términos armónicos es una modulación a Do sostenido menor, es decir, al relativo menor del homónimo mayor de la tonalidad original. Esta clase de modulación es inusual en el tango canción de la Guardia Nueva aunque pueden rastrearse algunos antecedentes en la Guardia Vieja; en la sección B del tango *Armenonville* de Juan Pachó Maglio se observa la misma modulación durante algunos compases. Volviendo al caso de *Sinsur*, la modulación ocurre a través de la yuxtaposición de secciones, sin preparación ni sección-puente alguna. Si bien se observa el uso del cuarto grado mayor (intercambio modal dórico) el hecho de estar éste antecedido por el cuarto grado menor sugiere que se trata de color de paso hacia el sexto grado más que un intercambio modal con autonomía propia.

En términos de análisis podemos advertir una construcción melódica basada casi en su totalidad en la alternancia insistente de un motivo de grado conjunto generado entre notas reales y notas ajenas al acorde. Por otro lado,

es en esta sección que se alcanza la nota más grave de toda la melodía, un Re sostenido.

The image shows a musical score for section A' in 4/4 time, key of D major. It consists of two staves. The first staff contains five measures with the following chords: I (Em), IVM (A7/E), IVm (Am7/C), IVm (Am11/C), and I (Em). The second staff contains four measures with the following chords: I (Em), VII/ VII (C#7), VI (Cmaj7), and I (Em). The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Figura A4: construcción melódico-armónica de la sección A'.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/1ObMz8oPnsZQUfCJQpmuRw5uJlmbEs2Bp/view?usp=sharing>

Al respecto de la sección A' expuesta en la imagen superior (Figura A4) no haremos mayores observaciones. La misma es análoga en todo sentido al segmento A, con la característica de poseer sólo la mitad de su duración como única diferencia.

The image shows a musical score for section B' in 4/4 time, key of D major. It consists of two staves. The first staff contains six measures with the following chords: I (Em), VI6 (C/E), III (Gmaj7), III (G13), V7/V (F#7), and V (B7). The second staff contains six measures with the following chords: IV (Am/C), IVMA (A/C#), VI (C), V7/ III (D7), V7 (B7), and I (Em). The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Figura A5: construcción melódico-armónica de la sección B'.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1tIGI5_CGiNqIQWhT9zWxuWb1KO1KQL2R/view?usp=sharing

La sección B' es equivalente a la sección B con la única diferencia de que no realiza la modulación al relativo menor del homónimo mayor sino que se

conserva dentro de la tonalidad original. En este sentido, es en esta sección donde se alcanza la nota más aguda de todo el rango melódico, un Do.

The image shows a musical score for section B'' in G major, 4/4 time. The first staff contains the melody with the following chord symbols above it: B'' (boxed), Em (with a 6th finger fingering), Em (with a 3rd finger fingering), C (VI), Em (I), F#7 (V7/V), and B7 (V7). The second staff contains the accompaniment with the following chord symbols above it: Am/C (IV), A/C# (IVMA), C (VI), D7 (V7/III), B7 (V7), and Em (I). The score ends with a double bar line.

Figura A6: construcción melódico-armónica de la sección B''.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/1XydGTS6cs4EKbKIhtygvVnbQ-ZqBbfCU/view?usp=sharing>

Por último, en la Figura A6 vemos la sección B''. Esta es análoga a la parte B, con los primeros cuatro compases instrumentales como única diferencia.

En resumen y a modo de cierre para este primer caso, Sinsur presenta una construcción melódica basada mayoritariamente en el grado conjunto y con poca expansión del rango melódico. El mismo es de una quinta justa (Mi-Si) durante casi toda la obra, con un desborde de un semitono hacia arriba y un semitono hacia abajo en sólo dos compases puntuales. Por otro lado, armónicamente presenta diversas características inusuales en el tango canción clásico, como el intercambio modal dórico y la modulación a tono lejano. Por último, la organización formal de la obra también sugiere un distanciamiento de lo establecido habitualmente para las producciones tradicionales.

Segundo caso: Milonga del borde

Milonga del borde es el séptimo track del disco *Un disparo en la noche - Vol. 2* de la O.T. Julián Peralta. Fue compuesto por Victoria Di Raimondo (Argentina, 1976) y grabado por primera vez en 2013 para el disco *Fargüest* del grupo mendocino Altertango, del cual la misma Di Raimondo es vocalista. A la fecha de realización de este trabajo (2020) se han encontrado diversas versiones de esta obra. Entre ellas podemos citar la de Cecilia Muncal, la del dúo Dubuisson & Ubertalli y la de la O.T. Julián Peralta -versión que tomaremos para este trabajo- además de las versiones que realizó la misma Di Raimondo junto a otros músicos, como Hernán Reinaudo y Marina Ruiz Matta. Veamos en primer lugar una síntesis de la estructura formal de Milonga del Borde:

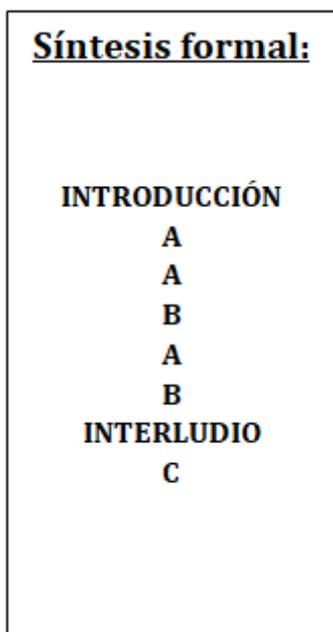


Figura F5: síntesis formal de Milonga del borde.

Audio completo: https://drive.google.com/file/d/1T_lph0P0Y4nxkKZIsHCbbYhc910k_k6F/view?usp=sharing

Hay dos grandes rasgos para destacar a nivel formal según da cuenta lo expuesto en la Figura F5. El primero y más evidente de ellos tiene que ver con la cantidad de partes: como se puede observar, se trata de un tango tripartito. Esta es una característica común al tango de la Guardia Vieja, pero no es usual

que las producciones de tango canción de la Guardia Nueva presenten esta disposición formal (Polemman & Samela, 2015). A continuación analizaremos cada una de estas secciones.

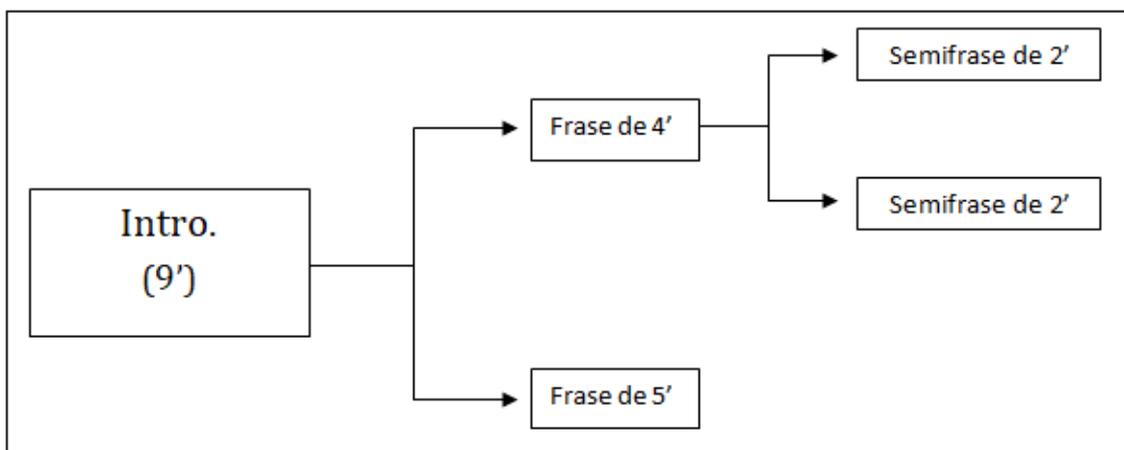


Figura F6: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la introducción

Audio: <https://drive.google.com/file/d/13c46jLmkw82ihRn7vkqvVBFMW0R6kCAR/view?usp=sharing>

A diferencia de la versión original de *Altertango* donde los materiales de la introducción y del interludio son análogos, en el arreglo del disco *Un Disparo en la noche – Vol. 2* la introducción está construida –con ligeros cambios– según la base armónico-formal de la sección A, que veremos más adelante.

Lo que advertimos en primer lugar es la duración asimétrica de las frases que integran esta sección. Mientras que la primera frase dura cuatro compases y contiene dos semifrases de dos compases cada una, la segunda frase dura cinco compases y no tiene una segmentación clara en su interior. Es posible que esta decisión esté fundamentada en la búsqueda de coherencia estética dentro del discurso formal del arreglo, ya que otras secciones de la obra también presentan estructuras generales de más de ocho o dieciséis compases con divisiones internas asimétricas.

Figura A7: construcción melódico-armónica de la introducción.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/13c46jLmkw82ihRn7vkqvVBFMW0R6kCAR/view?usp=sharing>

Lo que se observa en la imagen superior (Figura A7) es la construcción melódico-armónica de la introducción. La melodía de esta sección también integra el plano del acompañamiento durante las estrofas. La construcción armónica de éste segmento está basada en la armonía de la sección A.

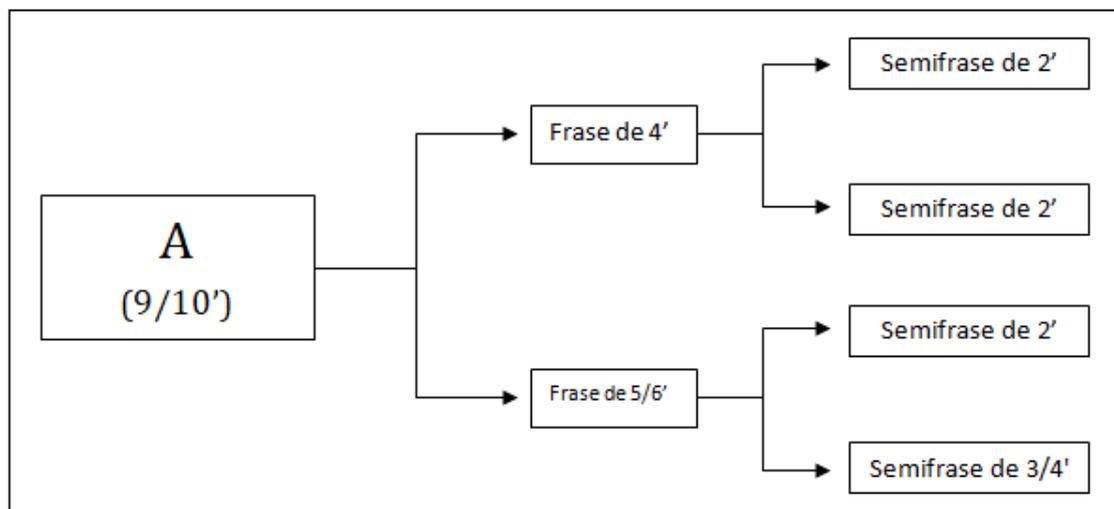


Figura F7: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la sección A.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/1x52hzPf4Hkb6mDAgLukMTVGajiPKm7WP/view?usp=sharing>

En la Figura F7 se puede observar la cantidad de compases y la distribución interna de los mismos en la sección A. Es necesario señalar que en la versión original de Alvertango esta sección cuenta siempre con diez

compases, mientras que en el caso del arreglo que estamos analizando se elimina un compás hacia el final de la sección en la primera exposición de la misma. Esta decisión puede estar basada en el deseo de evitar la simetría y acentuar el factor sorpresa en términos discursivos. La sección A se repite dos veces dando como resultado una macroforma compuesta por diecinueve compases, algo por encima los dieciséis usuales en el tango canción tradicional.

Lo que vemos a continuación (Figura A8) es la construcción melódico-armónica de la sección A.

Figura A8: construcción melódico-armónica de la sección A.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/1x52hzPf4Hkb6mDAqLukMTVGajjPKm7WP/view?usp=sharing>

Este segmento se encuentra en la tonalidad de Do sostenido menor y es al comienzo del mismo que advertimos la primera singularidad que presenta el discurso armónico: el intercambio modal hacia el tercer grado menor (intercambio del modo Locrio) durante los primeros dos compases. La sección comienza con un acorde de Mi menor seguido de su dominante dispuesto de dos maneras diferentes, primero en inversión y luego disminuido. El movimiento sugeriría que este último acorde es en verdad un II/IV con función de subdominante, lo que en ese hipotético contexto armónico de Mi menor

sería un acorde de Si semidisminuido. Pero inmediatamente después se retorna a la tonalidad principal de la obra con la aparición del acorde de tónica de la misma a través de un proceso de yuxtaposición carente de dominantes secundarios u otros procedimientos armónicos. Este tipo de intercambio modal no forma parte de los procedimientos técnicos usuales utilizados en el tango canción tradicional (Peralta, 2008).

Siguiendo con el análisis armónico, según lo expuesto en la Figura A8 podemos observar la presencia de un cuarto grado mayor –intercambio del modo dórico- en el quinto compás. Se trata del mismo color modal presente en el caso de Sinsur que anteriormente hemos analizado. Hacia el final de la sección observamos una cadencia II-V que utiliza el *segundo napolitano* o segundo grado descendido, intercambio modal del modo frigio. Sin embargo, al contrario de lo que sucede con el intercambio modal dórico o locrio, en este caso sí se trata de un color armónico ampliamente utilizado a través de la historia del tango.

En términos de construcción melódica, destacan en esta sección las frases compuestas mayoritariamente a través de nota repetida y grado conjunto. La célula motivica que estructura gran parte del devenir discursivo de este segmento está conformada por una corchea más dos semicorcheas haciendo una figura melódica basada en una nota, su repetición y la segunda diatónica descendente de la misma. Pese a la poca apertura en términos de registro que presenta cada semifrase, el resultado final de la suma de toda sección resulta en un rango melódico de una séptima mayor.

Prosiguiendo con el análisis, en la imagen siguiente (Figura F8) se puede observar la cantidad de compases y la distribución interna de los mismos en la sección B. De forma análoga a como sucedía con la sección A, en la versión original de *Altertango* la cantidad de compases de la parte B es siempre la misma mientras que en la versión del disco *Un disparo en la noche – Vol. 2* la sección B tiene un compás menos en una de sus apariciones por requerimientos propios del arreglo. De todas maneras, tomaremos para este análisis la parte de nueve compases.

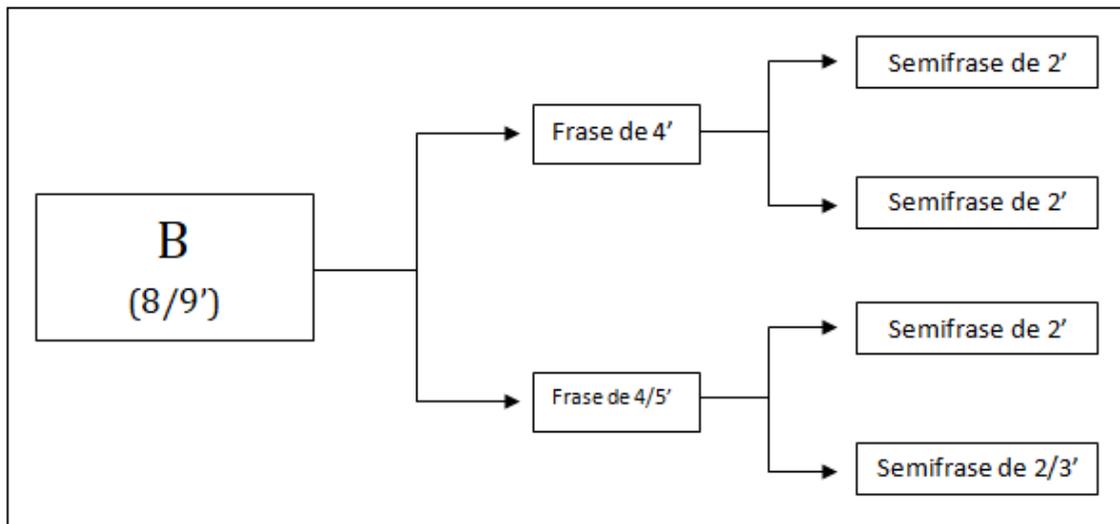


Figura F8: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la sección B.

Audio: https://drive.google.com/file/d/11cQD_s4hH60z0zlvB6dA9aoX87TQ3T8A/view?usp=sharing

Como puede verse en la imagen superior, la sección B está conformada por dos frases. La primera tiene una duración de cuatro compases y está dividida en dos semifrases de dos compases cada una. La segunda frase se compone de cinco compases divididos en dos semifrases de dos y tres compases, respectivamente. De esta manera, podemos observar que la sección B también presenta cierto nivel de asimetría formal.

Siguiendo con el análisis, en la Figura A9 se puede observar la construcción melódico-armónica de la sección B.

[B] I C#m V2/IV B° IV6 F#m/A II desc. D V G#7 I C#m
 VI A V65/VII F#7/A IV F#m V G#7 /

*No en todas las apariciones de B se observa este último compás

Figura A9: construcción melódico-armónica de la sección B.

Audio: https://drive.google.com/file/d/11cQD_s4hH60z0zlvB6dA9aoX87TQ3T8A/view?usp=sharing

. En términos armónicos no hay elementos por fuera de lo común si se lo compara con el tango canción tradicional. Nuevamente se hace uso del segundo grado descendido dentro de la cadencia II-V de la que ya hemos hablado con anterioridad.

Respecto de la construcción melódica se puede advertir una tendencia mayoritaria al grado conjunto como elemento estructurador. Al igual que lo ocurrido en la sección A, si bien cada semifrase no presenta una apertura significativa en términos de registro, el rango melódico resultante de la suma de toda la sección es de una octava.

Siguiendo con nuestro análisis, lo que se observa a continuación en la Figura F9 es la estructura interna del interludio. Esta sección es análoga en términos melódico-armónicos a la versión de Alvertango con una menor duración como única diferencia.

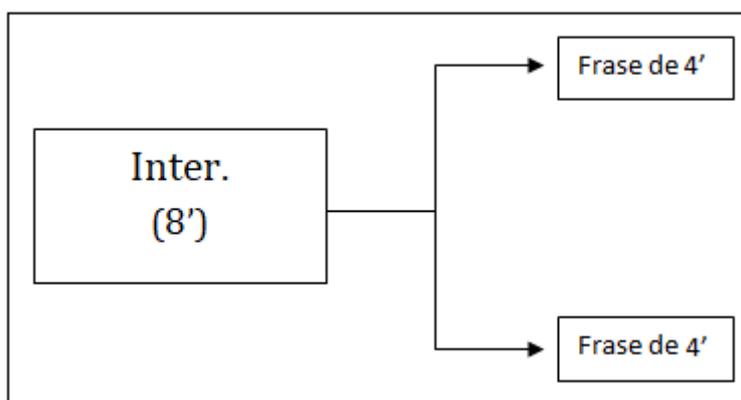


Figura F9: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en el interludio.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/15GzwlTydHTLOjlu9c4tD1bwyCphp-FEY/view?usp=sharing>

En la imagen siguiente (Figura A10) se puede dar cuenta de la construcción melódico-armónica del interludio. Debido a lo acotado de su duración y a sus peculiaridades armónicas resulta difícil establecer cuál es el centro tonal de esta sección. Hay dos posibles interpretaciones: o se trata de un pasaje menor con un centro tonal en Mi o bien se trata de un pasaje también menor pero con su centro tonal en Sol.

Interludio

Chords: I Em(add9), I Em⁷, I Em, III m Gm(add9), III m Gm⁷, III m Gm, V A⁷(add9), I Dm. (Modulación a Dm)

Figura A10: construcción melódico-armónica del interludio.

Audio: <https://drive.google.com/file/d/15GzwITydHTLOjlu9c4tD1bwyCphp-FEY/view?usp=sharing>

Desde aquí optaremos por pensar que se trata de un pasaje en la tonalidad de Mi menor debido a la pregnancia que genera la aparición de este acorde en primer lugar, formalizando así una modulación al homónimo menor del relativo mayor de Do sostenido menor, tonalidad en la cual se encuentran la introducción y las secciones A y B.

En términos melódicos el interludio se divide en dos frases motivicamente análogas pero moduladas la una respecto de la otra. Se puede advertir en ellas una tendencia mayoritaria a la construcción melódica sobre el nivel métrico de la subdivisión. Sobre el final de la sección ocurre una modulación a través de un dominante secundario que dará paso a la tercera y última de las partes cantadas de Milonga del Borde.

Continuando con el análisis, en la imagen siguiente (Figura F10) se puede observar la estructura formal inherente al interior de la sección C. Ésta cuenta con una duración de dieciocho compases, dos más que lo común en la mayoría de los tango canción tradicionales (Peralta, 2008). Al igual que lo que ocurre en las secciones A y B, la asimetría interna de las frases tiende a ubicarse hacia el final de las mismas.

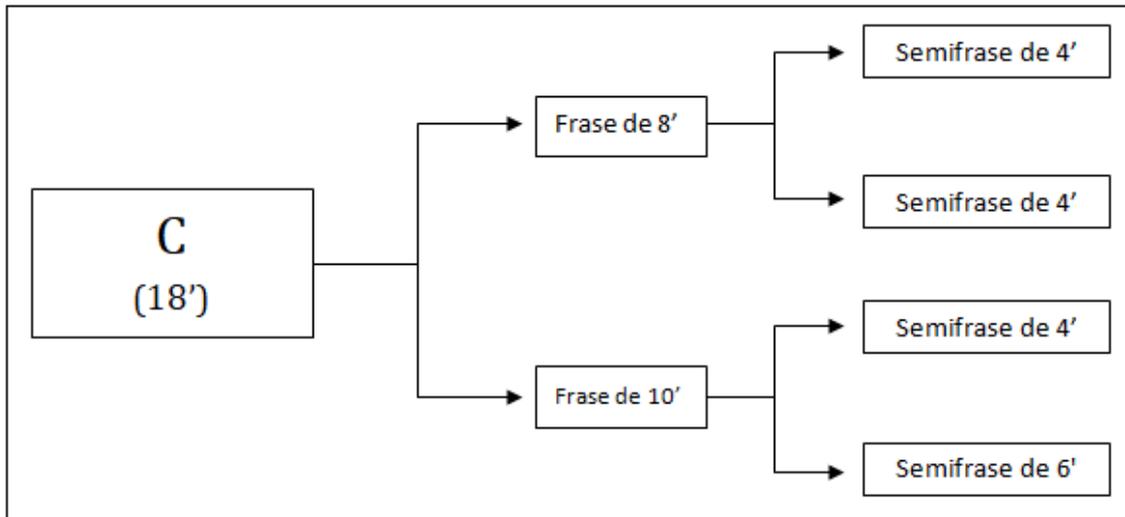


Figura F10: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la sección C.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1LhUFc0hUu-pKAc3wmKmhT3pgTT9_WGM/view?usp=sharing

Según se puede observar en la imagen inferior (Figura A11) la sección C modula a la tonalidad de Re menor.

Figura A11: construcción melódico-armónica de la sección C.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1LhUFc0hUu-pKAc3wmKmhT3pgTT9_WGM/view?usp=sharing

Recordemos que las secciones A y B están en la tonalidad de Do sostenido menor mientras que el interludio puede entenderse en Mi menor. Más allá de este proceso moduladorio entre dos tonalidades lejanas (Do sostenido menor y Re menor) la sección C no presenta un desarrollo armónico novedoso si se la compara con los parámetros usuales en el tango canción tradicional. Podemos observar inversiones para melodizar el bajo, dominantes secundarios y cadencias II-V-I. El Si menor semidisminuido que aparece en el primer compás de cada segunda semifrase puede entenderse como una apoyatura armónica hacia el Sol menor en primera inversión.

En términos melódicos esta sección presenta el mayor salto melódico contenido en toda la obra: aparece por vez primera el intervalo de octava ascendente. Esta característica, acompañada de la cadencia armónica subyacente, dota a esta sección de una considerable fuerza discursiva acorde a su ubicación formal hacia el final de la obra. Por otro lado, podemos advertir una construcción motívica estrechamente ligada a las acentuaciones sincopadas en el nivel métrico de la subdivisión.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí para este segundo caso, Milonga del borde presenta un complejo discurso armónico dotado de intercambios modales y procesos moduladorio que inusuales en el tango canción tradicional. En términos formales podemos advertir dos aspectos centrales: la organización tripartita de la obra y la asimetría formal presente en las estructuras internas de cada parte.

Tercer caso: El Derrumbe

El derrumbe es el undécimo y anteúltimo track del disco *Un disparo en la noche – Vol. 2*. Se trata de un tango cuya música y letra fueron escritas por Natalí Di Vincenzo (Argentina, 1982). Reconocida cantante, compositora y poeta del tango actual, también es la encargada de ponerle voz en la versión del disco. Integra el dúo Di Vincenzo-Varaldo y sus obras han sido interpretadas por numerosos artistas del tango actual, entre los que podemos citar al Cuarteto Monserrat, a la Orquesta de Tango Nuevo, O.T. La Carmen y al Quinteto Negro La Boca, con el que ha participado en diversas ocasiones. Su tango *Melancolía del futuro* fue incluido en el cancionero *A la Guardia Nueva* de la revista Tinta Roja, compilado integrado exclusivamente por obras de tango contemporáneo.

Retomando el caso de nuestro estudio, veamos en primer lugar la disposición formal de El derrumbe:

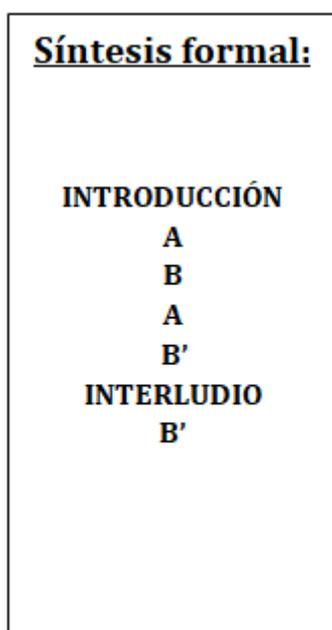


Figura F11: síntesis formal de El derrumbe.

Audio completo: https://drive.google.com/file/d/1qUsU_i-cP8XIRvScHAHodEoDWW5ZhGCp/view?usp=sharing

Según podemos observar en lo expuesto en la Figura F11, El derrumbe presenta una estructura formal bipartita integrada por la alternancia de dos

segmentos de tendencia contrastante. De manera resumida se podría sintetizar su forma como ABAB, una disposición usual. Es necesario señalar que las partes etiquetadas como B' son en realidad análogas a la primera y segunda mitad del segmento B, respectivamente. De esta manera, podríamos entender el segmento *B' - Interludio - B'* como una sección B con ocho compases instrumentales intermedios. Esta variación en la forma no requeriría ser considerada como una parte nueva, sino más bien una alternancia en la presentación de los segmentos.

No se hará un análisis en términos melódico-armónicos de la introducción debido a que su tratamiento dentro del arreglo persigue otros fines compositivos. En lugar de presentar materiales melódico-armónicos novedosos o elaborar una variación de los que ya aparecen dentro de la canción, su función consiste en anticipar la textura de la sección A. De la misma manera tampoco se hará un análisis de los componentes estructurales del interludio, ya que éstos son análogos en términos melódico-armónicos a los presentes en la primera parte de la sección B. Siguiendo con el análisis, veamos a continuación la estructura formal de la sección A:

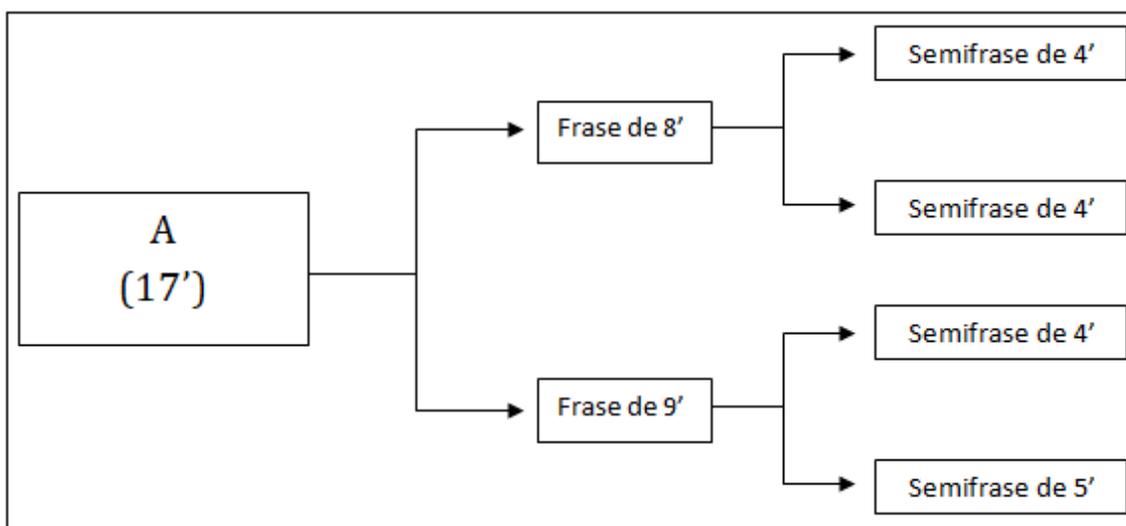


Figura F12: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la sección A.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1qW4-6achs2l4Oe2NUG5VcH_6SDKZoL99/view?usp=sharing

En la Figura F12 podemos observar la cantidad de compases y la distribución interna de los mismos en la sección A. En términos generales lo

que primero que podemos señalar es la asimetría de duración entre la primera y la segunda frase. Como se observó también en el análisis anterior, esta asimetría tiende a ubicarse hacia los finales de frase. Más allá de este punto, en términos formales la sección A no presenta otras características rupturistas respecto de lo establecido como usual para el tango canción tradicional. A continuación nos centraremos en el análisis melódico-armónico de esta sección.

The image shows a musical score for section A in B minor, consisting of four staves of music. Above each staff are chord annotations. The first staff is marked with a box containing the letter 'A'. The chords are: I Bm, VI G, I Bm, IV Em. The second staff has: I Bm, VI G, I Bm, I Bm, I² Bm/A. The third staff has: VI Gmaj7, I⁶⁴ Bm/F#, Vomit/VII F°, IV Em, IV² Em/D. The fourth staff has: VI Gmaj7, I⁶⁴ Bm/F#, Vomit/VII F°, IV Em, Vomit/VII F°.

Figura A12: construcción melódico-armónica de la sección A.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1qW4-6achs2l4Oe2NUG5VcH_6SDKZoL99/view?usp=sharing

Lo que vemos en la Figura A12 es la construcción melódico-armónica de la sección A, en la tonalidad de Si menor. En términos armónicos resulta llamativa la construcción de un discurso modal eólico acentuado por ausencia del acorde de dominante del quinto grado y de las tensiones tonales en general. En la primera frase se utilizan sólo los acordes correspondientes al primer, el sexto y el cuarto grado. Es recién hacia la mitad de las semifrases de la segunda frase que aparece el primer acorde de dominante de toda la sección: un quinto grado con fundamental omitida del séptimo. Sin embargo, la

desensibilización inmediata del mismo logra alterar la previsibilidad de discurso armónico de manera sorpresiva, acentuando aún más el carácter modal de la sección. Sobre el final de la última frase este recurso es utilizado nuevamente. Luego, en el último compás de la sección, este acorde de dominante es utilizado como un quinto grado para modular a otra tonalidad.

En términos melódicos podemos señalar la estructuración motivica de toda la sección. El motivo generador es el que aparece en el primer compás y consiste en una célula motivica de grado conjunto ascendente y descendente con una extensión total de una cuarta asentada sobre el nivel métrico de la división. Esta idea es trabajada a través de toda la sección con procesos de progresión y acumulación⁸, mostrando ligeras variaciones hacia los finales de frase que presentan intervalos descendentes de quinta y octava. El rango de amplitud melódica de toda la sección es de una octava.

Continuando con el análisis, en la imagen inferior (Figura F13) se observa la cantidad de compases y la distribución interna de los mismos en la sección B.

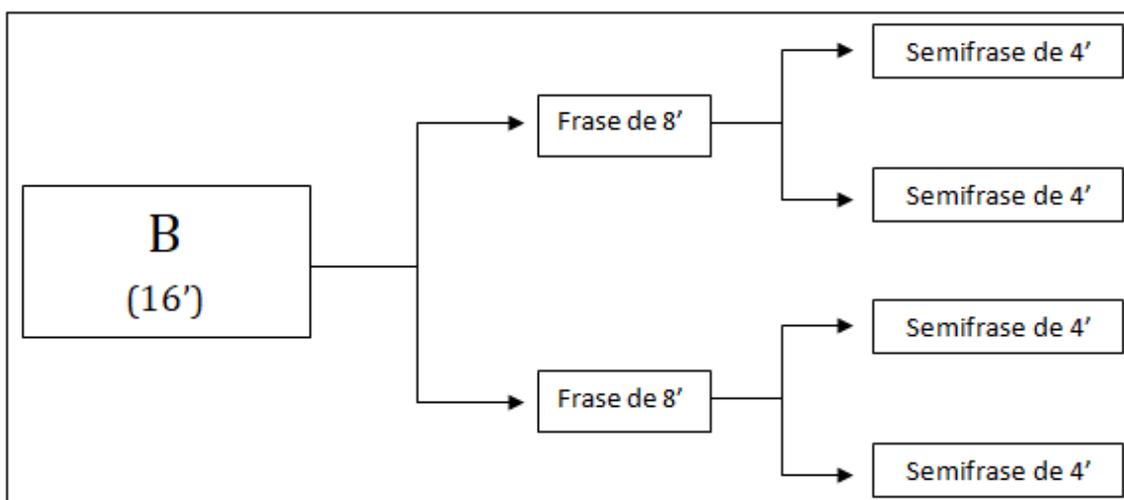


Figura F13: cantidad de compases y distribución interna de los mismos en la sección B.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1f_T_B-qjGcdjKuwAGJ-Gsf8YRnKqBr_w/view?usp=sharing

⁸ *Progresión y acumulación* son dos conceptos entendidos según se estudian en la cátedra de Lenguaje Musical IV de la Facultad de Artes de la UNLP, cuyas explicaciones y desarrollos están contenidos en el material digital *Procedimientos compositivos: fragmentación, acumulación y progresión* editado por la misma cátedra.

La misma está conformada por dos frases de ocho compases, divididas a su vez en dos semifrases de cuatro compases cada una. Como se puede ver, hay una simetría total en la duración de sus frases y semifrases. A continuación analizaremos los elementos técnicos que se encuentran a su interior.

The musical score for section B is presented in four staves, each with a key signature change to B-flat major (Bb) indicated by a box labeled 'B'. The chords and their Roman numeral equivalents are as follows:

- Staff 1: I (Am), I² (Am/G), VI (Fmaj7), I⁶⁴ (Am/E), IV (Dm7), I⁶ (Am/C)
- Staff 2: I (Am), I² (Am/G), II/V (F#o7), V (E13(sus4)), IV (Dm7), V (E7)
- Staff 3: I (Am), I² (Am/G), VI (F), Vm (Em7(add11)), IV (Dm7(add9)), VI⁴³ (Fmaj7/C)
- Staff 4: II (Bbo7), II^{desc} (Bb11), I (Am), V/II (F#/C#), V (E7), I (Am)

*Cambio armónico en la última exposición de B (final)

Figura A13: construcción melódico-armónica de la sección B.

Audio: https://drive.google.com/file/d/1f_T_B-qiGcdjKuwAGJ-Gsf8YRnKqBr_w/view?usp=sharing

Tal y como se puede observar en la Figura A13 el rasgo más inmediato que advertimos al analizar este segmento es la modulación a un tono lejano realizada respecto de la sección anterior. Es importante señalar que la expresión *tono lejano* no da cuenta de la distancia entre las tónicas de las tonalidades sino su distancia dentro del círculo de quintas. En este caso, nos encontramos frente a una modulación de Si menor (sección A) a La menor (sección B). Como ya se ha mencionado en los análisis anteriores, esta clase de modulación no entra en lo que se puede encontrar en términos usuales dentro del tango canción tradicional (Peralta, 2008). Por otro lado, la sección B presenta mayor diversidad de acordes respecto de su predecesora y una clara función tonal signada por la aparición de la subdominante y de la dominante de

la tonalidad principal. Hacia el principio de la última semifrase se advierte el uso de un segundo grado de paso que conduce a un segundo grado *napolitano* o descendido, intercambio modal del modo frigio. Como ya se ha mencionado anteriormente, éste es un color modal muy común en el tango canción tradicional.

En términos melódicos esta sección presenta al inicio de cada frase un motivo de características inéditas en lo que respecta a la sección A. El mismo está conformado por una nota larga sobre la tónica, un intervalo ascendente de tercera menor y un descenso de nuevo hacia la tónica con una apoyatura sobre el segundo grado de la escala. El consecuente que cierra la primera semifrase es un motivo descendente sobre el nivel métrico de la división. En el mismo se observa alguna reminiscencia hacia la sonoridad de la escala pentatónica. También se puede ver una tendencia a comenzar y finalizar estos motivos con intervalos de cuarta y de quinta. Por último, hay que señalar la extensión de la amplitud registral. El rango melódico total de esta sección -y de toda la obra- es de una décima (La3-Do5).

A modo de cierre y resumiendo lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que El derrumbe presenta un desarrollo melódico basado fundamentalmente en el trabajo motivico, una disposición formal novedosa y un planteamiento armónico de fuertes reminiscencias hacia la sonoridad eólica. Es tal vez esta última característica la más inusual en el tango canción tradicional.

Conclusiones

A través del recorrido realizado hasta aquí se ha focalizado sobre algunos de los procesos estético-musicales que signan las producciones originales de tango actual. De esta manera, es posible identificar elementos técnicos cuya incorporación al discurso musical del tango contemporáneo haya devenido en una narrativa novedosa, inédita y con identidad propia. Si bien la sensible frontera que delimita los contornos de lo que define a un género musical en términos puramente técnicos es difusa y difícil de abordar, bajo el estudio pormenorizado de alguno de estos elementos se ha podido advertir cuáles de ellos corresponden a una incorporación producto de una reapropiación contemporánea del espacio artístico, fuertemente potenciada por los fenómenos culturales e históricos que atravesó Argentina desde finales del siglo XX.

En los tres casos analizados se ha advertido la presencia de discursos melódicos y armónicos novedosos respecto de lo establecido como tendencia usual en el tango canción clásico, como lo son los intercambios modales dóricos, frigios y locrios, la coexistencia de varios centros tonales sin relación directa dentro de una misma obra, las disposiciones formales atípicas y la construcción de frases basadas en motivos de poca extensión melódica. Es importante señalar que estas características no están necesariamente presentes en todas las producciones de tango nuevo. Esto se debe en gran parte a la pluralidad sonora que integra la dimensión estética del tango actual. De todas formas, resulta significativo el hecho de poder hallar estas características rupturistas en obras de gran circulación que son reconocidas y legitimadas al interior del medio.

Por otro lado, resulta necesario señalar dos aspectos centrales en lo que respecta a los modos de producción del tango en la contemporaneidad y que están fuertemente vinculados al desarrollo histórico que ha tenido el género en nuestro siglo. En primer lugar, y como se ha mencionado con anterioridad, en el tango actual existe un considerable número de músicos que no son nativos del género sino que han llegado a él después de transitar carreras y experiencias más o menos largas por otros géneros musicales (Polti, 2016). Es

de esta forma que se habilita un canal constante a través del cual confluyen en el tango diversas sonoridades, sentires y miradas sobre el arte.

En segundo lugar, resulta interesante señalar la existencia de un complejo entramado social integrado por asociaciones civiles, revistas, radios, clubes, milongas, teatros y orquestas escuela cuya actividad está dedicada en forma exclusiva al tango actual. De esta manera, se crea un medio social idóneo para la creación y circulación de producciones artísticas. La retroalimentación acontecida al interior de estos espacios genera a su vez sus propias pautas de legitimación y sus propios sentidos de pertenencia.

A modo de cierre se cita lo expresado por Victoria Polti (2016) en el artículo *Nuevos tangos en Buenos Aires: diálogos integenéricos, porosidad e identidades compartidas* condensado en el libro *Tango, ventanas del presente II*:

Frente a estos cambios, y la forma acelerada en la que los flujos culturales han conformado este contexto, podemos pensar el tango como una metáfora multicultural: sus orígenes están signados por procesos de territorialización, desterritorialización y re territorialización (Deleuze y Guattari, 1997) que generan múltiples relatos, saberes y sensibilidades que orientaron los sentidos y los modos de vivir y hacer tango. (p. 39)

Esperamos que estas reflexiones iniciales puedan representar un humilde aporte al debate acerca de la dimensión estética del tango nuevo. Creemos con firmeza que es necesario disputarle terreno a las miradas que sostienen que el tango actual es una mera reproducción de los modelos del pasado. Estas afirmaciones dan cuenta de una lectura parcializada del género que niega por completo el proceso de reapropiación contemporánea que ha ocurrido en el tango. También descartan la posibilidad de que exista una convivencia de múltiples sentidos, relatos y miradas al interior de una trama compleja y heterogénea, cargada de tensiones y con una profunda capacidad de generar contenido simbólico como es la que atraviesa en la actualidad a las diversas experiencias que conforman el variado universo del tango en el siglo XXI.

Referencias

-Belinche, D. Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. Argentina, Buenos Aires. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Eduulp).

-Brunelli, O. (2014-2015). *Recientes aportes académicos al estudio del tango*. Revista Argentina de Musicología. Volumen 15-16, pp. 19-30.

-Cecconi, S. (2009). *Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente*. Trans, revista transcultural de música. Volumen 13.

-De Lara, T. Roncetti, I. (1968). *El tema del tango en la literatura argentina*. Argentina, Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas.

-Gallegos, H. (2012). *Un disparo en la noche – Orquesta típica Julián Peralta*. Tinta Roja. Consultado el 15-5-2020. Disponible en: <https://www.tintaroja-tango.com.ar/un-disparo-en-la-noche-ot-julian-peralta/>.

-Guerrero, J. (2012). *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*. Trans, revista transcultural de música. Volumen 16.

-Hobsbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX*. España, Madrid. Editorial Crítica.

-Kohan, P. (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Argentina, Buenos Aires. Editorial Gourmet Musical Ediciones.

-Liska, M. (2012). *Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias estéticas contemporáneas*. Argentina, Buenos Aires. Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

-Liska, M. Venegas, S. (2016). *Tango, ventanas del presente II: de la gesta a la historia musical reciente*. Argentina, Buenos Aires. Editorial Desde la gente.

-Neal, C. (director). 2006. *Si sos brujo: una historia de tango* [Cinta documental]. Argentina. Consultado el 3/9/2019. Disponible en: <https://youtu.be/pLxaJGD-u4Y>

-Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempo de globalización*. Argentina, Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

-Peralta, J. (2008). *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Argentina, Buenos Aires. Editorial del puerto.

-Plaza, G. (2011). *Julián Peralta: La selección de los tangos nuevos*. La Nación. Consultado el 15-5-2020. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/julian-peralta-la-seleccion-de-los-tangos-nuevos-nid1399835>

-Polemann, A. Samela, G. (2015). *Las guardias del tango: recursos para la producción musical*. Argentina, Buenos Aires. Cátedra de Producción y Análisis Musical IV: Música rioplatense, FBA, UNLP.

-Polemann, A. (2013). *La interpretación musical en la construcción de la versión en música popular*. Argentina, Córdoba. Ponencia presentada en las X RAM, Reunión de Antropología del Mercosur.

-Polemann, A. (2013). *La versión en la música popular*. Argentina, Buenos Aires. Revista Arte e Investigación. Volumen 9.

-Pujol, S. (2013). *Cien años de música argentina*. Argentina, Buenos Aires. Editorial Biblos.

-Salas, H. (2006). *Lástima, bandoneón*. Página 12. Consultado el 14-5-2020. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3230-2006-09-10.html>

-Scherbovsky, N. (2017). *Julián Peralta: "Hacemos tango desde este lugar de resistencia"*. La Tinta. Consultado el 15-5-2020. Disponible en: <https://latinta.com.ar/2017/03/julian-peralta-hacemos-tango-desde-este-lugar-de-resistencia/>

-Valenzuela, A. (2017). *¿Qué tan auge es el auge del tango nuevo?*.
Página 12. Consultado el 1-3-2019. Disponible en:
<https://www.pagina12.com.ar/20365-que-tan-auge-es-el-auge-del-tango-joven>

-Varela, G. (2016). *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución argentina*. Argentina, Buenos Aires. Editorial Ariel.

Anexo

Breve charla con Natalí Di Vincenzo

Compositora e intérprete.

Autora del tango El Derrumbe.

¿En qué año fue compuesta la obra «El Derrumbe»?

Fue compuesta entre los años 2014-2015

¿Fue compuesta especialmente para el disco «Un disparo en la noche» o existía con anterioridad?

Existía con anterioridad.

En el segundo caso, ¿existen otras versiones/grabaciones?

Sí. Existen dos versiones, una que hice con el pianista y arreglador Guillermo Andrés Borgui para un disco que estoy desarrollando y grabando actualmente, cuya característica es que cada tango tiene una orquestación diferente y distintos músicos y arregladores invitados y otra versión con el pianista Julián Corach con quien estoy trabajando en un proyecto de dúo. También la Orquesta de Tango Nuevo realizó una versión del mismo.

¿Creés que la obra experimentó alguna transformación/resignificación (desde lo musical o desde lo simbólico) en su versión para orquesta típica?

No creo que la palabra sea transformación ni resignificación, creo que las versiones tienen que ver con la estética, el desarrollo artístico, musical y sensible de quien la realiza. Cada versión es única y nos quiere transmitir algo. Para mí la versión de Julián Peralta para la Orquesta Típica fue muy acertada en su arreglo, por lo que logra transmitir musicalmente con respecto al estado anímico de la letra. No siento que la haya transformado ni resignificado, en todo caso la ha interpretado profundamente, con belleza y todo lo que eso implica.

¿Cuales sentís que son tus principales influencias musicales? ¿Y poéticas/líricas?

Mis principales influencias musicales vienen principalmente del rock, ya que mis inicios musicales fueron en bandas de rock donde componía letra y música y hacíamos covers de distintas bandas. Podría nombrarte a Charly García, Spinetta, Los Natas, Faith No More, Ozzy, Tool, Nirvana, Smashing Pumpkins, entre otras.

Paralelamente a esas bandas comencé a cantar tango en dúo y las influencias más fuertes fueron Roberto Goyeneche, Astor Piazzolla, Troilo y

Pugliese, ya que se escuchaba muchísimo en la casa de mi infancia, así como Jaime Ross que siento que es una gran influencia también.

Y las influencias poéticas/líricas: del tango y el rock E. S. Discépolo, Homero Manzi, J. María Contursi, Charly García, Spinetta, y fuera del género musical, Roberto Arlt, Ray Bradbury, entre muchos otros y lecturas del orden más filosófico, siento que son influencia también en mi forma de crear.

¿Cómo te vinculás con tango actual? ¿Cómo llegaste a él?

Sigo componiendo, elaborando proyectos, grabando. Me vinculo desde el disfrute, y con las personas que me siento libre y cómoda compartiendo la creación y la interpretación. Fundamental es para mí hoy, después de un recorrido donde aprendí mucho, sentirme libre en la creación y trabajar con personas donde el vínculo humano está por encima del proyecto.

Llegué desde la EMPA, mientras cursaba la tecnicatura de canto- tango, (2005-2011) donde comencé a componer tangos en música y letra.

¿Componés música y letra de forma usual o te inclinás por alguno de esos dos aspectos en particular?

Me gusta componer ambas y en general de manera conjunta cuando tengo una idea de tema. Escribo más de lo que compongo música, pero porque escribo poesía, prosa poética entre otras cosas.

¿Privilegiás tu rol de intérprete o de compositora? ¿Los transitás por igual?

Ambos me dan mucha satisfacción. No puedo vivir sin componer, es algo que me es inevitable, así esté muchísimo con un tango o canción hasta que siento que puedo sacarlo a la luz. Disfruto mucho hacerlo y luego de desarrollar la interpretación adecuada. Podría decir que los transito por igual, como un momento de creatividad y de búsqueda de belleza. Al menos eso, es lo que intento.