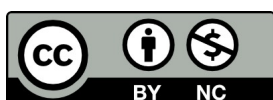


**Significación y representación urbana en el tango
instrumental del siglo XXI. El disco *Soundtrack Buenos Aires*
de Astillero & Orquesta de Cuerdas**

Paloma Martin

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 69-100

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco *Soundtrack Buenos Aires* de Astillero & Orquesta de Cuerdas

Astillero, un influyente sexteto de tango contemporáneo, realizó su tercera producción discográfica en el año 2013 junto a una orquesta de cuerdas. A través de piezas instrumentales, el álbum despliega una narrativa sonora inescindible de asociaciones con Buenos Aires, como si fuera una banda sonora de la ciudad. Esta experiencia de escucha revela no solo la iconicidad de determinados gestos y la híbrida naturaleza de sus recursos musicales, sino también el fervor oscuro de la modernidad, los ecos del pasado y el presente vivaz de una Buenos Aires cargada de connotaciones sociales y culturales, en medio de un siglo XXI donde se establece el resurgimiento del tango.

En este artículo, exploro algunos conceptos sobre las relaciones entre música popular, ciudad (o lugares urbanos) e identidad, para intentar definir de manera hermenéutica cómo *Soundtrack Buenos Aires* desarrolla sus estrategias expresivas de significación y representación urbana. Desde el análisis de los lenguajes musicales que se entrelazan con este aparato crítico, establezco tres tipos de procedimientos que denomino “espejismos”, “reflejos” e “intersecciones”, tres enfoques metodológicos que recorro a través de las composiciones de este disco.

Palabras clave: Tango instrumental del siglo XXI, Sexteto de tango Astillero, Buenos Aires, Música y ciudad, Análisis musical

Meaning and urban representation in the instrumental tango of the 21st century. The album *Soundtrack Buenos Aires* by Astillero & String Orchestra

Astillero, an influential contemporary tango sextet, released its third album in 2013 with a string orchestra. The album unfolds an inseparable sonic narrative of associations with Buenos Aires through instrumental pieces as if they were the city's soundtrack. This listening experience reveals not only the iconicity of specific gestures and the hybrid nature of its musical resources, but also the dark fervor of modernity, the echoes of the past, and the vivacious present of Buenos Aires charged with social and cultural connotations during the 21st-century where the resurgence of tango establishes.

In this article, I explore some concepts about the relationships between popular music, city (or urban places), and identity, trying to hermeneutically define how *Soundtrack Buenos Aires* develops its expressive strategies of urban signification and representation. From the analysis of the musical languages that intertwine with this critical apparatus, I establish three types of procedures that I call “mirages”, “reflections”, and “intersections”, three methodological approaches that I traverse through the compositions of this album.

Keywords: 21st-century instrumental tango, Astillero tango sextet, Buenos Aires, Music and the city, Musical analysis

Introducción¹

Tal como ocurriera durante las décadas de esplendor del tango, en el siglo XXI la gran mayoría de la producción creativa de tangos nuevos consta de canciones. Igualmente, la vertiente instrumental se ha mantenido más reservada, en un flujo paralelo que ha conformado un importante espacio de manifestación musical tanguera contemporánea.² Y aunque sin las letras se diluyen también las denotaciones directas sobre las diferentes situaciones contextuales que rodean a las expresiones musicales, estos lenguajes instrumentales desarrollan estrategias capaces de connotar con sus propios medios aquellos contextos sociales, culturales e identitarios.

Con esta mirada, me sitúo desde una audición crítica frente a las composiciones instrumentales presentadas en el disco *Soundtrack Buenos Aires* del sexteto de tango Astillero. En ellas —como veremos— se encierra el enigmático poder de significación y representación de la ciudad de Buenos Aires, tan poderosa y misteriosa como la naturaleza de los rumbos que tiene la música para comunicar, vincular y emocionar, como si ella misma fuera cómplice de la urbe, de sus latidos, de su andar.

En el ensayo de despejar la niebla de esta ruta de simbolismos cruzados, he establecido algunos diálogos con planteamientos teóricos sobre las relaciones entre música, ciudad y representaciones urbanas. En el campo de la música popular, Juan Pablo González explica que las construcciones simbólicas de la ciudad en las canciones provienen no solo de la identificación denotativa que pudiera hallarse en el texto escrito —el de las letras, tratándose de canciones sobre la ciudad—, sino que emanan también de la simultaneidad de múltiples textos que articulan diferentes connotaciones sociales,

1. Este artículo es una ampliación de mi ponencia “Espejismos, intersecciones y reflejos en el tango instrumental del siglo XXI. Significación y representación urbana en el disco *Soundtrack Buenos Aires* de Astillero & Orquesta de Cuerdas”, presentada en el IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS, Buenos Aires, 5 al 9 de noviembre de 2019. De esa presentación, se puede ver la edición de un video para difusión en YouTube, disponible en: <https://youtu.be/bmzAQSSfBn0>. Quisiera agradecer a Mariano González Calo y a Julián Peralta por su disposición en compartir sus experiencias y partituras, con total entrega, a Alejandro Díez por cederme la posibilidad de exhibir su fotografía en estas páginas, y a Marina Cañardo, por su invitación a participar de este inspirador dossier.

2. Ya me he referido antes a las distintas líneas estilísticas que ha desarrollado el tango contemporáneo, en mi ponencia “Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI”, presentada en el X Congreso Chileno de Musicología, Santiago de Chile, 15 al 18 de enero de 2020. Posteriormente, una lectura ampliada del mismo trabajo fue presentada en mi conferencia online “Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI”, en el marco del V Festival de Tango de Flores, el 12 de septiembre de 2020. Esta última presentación está disponible como video en YouTube, en el enlace <https://youtu.be/E6cMflwS8nc>

culturales y emocionales.³ Este enfoque me permitió trazar la posibilidad de ubicar en mi audición de obras instrumentales diferentes intertextos musicales, sonoros, estéticos, visuales y discursivos del disco. Al combinar metodológicamente tanto los aspectos denotativos como connotativos de estos “textos” de factura instrumental, introduzco hermenéuticamente tres conceptos específicos para caracterizarlos y vincularlos como procedimientos creativos en las construcciones simbólicas que este repertorio tiene de Buenos Aires, que defino como “espejismos”, “reflejos” e “intersecciones”.

En una primera parte de este artículo, comienzo por reflexionar sobre el carácter contrastante en la urbanidad de la emblemática ciudad y su repercusión en la cultura tanguera. Luego, recorro algunas perspectivas sobre imaginarios urbanos, configuraciones simbólicas urbanas y sus implicancias en la música y la cultura. En seguida brindo una visión panorámica sobre Astillero y su tercera producción discográfica. Finalmente, concluyo con el análisis sobre las estrategias expresivas de este *corpus* materializadas en los tres procedimientos creativos —mencionados más arriba— que los músicos plasman en este fonograma.

1. Arrabal y metrópolis: contenidos urbanos en contraste

Sumergida en una “cultura de mezcla”,⁴ Buenos Aires ha sido durante décadas el escenario de profundas transformaciones sociales. Ellas fueron avanzando a la par de un sentido expansionista de desarrollo urbano que se produjo especialmente en la primera mitad del siglo XX, como consecuencia de las políticas migratorias y económicas de la Argentina, entre otros factores. En medio de la híbrida ciudad porteña, coexistieron muchas formas de vivenciar los contrastes de una metrópolis repleta de estímulos disímiles que dieron forma al tango, género musical que se transformará en el emblema nacional argentino ante los ojos del mundo.⁵

3. Juan Pablo González, “A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 70, N° 226 (2017): 11, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44885/46955>. En su artículo, el autor clasifica la naturaleza de los textos ofrecidos por su objeto de estudio en musical, sonoro, performativo, literario, visual y discursivo.

Ver en detalle los conceptos *denotation* y *connotation* en los procesos semióticos musicales en Philip Tagg, *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos* (Nueva York y Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012), 164-166.

4. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003), 15 y 28.

5. John Connell y Chris Gibson, *Sound Tracks. Popular music, identity and place* (Londres: Routledge, 2003), 126.

Como sabemos, en Buenos Aires el tango ha significado mucho más que música: ha sido el espejo del vivir porteño y la expresión cultural de una ciudad que se desarrolló en medio de una pujante tradición de vida bohemia desde la década de 1880.⁶ Migraciones tanto internas (desde el campo a la ciudad) como externas (desde Europa hasta el Río de la Plata), nutrieron de una incesante turbulencia existencial de realidades antagónicas a los habitantes de aquella sociedad. Coriún Aharonián observa que:

el tango ha sido el resultado de un fuerte choque social que el poder necesitaba para lograr la “modernización” de la región, es decir su ingreso efectivo en un orden capitalista neocolonial. La sociedad del tango es una sociedad destruida que trata de reconstruirse a sí misma.⁷

Mientras emergían desde una urbe paradigmáticamente moderna, el tango clásico⁸ y sus letras se desarrollaron bajo un fuerte sentido del pasado, producto del permanente espíritu de desarraigo. Beatriz Sarlo explica esta configuración ideológico-cultural —que ya se expresaba en las primeras décadas del siglo XX— como una estructura articuladora de reacciones y experiencias de cambio: “nostalgia, transformación, recuerdo, lamento, son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable”.⁹ Existe una dialéctica de opuestos entre las subjetividades de identidad que se manifiestan en los contenidos más conocidos de las letras de tango y las concepciones urbanas que se tienen sobre la ciudad de Buenos Aires. Por una parte, los textos nos hablan de una nostalgia incrustada en historias de barrio, arrabales, malevos y amores

Pese a la indudable asociación que el mundo tiene respecto de este género musical con Argentina, es fundamental recordar que el tango surgió simultáneamente como fenómeno cultural en ambas orillas del Río de la Plata, entre los puertos de Buenos Aires y Montevideo.

6. Un amplio panorama acerca de la vida bohemia en la capital argentina durante la primera mitad del siglo XX se puede leer en Pablo Ansolabehere, “Buenos Aires. La ciudad de la bohemia”, en *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, comps. Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016), 49-75.

7. Coriún Aharonián, *Músicas populares del Uruguay* (Montevideo: Tacuabé, 2010), 105-106.

8. Identifico como “tango clásico” a aquél que utiliza elementos en su lenguaje musical que lo caracterizan como “tango” de forma inequívoca, en términos generales. En este sentido, podríamos considerar un marco temporal entre las décadas de 1920 a 1960 aproximadamente, o bien, tomar en cuenta los extremos De Caro-Piazzolla, ya que antes de la época decareana aún restaban aspectos de mayor desarrollo técnico y expresivo para una estabilidad del género, mientras que el Piazzolla de la década del 60 en adelante inicia lenguajes diferentes desde el punto de vista musical y funcional, que llevaron al tango a la experimentación de fusión en otros campos musicales.

9. Sarlo, *Una modernidad periférica*, 31-32.

perdidos; por otra, las transformaciones urbanísticas de la ciudad fueron avanzando hacia horizontes de renovación. Como nos señala Adrián Gorelik:

Pese a la fuerza poderosa de ese mito fundacional de la cultura porteña que es “el barrio”, Buenos Aires nunca aceptó plenamente las versiones nostálgicas para encarnar su identidad: el único mito paradójicamente duradero en esta ciudad es el de lo nuevo.¹⁰

Esta forma de denotar a Buenos Aires desde la intimidad del barrio en las letras se constituyó como un *topos* recurrente del tango canción en la época clásica del género; y aunque su anacronismo fue aumentando con el transcurrir del siglo, suele permanecer como sello de identidad en el imaginario tanguero tradicional. Sin embargo, la relación de los/as porteños/as con la ciudad continuó transformándose, lo que repercutió directamente en el tango, pues aún cuando se vincule de manera reduccionista a la cultura tanguera con los tiempos pasados —debido a este contingente nostálgico, popularizado mundialmente—, se trata de una manifestación de innegable y permanente contemporaneidad. De la misma forma en que el factor común entre los/as músicos/as de tango durante su historia ha sido introducir nuevos elementos en sus lenguajes musicales que van entretejidos con la tradición, también “la conexión de los letristas de todas las épocas ha sido el propósito de trazar la actualidad y renovar el tango”.¹¹

El siglo XXI ha traído nuevas miradas y con ellas el tango nuevo responde al insoslayable paso de su historia. Un intervalo contundente de entre veinte y treinta años¹² fue necesario para que el tango de hoy pudiera resurgir en el corazón de una capital donde más heridas se fueron sumando a la genealogía del fervor por sobrevivir a las adversidades políticas, económicas y sociales. Buenos Aires se convierte en un enorme espacio urbano donde la nostalgia se esfuma y se asoma “la mirada oscura y terrible sobre la ciudad y el barrio”.¹³ Esto revela una de las características de las grandes urbes: la hostil reiteración de lo que no permanece, de lo ilusorio y de lo utópico, porque “así como la voluntad de ciudad la convirtió en un lugar deseable, el

10. Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004), 208.

11. Melanie Carolina Mertz, *Vuelve el tango. Análisis de las letras de tango (1999-2013)* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018), 34.

12. En general, se estima que el resurgimiento actual del tango se inició en Argentina en la década de 1990, luego de la supervivencia de las generaciones previas de músicos que continuaron desarrollando un “tango de la resistencia”, entre los años sesenta y ochenta.

13. Sebastián Linardi, “Tango nuevo, miradas nuevas”, *Tinta Roja*, Año 1, N° 2 (2011): 24.

miedo a la ciudad puede volverla un desierto donde el recelo prevalezca sobre la libertad”.¹⁴ Según Sebastián Linardi: “Ya no hay aquí nada entrañable y acogedor en la ciudad del tango. Todo en ella es feroz y lastima a sus hijos. Ya no es un malevo o fatalidad quien daña; ahora es la mismísima Buenos Aires la que puede matarnos”.¹⁵ Desde la elocuencia de estas palabras, se desprende que la sensación que se tiene hoy del núcleo urbano avanzó hacia un polo opuesto: de la fraternidad hogareña de los arrabales hacia el anonimato hiriente de una ciudad umbrosa. Melanie Mertz enfatiza: “La visión oscura de la ciudad y su sociedad es la cuestión más propia del tango actual, la cual la diferencia del tango tradicional”.¹⁶

No hay duda de que los tiempos actuales ofrecen otra realidad urbana y que sus habitantes conviven con ella de múltiples formas. La música forma parte de este cohabitar y su manera de sonar puede reflejar las pulsiones urbanas y representar a la misma ciudad. Pero ¿de qué manera la música es capaz de connotar una ciudad mediante recursos que son sólo musicales, especialmente en los casos de las creaciones instrumentales sin un texto cantado que pudiera denotar a la ciudad desde la letra de la canción? Para intentar responder a esta pregunta, revisaremos ahora algunos puntos de vista sobre la relación entre música, ciudad y las construcciones simbólicas urbanas a partir de la música.

2. Música, ciudad y representaciones urbanas

La conformación y significación de las variadas concepciones que se tienen sobre las ciudades y los espacios urbanos en general proviene de los “imaginarios urbanos” que surgen en las sociedades. Armando Silva indica que una de las instancias de los imaginarios urbanos se establece como construcción social de la realidad que ofrece una condición cognitiva, por tanto, los imaginarios sociales serían “aquellas representaciones que rigen los procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas haciendo de ellos unos modos particulares de comunicarnos e interactuar socialmente”.¹⁷ Por su parte, Gorelik se refiere a los imaginarios urbanos como “una reflexión cultural ... sobre las más diversas maneras en que las sociedades se representan a sí mismas en las ciudades y construyen sus modos

14. Beatriz Sarlo, *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009), 97.

15. Linardi, “Tango nuevo, miradas nuevas”, 20.

16. Mertz, *Vuelve el tango*, 115.

17. Armando Silva, *Imaginarios urbanos* (Bogotá: Arango Editores, 2006), 104.

de comunicación y sus códigos de comprensión de la vida urbana”.¹⁸ A su vez, estos razonamientos y los estudios de comunicación sobre los imaginarios urbanos tendrían la capacidad de revelar la cuestión de la identidad.¹⁹

Imaginar la ciudad es crear la ciudad. Y lejos de permanecer en la esfera de las ideas, estos pensamientos generan zonas concretas, habitadas desde las complejas subjetividades de la identidad. Sarlo nos subraya que “*No hay ciudad sin discurso sobre la ciudad*. La ciudad existe en los discursos tanto como en sus espacios materiales”.²⁰ Si respecto a la ciudad, “materialidad” y “discurso” forman parte de una misma ontología, entonces las manifestaciones musicales sobre la ciudad —o las que se desarrollan en la ciudad— son a la vez espacio material y discursivo. Las relaciones entre música y ciudad se consolidan a partir de ese flujo de ida y vuelta en la representación de ellas mismas, no solo desde la significación sino también desde la espacialidad material. Esto se hace más frecuente en las que pertenecen al folclore y a la tradición oral, ya que es posible hallar en ellas con mayor frecuencia una asociación con determinados lugares. También es importante hacer notar que especialmente en la música popular su vinculación con determinados lugares afecta directamente a esos espacios, debido a los múltiples intertextos que ella posee en su presentación ante la audiencia. En este sentido, resulta de alto interés la mirada que John Connell y Chris Gibson nos ofrecen sobre esta relación, donde la música tiene una naturaleza “espacial”: “La música popular ilumina el lugar, ya sea directamente a través de las letras y los elementos visuales, metafóricamente a través de percepciones más elevadas, a través de sonidos que se consideran simbólicos del lugar [...] y en las *performances* que crean espacios de sentimientos”.²¹

Connell y Gibson exploran diferentes formas en que la música popular es espacial: hilvanan su recorrido por aspectos geográficos, percepciones sobre lugares específicos y planteamientos culturales sobre el espacio, entre varias problemáticas.²² En su estudio, los autores plantean a la música como una tensión entre “fluidez” y “fijeza”, que se manifiesta en una serie de procesos materiales y discursivos. En cuanto

18. Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires*, 260.

19. Ibid., 261.

20. Sarlo, *La ciudad vista*, 97. Destacado de su autora.

21. Ibid., 88, traducción propia. Texto original: “Popular music illuminates place, either directly through lyrics and visuals, metaphorically through heightened perceptions, through sounds that are seen as symbolic of place ... and in performances that create spaces of sentiments”.

22. Connell y Gibson, *Sound Tracks*.

al tango, su capacidad de fluidez puede ser reconocida en su naturaleza musical híbrida y en el amplio periplo que ha recorrido globalmente desde sus comienzos hasta nuestros días; no obstante, en este texto quisiera destacar sus habilidades de fijación que la anclan a la ciudad porteña. Los autores definen como fijeza espacial:

donde la continuidad se valora más que el cambio, la estabilidad se prefiere a los ciclos de la moda, y que vincula la música a lugares concretos y establece esos vínculos como tradiciones y aspectos genuinos de las culturas locales ... Esa autenticidad ... se construye en parte por los intentos de integrar la música en el lugar.²³

Dentro de los elementos que caracterizan la capacidad de fijación de la música popular con determinados lugares, se encuentran su tendencia de aglomeración a nivel industrial —consideremos la colosal producción discográfica que ha tenido el tango solo en Argentina durante la primera mitad del siglo XX— y los sitios de turismo —Buenos Aires se ha situado a sí misma como “la ciudad del tango” para los turistas—, como procesos materiales, entre otros. Como procesos discursivos, son identificadas las afirmaciones territoriales (por ejemplo, en las letras de los tangos cantados), la tríada tradición-herencia-autenticidad (esta temática se presenta prácticamente en la mayoría de los textos de toda índole que se han escrito sobre tango —y en éste no se produce la excepción—), la apelación a las “raíces” y el sentido de “resistencia” cultural (el desarrollo del tango en Argentina desde la década del sesenta en adelante se ha identificado con el término de “resistencia” para establecer su presencia frente a otras prácticas de consumo musical).²⁴ Aunque se mencionan otros puntos, los recién citados aquí se ensamblan cómodamente al tango rioplatense.

La correspondencia entre el tango y la ciudad de Buenos Aires ya ha sido estudiada por Omar Corrado, específicamente desde el caso de Astor Piazzolla, en un texto ineludible y esclarecedor sobre este tema. Corrado explica que la capacidad referencial de la música de Piazzolla para construir simbólicamente la ciudad de Buenos Aires responde a características específicas de su naturaleza musical y a otras

23. Ibid., 19, traducción propia. Texto original: “where continuity is valued over change, stability preferred to cycles of fashion, and which links music to particular places and establishes those links as traditions and genuine aspects of local cultures ... Such authenticity ... is in part constructed by attempts to embed music in place”.

24. Ibid., 10.

relacionadas con su circulación social y su recepción.²⁵ Sin ir más lejos, el sonido del bandoneón resulta un “ícono irremplazable, que condensa en sí mismo elementos identitarios básicos para la construcción musical del lugar”.²⁶ Este instrumento funciona como un elemento denotativo de Buenos Aires, y al continuar con la cadena de asociaciones, Buenos Aires es la ciudad connotativa del tango. El musicólogo destaca que los materiales musicales de Piazzolla expresan “los extremos de la experiencia vital en la metrópolis contemporánea: el vértigo y el agotamiento, el dinamismo y la soledad, la violencia y la melancolía, el anonimato y la introspección”.²⁷ Todo aquello connota también a la urbe porteña.

Todas estas reflexiones en torno al binomio música/ciudad ampliaron mi campo de recepción del disco *Soundtrack Buenos Aires* de Astillero. En la misma línea que Corrado, me aproximo a esta producción musical como auditora de un fonograma que simboliza a la ciudad de Buenos Aires. Más allá de la denotación directa de su título, este fonograma desarrolla una serie de estrategias expresivas para reflejar una dimensión cinematográfica y contemporánea de la capital. Estos detalles serán abordados aquí, luego de presentar algunos antecedentes importantes sobre el grupo Astillero y el disco en el siguiente apartado.

3. Astillero y el disco *Soundtrack Buenos Aires*

Astillero ha sido una de las ramas fundamentales del tronco innovador de orquestas que surgió con el movimiento “La Máquina Tanguera” a fines del siglo pasado y fue uno de los primeros grupos de tango contemporáneo dedicados exclusivamente a composiciones de tangos originales.²⁸ Desde el 2005, ha realizado cinco producciones discográficas en las que resalta la primacía por creaciones instrumentales sobre tangos cantados.²⁹ El sexteto está conformado por Julián Peralta en piano y dirección, Mariano González Calo en bandoneón solista y otros cuatro integrantes (que han variado a lo largo de estos más de quince años de trayectoria) en violín, violonchelo, bandoneón segundo y contrabajo.

25. Omar Corrado, “Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires”, *Revista del ISM*, Vol. 1, N° 9, (2002): 52.

26. *Ibid.*, 55.

27. *Ibid.*, 58.

28. Morgan James Luker, *The Tango Machine. Musical Culture in the Age of Expediency* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 68.

29. Se trata de cuatro discos y un EP, con un total de 13 tangos cantados y 34 composiciones instrumentales. Más datos sobre su discografía en el enlace: <http://astillerotango.com.ar/musica/>

Soundtrack Buenos Aires corresponde al tercer disco del grupo. Fue grabado en Estudios ION en una sola sesión con el conjunto completo de intérpretes el 24 de agosto del 2012 (ver Imagen 1). Comprende nueve *tracks* con un total de diez composiciones para sexteto típico y orquesta de cuerdas:³⁰ siete de ellas creadas por Julián Peralta³¹ y tres por Mariano González Calo.³² Su lanzamiento se realizó en el 2013, a través de una producción autogestionada, mediante el sello independiente “De Puerto”.

Imagen 1: Astillero y orquesta grabando el disco *Soundtrack Buenos Aires* (Fotografía de Alejandro Diez).



Tanto el diseño general del arte del disco (a cargo de Julieta Federico) como las fotografías (tomadas por Yanina Fernández) están en blanco y negro. La tapa del disco exhibe la imagen de un reloj que cuelga sobre un fondo industrial que podría ser una terminal ferroviaria. Bajo la foto se anuncia el título en letras grandes y en la parte inferior del cuadro aparecen los datos de quienes participaron en la producción, con un tipo de fuente que suelen usar los afiches promocionales de las películas a modo de “créditos” (ver Imagen 2). Todos estos detalles visuales marcan una intencionalidad en la utilización de una estética propia del cine para acompañar el sentido del título.³³ González Calo explica la denotación de este concepto:

30. Recordemos que el sexteto típico se compone de dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano. La orquesta de cuerdas, en tanto, se forma con violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos.

31. “A suerte y verdad”, “Páribum”, “DDI”, “Fetiché”, “Rosca”, “Marfil” y “Vander”.

32. “Línea de tiempo”, “Reflejo” y “Madrugón”.

33. En la parte superior, se lee “SERIE ‘Nueva época de oro del TANGO’”, una leyenda que llevan los discos realizados por De Puerto Producciones.

Debido a la orquesta de cuerdas, el resultado de la sonoridad del disco es más épica, casi cinematográfica ... Pensamos ponerle “Banda de sonido de Buenos Aires”, pero encontramos en “Soundtrack Buenos Aires” una manera muy sintética (y desprejuiciada también) de llamarlo ... La música que hacemos habla de la ciudad de Buenos Aires, no con su voz sino con la nuestra.³⁴

Imagen 2: Tapa del disco *Soundtrack Buenos Aires*.



Además de su formato físico y su presencia en las diferentes plataformas digitales, el disco se ha difundido a través de giras en vivo por distintas partes de Argentina y del mundo, a través de la organización de conciertos con carácter didáctico y pedagógico, ya que en sus viajes se han realizado colaboraciones con orquestas locales para enseñar el lenguaje musical del tango a través de este repertorio.³⁵ Por otra parte, varias versiones de algunos de sus temas han sido interpretados por otras agrupaciones y sextetos mediante la adaptación de sus partes y la interpretación reformulada de su instrumentación, continuando así su rumbo de transformación y re-significación interna en la actualidad.³⁶ A continuación, veremos los aspectos musicales expresivos de este *corpus*.

34. Mariano González Calo, mensaje de Facebook a la autora, 3 de noviembre de 2019.

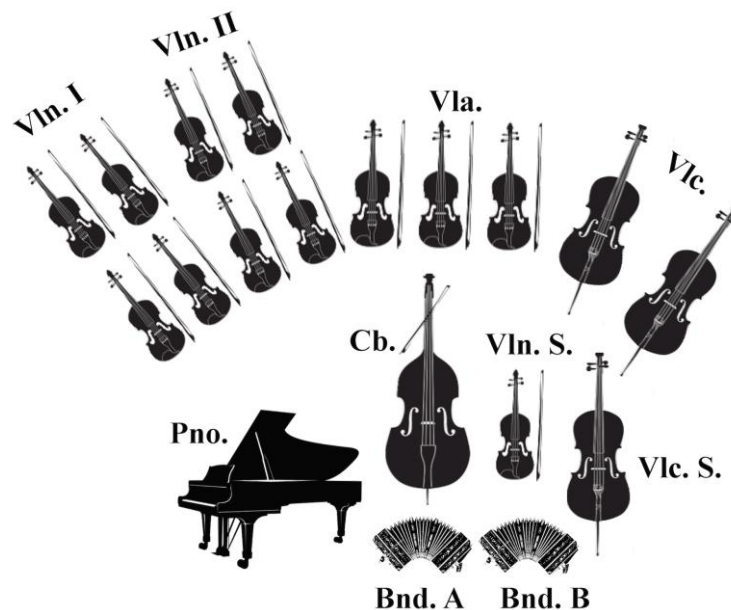
35. Algunas de estas orquestas locales pertenecen a instituciones como Reed College de Portland (Estados Unidos), Royal Northern College of Music de Manchester (Inglaterra), y Stanser Musikstage de Stans (Suiza), entre varias más. Datos extraídos del enlace <http://astillerotango.com.ar/bio/>

36. En Buenos Aires, se encuentran los casos de la Orquesta de Cuerdas del Plata, el Quinteto Criollo González Calo y el mismo Astillero que ha presentado estos mismos tangos sin las cuerdas.

4. Estrategias musicales expresivas del disco *Soundtrack Buenos Aires*

En esta sección expondré mi análisis de las estrategias musicales expresivas propias de este disco. Las he clasificado en tres segmentos que he denominado alegóricamente como “espejismos”, “reflejos” e “intersecciones”. Cada una de ellas combina diferentes recursos técnicos en la utilización de los parámetros del sonido. Para una mejor comprensión de estos procedimientos, utilizaré algunas imágenes que constan de fragmentos de partitura de las obras, acompañadas de la iconografía de los instrumentos musicales a cargo de esos extractos (ver Imagen 3). Allí, se pueden ver los instrumentos que participan en *Soundtrack Buenos Aires*: cuatro violines primeros, cuatro violines segundos, tres violas, dos violonchelos y los seis integrantes de Astillero (dos bandoneones, violín solista, violonchelo solista, piano y contrabajo).³⁷

Imagen 3: Conformación instrumental del disco *Soundtrack Buenos Aires*.



Cabe destacar que la mayoría de las partituras de estas composiciones tienen acceso libre desde internet, en el enlace <https://julianperalta.net/es/obras-para-sexteto-orquesta-de-cuerdas>

37. En este disco, el sexteto Astillero estaba constituido por Martijn Van Der Linden en violín, Luciano Falcón en violonchelo, Mariano González Calo y Adolfo Trepiana en bandoneones, Federico Maiocchi en contrabajo y Julián Peralta en piano y dirección. La orquesta de cuerdas tuvo en violines a Alejandro Schaikis, Katharina Deissler, Perla Flores, Carlos Morbidoni, Alicia Alonso, Pablo Borghi, Marcela Vigide y María Florencia Prieto; en violas a Félix Peroni, Gustavo Barahona y Laura Fregosini; y en violonchelos a Ignacio Bartet y Emanuel Aguirrez.

4.1. Espejismos: relatos sonoros cinematográficos

Identifico como “espejismos” a las estrategias tímbricas y retóricas que el sexteto Astillero elabora a partir de la orquestación con cuerdas frotadas y que, junto al formato tanguero de las composiciones, se definen como una posibilidad contemporánea de significación simbólica con características connotativas cinematográficas de la ciudad de Buenos Aires. Esto se logra a través del engrosamiento de varias de las voces en las cuerdas, permitiendo que se generen narrativas musicales de sustancia referencial, asociables a relatos que cuentan historias desde lo sonoro como si fuera una música incidental o música de fondo de una dinámica urbana. Sin embargo, al ser lenguajes abstractos, solamente tenemos un espejismo de la historia contada. Lo más importante en este procedimiento expresivo es el carácter del diálogo que estas melodías tendrán con otras voces participantes en la orquesta. Los espejismos funcionan entonces como una manera de instalar la impronta estética de las bandas sonoras cinematográficas.

Al proceder en forma de planos sonoros que encarnan un relato en diálogo con otros, se establece cierta horizontalidad que es fundamental para su expresividad. En este sentido, me acojo a la definición de *diataxis* en música, un término acuñado por Philip Tagg para explicar el “aspecto de la forma musical que influye en el arreglo/disposición/orden de los episodios musicales en términos de ubicación cronológica e importancia relativa”.³⁸ Se trata de situaciones en la forma y la sintaxis de ciertas músicas populares que funcionan de manera diferente a esos mismos conceptos en la música académica. Más específicamente:

DIATAXIS es el aspecto a largo plazo, diacrónico, procesual y episódico de la sintaxis que cubre el ordenamiento extensivo de eventos en duraciones que exceden la del presente extendido. Puede pensarse en términos de FORMA NARRATIVA general, y como horizontal en lugar de vertical.³⁹

38. Tagg, “Glossary of terms”, traducción propia. Texto original: “Diataxis: aspect of musical form bearing on the arrangement / disposition / order of musical episodes in terms of chronological placement and relative importance”.

39. Tagg, *Music's Meanings*, 385, traducción propia, destacado del autor. Texto original: “DIATAXIS is the long-term, diachronic, processual and episodic aspect of syntax covering the extensional ordering of events over durations exceeding that of the extended present. It can be thought of in terms of overall NARRATIVE FORM, and as horizontal rather than vertical. In conventional Western music theory diataxis is usually called ‘form’, as if no other type of musical form existed”.

Algunos ejemplos de espejismos podemos encontrarlos en el transcurso de “Páribum”, donde el acompañamiento a contratiempo del *solo* de cuerdas —tanto rítmico como *cantabile*— imprime un carácter cinematográfico. En “Fetiché” se explota el uso del timbre de las cuerdas frotadas, siendo la única composición sin piano ni bandoneones; durante la obra, el solo de violonchelo dialoga con las diversas entradas por adición de las otras voces, en un procedimiento minimalista. En “A suerte y verdad”, el espejismo se produce a través de melodías *cantabile* de las cuerdas, en especial cuando van en registro medio-grave; cuando a este canto se une el bandoneón (Bnd. A) se genera una sola textura, expresando el color porteño que nos ancla en Buenos Aires (ver Ejemplo 1).⁴⁰ Esta misma situación se encuentra en “Rosca”, cuyo *cantabile* de la cuerda en *solo* es un diáfano relato.⁴¹

Ejemplo 1: “A suerte y verdad” (Peralta), cc. 17-24. Melodía *cantabile* en *solo* de cuerdas graves y bandoneón.⁴²



“Marfil” suena intensamente enigmática en su versión para sexteto y orquesta.⁴³ Mercedes Liska se refirió antes a esta composición cuando solo existía en su versión para sexteto típico. En su texto, la autora señala que habría una idea de continuidad y recurrencia, debido a la destitución del diseño melódico como conductor del desarrollo musical ante el tratamiento armónico que sostiene el movimiento circular.⁴⁴ En el disco que nos convoca, esta obra posee la intriga de una narración sigilosa en las armonías modales que se forman por medio de los distintos planos sonoros de la orquestación.

40. Minuto 0:42-1:02 del *track 1* correspondiente a “A suerte y verdad”.

41. Min. 1:10-1:27 del *track 6* correspondiente a “Rosca”.

42. Melodía extraída de la partitura original. Disponible en: <http://julianperalta.net/wp-content/uploads/2003/01/ASUERTEYVERDAD3.pdf>

43. “Marfil” fue estrenada en una primera versión para el sexteto Astillero en el disco *Tango de Ruptura* (Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2006). En *Soundtrack Buenos Aires* aparece como la primera parte un *track* extenso (7) junto a “Reflejo”.

44. Mercedes Liska, “Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las nuevas estéticas musicales”, en *Tango, ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, coord. Mercedes Liska (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012), 87.

Una pulsación reiterativa en la dupla de piano y contrabajo le imprime una ambientación fílmica y al mismo tiempo un carácter onírico, ya que debido a su ritmo (negra-silencio de negra-negra-negra, esta última en el alzar y con “arrastre”) se siente “como si fuera un vals en cuatro [tiempos]”.⁴⁵ La *diataxis* y sus espejismos se presentan tanto en las secciones en que suena el *solo cantabile* de las cuerdas como en el resto de los segmentos melódicos.⁴⁶

En la tercera parte de “Vander” existe un trance climático épico en ascenso, dirigido por el espejismo del solo de violín: un inspirar y exhalar de una caída al vacío que crece y se expande hacia lo desconocido.⁴⁷ La idea de “vals en cuatro” reaparece, lo que evoca cierta narrativa cinematográfica por la repetición variada de las sub-secciones junto al acompañamiento *in crescendo* de las cuerdas de la orquesta. También es un espejismo “en solitario” (como ocurre con el violonchelo en “Fetiché”) el solo dramático del violín solista en la primera parte (en forma de *recitativo*), y el diálogo entre los segmentos graves y agudos del mismo violín en secuencias de pregunta-respuesta.

En “Reflejo”⁴⁸ se pueden oír diálogos entre mundos de significación disímiles. La composición está en 3x4, lo que rompe con la métrica tradicional tanguera. Es, en efecto, una especie diferente al tango, sin dejar de serlo completamente. González Calo explica: “el tema Reflejo, aunque es un aire de zamba o vidala, mantiene la sensación de que transcurre en una ciudad poblada y no en la Puna”.⁴⁹ Aquí el fueye encarna la identidad porteña en forma de monólogo, como un alarido, mientras conversa con las cuerdas que entonan un canto de nostalgia de otros espacios en el andar ternario de una memoria campera, allá lejos de la ciudad (ver Ejemplo 2).⁵⁰

45. Julián Peralta en comunicación personal, 21 de marzo de 2014.

46. Min. 1:52-2:11 y en 2:31-2:50 del *track* 7 correspondiente a “Marfil/Reflejo”.

47. Min. 2:50-4:00 del *track* 9 correspondiente a “Vander”.

48. “Reflejo” fue estrenada en una primera versión para el sexteto Astillero, en el disco *Sin descanso en Bratislava* (Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2009). En *Soundtrack Buenos Aires*, aparece como la segunda parte un *track* extenso (7) junto a “Marfil”. Existe además una versión posterior a la referida en este trabajo, interpretada por el Quinteto Criollo González Calo, en su álbum *Milonga Conurbana* (Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2019).

49. Mariano González Calo, mensaje de Facebook a la autora, 3 de noviembre de 2019.

50. Min. 4:55-5:18 del *track* 7.

Ejemplo 2: “Reflejo” (González Calo), cc. 42-45. Diálogo entre mundos y sus connotaciones.⁵¹



textura
cinematográfica



Buenos Aires



pulsación
campera



4.2. Reflejos: convulsiones de una ciudad tanguera

Le doy el nombre de “reflejos” a las manifestaciones de isomorfismo entre sonido y ciudad, a las relaciones simbióticas que se producen en el traslado de los signos urbanos hacia la música. Si bien esta interacción expande las problemáticas de la relación entre identidad, música popular y lugares urbanos, en el caso de la ciudad de Buenos Aires —como señalara Corrado— existe ya un camino recorrido tras el legado de Piazzolla y sus rasgos musicales asociados al simbolismo porteño, a través de la tímbrica tanguera y una serie de gestos vanguardistas. Me inclino por el ya mencionado concepto de “fijeza espacial” de Connell y Gibson para explicar el modo en que la música puede establecer vínculos con lugares particulares y disponer esas relaciones como tradiciones y aspectos genuinos de las culturas locales.

La idea de “intencionar” un isomorfismo entre sonido y urbanidad en la música ya ha sido estudiado previamente. Carlos Fortuna detalla que “el sonido dominante de la ciudad pasó a ser un sonido mecánico, rítmico, de cadencia correcta, continua y rutinaria”.⁵² La orgánica de las ciudades respira, palpita, se contorsiona y se mueve con rítmicas violentas, mecánicas y cíclicas. Del mismo modo, en este disco se refleja la dinámica urbana porteña con estrategias de orquestación que despliegan pulsaciones en

51. Melodía extraída de la partitura original, facilitada a la autora por Mariano González Calo.

52. Carlos Fortuna, “La ciudad de los sonidos: Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos”, *Cuadernos de Antropología Social*, N° 30 (2009): 51, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913916003>

tensión, látigos estridentes y contrastes en la espacialidad sonora. Julián Peralta se refiere a esta impronta de esta manera: “yo creo que hay una cierta obsesión que es más mecánica inclusive que la obsesión que pudo haber en los repertorios del cuarenta o el cincuenta, justamente porque la ciudad se ha vuelto más mecánica y un poco más impersonal”.⁵³

Los reflejos en *Soundtrack Buenos Aires* se pueden explicar si consideramos — en oposición al diacronismo de la *diataxis*— los procesos sincrónicos en la música. Tagg lo describe a través del concepto de *syncrisis*, que consiste en un “conjunto de varios sonidos continuos perceptibles como un todo combinado dentro de los límites del presente extendido”.⁵⁴ “Syncrisis también involucra textura con sus escalas bipolares musicales interrelacionadas de densidad/escasez y singularidad/multiplicidad”.⁵⁵ Su definición precisa señala:

SYNCRISIS denota aspectos de forma y significación que tienen que ver con la disposición sincrónica, intencional, y de arreglo de los elementos estructurales dentro del presente extendido. Puede contener elementos de sintaxis a corto plazo y considerarse como un apilamiento vertical en lugar de una disposición horizontal.⁵⁶

Un ejemplo de reflejo se encuentra en “DDI”:⁵⁷ contiene la fórmula hermética de un ritmo variado en la distribución de los tiempos, como si fuera una manera de cubrir lugares ordenada y mecánicamente, alternándose entre silencios y golpeteos (ver Ejemplo 3). Esta rítmica cíclica de cuatro compases expuestos al inicio del *track* se mantendrá durante el resto de la obra, en un *continuum* obsesivo que se intercala sincrónicamente con las llamadas ansiosas de la línea de cuerdas y el bandoneón solista que intenta alzar su voz en medio del caos.

53. Julián Peralta, mensaje de Facebook a la autora, 3 de noviembre de 2019.

54. Philip Tagg, “Glossary of terms, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg”, traducción propia. Disponible en: <http://tagg.org/articles/ptgloss.html>

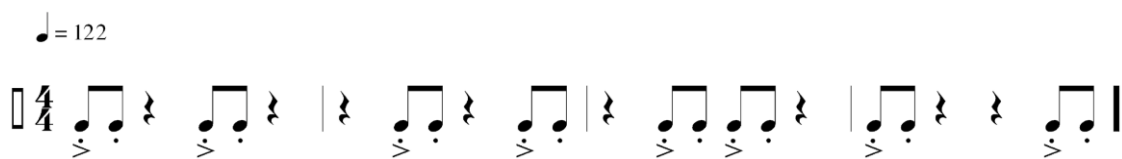
Texto original: “*aggregate of several ongoing sounds perceptible as a combined whole inside the limits of the extended present...*”.

55. Tagg, *Music's Meanings*, 419, traducción propia. Texto original: “Syncrisis also involves texture with its interrelated bipolar scales of musical density/sparsity and singularity/multiplicity”.

56. Tagg, *Music's Meanings*, 385, traducción propia, destacado del autor. Texto original: “SYNCRISIS denotes aspects of form and signification bearing on the synchronic, intensional, arrangement of structural elements inside the extended present. It can contain elements of short-term syntax and be thought of as vertical stacking rather than as a horizontal array”.

57. Esta composición tiene una versión de cámara posterior al disco de Astillero, en la producción de Julián Peralta, *Tango para Cuerdas* (Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2018).

Ejemplo 3: *Ostinato* rítmico cíclico en “DDI” (Peralta).



“Rosca” expresa su urbanidad desde el inicio por medio de rapidísimos arpeggios ascendentes y descendentes de los violines, dando la impresión de una calle ruidosa. Este recurso es utilizado en gran parte de esta composición como un telón de fondo del latir metropolitano.

En “Línea de tiempo”, se oyen secuencias rítmicas que nos traen a la conciencia el transcurrir del tiempo en un trayecto implacable, sin retorno. En efecto, Mariano González Calo indica que “va describiendo un poco distintas épocas de la música de la ciudad”.⁵⁸ Para expresarlo, los diferentes grupos en la orquesta combinan melodías con contratiempos repetitivos, transformándose en un artilugio cuya trama se desata en el contraste de “latigazos” percusivos y reverberantes del contrabajo y el piano en el cuarto tiempo de esos compases, a través del contraste entre notas graves y agudas (ver Ejemplo 4).⁵⁹

“Madrugón” vocifera urbe y despertar violento mediante múltiples entradas de voces con melodías dramáticas, insistentes y tensas, que no dejan de avanzar por sobre la base rítmica tanguera y disonante (ver Ejemplo 5).⁶⁰ Los contrastes ocurren a todo nivel, incluyendo la *diataxis* y espejismos que se producen en el cambio de *tempo* y carácter de la parte B.⁶¹ Hacia el final, el clímax se inicia con un solo de piano frenético que interpreta el tema principal de forma exacerbada, debido a la incrementación de la densidad de las voces que se sienten más cargadas por la armonía cromática, los diferentes adornos y acentos.⁶²

58. Mariano González Calo, mensaje de Facebook a la autora, 3 de noviembre de 2019.

59. Min. 2:22-2:38 del *track* 2 correspondiente a “Línea de tiempo”.

60. Existe una versión posterior de esta composición interpretada por el Quinteto Criollo González Calo en el disco *Las nuevas formas. Tangos de hoy en versión criolla* (Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2014).

61. Min. 0:30-0:59 y luego min. 1:00-1:37 del *track* 8 correspondiente a “Madrugón”.

62. Min. 01:38-1:52 del mismo *track*.

Ejemplo 4: “Línea de tiempo” (González Calo), cc. 62-69. Estrategias rítmicas de expresividad mecanicista y contrastante.⁶³

The musical score for "Línea de tiempo" (measures 62-69) features three staves: Violin, Piano, and Cello. The Violin part (top staff) is in treble clef, 4/4 time, with a melody of eighth and quarter notes, marked *mf*. The Piano part (middle staves) is in treble and bass clefs, 4/4 time, with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. The Cello part (bottom staff) is in bass clef, 4/4 time, with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. The score includes various performance instructions such as *arco*, *pizz. non div.*, and *arco*.

El caminar por la ciudad porteña y su cotidianidad también son expresados en un movimiento menos veloz aunque igualmente mecánico. Podemos escucharlo en la última parte de “Fetiché”, donde de forma sincrónica suena la pulsación en cuatro tiempos (el caminar) y planos rítmicos obsesivos en las cuerdas agudas.⁶⁴ El sonido colorístico particular de este fragmento coincide también con la estrategia expresiva de la “intersección” piazzolliana, cuyos detalles revisaremos a continuación.

63. Melodía extraída de la partitura original, facilitada a la autora por Mariano González Calo.

64. Min. 3:33-4:10 del *track 5* correspondiente a “Fetiché”.

Ejemplo 5: “Madrugón” (González Calo), cc. 48-55. Solo de piano. Estrategias expresivas de connotación urbana.⁶⁵



4.3. Intersecciones: los ecos del pasado

Denomino “intersecciones” a los ecos del pasado que se instalan en medio de la estética contemporánea empleada en este disco, como en un cruce de caminos, en una muestra de la influencia de algunas figuras perennes en la conformación del sonido tanguero hasta nuestros días. Esta intertextualidad responde a un proceso cultural mayor en el desarrollo musical del tango actual, que comenzó en la década de los noventa y que significó el resurgimiento del género, con el propósito de recuperar la popularidad de una tradición cargada de identidad. Julián Peralta fue protagonista en la reconstrucción de orquestas típicas, liderando su gestión, creación e implementación en la ciudad de Buenos Aires. Sofía Cecconi comenta que “La idea rectora de esta *movida* era hacer un tango comprometido con la realidad, anclado en el presente y, sobre todo, joven”.⁶⁶ Luego de haber fundado y dirigido la Orquesta Típica Fernández Fierro, migró de ella para crear el sexteto con la clara intención de interpretar tangos nuevos. Según nos señala Morgan Luker, “el grupo [Astillero] incorpora y exagera rasgos del tango de la época dorada en sus composiciones originales con el fin de crear una música contemporánea que reivindica sonoramente el legado histórico del tango como forma popular”.⁶⁷

65. Melodía extraída de la partitura original, facilitada a la autora por Mariano González Calo.

66. Sofía Cecconi, “La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión”, *Estudios Sociológicos*, Vol. 35, N° 103 (2017): 167. Recomiendo la lectura de todo este texto para obtener una idea completa del contexto socio-cultural que acompañó este período del tango en Argentina.

67. Luker, *The Tango Machine*, 76, traducción propia. Texto original: “The group incorporates and exaggerates features of golden-age tango in their original compositions in order to create a contemporary music that sonically claims the historic legacy of tango as a popular form”.

Entre las influencias más destacadas en los/as músicos/as de tango contemporáneo se encuentra Osvaldo Pugliese.⁶⁸ A través de su orquesta, Pugliese expandió su marcación “yumba” de origen decareano como uno de sus sellos más característicos hacia las generaciones que le sucedieron, sistematizando en un gesto rítmico imperioso para la expresión del tango.⁶⁹ Luker además agrega: “Se especializó en una sensibilidad agresiva que resaltaba la refinada violencia del tango sin sacrificar su impulso rítmico básico”.⁷⁰ La presencia del sello puglieseano en el tango del siglo XXI se despliega más allá de la música, afectando el modo en que las agrupaciones se organizan y crean desde un sentido ideológico comunitario, entre varios aspectos complejos.⁷¹ Esto se infiere también en Astillero, pues aunque las composiciones aparecen difundidas bajo la autoría de sus fundadores, Peralta señalaba en el 2011 que “los temas se laburan entre todos en el ensayo. Astillero es fruto del trabajo colectivo”.⁷²

Aníbal Troilo, otro heredero de Julio De Caro, alumbra también los bulevares del tango nuevo, y su influencia en González Calo y Peralta ha sido decisiva.⁷³ Varios elementos en la orquestación y en su temperamento porteño, además del espíritu evocador en el sonido de su bandoneón, son parte de estos influjos. Como ejemplo, cito lo que mencioné antes sobre la orquesta de Troilo: “Poseía gran melodismo en las cuerdas, desde registros medios a agudos; en varias oportunidades, la melodía de los violines era doblada por los bandoneones, generando un nuevo color timbrístico”.⁷⁴ Podemos identificar esta tímbrica en los espejismos, relatados aquí más arriba.

Orlando Goñi ha sido otro importante pilar de influencia en el tango de Astillero, quien formó parte de la orquesta de Troilo a comienzos de los años cuarenta. Es

68. Ibid, 72-75; y Cecconi, “La crisis de 2001 y el tango juvenil”, 167.

69. La marcación “yumba” es un tipo de acompañamiento rítmico que consiste en marcar y acentuar los pulsos dentro del compás “en 2” (el primero y el tercero en un compás de 4x4), anteceditos de un “arrastre” en los tiempos “débiles” (el segundo y el cuarto). Recibe este nombre debido a la utilización de este acompañamiento en el tango “La yumba” (1943) de Pugliese, instalándose como modelo.

70. Luker, *The Tango Machine*, 73, traducción propia. Texto original: “He specialized in an aggressive sensibility that highlighted the refined violence of tango without sacrificing its basic rhythmic drive”.

71. He profundizado antes en la importancia de Pugliese para esta nueva etapa del tango en mi ponencia “Pugliese y el pugliesismo en el tango del siglo XXI: conformación estética, influencias y musicalidades”, presentada en el Congreso Mundial de la Academia Nacional del Tango, Buenos Aires (versión online), 11 al 13 de diciembre de 2020. Disponible en: https://youtu.be/G_nQBRc-7-4.

72. Julián Peralta, “Sin descanso en San Cristóbal. Entrevista a Julián Peralta”, entrevista por Vanina Steiner, *Tinta Roja*, Año 1, N° 2 (2011): 6.

73. Vanina Steiner, “Pichuco 100 años”, *Tinta Roja*, N° 6 (2015): 30-33.

74. Paloma Martín, “El tango instrumental rioplatense. Aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada ‘época de oro’”, en *El tango ayer y hoy*, ed. Coriún Aharonián (Montevideo: CDM / Banda Oriental, 2014), 104.

conocido por su innovadora forma de interpretar el piano, donde se dio un espacio como solista de audaces melodías a la usanza del jazzista Teddy Wilson: “se expresaba a través de notas sueltas en el registro medio y grave del piano...; un sonido pesado en teclas, con adornos y rellenos en los solos”.⁷⁵ La avasalladora expresividad pianística de Goñi cautivó a Piazzolla, quien se formó en el tango clásico junto a él en la orquesta de Troilo mientras era bandoneonista y arreglador. Piazzolla se inspirará más tarde para escribir arreglos a esa y otras orquestas, manteniendo aquellos compases para el solo de piano que debía sonar en el “estilo Goñi”.

Astor Piazzolla es el cuarto músico de incidencia en Astillero. Tal como sucede con gran parte de los/as músicos/as en el período actual del tango, existe una vinculación de Peralta con el tango moderno desde su acercamiento a Piazzolla.⁷⁶ Entre varios elementos, la herencia piazzolliana está presente en el uso de “contracciones rítmicas” del Nuevo Tango —como definiera asertivamente Omar García Brunelli—⁷⁷ es decir, ritmos acelerados en tiempo fuerte de dos notas breves —a modo de “contracción”— seguidas de una nota larga (síncopa), que contraen el devenir melódico. Otro elemento rítmico esencial es el uso de contratiempos en el acompañamiento orquestal, característica del tango en su evolución desde la época clásica, que se ha popularizado como una resonancia piazzolliana que perdura en el tiempo.

Las principales intersecciones de Astillero con la tradición tanguística están en Pugliese, Troilo, Goñi y Piazzolla; entre ellos, además, se genera una cadena de influencias (ver Imagen 4). En palabras de Peralta: “Para mí, [Troilo] junto con Pugliese, son los músicos populares más importantes. Y Piazzolla también. Es hablar de la excelencia en la música popular”.⁷⁸

75. Ibid.

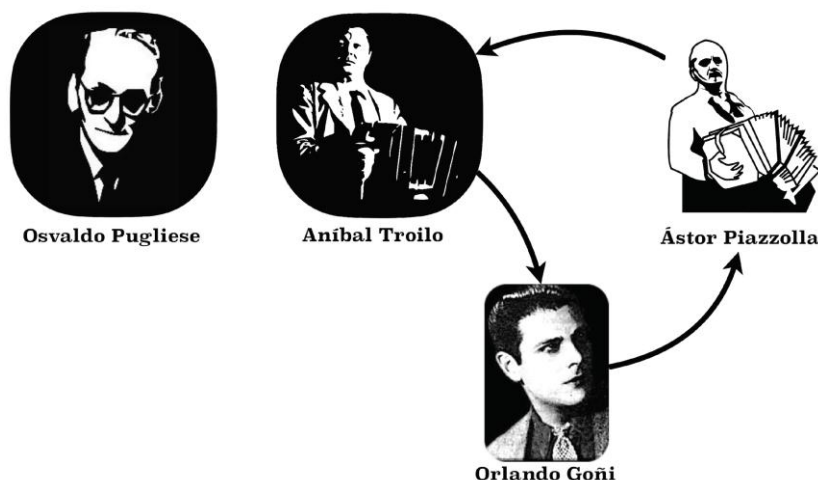
76. Omar García Brunelli, “El tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo”, *Revista Afuera*, Vol. 6, N° 10 (mayo 2011), <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=163&nro=10>

77. Omar García Brunelli, “El tango ‘modernista’ de Piazzolla en la década de 1950”, Ponencia XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología, La Plata, 23 al 26 de agosto de 2018, inédito.

También se menciona en Omar García Brunelli, “El uso de rasgos del barroco en las composiciones populares de Astor Piazzolla”, Ponencia IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS, Buenos Aires, 5 al 9 de noviembre de 2019, https://www.academia.edu/43924235/El_uso_de_rasgos_del_barroco_en_las_composiciones_populares_de_Astor_Piazzolla

78. Steiner, “Pichuco 100 años”, 31.

Imagen 4: Principales intersecciones de Astillero con la tradición tanguística y su cadena de influencias.



En “Marfil” se homenajea a Orlando Goñi en un solo al piano de Julián Peralta que va acompañado por cuerdas en *pizzicato*, similar al sonido del excelso pianista.⁷⁹ En los arreglos de tangos instrumentales que Piazzolla escribió para la orquesta de Troilo, se dejaba una sección especial para la parte del piano, donde se adelgazaba la densidad de la textura de la orquesta. El sonido reflexivo, oscuro y *rubateado* del bandoneón de Troilo responde a la tradición del fraseo gardeliano en el tango.⁸⁰ A su vez, Troilo inspira a Goñi a tocar ese fraseo de bandoneón mediante sus solos que replican esta sonoridad en el piano.⁸¹ En la grabación de “Inspiración” por la orquesta típica de Aníbal Troilo, arreglado por Piazzolla, el solo de piano de Goñi tiene un “carácter cadencioso y *cantabile* ... acompañado por *pizzicati* rítmicos de la cuerda, *marcato* en 4 al contrabajo (con arco) y bandoneones”.⁸² Este sonido del piano se halla no solamente en la orquesta de Troilo con el mismo Goñi, sino también con otros pianistas de la orquesta, como fue el caso de Carlos Figari (por ejemplo, en su solo en “Para lucirse”), entre varios más (ver Ejemplo 6).⁸³

79. Min. 2:11-2:31 del *track* 7.

80. Omar García Brunelli, “Análisis del estilo tanguístico de Julio de Caro y su proyección en el género”, en *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina. Vol. II*, eds. Federico Sammartino y Héctor Rubio (Córdoba: Buena Vista Editores, 2013), 95.

81. Omar García Brunelli, “La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 12 (1992): 165.

82. Martín, “El tango instrumental rioplatense”, 124. El extracto citado corresponde al min. 1:17-1:47 del tango “Inspiración”, por la Orquesta Típica de Aníbal Troilo (Buenos Aires: RCA Victor, 60-0067/84323, 3 de mayo de 1943).

83. Min. 1:01-1:41 del tango “Para lucirse”, por la Orquesta Típica de Aníbal Troilo (Buenos Aires: TK S 5001, 37/50, 24 de noviembre de 1950).

Ejemplo 6: Extractos de solos para piano en “estilo Goñi” (Goñi, Figari y Peralta).⁸⁴



Orlando Goñi
("Inspiración", 1945)



Carlos Figari
("Para lucirse", 1950)



Julián Peralta
("Marfil", 2013)



Una muestra de la marcación puglieseana —recurrente en toda la producción de Astillero— trepada en “A suerte y verdad” al acentuar, después de un arrastre, los tiempos uno y tres de cada compás (ver Ejemplo 7).⁸⁵

Otro elemento crucial en este disco es el uso de cromatismos descendentes, una característica que proviene de los tradicionales exponentes del género, y que funciona como una intersección global del tango en todo el *Soundtrack Buenos Aires*. Podemos mencionar —entre muchísimos ejemplos— la composición “Responso” de Troilo, que contiene cromatismos melódicos y armónicos. En “A suerte y verdad” sobresale como un elemento expresivo estructural que “late” en las redondas de manera descendente, tocadas por la mixtura de las cuerdas graves y el piano, como si fuera la expresión de un designio ignoto e inevitable (ver Ejemplo 8).⁸⁶

84. Los compases del solo de Goñi pertenecen a una desgrabación de Peralta; disponible en Julián Peralta, *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*, Buenos Aires: Editorial de Puerto, 2012), 178. Los compases pertenecientes a los solos de Figari y Peralta son transcripciones de elaboración propia.

85. Min. 2:53-3:12 del *track* 1.

86. Min. 2:11-2:52 del *track* 1.

Ejemplo 7: “A suerte y verdad” (Peralta), cc. 68-71. Marcación “yumba”.

The musical score for "A suerte y verdad" by Peralta, measures 68-71, is presented in a multi-staff format. The top staff shows the vocal melody in treble clef, marked with a forte (f) dynamic. Below it are two staves for Bnd. A and Bnd. B, also in treble clef and marked with f. The bottom two staves show the piano accompaniment in bass clef. A red box highlights the piano accompaniment in the bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. Below the score, a small portrait of a man is shown next to a diagram of the "yumba" rhythm, which consists of a sequence of eighth notes. A red box labeled "marcación yumba" points to this diagram.

“Rosca” y “Fetiché”⁸⁷ contienen varios fragmentos que resuenan como un influjo piazzolliano mediante el uso de estrategias motivicas y rítmicas de tradición tanguística. Por mencionar un par, los contratiempos en el acompañamiento orquestal y el uso y variación de CRNT (un patrón de CRNT en Piazzolla se puede identificar, por ejemplo, en la rítmica del motivo principal de “Adiós Nonino”). Además, está la presencia del VI grado o “nota verde”, denominación creada por el pianista Cristian Asato para reforzar la idea de influencia de la música campera en el tango, a través de esta sonoridad melódica propia de la milonga campera que, a su vez, nace de la guitarra.⁸⁸ Un ejemplo se puede escuchar fácilmente en el comienzo de “Verano porteño” de Piazzolla. La “nota verde” es otra más de las intersecciones tangueras globalizantes, al provenir de una práctica generalizada en la historia del tango (ver Ejemplos 9 y 10).

87. Estas dos composiciones —junto a “DDI”—, tienen una versión de cámara posterior al disco de Astillero, en el álbum de Peralta, *Tango para Cuerdas*, 2018.

88. Cristian Asato, “LA NOTA VERDE | El sonido de LA PAMPA | De la milonga campera a Piazzolla (GREEN NOTE TANGO)”, canal ASATO-PAIS TANGO (Cristian Asato y Ayelén Pais), video (subido el 23 de diciembre de 2020), 4:52, <https://youtu.be/ck8Btck3oUo>

En el video, se explica que la idea surgió en el pianista durante sus clases en la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce: “Entonces pensé: ‘si el jazz tiene su *nota azul* [*blue note*], sería bueno —si al campo nos referimos— llamar a nuestra querida nota [el VI grado]: *nota verde*’”. Ver el minuto 1:52.

Ejemplo 8: “Responso” (Troilo, cc. 16-19, y “A suerte y verdad” (Peralta), cc. 52-59.
Cromatismos descendentes.

“Responso”
(Troilo, 1951)

CROMATISMO

“A suerte y verdad”
(Peralta, 2013)

CROMATISMO

The image displays two musical excerpts. The first, 'Responso' by Troilo (1951), is in 4/4 time and features a descending chromatic line in the right hand, highlighted with a purple bracket and the label 'CROMATISMO'. The second, 'A suerte y verdad' by Peralta (2013), is in 4/4 time and features a descending chromatic line in the right hand, also highlighted with a purple bracket and the label 'CROMATISMO'. The score includes various instruments: violin, viola, cello, double bass, piano, and accordion.

Ejemplo 9: “Adiós Nonino” (Piazzolla), cc. 1-2, y “Verano porteño” (Piazzolla), cc. 1-2.

CRNT
(García Brunelli 2018)

rítmica piazzolliana

VI grado o “nota verde”
(Asato 2020)

Piano

The image displays two musical excerpts. The first, 'Adiós Nonino' by Piazzolla, is in 4/4 time and features a descending chromatic line in the right hand, highlighted with a blue box and the label 'CRNT (García Brunelli 2018)'. The second, 'Verano porteño' by Piazzolla, is in 4/4 time and features a descending chromatic line in the right hand, highlighted with a green box and the label 'VI grado o “nota verde” (Asato 2020)'. The score includes various instruments: piano, violin, viola, cello, double bass, and accordion.

Estrategias motivicas de tradición tanguística (CRNT, rítmica piazzolliana, “nota verde”).⁸⁹

89. Partitura de “Adiós Nonino”, disponible en: <https://www.todotango.com/musica/tema/44/Adios-Nonino/>

Partitura de “Verano porteño”, disponible en: <https://www.todotango.com/musica/tema/1651/Verano-porteno/>

Como último caso, “Madrugón” reúne diversos puntos de complejidad en la composición. El tema principal contiene como estrategias motívicas tanto CRNT como cromatismos. Estos últimos se presentan como movimiento contrario entre dos voces que avanzan divididas entre los instrumentos de la orquesta. Durante el resto de la obra, estos elementos generadores serán desarrollados de manera múltiple, afectando el timbre, la rítmica y la intensidad (ver Ejemplo 11).

Ejemplo 10: “Rosca” (Peralta), cc. 58-59. Estrategias motívicas de tradición tanguística (rítmica piazolliana, “nota verde”, CRNT).⁹⁰

The musical score for "Rosca" (Peralta), measures 58-59, is presented for piano, guitar, and double bass. The score is in 4/4 time. Three specific motifs are highlighted with colored boxes and labels:

- rítmica piazolliana** (blue box): A rhythmic pattern in the piano part, consisting of a quarter note, an eighth note, and a quarter rest.
- VI grado o “nota verde” (Asato 2020)** (green box): A chromatic movement in the piano part, specifically a half note G4 moving to a half note F#4.
- CRNT (García Brunelli 2018)** (blue box): A chromatic movement in the piano part, specifically a half note G4 moving to a half note F#4.

The piano part is marked with a pink icon, the guitar with a yellow icon, and the double bass with a red icon.

Ejemplo 11: “Madrugón” (González Calo)

The musical score for "Madrugón" (González Calo), measures 1-4, is presented for piano and double bass. The score is in 4/4 time. Two specific motifs are highlighted with colored boxes and labels:

- CRNT (García Brunelli 2018)** (blue box): A chromatic movement in the piano part, specifically a half note G4 moving to a half note F#4.
- CROMATISMO por movimiento contrario** (purple box): A chromatic movement in the piano part, specifically a half note G4 moving to a half note F#4.

The piano part is marked with a pink icon and the double bass with a purple icon.

cc. 1-4. Tema principal. Estrategias motívicas de tradición tanguística (CRNT, cromatismos).⁹¹

90. Los compases de “Rosca” pertenecen a la partitura original, disponible en: <http://julianperalta.net/wp-content/uploads/2003/01/ROSCA3.pdf>

91. Melodía extraída de la partitura original, facilitada a la autora por Mariano González Calo.

5. Palabras finales

En estas páginas, hemos transitado diferentes dimensiones de acercamiento al *corpus* en estudio para poder aprehender de manera más profunda su potencial comunicador en los actuales tiempos de nuevas tendencias en el tango. La música instrumental —sin letra— posee la capacidad de expresar infinitas posibilidades de mensajes, relatos, representaciones y significados. Cuando el tango es instrumental, nos enfrentamos a un caudal de referencias y fijeza con la ciudad de Buenos Aires: “La música y el espacio están relacionados activa y dialécticamente. La música da forma a los espacios y los espacios dan forma a la música”.⁹² Como hemos visto, estas relaciones no son sencillas, pues involucran una serie de asuntos históricos, culturales y sociales. No obstante, indagar en el terreno movedizo de las identidades y raíces de los pueblos desde lo musical continúa siendo una necesidad inevitable que no solo ofrece respuestas, sino que —por sobre todo— genera muchas preguntas.

Buenos Aires, deseada y admirada, es la “París” latinoamericana, la metrópolis de la nostalgia y también “el paisaje de la fractura social y urbana”, como menciona Gorelik.⁹³ Esta mirada analítica que realizo hacia la música que nace en la capital porteña y que “habla” de/suena a Buenos Aires, surge a partir de la recepción crítica desde una postura ética, observando desde el balcón de otras ciudades. Y aunque ya contamos con la mirada émica —y absolutamente lúcida— de Omar Corrado, el punto de escucha no deja de estar en el espacio privilegiado academicista. ¿Cómo funciona la recepción de estos mismos lenguajes musicales en otros circuitos no académicos? ¿Es posible evocar otros lugares urbanos a través del tango? ¿Cómo se representa y simboliza a la ciudad de Buenos Aires desde otras músicas? ¿Qué imaginarios urbanos se crean cuando se compone tango contemporáneo desde lugares (y orígenes) lejanos al Río de la Plata? Estos son solo algunos de los interrogantes que acompañaron mi ejercicio interpretativo en este análisis.

Desde adentro de la investigación, resulta imprescindible dialogar con caminos epistemológicos que permitan situar el objeto sonoro en distintas posibilidades ontológicas, en la simultaneidad de capas significantes y en el vacío que ofrece la utopía de la neutralidad. Con aquel desnudo como inspiración, este trabajo procura el abordaje

92. Connell y Gibson, *Sound Tracks*, 192, traducción propia. Texto original: “music and space are actively and dialectically related. Music shapes spaces, and spaces shape music”.

93. Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires*, 212.

heurístico de un análisis musicológico y hermenéutico de lo que se está creando hoy en el tango nuevo. Lo importante no es qué tan efectiva pudiera ser la propuesta estética de la música para representar la ciudad, sino la certeza de que no existe receta para expresar lo vivido en ella, para significarla, simbolizarla y replicarla a partir de lenguajes musicales que integran la vida urbana, que se construye también desde el interior de la creación musical.

Bibliografía

- Aharonián, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. 2ª edición corregida. Montevideo: Tacuabé, 2010.
- Ansolabehere, Pablo. “Buenos Aires. La ciudad de la bohemia”. En *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, comps. Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto, 49-75. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016.
- Cecconi, Sofía. “La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión”. *Estudios Sociológicos*, Vol. 35, N° 103 (2017): 151-177.
- Connell, John y Chris Gibson. *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. Londres: Routledge, 2003.
- Corrado, Omar. “Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires”. *Revista del ISM*, Vol. 1, N° 9 (2002): 52-61.
- Fortuna, Carlos. “La ciudad de los sonidos: Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos.” *Cuadernos de Antropología Social*, N° 30 (2009): 39-58. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913916003>
- García Brunelli, Omar. “La obra de Ástor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 12 (1992): 155-221.
- . “El tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo”. *Revista Afuera*, Vol. 6, N° 10 (mayo 2011). Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=163&nro=10>
- . “Análisis del estilo tanguístico de Julio de Caro y su proyección en el género”. En *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina. Vol. II*, eds. Federico Sammartino y Héctor Rubio, 85-110. Córdoba: Buena Vista Editores, 2013.
- . “El tango ‘modernista’ de Piazzolla en la década de 1950”. Ponencia en XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología. La Plata, 23 al 26 de agosto de 2018. Inédito.
- . “El uso de rasgos del barroco en las composiciones populares de Astor Piazzolla”. Ponencia en IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS. Buenos Aires, 5 al 9 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.>

academia.edu/43924235/El_uso_de_rasgos_del_barroco_en_las_composiciones_populares_de_Astor_Piazzolla

González, Juan Pablo. “A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 70, N° 226 (2017): 9-30. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44885/46955>

Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

Linardi, Sebastián. “Tango nuevo, miradas nuevas”. *Tinta Roja*, Año 1, N° 2 (2011): 19-24.

Liska, Mercedes. “Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las nuevas estéticas musicales”. En *Tango, ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, coord. Mercedes Liska, 75-90. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012.

Luker, Morgan James. *The Tango Machine. Musical Culture in the Age of Expediency*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Martin, Paloma. “El tango instrumental rioplatense. Aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada ‘época de oro’”. En *El tango ayer y hoy*, ed. Coriún Aharonián, 87-140. Montevideo: CDM / Banda Oriental, 2014.

Mertz, Melanie Carolina. *Vuelve el tango. Análisis de las letras de tango (1999-2013)*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.

Peralta, Julián. “Sin descanso en San Cristóbal. Entrevista a Julián Peralta”. Entrevista por Vanina Steiner. *Tinta Roja*, Año 1, N° 2 (2011): 4-9.

———. *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Editorial de Puerto, 2012.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

———. *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango Editores, 2006.

Steiner, Vanina. “Pichuco 100 años”. *Tinta Roja*, N° 6 (2015): 30-35.

Tagg, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

———. “Glossary of terms, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg”. Disponible en: <http://tagg.org/articles/ptgloss.html>

Discografía

Astillero. *Tango de Ruptura* (CD). Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2006. Disponible en: <https://youtu.be/jK7dkUSZrdo>

———. *Sin descanso en Bratislava* (CD). Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2009. Disponible en: <https://youtu.be/NExlXQiBZ4g>

Astillero & Orquesta de Cuerdas. *Soundtrack Buenos Aires* (CD). Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2013. Disponible en: https://youtu.be/pg_h00dlgF0

Julián Peralta. *Tango para Cuerdas*. Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2018. Disponible en: <https://youtu.be/FZ7lvPdAFGI>

Quinteto Criollo González Calo. *Las nuevas formas. Tangos de hoy en versión criolla* (CD). Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2014. Disponible en: <https://youtu.be/n0jnMkxBjtM>

———. *Milonga Conurbana* (CD). Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2019. Disponible en: <https://youtu.be/8HdwaX9pgPI>

Grabaciones

Orquesta Típica de Aníbal Troilo. “Inspiración” (Peregrino Paulos, 1916). Buenos Aires: RCA Victor, 60-0067/84323, 3 de mayo de 1943.

———. “Para lucirse” (Ástor Piazzolla, 1950). Buenos Aires: TK S 5001, 37/50, 24 de noviembre de 1950.

———. “Responso” (Aníbal Troilo, 1950). Buenos Aires: TK S 5048, 102/51, 1951.

Links

Cristian Asato. “LA NOTA VERDE | El sonido de LA PAMPA | De la milonga campera a Piazzolla (GREEN NOTE TANGO)”. Canal de YouTube ASATO-PAIS TANGO (Cristian Asato y Ayelén Pais), video, 4:52, 23 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://youtu.be/ck8Btck3oUo>

Página oficial de Astillero: <http://astillerotango.com.ar>

Página oficial de Julián Peralta: <https://julianperalta.net>

Página oficial del Quinteto Criollo González Calo: <https://mgcquinteto.com>

Paloma Martín. “Conferencia sobre el tango del siglo XXI - Festival de Tango de Flores, 12 sept 2020”. Canal de YouTube Paloma Martín, video, 51:33, 14 de septiembre de 2020. Disponible en: <https://youtu.be/E6cMflwS8nc>

———. “Ponencia para el Congreso Mundial de la Academia Nacional del Tango 2020”. Canal de YouTube Paloma Martín, video, 21:15, 1 de marzo de 2021. Disponible en: https://youtu.be/G_nQBRC-7-4