

Volumen 22
Número 2

Año 2021

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología

aamusicologia.org.ar



Asociación Argentina
de Musicología

Editorial

El año 2021 ha traído tal multiplicidad de cambios a nivel planetario que la misma ha superado en número y profundidad a la de 2020. En Argentina, la crisis socioeconómica y cultural y, en ese contexto la riesgosa situación sanitaria, han puesto a prueba nuestra integridad personal, resistencia y resiliencia individual y comunitaria. En pocos meses hemos modificado nuestros hábitos cotidianos y, en algunos casos, hasta los más arraigados. Las rutinas horarias de la vida hogareña, del trabajo, del estudio y del ocio quedaron trastocadas. Las comunidades en todas las escalas sociales, transformadas y disminuídas. En este sentido, lamentamos la partida de dos prestigiosos musicólogos latinoamericanos en este mes de setiembre, los Dres. Antonio Corona Alcalde, de México, y André Guerra Cotta, de Brasil. Vayan nuestras condolencias a sus familiares, amigos e instituciones donde dejaron su mayúscula impronta profesional.

No obstante, en este estado de discontinuidades, de relativa paralización debida a pérdidas de distinto tipo y calibre, nuestros mundos internos, propios y ajenos siguen girando, y en cada vuelta, damos un paso hacia adelante. Es así que —aún en grados desiguales— la ciencia, las artes, la tecnología, la naturaleza y la espiritualidad buscan soluciones y salidas hacia la movilidad. En este estado de la vida privada y profesional, intentamos conformar un equipo de trabajo estable que dé continuidad a las políticas editoriales de nuestra revista, aunque ha resultado un deseo insatisfecho de las diferentes comisiones directivas que se lo propusieron. La precariedad laboral para los más jóvenes es una amenaza que jaquea continuamente el acercamiento de esas voluntades. Igualmente ocurre por otras dificultades que impone la pandemia, tan persistente, o por el trabajo arduo y mayormente *ad honorem* que demanda la edición regular.

Por otro lado, Leonardo Waisman decidió alejarse ya de su función de editor responsable, y con él, Clarisa Pedrotti que integró el comité desde 2019. Agradecemos profundamente y atesoramos la tarea realizada por ambos y, por esa razón, la Comisión Directiva de la AAM lo nombró Editor honorífico. Se le ofrece un reconocimiento



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

merecido a veinticinco años de la primera edición de la *Revista Argentina de Musicología*. Leonardo Waisman fue fundador de esta publicación en 1996, junto con Bernardo Illari como editor adjunto y destacados musicólogos que integraron el primer comité editorial, Omar Corrado, Gerardo Huseby, Irma Ruiz y Pablo Kohan, y con las colaboradoras Marisa Restiffo y Myriam Kitroser. Veinticinco años han pasado desde que estos fundadores decidieron crear un soporte físico y visible para difundir los resultados de las investigaciones locales que, entonces, llevaban diez años de trabajo continuado. Hoy la revista se ha internacionalizado, no solo por las contribuciones de articulistas extranjeros atraídos por su alto nivel científico y académico, sino también por su apertura editorial diversificada respecto de temas y enfoques etnomusicológicos, sociológicos, históricos, sistemáticos, semióticos, entre otros y, en tercer lugar, por su digitalización y distribución a través de la plataforma *Open Journal System* (OJS), que le da mayor visibilidad y libre acceso.

La comisión editorial del presente número, que recoge y valora las experiencias anteriores, está constituida por su directora y presidente de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología Adriana Cerletti, Fátima Graciela Musri como editora responsable, Vera Wolkowicz y Cristian Villafañe que completan el equipo editorial y Hernán D. Ramallo que se desempeña como productor editorial. La numeración ha adoptado la norma de volumen y número desde 2020 para indicar la aparición de frecuencia semestral. Se mantiene la configuración en las tres secciones acostumbradas, el dossier inicial con un editor invitado, el conjunto de los artículos libres y la dedicada a reseñas de publicaciones y grabaciones recientes. La innovación de un dossier fue un acierto de los editores Waisman y Restiffo desde el número doble 12/13 de 2012.

El presente dossier fue confiado a Marina Cañardo, quien convocó a un grupo de cuatro articulistas de su elección alrededor del estado actual del tango. En la Introducción, Cañardo comenta cada intervención y titula la sección “Tango actual: transmisión, producción fonográfica, creación y ‘nuevas pioneras’” para señalar los aspectos en que se involucran los trabajos que, a *grosso modo*, perfilan los últimos treinta años de prácticas musicales y danzables, y ponen de relieve el protagonismo femenino en la creación e interpretación.

En la misma dirección, Mauricio Pitich nos acerca un artículo de temática libre que toma la bandera de la participación de la mujer en el tango y localidades del interior del país. El tema investiga la relación de las mujeres y el tango en Santa Fe a lo largo de

setenta años del siglo XX, desde 1928 a 1998. El autor manifiesta haber ingresado a la perspectiva de género para tratar el tema luego de haber concluido y defendido su tesis dedicada al tango en su provincia, con lo que ha expandido el potencial de sus intereses musicológicos.

El artículo de Podhajcer y Vega devela los significados vivenciales colectivos contruidos por los nuevos ensambles sikuris femeninos, que emergieron desde la década de 1990 en Jujuy y Buenos Aires. Las autoras, a su vez participantes del universo sikuri, despejan los debates sexo-genéricos y los desafíos que sostienen estos colectivos desde su posicionamiento en el “Buen Vivir” —fundado en una utopía prehispánica según las autoras— y en el feminismo, mediante sus prácticas comunitarias de reciprocidad sonora y de producción musical comunitaria, frente a los discursos ancestrales andróginos y a la modalidad occidental individualista impulsada por políticas estatales.

Lucas Reccitelli reflexiona sobre la persistencia de modos de puntuación en el discurso musical desde la Edad Media tardía hasta bien entrada la modernidad en el siglo XVIII. Analiza en profundidad el recurso que lleva a una consonancia imperfecta a resolver en otra perfecta al momento de una detención en función cadencial. Demuestra cómo esta estructura permanece en las cláusulas de la música del mexicano Manuel de Sumaya entre los siglos XVII y XVIII; si bien, en los desvíos propios de la recepción compositiva del *stile antico* de fines del siglo XVI, Sumaya ejerció sus derechos a la *impromptu* creativa personal. El objetivo de Reccitelli se amplía a comprender la sintaxis armónica que caracteriza el estilo del compositor y deja algunas hipótesis planteadas para próximas investigaciones.

La última sección se dedica a dos reseñas bibliográficas, la publicación de la Tesis doctoral de Oscar Olmello por Mario Celentano y el libro dedicado a la copla bajo la lente de la ideología y el poder, editado por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo y reseñado por Silvina Argüello.

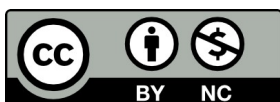
Queda por agregar que los artículos firmados no coinciden necesariamente con la opinión del comité ni de la editora responsable. Es esta apertura de la línea editorial la que invita a más investigadores a presentar sus trabajos como artículos de temática libre, reseñas bibliográficas o de músicas editadas en diferentes soportes.

Fátima Graciela Musri

Presentación

La escena del tango actual es extremadamente variada y global. Esto último no es nuevo para este género que fue globalizado hace más de un siglo por medio de partituras, cilindros, discos y artistas viajeros. Desde el resurgimiento que experimentó a partir de la década de 1990, iniciado por la nueva moda de su baile y potenciado por las nuevas tecnologías digitales, ha vuelto a ser cultivado en países tan distintos como Finlandia, China, Francia, Japón, Egipto, Italia, Estados Unidos, Rusia, España y una larga lista de etcéteras que incluyen obviamente a Argentina y Uruguay. El tango ha implicado históricamente esferas que, aun siendo autónomas en ciertos aspectos, se complementan entre sí: el baile, la letra, la música y el imaginario asociado. En los últimos tiempos, se agregaron otras actividades involucradas del mismo modo en el tango como la producción fonográfica con herramientas digitales, la enseñanza (tanto del baile como de la música), el vestuario (desde la ropa y al calzado), la organización de milongas, conciertos y festivales de gestión pública o privada, la edición de libros y revistas especializadas, la difusión en medios de prensa y plataformas digitales, la tangoterapia y otra interminable lista de etcéteras. Abarcar todas esas dimensiones resulta imposible para este o cualquier otro dossier.

Al recibir la invitación para ser editora de un dossier para esta prestigiosa revista, muchas de estas dificultades me vinieron a la mente. Y, sin embargo, la tentación de abordar de alguna forma el tango actual fue más fuerte. En momentos en que aumenta la cantidad de investigaciones sobre tango en sus aspectos históricos y contemporáneos surgidas del ámbito universitario, un conjunto de artículos que expliquen al menos algunos aspectos de este fenómeno complejo, me pareció oportuno. Imaginando los potenciales lectores de esta revista, consideré pertinente centrarlo en los aspectos vinculados con la música. Para la “curaduría” de investigadores ponderé tanto la seriedad del trabajo que cada uno venía realizando sobre el tango actual como la variedad de temas que dominaban. También me interesé en mostrar a través de ellos la pluralidad de miradas, formaciones y países de origen o residencia de los investigadores del tango. Invité a los autores participantes a compartir sus ideas sobre los trabajos que deseaban proponer y permitir que evolucionaran en paralelo, durante algunos meses, como un *work in progress* colaborativo. Ellos aceptaron generosamente la invitación y,



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

así como las esferas del tango se vinculan entre sí, los autores y yo interactuamos compartiendo los avances de sus producciones. Lo hicimos de manera sincrónica y asincrónica, a través de encuentros virtuales, correos electrónicos y un grupo de mensajería instantánea, intercambiando opiniones, comentarios y bibliografía. Esta experiencia de escritura enriqueció, a mi entender, los planteos originales de cada investigador a la vez que hizo de nosotros una “microcomunidad de prácticas” que resultó fundamental en épocas de aislamiento pandémico en sus distintas fases.

Los trabajos resultantes de ese proceso de escritura son los que integran este dossier. Cada uno es muy valioso en sí mismo y resulta un innegable aporte al estudio de los objetos que analizan. En conjunto, ofrecen un caleidoscopio de temas a investigar sobre el tango actual que pueden sintetizarse como el subtítulo mismo del dossier: transmisión, producción fonográfica, creación y “nuevas pioneras”.

El artículo del investigador norteamericano Morgan Luker pone el foco en una dimensión fundamental del tango hoy: la transmisión de conocimiento de los modos de interpretación musical. ¿Cómo es posible enseñar en una dinámica de clase algo que muchas generaciones de músicos (en particular en la llamada Época de Oro) han aprendido por transmisión oral y práctica cotidiana en orquestas de tango? Luker da con un tema apasionante que investiga a través de un estudio de caso: el evento denominado “Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional” realizado en Buenos Aires en 2014. A partir de una exhaustiva etnografía propone este artículo para “mostrar cómo los proyectos de educación musical como TPM no simplemente reproducen los géneros musicales como marcos ya existentes para la práctica y el significado culturales, sino que literalmente los hacen”.

Jimena Ponce de León centra su estudio en la experiencia de la producción fonográfica en el tango actual. Basada en una etnografía multisituada realizada en Francia, Argentina y de manera virtual por medio de una serie de entrevistas y un rico trabajo de campo, Ponce de León analiza el particular punto de vista de los músicos de tango sobre la producción fonográfica en la era digital. En su interesante trabajo, Ponce de León plantea además preguntas muy pertinentes: “¿qué esconde el uso de las herramientas digitales? ¿generan aportes musicales significativos? ¿qué relación hay entre las prácticas digitales y la inestabilidad/flexibilidad laboral?”

El trabajo de la investigadora chilena Paloma Martín analiza los imaginarios urbanos cristalizados en una producción discográfica en particular: “Soundtrack Buenos Aires” (2013) del sexteto de tango Astillero junto con orquesta de cuerdas. Martín

indaga en lo que denomina las "estrategias musicales expresivas propias de este disco" proponiendo un original análisis musicológico y hermenéutico de la creación contemporánea de tango. Su trabajo es revelador de los significados que el tango (aun en su versión instrumental) es capaz de asumir pero sobre todo de la vigencia de esa música y los sentidos asociados a ella. En palabras de la autora: “aun 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”.

El texto de la investigadora y música Julia Winokur cierra este dossier con otro tema de enorme vigencia dentro y fuera del tango: la visibilización del aporte de las mujeres. Su nueva investigación viene a complementar otra que la misma Winokur había escrito sobre los compositores del nuevo tango canción en la década de 1990. Con este nuevo trabajo, completa otro aspecto de la historia reciente del tango que yo me permití sintetizar en un oxímoron que surge de su título: las “nuevas pioneras”. Winokur analiza obras de Claudia Levy, Mariana Bevacqua, Verónica Bellini, Elbi Olalla y Analía Goldberg entre otras. Sus análisis incluyen la música, la letra y ciertos datos importantes del contexto de creación que Winokur obtiene entre otras fuentes a través de entrevistas personales. El texto ofrece así un interesante panorama de lo producido por compositoras mujeres en las últimas décadas que resulta además elocuente del rol de las mujeres en el tango actual.

Los invito a sumergirse en este dossier que sin dudas los hará descubrir o redescubrir ciertas cuestiones claves del tango actual. Espero que lo disfruten y se sientan a su vez impelidos a seguir conociendo otros aspectos, escuchar otros tangos y compartir en comunidad según el funcionamiento del tango actual. Quisiera agradecer a Morgan Luker, Paloma Martín, Jimena Ponce de León y Julia Winokur por aceptar la invitación para escribir, por su entusiasmo y su generosidad. También agradezco a Adriana Cerletti por haberme confiado la misión de ser editora de este dossier y al comprometido comité editorial de esta revista, en particular a Vera Wolkovicz por sus invalores aportes.

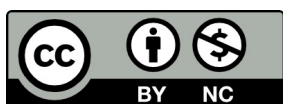
Marina Cañardo

La música como fuerza productiva: haciendo cosas con el tango

Morgan James Luker

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 21-42

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

La música como fuerza productiva: haciendo cosas con el tango

Los esfuerzos para codificar e institucionalizar la música de tango han surgido solo recientemente, con programas de educación musical de tango, escuelas de música y planes de estudios escolares, libros de métodos instrumentales, tratados de teoría de la música de tango y otros proyectos de codificación que se han desarrollado durante las últimas décadas en la Argentina y otros países. Este artículo se centra en un ejemplo particular de esta tendencia más amplia: Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional, un taller intensivo de educación musical de tango de una semana de duración que se llevó a cabo en Buenos Aires, Argentina, del 21 al 27 de julio de 2014. Basándome en datos etnográficos recopilados antes, durante y después de la primera edición de TPM en 2014, mi objetivo aquí es mostrar cómo los proyectos de educación musical como este, no reproducen simplemente los géneros musicales como marcos ya existentes para la práctica y el significado culturales, sino que los construyen, y lo hacen con fines productivos particulares. Considerando el TPM desde esta perspectiva, sostengo que el “hecho social total” de la música no es solo “una vía para otras formas de interacción” sino una fuerza productiva por derecho propio.

Palabras clave: Tango, Género, Educación musical, Producción cultural, Institucionalización

Music as a Productive Force: Making Things with Tango

Efforts to codify and institutionalize tango music have emerged only recently, with tango music education programs, music schools and school curricula, instrumental methods books, tango music theory treatises, and other codifying projects developing over the past decades in Argentina and elsewhere. This article focuses on one spectacular instance of this larger trend: Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional, a week-long, intensive tango music education workshop that took place in Buenos Aires, Argentina from July 21-27, 2014. Drawing upon ethnographic data gathered before, during, and after the first edition of TPM in 2014, my goal here is to show how music education projects like TPM do not simply reproduce musical genres as already existing frames for cultural practice and meaning but literally make them, and make them towards particular, productive ends. Considering TPM from this perspective, I argue that the “total social fact” of music is not just “a conduit for other forms of interaction” but a productive force in its own right.

Keywords: Tango, Genre, Music Education, Cultural Production, Institutionalization

Introducción

El tango es una de las formas de música popular mundial más elaboradas e influyentes del siglo XX, con un repertorio variado, un amplio vocabulario de estilos y más de un siglo de subgéneros e influencias.¹ Sin embargo, los esfuerzos para codificar e institucionalizar la música de tango han surgido solo recientemente, con programas de educación musical de tango, escuelas de música y planes de estudios escolares, libros de métodos instrumentales, tratados de teoría de la música de tango y otros proyectos de codificación que se han desarrollado durante las últimas décadas en la Argentina y otros países.² Este artículo se centra en un ejemplo particular de esta tendencia más amplia: Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional, un taller intensivo de educación musical de tango de una semana de duración que se llevó a cabo en Buenos Aires, Argentina, del 21 al 27 de julio de 2014. El primer evento de este tipo en el país, Tango Para Músicos (en adelante TPM) atrajo a casi 250 estudiantes de todas las provincias argentinas y más de 15 de otros países. Todos ellos participaron en un programa educativo que contó con sesiones sobre técnicas instrumentales, clases de composición y arreglos de tango, ensayos y actuaciones de ensambles, y cursos sobre cómo escuchar e identificar los estilos históricos clave del tango, todos los cuales fueron impartidos por un plantel docente que incluía a muchas de las figuras más destacadas y activas en el tango de hoy. A este plan de estudios formal se agregó una serie de conciertos tipo festival, proyecciones de películas, entrevistas abiertas con figuras destacadas del tango y muchos otros eventos, todos los cuales fueron gratuitos y abiertos al público.

Basándome en datos etnográficos recopilados antes, durante y después de la primera edición de TPM en 2014, mi objetivo aquí es mostrar cómo los proyectos de educación musical como **este** no reproducen simplemente los géneros musicales como marcos ya existentes para la práctica y el significado culturales, sino que los construyen. Esta perspectiva se hace eco del trabajo de Eric Drott (2013), Benjamin Piekut (2014), Georgina Born (2010) y otros académicos que han estado repensando el género musical

1. Marilyn G. Miller, ed., *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice* (Durham, NC: Duke University Press, 2014); Kacey Link y Kristin Wendland, *Tracing Tangos: Argentine Tango Instrumental Music* (Nueva York: Oxford University Press, 2016).

2. Michael S. O'Brien, "Activism, Authority, and Aesthetics: Finding the Popular in Academies of *Música Popular*", *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 5, No. 1 (2015): 36-53.

en líneas similares en los últimos años.³ Mi punto aquí, sin embargo, no es simplemente reconocer que los géneros están contruidos culturalmente, sino enfatizar que están contruidos para fines productivos particulares. A partir de un complejo de actos de habla pedagógicos que identificaron y etiquetaron sistemáticamente características musicales del tango previamente anónimas, TPM realizó una serie de intervenciones constitutivas sobre la estética y los valores musicales, el conocimiento práctico y la competencia, la red social del género y la forma de las instituciones musicales y poder institucional. Al hacerlo, TPM produjo al tango como una amalgama en red de comunidades socializadas, pedagogía musical, técnicas instrumentales, historias artísticas, estructuras institucionales y productos consumibles, incluido el propio taller de TPM. Considerando el TPM desde esta perspectiva, sostengo que el “hecho social total” de la música⁴ no es solo “una vía para otras formas de interacción”⁵ sino una fuerza productiva por derecho propio.

El pensamiento etnomusicológico contemporáneo se basa en gran medida en una comprensión particular de la comunicación musical. Este entendimiento se remonta al trabajo fundacional de John Blacking y Steven Feld,⁶ elaborado de manera diferente en los trabajos más recientes de Erlmann, Meintjes, Radano y Samuels,⁷ entre muchos otros, y actualmente se refleja ampliamente en la literatura académica dentro de la disciplina. La idea clave de estos trabajos es que la música no comunica ni puede comunicar ningún significado directo, sino que se hace significativa a través de las prácticas musicales de los sujetos que actúan, sujetos que, como la música misma, siempre están ubicados en la vida social y la historia.⁸ Estas prácticas incluyen (entre

3. Eric Drott, “The End(s) of Genre”, *Journal of Music Theory*, Vol. 57, No. 1 (2013): 1-45; Benjamin Piekut, “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, No. 2 (2014): 191-215; Georgina Born, “The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production”, *Cultural Sociology*, Vol. 4, No. 2 (2010): 171-208.

4. Steven Feld, “Communication, Music, and Speech About Music.” *Yearbook for Traditional Music*, Vol.16 (1984): 383.

5. Veit Erlmann, *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), 6.

6. John Blacking, “Expressing Human Experience through Music”, en *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking* (Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1969]); y Steven Feld, “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 3 (1984): 383-409.

7. Erlmann, *Music, Modernity, and the Global Imagination*; Louise Meintjes, *Sound of Africa!: Making Music Zulu in a South African Studio* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Ronald M. Radano, *Lying up a Nation: Race and Black Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2003); y David W. Samuels, *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation* (Tucson: University of Arizona Press, 2006).

8. Sherry Ortner, *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).

una variedad teóricamente infinita): la conformación y remodelación de identificaciones individuales y colectivas mediante, por ejemplo, la participación musical,⁹ la interpretación¹⁰ y la producción de medios,¹¹ compromisos musicales críticos con nociones hegemónicas de raza,¹² clase social¹³ y género,¹⁴ y, más recientemente, reclamos musicales en el ámbito de la política instrumental, incluyendo cuestiones de derechos culturales,¹⁵ ciudadanía¹⁶ y, en el caso de mi propio trabajo, desarrollo cultural, social y económico.¹⁷

El detalle etnográfico acumulativo de estos y muchos otros estudios constituye un caso convincente para ubicar el poder de la música en su estado experiencial — incluidas sus características formales y valor estético— como una zona de compromiso social. Al mismo tiempo, esos detalles también muestran que se está haciendo mucho más con y a través de la música en estos contextos sociales que, de otro modo, serían claros e irreductibles. De hecho, estos y muchos otros ejemplos apuntan hacia, pero nunca identifican directamente, lo que aquí llamo la “fuerza productiva” de la música: la música como una cosa que hace otras cosas. Esas otras cosas, por supuesto, incluyen el sonido musical en sí mismo y las muchas formas de compromiso profundamente afectivo con el que a menudo (pero no siempre) sirve como motivación fundamental y recompensa para la práctica y participación musical.¹⁸ También incluyen los muchos modos de política cultural y estética que han sido objeto privilegiado de la erudición crítica de la música desde el giro cultural más amplio en la década de 1980. Pero también incluyen una gran variedad de bienes musicales, servicios, eventos, instituciones, economías y otros hechos musicales fundamentalmente materiales. Estas

9. Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

10. Samuels, *Putting a Song on Top of It*.

11. Meintjes, *Sound of Africa!*

12. Radano, *Lying up a Nation*.

13. Aaron Fox, *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2004).

14. Christina Sunardi, *Stunning Males and Powerful Females: Gender and Tradition in East Javanese Dance* (Champaign: University of Illinois Press, 2014); Lila Ellen Gray, *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

15. Andrew N. Weintraub y Bell Yung, eds., *Music and Cultural Rights* (Champaign: University of Illinois Press, 2009).

16. Idelber Avelar y Christopher Dunn, eds., *Brazilian Popular Music and Citizenship* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

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

18. Ana María Ochoa Gautier, “Disencounters Between Music’s Allure and the Expediency of Culture in Colombia”, *Latin American Research Review*, Vol. 48, No. 3 (2013): 12-29.

y otras cosas no están ubicadas fuera y/o después del material supuestamente “real” de la música, sino que son un componente irreductible de lo que es la música, como sea que podamos imaginarla. Por lo tanto, ubicar críticamente las capacidades productivas de la música como tales es un componente crucial, aunque descuidado, del proyecto etnomusicológico más amplio de comprender el poder de la música en todas sus formas y contextos.

TPM como evento productivo

TPM fue producido por Tango Sin Fin, una organización artística argentina sin fines de lucro cuya misión es “la promoción de la música argentina a nivel nacional e internacional, haciendo posible su llegada a un mayor número de personas en todo el mundo”.¹⁹ Tango Sin Fin se fundó en 2012, como parte de una “ONG-ización” más grande de las artes en la Argentina tras el amplio (aunque muy desigual) cambio del estado de producir directamente las artes y la cultura dentro de las instituciones estatales, a fomentar el compromiso sin fines de lucro con las artes a través de políticas fiscales y otros incentivos, en consonancia con el giro neoliberal más amplio de finales del siglo XX y principios del XXI.²⁰ La organización fue fundada y actualmente está presidida por la flautista, educadora y productora artística Paulina Fain, y el pianista y compositor Exequiel Mantega, quienes han sido figuras destacadas en la escena musical contemporánea del tango en Buenos Aires desde finales de la década de 1990, grabando juntos como el Dúo Fain-Mantega (2008, 2012) y como miembros de varios otros ensambles históricamente significativos. Junto con sus iniciativas educativas, que incluyen pero no se limitan a TPM, Tango Sin Fin también trabaja para promover la música argentina contemporánea mediante el encargo de composiciones originales, la organización de conciertos y giras promocionales, la creación de materiales multimedia (incluida la publicación y distribución digital de nuevas composiciones y arreglos de tango), y sirviendo como una organización social para esfuerzos afines por parte de otros grupos, tanto públicos como privados.

Paulina Fain se desempeñó como directora general de TPM y coordinó el programa educativo y los materiales del proyecto. También se desempeñó en la rama artística del proyecto, enseñando flauta y dirigiendo un ensamble de instrumentos de

19. Ver tangosinfin.org.ar.

20. Ver Verónica Gago, *Neoliberalism from Below: Popular Pragmatics and Baroque Economies*, trad. Liz Mason-Deese (Durham, NC: Duke University Press, 2017).

viento. Exequiel Mantega supervisó el encargo de obras originales para los ensambles de TPM, evaluó las solicitudes para el programa y asignó a los que fueron admitidos a ensambles apropiados, basándose en parte en los conjuntos instrumentales requeridos por los diferentes compositores. También impartió cursos sobre arreglos para diversos ensambles y dirigió la orquesta sinfónica. Trece miembros adicionales de la rama artística sirvieron junto a Fain y Mantega en TPM, incluidos muchos de los artistas, compositores, líderes de bandas y educadores más destacados que participan en el tango actual. En conjunto, la rama artística impartió: técnicas instrumentales de tango para voz, piano, flauta, saxofón y clarinete, guitarra, bandoneón, piano y bajo; aspectos especializados de la práctica de la interpretación del tango (como la técnica de improvisación de crear arreglos espontáneos conocida como “a la parrilla”); ensambles de viento, de guitarras, dos orquestas típicas y un ensamble de orquesta sinfónica; y cursos especializados sobre arreglos, composición y aspectos fundamentales del tango histórico desde una perspectiva analítica. Toda la instrucción se llevó a cabo en español, aunque a algunos participantes que no hablaban español se les proporcionó traductores simultáneos que los acompañaron durante todo el día, susurrando directamente en sus oídos mientras se impartían los cursos.

El componente educativo formal de TPM comenzó en la mañana del lunes 21 de julio y se prolongó hasta la tarde del viernes 25, con presentaciones adicionales y otros eventos públicos que se llevaron a cabo durante el fin de semana del 26 y 27. Las jornadas instructivas comenzaron a las 9.30 a.m. con una sesión de dos horas sobre técnicas instrumentales, con los estudiantes agrupados según su instrumento de especialización. A los estudiantes que tocaron más de un instrumento, se les pidió que seleccionaran sesiones en el instrumento en el que quisieran enfocarse y que siguieran con esa sesión durante toda la semana. Después de un descanso de media hora, el día continuó con una sesión de dos horas sobre la organización de orquesta típica (con instrumentación basada en secciones), arreglos para “formaciones diversas” (cualquier instrumentación que no sea una orquesta típica), composición, o estilos e historia del tango. Estos cursos se organizaron deliberadamente en diferentes niveles, con asignaciones realizadas de acuerdo con el interés del estudiante y la experiencia previa. En general, las clases de arreglos se orientaron hacia un nivel intermedio, mientras que el curso de composición se dirigió a niveles más avanzados, aunque ambos fueron “prácticos” en el sentido de que los participantes utilizaron las sesiones para realizar talleres de sus proyectos individuales de arreglos o composición. El curso de estilos e

historia del tango, que se llevó a cabo en una suerte de conferencia “sin intervenciones”, se orientó principalmente a los de nivel introductorio. Después de un descanso para el almuerzo, los participantes asistieron a ensayos de ensambles, que también duraron dos horas, lo que dio un total de seis horas de contacto de instrucción por día.

Tras el plan de estudios educativo formal del día, TPM presentó una serie de eventos, a la manera de un festival, que estaban abiertos tanto a los participantes registrados como al público en general. Estos incluyeron: conversaciones-debates sobre temas relevantes para la práctica y producción de proyectos musicales contemporáneos (como los pros y los contras de diferentes paquetes de *software* de notación digital); entrevistas públicas con figuras destacadas de la historia del tango; ensayos abiertos con ensambles profesionales; una serie de talleres participativos; la proyección de seis documentales recientes sobre tango; y una serie de conciertos que contó con presentaciones de exhibición de catorce ensambles de tango profesionales de Buenos Aires durante el transcurso de seis noches, sin incluir los ensambles de estudiantes de TPM, cada uno de los cuales también actuó. Estas presentaciones de exhibición fueron seleccionadas deliberadamente para demostrar el alcance y la variedad de la música contemporánea de tango en Buenos Aires hoy, desde el tradicionalismo moderno de grupos como Ramiro Gallo Quinteto y El Arranque, hasta las tendencias genuinamente vanguardistas de Astillero y La Orquesta Típica Agustín Guerrero; desde quienes se especializaron en nuevos arreglos interpretativos de repertorio clásico hasta quienes se enfocaron exclusivamente en composiciones originales, y desde dúos íntimos hasta grandes ensambles de una docena o más músicos. En conjunto, estas actividades extracurriculares fueron entretenidas y educativas, haciendo un argumento curatorial sobre la vitalidad artística del tango como género e interpelando tanto a los asistentes registrados como al público en general como participantes de ese ámbito.

El programa educativo formal de TPM era pago, aunque los otros eventos eran gratuitos y abiertos al público. Tango Sin Fin pudo realizarlo de esa manera porque recibió un importante apoyo financiero del Ministerio de Cultura de la Nación, y la —por entonces nueva— iniciativa de “mecenazgo cultural” del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que alentó a individuos y organizaciones a destinar parte de sus impuestos al apoyo y contribución directa de proyectos culturales como TPM. El apoyo gubernamental también incluyó el uso gratuito de la sede y las instalaciones donde se llevó a cabo el TPM, el “Espacio Memoria y Derechos Humanos”, un complejo de edificios en el límite norte de la Ciudad de Buenos Aires que ocupa el antiguo

emplazamiento de la Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA). La ESMA fue el más notorio de los más de 700 centros clandestinos de detención utilizados por el gobierno militar para secuestrar, torturar y desaparecer a víctimas del terrorismo de Estado de la última dictadura militar argentina (1976-1983).²¹ En 2004 el sitio fue recuperado por la ciudad y el gobierno federal y transformado en el espacio Memoria y Derechos Humanos (también conocido como la “Ex-ESMA”), que sirve como sitio conmemorativo a los desaparecidos, un monumento innegable a la historia reciente del país, y un espacio para que operen las organizaciones de derechos humanos como un centro cultural robusto cuyo objetivo explícito es replantear este espacio de sufrimiento y muerte a través de la vitalidad de la cultura y las artes. Así, más allá del valor real que el uso donado del espacio representó para la viabilidad económica de TPM, el proyecto en su conjunto fue claramente congruente con la visión del gobierno de la recuperación histórica a través de la cultura y las artes, en sí misma parte de un giro más amplio hacia la fuerza productiva de la música y la conveniencia de la cultura en el siglo XXI.²²

Actos de habla pedagógicos

Entonces, ¿qué hace tango al tango? Esta ha sido una pregunta sorprendentemente difícil (y, en gran medida, mitificada) de responder, hasta hace poco. TPM fue parte de un proyecto pedagógico y de codificación de género más amplio que tomó como punto de partida la identificación y denominación de características previamente informales (si bien compartidas y comprendidas intuitivamente) del estilo del tango y la práctica de la interpretación. Este proyecto surgió del trabajo de la flautista y educadora de tango Paulina Fain enseñando a sus estudiantes de formación clásica a tocar el tango. Como ella relató en una entrevista:

Un momento significativo fue cuando empecé a inventar técnicas para que la gente aprendiera a frasear. Porque primero me pasaba y les decía, “bueno, el fraseo es así, tenés que elegir un lugar de la frase”, y la gente no podía frasear. No había forma, veían la partitura y no podían frasear. Entonces empecé a imaginar cómo me puedo meter en la otra cabeza, en el otro código, y brindarles herramientas para

21. Ver Marguerite Feitlowitz, *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture* (Nueva York: Oxford University Press, 1999).

22. George Yúdice, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).

que desde ese código se empiece a mover la estructura que tienen. Para mí es como el proceso de codificación o de generación de la metodología, tu querer entender lo que le está pasando al otro que viene desde el lugar académico y el sufrimiento que conlleva cuando no tenés algunas herramientas para saber de dónde agarrarte cuando estás en este proceso.²³

A medida que crecía el interés en estos esfuerzos inicialmente informales, Fain se asoció con el violinista y compositor Ramiro Gallo para desarrollar un vocabulario conceptual sistemático para enseñar las características fundamentales de la interpretación y ejecución del tango. Su trabajo fue codificado en una serie de libros de métodos instrumentales de tango (“Método de Tango”) producidos por la editorial Ricordi y, más tarde, el Fondo Nacional de las Artes de Argentina, incluyendo volúmenes para flauta,²⁴ violín,²⁵ piano,²⁶ bandoneón,²⁷ contrabajo²⁸ y guitarra.²⁹ La información de estos libros, todos los cuales se adhieren al marco conceptual desarrollado por Fain y Gallo, proporcionó la base del plan de estudios de TPM, y muchos de sus autores formaron parte de su enseñanza artística.

Este proyecto pedagógico, en particular la identificación y denominación de características musicales, fue un acto transformador. El tango, como muchos géneros de la música popular, tiene una larga historia de mitificación descriptiva: el compositor y letrista Enrique Santos Discépolo (1901-1951) definió al tango como “un pensamiento triste que se baila” mientras que el escritor y ensayista Leopoldo Marechal (1900-1970) lo describió como “una posibilidad infinita”, por citar sólo dos ejemplos famosos. En un alejamiento radical de estas tendencias, el tango ahora podría definirse (y de hecho debe definirse) como un estilo de música identificable por vía auditiva que combina “ritmo” y “expresión” de formas particulares. El ritmo en el tango se organiza a través de tipos específicos de articulación, uno enfocado a la correcta ejecución de un repertorio establecido de “modelos de marcación” (como *marcato*, síncope, 3-3-2, etc.) y el otro enfatizando la interpretación de “melodías rítmicas”. La expresión se define en términos de fraseo, incluido el “fraseo básico” (que altera los valores rítmicos entre los tiempos

23. Paulina Fain, entrevista con el autor, Buenos Aires, 8 de agosto de 2014.

24. Paulina Fain, *The Flute in Tango* (Múnich: G. Ricordi and Co., 2010).

25. Ramiro Gallo, *The Violin in Tango* (Múnich: G. Ricordi and Co., 2011).

26. Hernán Possetti, *The Piano in Tango* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2014).

27. Eva Wolff, *The Bandoneon in Tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018).

28. Ignacio Varchausky, entrevista con el autor, Buenos Aires, 12 de agosto de 2014.

29. Sebastián Henríquez, *The Guitar in Tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018).

acentuados del compás) y el “fraseo extendido” (que cubre frases que van más allá de los tiempos acentuados de un compás), cualquiera de los cuales puede hacerse en posiciones “abiertas” o “cerradas”. Estas son solo algunas de las “herramientas” pedagógicas de las que los estudiantes ahora pueden asirse cuando están en este proceso de aprendizaje para tocar tango, o lo que se codificó recientemente como tango.

Estética y valores musicales

Es fundamental que reconozcamos esto como un gesto productivo. Fain, Gallo, los autores de la serie de libros “Método de Tango” y el proyecto TPM en su conjunto no estaban simplemente identificando y describiendo un complejo musical ya existente, sino produciendo los detalles del estilo musical y la práctica de la interpretación como objetos de conocimiento y disciplina. Ese conocimiento se movilizó hacia fines productivos particulares, en este caso lo que Fain describe como la “apertura” del género a cualquier persona con el deseo de aprender a tocarlo. Sin embargo, más allá de sus objetivos pedagógicos inmediatos, esta apertura también funcionó como una intervención constitutiva en debates de larga data sobre el valor estético y el significado de la música de tango en la Argentina y otros lugares. Estos debates han estado enmarcados por visiones heterogéneas y a menudo muy controvertidas de lo que es el tango y por qué es significativo: por un lado como una movilización históricamente hegemónica pero ahora desvanecida del tango como un ícono de identificación nacional y pertenencia en Argentina a movimientos musicales juveniles locales que celebran el tango como música popular (es decir, una forma que proviene y le habla a la gente como categoría cultural, social y política); por otro lado, desde las oportunas movilizaciones del tango como recurso para el desarrollo económico a través del turismo cultural y las industrias culturales hasta los discursos emergentes del tango como una música artística “universalmente local”, representada de manera más famosa en la declaración de la UNESCO de 2009, que reconoció al tango como parte del “patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad”.³⁰

Entonces ¿qué significa la noción de “apertura” de Fain como parte de estos debates más amplios? En términos prácticos, significa que cualquier persona, en cualquier lugar, puede aprender a tocar tango siempre que tenga acceso al discurso del género recientemente codificado y a los materiales educativos que lo movilizan. En

30. Ver Luker, *The Tango Machine*.

términos más filosóficos, representa una clara desviación de un énfasis nativista (de larga data y ampliamente compartido, aunque podría decirse que se está desvaneciendo) en el tango como algo que “define una forma de ser”³¹ a favor de una formulación cosmopolita intransigente del género. Este cosmopolitismo fue un componente irreducible del TPM, hasta el punto de que se incluyó en el nombre del evento (“Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional”). También se reflejó en la diversidad de participantes (en términos de raza, clase, género, generación, idioma y pertenencia/subjetividad política) y sus inversiones personales/profesionales en el tango. Estos iban desde profesionales dedicados hasta entusiastas competentes, y desde aquellos que se enfocaban exclusivamente en el tango hasta aquellos que eran casi completamente nuevos en el género (llegando al tango con antecedentes de música clásica, jazz y/o música folclórica argentina/latinoamericana, entre otros).

Entonces, si el tango “define una forma de ser”, esa forma de ser, en este contexto, está deliberadamente diseñada para acomodar una gama teóricamente abierta de experiencias musicales e identificaciones y subjetividades personales. Esa apertura reconoce, y en última instancia, trasciende las creencias y experiencias personales sobre qué es el tango y por qué es importante, incluso entre los profesores artísticos de TPM. Tomemos el tema del tango y la identidad argentina, cuya indexicalidad se da por sentada en el marco del “modo de ser”. El pianista y compositor Diego Schissi, quien enseñó composición y dirigió ensambles en TPM, se resistió a la idea de que trabajar con el tango necesariamente movilice las nociones de identidad argentina. Como explicó en una entrevista:

[Identidad] es algo que no se hablaba nunca, ni en reuniones internas. ... Es como que le pone un peso extra. Ya el tango en sí mismo para nosotros es pesado, que vos te digan, “bueno, ustedes son la nueva generación del tango”, es como “no, no, no”. Salir de acá y encima la argentinidad arriba de eso... como “too much”. La letra que tiene el tango ya pesa demasiado para ponerle el área de Argentina.³²

31. Oscar Conde, “Lunfardo in Tango: A Way of Speaking that Defines a Way of Being”, en *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*, ed. Marilyn G. Miller (Durham, NC: Duke University Press, 2014), 33-59.

32. Diego Schissi, entrevista con el autor, Buenos Aires, 7 de agosto de 2014.

En marcado contraste con esto, el bajista y productor cultural Ignacio Varchausky, quien dirigió sesiones de técnicas instrumentales para bajistas e impartió una serie de clases sobre estilos e historia del tango en TPM, consideró el tema de la identidad como una parte irreductible de lo que hizo que valiera comprometerse con el tango. Como describió en una entrevista:

Para mí [la identidad] es un tema trascendental, fundamental, porque además yo sigo convencido que todos los problemas que tiene este país están atravesados por un conflicto de identidad que hoy yo entiendo como irresoluble, que no tiene resolución. Y me parece en ese sentido [que] el tango es una herramienta espectacular para acercarse a esa problemática y entenderla un poco, estudiarla... sobre todo en los últimos cien años.³³

La intervención de TPM aquí no proviene de tomar partido en este debate, aparentemente contradictorio, sino de acomodar estas y otras posiciones dentro de él. Esto se hace, fundamentalmente, no ampliando el alcance y la gama de lo que es el tango, sino estrechándolo, reduciéndolo de una cosa mitificada que “define una forma de ser” a un cuerpo claramente codificado de conocimiento musical práctico. Se trata de una intervención productiva en el sentido de que desplaza las evaluaciones estéticas de la excelencia en el tango de quién toca a qué se toca, definido en términos estrictamente musicales (y contra las ideologías nativistas de la autenticidad).

Competencia y conocimientos prácticos

Este movimiento, sin embargo, no representa una desviación completa de las cuestiones de subjetividad. De hecho, la idea de una “buena” música de tango se traslada directamente sobre la idea correspondiente de un “buen” músico de tango, reformulando los términos del debate sobre el poder del conocimiento práctico y la competencia técnica dentro de la cultura del género contemporáneo. Desde este punto de vista, un buen músico de tango tiene dominio de su instrumento y encarna el conocimiento práctico de cómo opera su instrumento en este contexto (particularmente en términos de práctica de interpretación con respecto a la articulación y el fraseo). De allí el énfasis en las clases de técnicas instrumentales en TPM. Sus integrantes entienden la historia musical del género y saben cómo identificar estilos históricamente

33. Ignacio Varchausky, entrevista con el autor, Buenos Aires, 12 de agosto de 2014.

significativos asociados con directores de orquesta específicos de la llamada edad de oro de las décadas de 1940 y 1950. Así, TPM presentó clases sobre la historia del tango y cómo escuchar e identificar estilos históricos. Un buen músico de tango también tendrá conocimiento del repertorio de tango, incluido un canon de piezas históricamente significativas, pero también (y lo que es más importante) obra contemporánea que se produce conscientemente como parte de/en respuesta a este linaje estilístico. Así, todos los ensambles de estudiantes de TPM ensayaron e interpretaron piezas recientemente encargadas por algunos de los compositores de tango contemporáneos más importantes, muchos de los cuales también formaron parte de la facultad artística del programa.

Estas y otras habilidades se combinaron y animaron en los ensambles de estudiantes, que ensayaron durante dos horas todas las tardes y se exhibieron en presentaciones de conciertos al final de la semana. Uno de estos ensambles fue dirigido por Ramiro Gallo, el violinista y compositor que fue el principal interlocutor de Paulina Fain en el desarrollo de los materiales pedagógicos codificados en los que se basó el TPM. El ensamble era una orquesta típica, una gran banda de tango basada en secciones a gran escala con cuatro bandoneones, cuatro violines, viola, violonchelo, bajo y piano.³⁴ A lo largo de la semana este grupo trabajó dos de las composiciones originales de Gallo hasta el nivel de interpretación, “Lila y Lolo” y “Cromático”. Como director del ensamble, Gallo enfatizó continuamente lo que describió como las características “integrales” del tango, incluidos los patrones rítmicos, el fraseo y otros recursos expresivos, la navegación grupal de los pasajes del *rubato* y el papel o función de cada instrumento dentro del ensamble más grande, entre otros. “Usar [estas características] lo hace más tango”, dijo. “No usarlos lo hace menos”. Transmitir y movilizar estas características en el ensayo no solo conduciría a una interpretación exitosa de estas dos piezas al final de la semana, sino que, lo que es aún más importante, daría forma a la práctica futura de cada músico de maneras audiblemente significativas. Este es el gesto productivo en cuanto al conocimiento y la competencia: en el nivel más básico, los ensambles, como TPM en su conjunto, fueron diseñados para producir “buenos” músicos de tango, músicos que se esperaba que llegaran a producir “buena” música de tango (significando, en este caso, música que es técnicamente competente e históricamente informada pero creativamente abierta y orientada teleológicamente).

34. Las orquestas típicas fueron el vehículo principal para la música de tango orientada a la danza durante la edad de oro del género de las décadas de 1940 y 1950, aunque es relativamente raro en la actualidad.

La red social del género

En una práctica basada en ensambles como lo es el tango, la producción de músicos competentes y conocedores implica y de hecho depende de la red de relaciones sociales que necesariamente subyace a todas y cada una de las culturas del género.³⁵ El tango no se diferencia de otros géneros en el sentido de que cada una de sus movilizaciones se ubica dentro de una red de “relaciones comunicativas entre los muchos agentes diferentes que crean y sostienen la identidad del género”, una red cuyos múltiples nodos, ya sean *fans* individuales, músicos, grupos, comunidades, o escenas, siempre están ubicadas en el espacio y el tiempo.³⁶ TPM puso de relieve la red social generalmente difusa del tango e hizo importantes intervenciones en la forma y la experiencia afectiva de esa red. A nivel local, TPM reformuló las relaciones entre los miembros de la rama artística del programa, quienes representaron una amplia gama de tendencias artística, social y políticamente dispares dentro de la historia reciente del tango en Buenos Aires. El hecho de que músicos que representan perspectivas musicales tan diversas hayan podido colaborar activamente en TPM habla, por un lado, de cómo se van desvaneciendo las rivalidades entre las figuras clave de la comunidad tanguera local durante las últimas décadas. Por otro lado, también demuestra el poder de este proyecto pedagógico para reunir y enmarcar al tango como un proyecto musical heterogéneo pero en última instancia coherente, donde los estilos y tendencias individuales se vuelven evidentemente diferentes e iguales entre sí.

TPM también reafirmó a la ciudad de Buenos Aires (y a la comunidad musical que allí radica) como el nodo clave en lo que ha sido y sigue siendo una red genuinamente internacional de estilo y producción musical (con nodos de diferente importancia en San Francisco, Nueva York, París, Berlín, Tokio y otros lugares, incluidas otras ciudades de Argentina, como Rosario y Córdoba). Los estudiantes fueron interpelados en esta red a través de su viaje a Buenos Aires y su participación en TPM. Como se mencionó anteriormente, los participantes llegaron a Buenos Aires de todas las provincias argentinas y de más de otros quince países, incluidos Chile, Brasil, Colombia, México, Uruguay, Alemania, Holanda, Japón, Dinamarca, Suiza, Francia, Estados Unidos y otros, a menudo a un gran costo o sacrificio. La materialización de

35. David Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music* (Berkeley: University of California Press, 2016).

36. Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 20-21.

esta red orientada desde Buenos Aires fue uno de los principales objetivos de TPM, y el evento fue cuidadosamente diseñado para crear un espacio donde se pudieran forjar relaciones socio-musicales afectivas. Más allá del plan de estudios formal, estos esfuerzos incluyeron oportunidades regulares para presentaciones informales, la distribución de alimentos y compartir comidas, y un espíritu de apoyo y aliento deliberadamente cultivado (en lugar de juicio y competitividad) entre los participantes y los profesores, entre muchos otros.

Esta camaradería no solo aumentó el placer de participar en TPM, haciendo que el trabajo de la semana fuera más divertido para todos los involucrados, sino que también sentó las bases para la productividad futura en múltiples niveles. Gran parte fue sobre todo musical, y los miembros de esta red geográficamente dispersa ahora son conscientes de los intereses y capacidades musicales de los demás, lo que alentaría a futuras colaboraciones. También fue materialmente productivo, creando una cohorte de exalumnos de TPM que podrían continuar participando directamente y abogando por el programa y sus actividades relacionadas tanto ahora como en el futuro.

Instituciones musicales

Esta red de exalumnos (la misma categoría “exalumnos” como un modo afectivo de identificación y pertenencia) no surgió simplemente después de la conclusión de TPM, sino que se cultivó y mantuvo activa a través de boletines oficiales, listas de correo electrónico, páginas y grupos de Facebook y otros medios de socialización e intercambio. Estos esfuerzos se refieren al tema más amplio de la institucionalización, que es un componente crucial de cualquier cultura de género contemporánea. TPM tomó la forma de una asociación público/privada. El evento fue producido por Tango Sin Fin, una organización artística argentina sin fines de lucro que fue fundada en 2012. TPM recibió el apoyo del gobierno nacional de Argentina, del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y estuvo acompañado por una variedad de patrocinadores del sector privado. Ese apoyo incluyó contribuciones financieras directas (para que los eventos públicos, como las charlas y conciertos, pudieran ser gratuitos y abiertos); el uso de las instalaciones (que son propiedad del gobierno nacional y son operadas por la Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural, que forma parte del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, que es a su vez supervisado por el poder ejecutivo); y mayor visibilidad y prestigio (en el sentido de que el gobierno nacional declaró oficialmente al

TPM “de interés” para la vida cultural de la nación, una designación simplemente honorífica pero extremadamente significativa).

De manera crucial, estos y otros modos de apoyo representaron puntos de confluencia productiva entre un conjunto heterogéneo de actores institucionales, no un consenso compartido sobre el valor del tango *per se*. Esta confluencia es especialmente notable dado que el gobierno nacional y el de la ciudad de Buenos Aires estaban liderados por facciones políticas opuestas en esa época. Por ejemplo, el Secretario de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural proporcionó instalaciones para TPM como parte de su proyecto mucho más amplio de reformular y conmemorar el espacio ahora conocido como El Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex-ESMA a través de la programación cultural y la participación cívica en una amplia gama de medios. Algunos de los patrocinadores del sector privado del proyecto que brindaron un apoyo a las operaciones y actividades de Tango Sin Fin a través del programa “mecenazgo cultural” del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y/o como canjes de mutuo acuerdo, estaban aprovechando y promoviendo estratégicamente modos emergentes de filantropía corporativa en Argentina. Estas incluyeron nuevas leyes que permiten a las corporaciones evitar los impuestos sobre los ingresos donados a organizaciones no gubernamentales de su elección. Y si bien Tango Sin Fin estuvo y está directamente dedicado a promover el tango, también invirtió en el proyecto de construcción institucional, en desarrollar una estructura organizacional más robusta y sustentable que pudiera apoyar y expandir su misión de promover “la música argentina a nivel nacional e internacional” tanto ahora como en el futuro. El punto aquí es que estas instituciones son entidades materiales, con instalaciones, personal, presupuestos operativos, juntas, estatutos y planes estratégicos, pero están hechas de la materia efímera de la música. Reconocer esto, creo, es el primer paso para replantear nuestra comprensión de la música como una fuerza productiva poderosa.

Conclusión: el poder productivo de la música

La noción de que la música es poderosa o tiene poder es familiar hasta el punto de la ortodoxia en el pensamiento etnomusicológico contemporáneo. Mi definición de trabajo de la disciplina, que utilizo en mi enseñanza de pregrado y en otros lugares, coloca esta idea del poder musical en un lugar central: “la etnomusicología es el estudio de la música como forma estética y práctica social, cuyo objetivo es dar cuenta del tremendo poder de la música en todas sus formas y contextos”. A menudo pensamos

que la estética es solo estética, o que un estilo musical es solo un estilo musical, pero la música, de hecho, tiene una enorme variedad de significados y funciones que sirve como símbolo y como generador de otras fuerzas en la vida social y la historia. Timothy D. Taylor lo expresa mucho más directamente en el párrafo inicial de su libro *The Sounds of Capitalism*: “La música tiene poder. Los músicos lo saben, los oyentes lo saben. Y también los anunciantes”.³⁷

Pero, ¿cómo es que la música es poderosa? y ¿qué forma toma ese poder? En muchos casos, la música es poderosa porque opera como algo más: como una metáfora afectiva de las sensibilidades sociales,³⁸ como medio para la interacción social y el desempeño.³⁹ como recurso a desarrollar por las industrias culturales⁴⁰ o políticas culturales,⁴¹ entre muchos otros. La música también es poderosa porque puede usarse como un medio para un sinnúmero de fines. Por ejemplo, los músicos populares sudafricanos, discutidos por Meintjes,⁴² no solo están negociando sonoramente las relaciones de poder marcadamente desiguales que se cruzan en el estudio de grabación, sino que también están haciendo una grabación de audio comercial diseñada para circular y venderse en el mercado transnacional. Los interlocutores Apache de Samuels no solo están explotando la ambigüedad comunicativa inherente tanto a la música como al lenguaje, sino que también están haciendo serios esfuerzos para avanzar en sus carreras como trabajadores musicales profesionales o semiprofesionales.⁴³ Los músicos de tango contemporáneos que presento en mi propio trabajo no solo están usando la música para navegar por la compleja intersección de lugares, identificaciones y experiencias históricas en Argentina, sino que también siempre hacen afirmaciones oportunas sobre el tango como recurso para el desarrollo social, cultural y económico, con los detalles del estilo musical y la historia operando como un componente irreducible de lo que llamo “regímenes gerenciales” más amplios.⁴⁴

37. Timothy Taylor, *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 1.

38. Barry Shank, *The Political Force of Musical Beauty* (Durham, NC: Duke University Press, 2014).

39. Turino, *Music as Social Life*.

40. David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries* (Londres: SAGE Publications, 2012).

41. Matt Sakakeeny, *Roll with It: Brass Bands on the Streets of New Orleans* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

42. Meintjes, *Sound of Africa!*

43. Samuels, *Putting a Song on Top of It*.

44. Luker, *The Tango Machine*.

Se ha prestado menos atención académica al poder generativo de la música como tal, aunque el relato clásico de Anthony Seeger de la “creatividad” musical entre los Suyá,⁴⁵ la reformulación de la “cismogénesis” de Steven Feld y la de David Novak,⁴⁶ y las teorizaciones más recientes de la “retroalimentación” apuntan en esta dirección. Sobre la base de este trabajo, mi objetivo aquí es centrarme directamente en la idea de la música como una “fuerza productiva”, algo que es creativo en el sentido convencional pero que también genera otras cosas. En el caso que aquí se presenta, este proceso se inició con el proyecto pedagógico de codificar el tango y “abrirlo” estratégicamente a todo aquel que quisiera conocer más sobre él. Estos esfuerzos desencadenaron una reacción en cadena productiva con importantes implicaciones para la estética, el conocimiento, la competencia y la red social del tango como grupo de afinidad transnacional. También, y necesariamente, conducen a la producción y difusión de una colección diversa y en constante expansión de bienes, servicios e instituciones musicales, desde la serie de libros “Método de Tango”, el taller TPM, Tango Sin Fin como una organización de arte sin fines de lucro, a la compleja economía de las alianzas público-privadas dentro del dominio cambiante de la gestión cultural y la formulación de políticas y, en última instancia, al tango mismo. Estos dominios están entrelazados en una reciprocidad complejamente productiva, de modo que la línea entre la efímera estética de la música y la materialidad productiva de la música es difícil de trazar, si es que existe. Rastrear etnográficamente estas reacciones productivas en cadena puede ayudarnos a ubicar más rigurosamente el poder generativo de la música como tal, con la fuerza productiva que describí con respecto al TPM entendida no como una instancia particular de uso musical, sino como una característica incorporada de la música misma.

Bibliografía

- Avelar, Idelber y Christopher Dunn, eds. *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011.
- Blacking, John. “Expressing Human Experience through Music”. En *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1969].

45. Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Champaign: University of Illinois Press, 2004 [1987]).

46. Steven Feld, “From Schizophonia to Schizmogogenesis: Notes on the Discourses of World Music and World Beat”, en *Music Grooves: Essays and Dialogs*, ed. Charles Keil y Steven Feld (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 257-289; y David Novak, *Japanoise: Music at the Edge of Circulation* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

- Born, Georgina. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production". *Cultural Sociology*, Vol. 4, No. 2 (2010): 171-208.
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- Conde, Oscar. "Lunfardo in Tango: A Way of Speaking that Defines a Way of Being". En *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*, ed. Marilyn G. Miller, 33-59. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2014.
- Drott, Eric. 2013. "The End(s) of Genre". *Journal of Music Theory*, Vol. 57, No. 1, (2013): 1-45.
- Erlmann, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Fain, Paulina. *The Flute in Tango*. Múnich: G. Ricordi and Co., 2010.
- . Entrevista con el autor, Buenos Aires, 8 de agosto de 2014.
- Feld, Steven. "Communication, Music, and Speech About Music". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16 (1984).
- . "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 3 (1995 [1969]): 383-409.
- . "From Schizophonia to Schizmogogenesis: Notes on the Discourses of World Music and World Beat". En *Music Grooves: Essays and Dialogs*, ed. Charles Keil y Steven Feld, 257-289. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Fox, Aaron. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2004.
- Gago, Verónica. *Neoliberalism from Below: Popular Pragmatics and Baroque Economies*, trad. Liz Mason-Deese. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2017.
- Gallo, Ramiro. *The Violin in Tango*. Múnich: G. Ricordi and Co., 2011.
- Gray, Lila Ellen. *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2013.
- Henríquez, Sebastián. *The Guitar in Tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*. Londres: SAGE Publications, 2012.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Link, Kacey y Kristin Wendland. *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2016.
- Luker, Morgan James. *The Tango Machine: Musical Culture in the Age of Expediency*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Meintjes, Louise. *Sound of Africa!: Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003.

- Miller, Marilyn G., ed. *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Novak, David. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2013.
- O'Brien, Michael S. "Activism, Authority, and Aesthetics: Finding the Popular in Academies of *Música Popular*". *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 5, No. 1 (2015): 36-53.
- Ochoa Gautier, Ana María. "Disencounters Between Music's Allure and the Expediency of Culture in Colombia". *Latin American Research Review*, Vol. 48, No. 3 (2013): 12-29.
- Ortner, Sherry. *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006.
- Piekut, Benjamin. "Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques". *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, No. 2 (2014): 191-215.
- Possetti, Hernán. *The Piano in Tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2014.
- Radano, Ronald M. *Lying up a Nation: Race and Black Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Sakakeeny, Matt. *Roll with It: Brass Bands on the Streets of New Orleans*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- Samuels, David W. *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson: University of Arizona Press, 2006.
- Schissi, Diego. Entrevista con el autor, Buenos Aires, 7 de agosto de 2014.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Champaign: University of Illinois Press, 2004 [1987].
- Shank, Barry. *The Political Force of Musical Beauty*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Sunardi, Christina. *Stunning Males and Powerful Females: Gender and Tradition in East Javanese Dance*. Champaign: University of Illinois Press, 2014.
- Taylor, Timothy. *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Varchausky, Ignacio. Entrevista con el autor, Buenos Aires, 12 de agosto de 2014.
- . *The Contrabass in Tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Weintraub, Andrew N. y Bell Yung, eds. *Music and Cultural Rights*. Champaign: University of Illinois Press, 2009.
- Wolff, Eva. *The Bandoneon in Tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003.

Discografía

Dúo Fain-Mantega. *En Vivo en Café Vinilo*. Buenos Aires: Vinilo Discos, 2012.

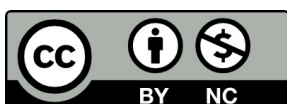
———. *Secretos en Reunión*. Buenos Aires: EPSA Music, 2008.

Discos de tango en la era digital: entre la innovación y el conservadurismo

Jimena Ponce de León

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 43-68

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

Discos de tango en la era digital: entre la innovación y el conservadurismo

El tango tuvo un rol fundamental en la masificación de la industria discográfica argentina en la primera mitad del siglo XX. Los años 2000 fueron testigos de una reemergencia creativa del género y de nuevas condiciones de producción. Desde entonces, las posibilidades sonoras son más amplias, las obras se desmaterializaron progresivamente, proliferaron los *home studios* y se acentuaron las lógicas DIY (*do it yourself*) de trabajo.

Basado en una etnografía multisituada (2016-2021), en este artículo propongo analizar la representación actual del disco de tango, así como las decisiones artísticas que tienen lugar antes, durante y después de la grabación. Esta exploración me permitirá responder tres preguntas: ¿qué esconde el uso de las herramientas digitales?, ¿generan aportes musicales significativos? y ¿qué relación hay entre las prácticas digitales y la inestabilidad/flexibilidad laboral?

Palabras clave: Tango contemporáneo, Disco, Tecnologías digitales, Grabación, Post-producción

Tango Records in the Digital Age: Between Innovation and Conservatism

Tango was a central protagonist of the Argentine recording industry's massification during the first half of the twentieth century. The 2000s witnessed a creative re-emergence of the genre under new production conditions. Since then, sound possibilities are broader, works have been progressively dematerialized, home studios have proliferated, and the DIY's work logics have accentuated.

Drawing on a multi-situated ethnography (2016-2021), I analyze the tango record's current representation and the artistic decisions before, during, and after the recording. Through this exploration, I aim to answer three questions: what is hidden through the use of digital tools? Do they provoke significant musical contributions? And, what is the relationship between digital practices and labor flexibility?

Keywords: Contemporary tango, Album, Digital technologies, Record, Post-production

Introducción

Este artículo se basa en una etnografía multisituada, que se extendió entre 2016 y 2021, y que tuvo tres referencias espaciales: Buenos Aires, París e Internet. En las páginas que siguen, propongo explorar las representaciones actuales del disco de tango, así como el rol de las herramientas digitales en su producción. Mis fuentes son una centena de entrevistas con compositores, músicos, ingenieros de sonido, y un sinnúmero de observaciones participantes. Expongo aquí parte de los datos cualitativos que pude construir, indagando especialmente en los aportes, las potencialidades, las limitaciones y las imposiciones que la vida digital representa en las prácticas artísticas.

El inicio del siglo XXI argentino estuvo signado por una profunda crisis político-económica, consecuencia de años de un proceso de valorización financiera, la desarticulación del poder del Estado y, también, de la pérdida de soberanía.¹ El desbarranco del 2001 puede sintetizarse como consecuencia de las políticas gubernamentales implementadas durante la década de 1990 en la primacía del sesgo desindustrializador y el retorno a la explotación de las ventajas comparativas; privatizaciones de empresas de servicios públicos y apertura a capitales externos; recorte del gasto público en áreas clave del desarrollo; el alza del desempleo, la creciente marginalización de los sectores sociales más vulnerables por el deterioro del mercado de trabajo (precariedad, informalidad, desalarización, desigualdad) y su consecuente exclusión; el cumplimiento a rajatabla de las recetas neoliberales impuestas por los fondos prestamistas internacionales.²

Fue en ese contexto en que el tango despertó de una “larga siesta” y volvió a prestar su estructura en la obra de nuevos músicos y compositores. Este género, que cuenta con más de un siglo de vida, comenzó a producirse en condiciones completamente diferentes a las que lo vieron nacer. En efecto, el inicio del siglo XXI se caracteriza por la masificación de la mediación digital en todas las actividades de la vida humana. En el plano musical, este movimiento lo revolucionó todo. Le Guern acuñó el término “digitalmorfosis” para caracterizar este pasaje.³ La computadora pasó a ser el

1. Eduardo Basualdo, “Evolución de la economía argentina en el marco de las transformaciones de la economía internacional de las últimas décadas”, en *Los condicionantes de la crisis en América Latina. Inserción internacional y modalidades de acumulación*, comps. Basualdo y Arceo (Buenos Aires: CLACSO, 2009).

2. Susana Torrado, *El costo social del ajuste* (Buenos Aires: Edhasa, 2010).

3. Philippe Le Guern, *Où va la musique? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute* (París: Presse de Mines, 2016).

instrumento omnipresente, la herramienta que permite acceder a información incalculable, a todo tipo de recursos de aprendizaje, a programas que ayudan a escribir y visualizar una creación, a otros que graban y permiten experimentar sobre sus producciones, a redes socio-técnicas que permiten difundir sus obras y “tiendas digitales” para comercializarlas.

En plena era digital, el término más recurrente en mis entrevistas con compositores, músicos de tango e ingenieros de sonido fue “disco”. Más allá de que el soporte tecnológico de las obras musicales se haya plasmado en otros soportes como el *cassette*, el *Compact Disc* o el *Mini Disc*, los artistas argentinos siguen empleando esta categoría para designar su obra. En Francia, en cambio, se prefiere la noción de “*album*” para significar lo mismo. En ambos lugares, Spotify y otras “tiendas digitales” volvieron a resignificar el término, para designar los nuevos contenidos desmaterializados, accesibles como servicio en sus plataformas. Antoine Hennion creó la noción de “discomorfosis” para manifestar el apego cultural al disco que transforma —a su vez— al oyente en consumidor.⁴ Como se puso de relieve en el párrafo anterior, varios autores actualizaron esta idea manifestando el viraje hacia las tecnologías digitales y su rol privilegiado en la producción musical. Entonces me pregunto, ¿por qué seguir empleando la noción de “disco”? ¿Se trata de una mera arqueología de la nostalgia de lo que nunca pasó?

Este artículo muestra que los compositores y músicos de tango contemporáneo entienden el “disco” como una obra en su totalidad. Un trabajo dotado de un hilo conceptual, que agrupa diferentes pistas y que constituye un universo de sentido artístico. Sea físico o no, disco refiere a la materialización (sí, aún si el soporte fuera intangible) de un proceso estético, del trabajo artístico. El hecho de que los hacedores de tango se sigan aferrando a la categoría “disco” no es anodino. Al contrario, sostengo que esta decisión semántica es, en efecto, resultado de una postura: seguir hablando de “disco” para designar la obra, es en realidad una estrategia en medio de una disputa de sentido sobre los parámetros estéticos musicales y las formas posibles de difundirlos. Cuando los artistas dicen “disco”, también transmiten una preferencia sobre cómo experimentar, recibir y “consumir” sus producciones. Más aún, es una declaración contra una direccionalidad que parece inevitable, hacia la fragmentación y la atomización de la obra.

4. Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (París: Métailié, 2007).

Pero, ¿quiénes osan contraponerse a tal tendencia global? Ellos son los compositores contemporáneos de tango y los músicos que se acercaron al tango desde los años 2000. Parto de la tesis de que las producciones en el género se reinventaron en ese momento. El tango reemerge con el nuevo siglo porque en plena reconstrucción post-crisis es un refugio identitario, un marco artístico de vieja raigambre y potencial instrumento de reconstrucción del tejido social argentino, que urgía ser reparado. Los nuevos proyectos retomaron el lenguaje original, se fueron transformando en lenguajes musicales propios, y se plasmaron en conciertos y producciones discográficas.

El disco de tango contemporáneo: representaciones y tendencias

El trabajo de Marina Cañardo es pionero en el estudio sobre las primeras producciones discográficas argentinas.⁵ De él extraigo algunos hechos históricos que pueden ser útiles para pensar el presente. A inicios del siglo XX, la incipiente industria discográfica argentina convirtió el país en faro regional y cantera de estrellas. La industria local también ejerció un rol fundamental en el tipo de repertorio que se inmortalizaría en formato discográfico. Las empresas y capitales extranjeros contribuyeron desde entonces a la división internacional del trabajo, en que la exotización del sur global dio lugar a un género amplio que hoy conocemos como *world music*.

Parto de una constatación indiscutible: las maneras en que creamos, escuchamos, difundimos y comercializamos la música en el siglo XXI están completamente atravesadas por la digitalización.⁶ Como lo adelantaba en la introducción, mi trabajo de campo se centró en los usos de las diferentes tecnologías digitales y sus apropiaciones entre los compositores, músicos y técnicos de tango contemporáneo. Dado que la centena de entrevistas que realicé es riquísima en contenidos, intercalaré algunos fragmentos para sostener mis argumentos.⁷

Conozco a A desde la adolescencia. Sus colegas destacan su virtuosismo instrumental. Su formación clásica se enriqueció con músicos de la vieja trova tanguera.

5. Marina Cañardo, *Fábricas de Músicas. comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017).

6. Eva Mazierska, Les Gillon y Tony Rigg, *Popular music in the post digital age* (Nueva York: Bloomsbury, 2019).

7. Mi trabajo de campo fue de corte etnográfico e incluyó, además de las entrevistas pautadas, preparadas y grabadas que acabo de mencionar, una gran cantidad de entrevistas informales, que constituyeron una fuente de información igualmente importante.

Hoy vive entre Argentina y Estados Unidos y siempre tiene un nuevo proyecto bajo el brazo. Fue pionero en la reformulación de la educación a distancia, en escribir materiales de estudio para el género y comercializarlos en formato desmaterializado. Con más de quince años de experiencia en el género, ha comercializado varios CDs, alguno de ellos financiado por colectas digitales. Esta cita condensa algunos aspectos mayores de la renovación digital en la vida musical:

Si vos me preguntás qué es lo que más cambió en el ambiente de la música hoy, es el disco: tanto la parte comercial, como la parte de confección, como la parte de grabación. Hoy tenés unas posibilidades que hace treinta años no tenías. Para empezar toda la grabación es digital, los efectos, todo. Lo que son cámaras, filtros, la masterización ... Hoy el sonido está super definido. De esas distancias tan groseras como a lo más sutil, que el disco de pasta tiene mucho menos armónicos agudos que el CD. En general, la grabación digital es más filosa. La grabación analógica es pastosa. Cambió todo. El punto de vista comercial: uno antes hacía conciertos para vender discos. Ahora se hace el disco para vender los conciertos. El disco ya no es más negocio. Los sellos discográficos están desapareciendo. Cada vez más, el tipo que graba un disco lo hace de forma independiente. No sé si fue la tecnología que llevó a esto o esto que llevó a la tecnología, pero hoy en día la autogestión del músico es moneda corriente y eso implica que vos tenés que, sí o sí, manejar la tecnología. Porque vos, no sólo tenés que poder escribir la partitura y dársela a los músicos, tenés que poder hacer un *flyer*, tenés que poder hacer un video, tenés que manejar YouTube, tenés que manejar las redes sociales, tenés que saber cómo poner un anuncio pago en Facebook, tenés que manejar un montón de cosas que antes era firmar un contrato con un representante. Entonces, yo creo que la tecnología cambió todo. (A, pianista y compositor, 2017).

La producción discográfica en el mundo tanguero contemporáneo es una proeza económica y artística. Sigue marcando, para la mayor parte de los artistas que tuve oportunidad de entrevistar y observar, un hito en sus carreras profesionales. Es una forma de consagrarse, de avanzar en un lenguaje propio y plantearse un objetivo de trabajo. Las producciones discográficas tienen un lugar privilegiado en el discurso, pero el trabajo cotidiano suele minar estos proyectos: el tiempo siempre es escaso, la gestión de la reunión entre diferentes colegas es siempre complicada y la prioridad suele definirse por la actividad que determina la reproducción material de los músicos.

Para las generaciones más jóvenes, los discos han sido la referencia para descifrar los diferentes lenguajes del tango. El rol pedagógico de estas viejas obras y su escucha pormenorizada gracias a las mediaciones digitales fue iluminadora, ya que, en la época de oro, los artistas no compartían sus marcas personales de ejecución. Por otra parte, estas particularidades tampoco estaban escritas en las partituras que, de por sí, siempre han sido material de difícil acceso. Desde los 2000, se ha ejercitado una reescritura sistemática de las obras tradicionales a partir de la escucha atenta de los músicos contemporáneos. Más aún, estos últimos han desarrollado todo un sistema pedagógico de interpretación y transcripción para poder retransmitir estos saberes. Los discos han sido la puerta de entrada a los diversos estilos y “yeites” de cada compositor.

Con B nos hicimos amigos desde la primera vez que nos vimos. Como todos los músicos, gran parte de su vida productiva consiste en estar de gira y gestionar varios proyectos en paralelo: algunos aspiran a la subsistencia, otros están más ligados a su desarrollo artístico. Así, conoció tanto los escenarios más codiciados, como las milongas más recónditas. B es pragmático: sólo al obtener financiamiento puede empujar su creatividad al máximo:

La ventaja de este disco, en relación al primero y al segundo, que los terminé de escribir muy sobre las fecha de grabar, [es que lo tocamos mucho en vivo]. Porque en realidad también es como que yo todo el tiempo estoy escribiendo cosas que no las termino de redondear, todo, porque necesito la motivación de tener el norte claro de cuándo se graba. Entonces, ¿cuándo se grabaron el primer y segundo disco? Cuando se consiguió el dinero. Ahí terminé de escribirlo: se ensayó muy rápido y se grabó. (B, bandoneonista y compositor, 2018).

El disco es trabajo condensado y plasmado en un soporte transportable. Claro que en la era de YouTube, del consumo digital intensivo y de la falta de equipos de reproducción de CDs, la impresión de los discos aparece depreciada. Máxime que, como lo dejan ver los compositores que cito, el costo es sumamente alto. No obstante, la mayor parte de los proyectos que se presentan para ser financiados por instituciones que acompañan la producción musical —como el Instituto Nacional de la Música (INAMU), el Fondo Nacional de las Artes (FNA) o Mecenazgo (GCABA)— son, muy generalmente, para poder concretar una grabación. A pesar de contar con recursos escasos, las instituciones públicas sostienen la intención de los artistas para proteger los proyectos que el mercado y sus lógicas dejarían fuera del sistema.

C vivió en Argentina y en Alemania, cuenta con una gran red de músicos, y su proyecto más osado consistió en abrir su propia milonga. A pesar de las dificultades y adversidades, C sostiene una postura siempre resiliente, que caracteriza al conjunto de compositores que protagonizan mi investigación. Lo que esta cita pone de manifiesto es el desfase existente entre las posibilidades materiales y las condiciones en que se pretende plasmar la obra:

Pero sacar este disco fue un gran sacrificio. Te lo digo y me dan ganas de llorar. No, te juro, pero a un nivel de sacrificio que vos decís... inhumano. Ahora entiendo lo que es ser músico. ... Gastás plata, no te pagan, tratás de cumplir con todo el mundo, te lleva un montón de tiempo, te tenés que encerrar y sufrís que no te sale. ... Grabar bien es carísimo. Hacer las cosas bien es caro. Yo puedo escribir muy bien pero después, a la hora de llevarlo a la realidad, si no encuentro músicos que toquen bien eso, no va a sonar. Y los músicos que tocan bien no trabajan gratis. (C, pianista y compositora, 2019).

Todos los relatos sobre producciones discográficas que pude recolectar subrayan lo mismo: la dificultad económica que hubo que zanjar. Los proyectos musicales que funcionan bajo principios cooperativos suelen destinar una parte de las ganancias grupales a ese fondo. Esta estrategia de financiamiento colectivo está muy extendida en la escena tanguera contemporánea. Otros trabajos han dado cuenta de la fuerte influencia pugliesiana en las formas organizativas del tango nuevo.⁸ A esta dificultad inicial se suma una aspiración: puesto que las grabaciones son escasas, los artistas suelen querer elegir los mejores medios a disposición para concretarlas, es decir, el mejor estudio, los mejores técnicos, los mejores equipos.

Una de las novedades que ha aportado lo digital ha sido la posibilidad de crear bancos digitales de financiamiento por proyecto. Apoyándose en sitios como Ideame, kisskissbankbank u otros, los compositores han podido recolectar dinero entre sus audiencias, a fin de mitigar el costo —o al menos una parte— de las grabaciones. A cambio, los músicos suelen ofrecer “recompensas” para incentivar estas donaciones. Este tipo de emprendimientos ha sido exitoso entre los músicos que gozan de una cierta

8. Ver Mercedes Liska, *Sembrando al viento: el estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango* (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2005); Germán Marcos, “El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, coord. Mercedes Liska (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012).

consagración y un número de seguidores en diferentes partes del mundo. Un pequeño aporte en monedas más fuertes que el peso argentino se vuelve, de repente, muy significativo.

A lo largo de mi trabajo de campo he acudido a varias grabaciones. Todos ellas fueron proyectos concebidos con antelación y muy anhelados. Las decisiones sobre la toma de sonido, así como el consejo sobre las mezclas y masterización, quedan en manos de los ingenieros de sonido. Hay varios de ellos que son legendarios en el género. Otros, que se han hecho un nombre a partir de su impronta sonora. Aunque ningún músico me pudo explicar cómo se traduce ese toque personal en el resultado final, algunos aseguran poder reconocer el trabajo de unos y otros. He tenido ocasión de entrevistar a siete de ellos. La mayor parte afirma que la mayoría de los ensambles de tango contemporáneo llegan a esa instancia con ansias de perfección, aunque con dificultades técnicas para lograrla. Por eso mismo, las herramientas “de corrección”, ya sea de afinación y/o de *tempo*, son las más utilizadas durante la postproducción.

Volviendo a los compositores, quisiera agregar algo que ya esboqué antes: entre ellos prevalece una visión de compromiso, de amor al arte y de militancia que se plasma en cada disco. A pesar de los pocos subsidios estatales que acompañan el desarrollo de las obras discográficas, la inmensa mayoría de los músicos son sus propios inversores financieros. Además de las motivaciones que ya mencioné más arriba, la producción discográfica pareciera ser necesaria para avanzar en la consolidación del grupo, para marcar sus progresos musicales y sus aportes al género: “Nosotros propusimos un nuevo tangoailable, que no estaba esa idea” (C, compositor 2017). Esta cita corresponde al director de una orquesta que supo insertarse en el ambiente de las milongas, que es donde más conciertos se registran.

Una de las tendencias más extendidas entre los artistas contemporáneos es el ser supervisores y gestores de todas las etapas de sus proyectos. El resultado final de este proceso es un hilo conductor conceptual, basado en una búsqueda artística que conlleva un estudio bien argumentado. D es un cantor que escucho hace más de veinte años y que ha podido desarrollar una carrera que, si contamos el número de proyectos, de conciertos, y de discos, podríamos, sin duda, catalogar de “exitosa”. D dejó todo para dedicarse a cantar:

... yo soy de otra generación, de otra época, yo necesito estar en todo. El color de la tapita del disco, el tipo de letra, yo voy a la diseñadora y me le siento al lado, la modista, el traje para los muchachos, la carpeta para la partitura, quién va a masterizar. Estoy en todo. Entonces, para mí hacer algo hoy en el tango... no es que canto y me vuelvo a mi casa. Lo vivo, lo sufro, lo disfruto, lo aborrezco a veces. Es todo. (D, cantor 2019).

Un análisis de los discos no estaría completo si no abordara sus primeros propulsores, a saber, los sellos discográficos. Otrora, su función principal fue la de “*gatekeepers*” en el género, es decir, funcionaban como “guardaespaldas” de entrada al grupo selecto de representantes del tango. Ellos respaldaban su ingreso y la calidad de su trabajo. Aunque los artistas ya no se vean constreñidos por las reglas de la empresa que los apadrina, endosa y distribuye, sí permanece el sentido de pertenencia. También son quienes pueden ofrecer otros medios para visibilizar a los artistas en otros circuitos, ahí donde el catálogo del tango no llega, y permitir que sus artistas lleguen a otro tipo de audiencias. Las discográficas han jugado un papel muy importante en la transposición de las producciones grabadas hacia las tiendas digitales, con consejo y seguimiento en una nueva era de distribución, ahora digital.

Vender un disco ya no es el objetivo principal que persiguen los artistas. Es cierto que quienes iniciaron sus proyectos en los albores de los años 2000 han logrado difundir su música a la vieja usanza, vendiendo varios miles de CDs. Sin embargo, esta situación se revirtió en los últimos ocho años, casi al mismo tiempo que Spotify abrió su tienda digital en Argentina. E es bandoneonista y miembro de una de las primeras orquestas típicas de los 2000: “Los primeros discos vendimos más de 30.000, y ahora cero. Por año te digo. O sea, se lo lleva alguien como *souvenir* o como para colaborar, para ver el arte”. (E, bandoneonista y compositor 2019).

El disco es, además, puerta de entrada para llevar adelante otras actividades, el engranaje que permite activar la máquina profesional. En este sentido, me interesa retomar el discurso de B, que muestra otra de las tendencias que constato en mi investigación: la necesidad de tener material de difusión para poder organizar nuevos conciertos y compartir con su audiencia. Aunque la base es siempre una buena toma de sonido, el componente visual se ha vuelto igualmente importante en los últimos años:

Tampoco vamos a dejar de grabar porque no se vendan discos, porque el disco es parte del proceso artístico, es parte de la obra, sí, sí. Mismo si no tenés la música grabada tampoco podés dar vueltas o de alguna manera vender para después, tanto cerrar fechas con teatros como para que más público te vaya conociendo. (B, bandoneonista y compositor 2018).

Como lo adelantaba más arriba, muchos de los compositores se ubican en una postura políticamente comprometida. Los más extremos se piensan a sí mismos como productores culturales anti-sistema, que exceden los límites del capital, ya que no siguen ni su lógica, ni sus imposiciones. En este marco, los parámetros estéticos y las formas musicales estandarizadas (con esto me refiero principalmente a la estructura, la duración y la sonoridad de la obra musical), no comulgan necesariamente con los imperativos de la industria discográfica actual.

Sólo un tipo de producción tanguera persiste en contribuir a una lógica, en cierta medida, comercial: los discos concebidos para bailarines. Este tipo de producciones son especialmente llamativas, ya sea por el formato, el soporte, su estructura, los contenidos musicales o su arte. Puesto que los bailarines disponen de toda la música que necesitan, los nuevos artistas deben mostrar alguna transformación sustantiva y se esfuerzan por desmarcarse del resto.

Grabar en casa: la proliferación de los *home studios*

La gran revolución digital en la producción musical fue la de permitir el acceso masivo a la producción y reducir sus costos. Musicalmente, significó experimentación sonora y una apropiación de los dispositivos de grabación. La proliferación de los *home studios* es un signo de época y una puerta de entrada a la música profesional para muchos jóvenes. Algunos de estos estudios devienen referencias para el tango, ya que además del beneficio económico, proponen un ambiente distendido. El ingenio y creatividad de los artistas argentinos se potencia en estos espacios. Por ejemplo, hay discos enteros que se han grabado en MIDI a falta de piano. Su postproducción minuciosa garantizó luego la calidad sonora.

En un esfuerzo de producción, los estudios caseros suelen intentar desarrollar una batería de aparatos analógicos, que permitirán sumar la “calidez” con que caracterizan el resultado de estas viejas tecnologías en sus procesos sonoros. L es guitarrista y compositor de un viejo grupo de culto tanguero, creó su estudio y es

productor musical. Me decía a propósito de las características sonoras analógicas: “Es el color del sonido, hay como una... son decisiones estéticas, de última, pero hay como una idea sobre toda la música acústica, de que todo lo que se procesa analógicamente va a ser más, si se quiere más fiel a conservar el espacio acústico...” (L, compositor 2018).

La mítica analógica pierde terreno frente a la accesibilidad digital. H, que dirige un estudio de grabación, me explicaba: “...hoy realmente podés tener un estudio 100% digital con las herramientas adecuadas y podés hacer discos realmente de categoría...”. Las consolas analógicas hoy tienen sus *plug-ins*, es decir, representaciones digitales del analógico. La calidad es, según H, inmejorable y el costo representa un décimo del original. Además, gracias a los *pre-sets*, o configuraciones prefiguradas de los valores de uso, un amateur puede mezclar su disco y lograr un resultado muy satisfactorio.

Entre los varios emuladores digitales que se utilizan en el tango, uno atrajo mi atención especialmente: el “color de cinta”, que consiste en agregar el sonido de cinta corriendo, como el que se colaría en una grabación en este soporte. Para mi sorpresa, es uno de los más usados. La nostalgia por esa sonoridad se concreta en el verdadero soporte y, luego de hacer la mezcla, se lo “pasa” por una cinta real, a fin de agregar esa cualidad sonora sin mediaciones digitales. ¿Es resistencia al cambio tecnológico? ¿Un sonido constitutivo del género? ¿O será simplemente que el ideal sonoro de los compositores se referencia en otra época? La nostalgia parece ser una constante tanguera.

Grabar un disco: preferencias y posibilidades sonoras

Como en cualquier otro género, las cinco grandes etapas en la producción de un disco se dividen en pre-producción, toma de sonido, edición, mezcla y *mastering*. Cuando todo está por diagramarse, la planificación de la búsqueda sonora se apoya en decisiones concretas sobre las condiciones de grabación. La mayoría de los artistas deciden el rumbo sonoro desde la pre-producción.

F es pianista, director y compositor de una de las orquestas típicas pioneras de los años 2000. Su obra exploró colaboraciones con artistas reconocidos del rock argentino y ha sido grabada en estudios globalmente prestigiosos. La orquesta logró abrir un espacio propio donde se presentaban semanalmente, como otros de sus colegas en el género. El último disco de la orquesta se planeaba desde su sonoridad, que buscaba integrar y homologar estas nuevas músicas en los criterios musicales y de escucha actuales:

De hecho, estamos empezando a hacer la pre-producción del disco nuevo y estamos viendo de qué forma grabarlo. Porque queremos aprovechar eso y que suene más parecido a... o que no genere tanto contraste con una banda u otro tipo de música grabada de una forma profesional, que es como grabamos nosotros. El problema sigue siendo eso. Entonces, vos en una radio de rock no podés pasar un tema de [nuestro grupo] porque ya se te pincha. ... Lo que pasa es que yo creo, y esto lo vamos a intentar en el próximo disco, que se puede mejorar eso que vos decís que vos lo escuchás que empuja. Pero yo creo que hay más camino por recorrer respecto a eso. (F, pianista y compositor, 2017).

Pero generalmente la grabación comienza mucho antes de la pre-producción. Algunas obras emergen de alguna idea musical que el compositor captó con su teléfono celular, para retenerla. Esos “disparadores” serán, quizá, una micro-célula de sentido que dará lugar a una pieza completa. Ya sean melodías, ritmos, letras o ideas sobre una estructura, los borradores sonoros son una herramienta muy utilizada entre los compositores contemporáneos.

La grabación de sonidos “ambiente” permite experimentar otra forma de componer. Aunque su incorporación efectiva se realiza en la mezcla, su rol creativo es un paso hacia la escritura, ya que muchas veces la precede e, incluso, posibilita la emergencia de los primeros compases musicales. La experiencia de G ilustra bien esta situación. G es bandoneonista y compositor desde hace más de una veintena de años, es adepto al *low-fi* (“baja” calidad sonora) y las texturas alternativas, que acompañan algunas de sus búsquedas:

Justamente yo ahora estoy muy interesado en eso. En el disco puse bastantes cosas como *samples*, audios. Y estoy super interesado en eso. En la electrónica. No en la electrónica a nivel... tipo tango electrónico, muy lejos de eso. Sino más como una cosa tímbrica, me interesa un montón. ... Tengo la idea de sacar otro disco de bandoneón solo con más presencia de eso. E incluir eso dentro de la composición porque en el caso del disco este eran músicas que yo ya había compuesto y una vez que ya las había grabado les añadí audios y cosas que armé. Fue más en la postproducción, lo metí después. Ahora me dan ganas de incluir eso en el proceso de la composición. Componer en función de eso también. Eso como parte de los elementos, del material del trabajo en la composición. (G, bandoneonista y compositor 2018).

Muchos entrevistados han remarcado como “desventaja comercial” el hecho de producir músicas acústicas sin percusión, y crean estrategias digitales a fin de alcanzar nuevas sonoridades. En particular, he observado construcciones sonoras que montan un “microfoneo” diferente, apoyándose en la multiplicación de diferentes fases, de diferentes capturas, sumando sutilezas específicas. Otro método consiste en duplicar ciertos canales gracias al *overdub*, que otorga una fuerza suplementaria a determinados instrumentos en un momento específico.

Al programar la grabación, los artistas eligen al técnico, el estudio y el director artístico. Como todos los proyectos se autofinancian y los subsidios no son ni demasiados ni voluminosos, la resolución de todas estas cuestiones siempre está constreñida por las posibilidades materiales. Sin embargo, los músicos optan por privilegiar la calidad, aunque esto signifique una mayor inversión. He conocido artistas que grabaron su disco dos veces, por no haber apostado a lo mejor en la primera versión.

El tratamiento digital del disco en la mezcla permitió consolidar la preferencia por discos musicalmente perfectos. Los afinadores y otros correctores son grandes aliados, aunque el riesgo sea el de alejarse demasiado de la *performance* real y que los artistas se vuelvan irreconocibles en vivo. Este tema lo abordamos con H, contrabajista, docente, director artístico y responsable, con otro colega, de uno de los estudios de grabación de referencia en el género:

La ventaja de poder corregir los errores es innegable ... Sin embargo todos entendemos mayormente mal la herramienta. ... hace ya unos años que me da cuenta que eso finalmente va en contra de otras cuestiones mucho más importantes de la grabación de un disco, de la experiencia musical que son básicamente la espontaneidad, cierta frescura, cierto espacio en la música, cierta humanidad que hay ahí y que finalmente cuando uno se pone realmente a analizar los discos que a uno le gustan desde Led Zeppelin hasta Troilo en todos hay errores, en todos hay errores no corregidos y no importan nada. Son errores que no tienen ninguna trascendencia. Sin embargo, sí tiene trascendencia si un disco suena fresco, con polenta, con aire, que si suena todo pasteurizado. Ahí hay un abismo por ahí, que a muchos artistas o a muchos productores también les resulta imposible de ver. Y que es parte de un avance técnico, por un lado, y de un deterioro en lo conceptual y en lo artístico por otro, empujados, obviamente por parámetros impuestos por la

industria, ¿no? No del tango, pero sí de la industria discográfica en general. (H, contrabajista y director artístico 2018).

Pienso que esta forma de trabajo tiene por causa, no obstante, un origen un poco más invisibilizado: la dificultad de completar un salario con la mera actividad musical. La herramienta digital emerge como alternativa ante la imposibilidad de dedicar la vida a perfeccionarse musicalmente. En este sentido, la diferencia territorial toma visibilidad: en Francia los artistas están respaldados por un sistema estatal que los avala económicamente, la “intermitencia del arte y el espectáculo”. De todas formas, quienes migraron conservan la actitud característica argentina, es decir, el trabajo “a pulmón”. Por otra parte, quienes detentan cierta estabilidad en Argentina son los músicos que tienen un rol docente o un puesto fijo en una orquesta oficial.

Así, congeniar una reunión entre músicos suele ser una hazaña. Por otra parte, la *performance* personal y el estudio de las obras pierden terreno frente a las actividades de subsistencia. Mis observaciones constatan que una gran parte de los errores cometidos en sesiones de grabación son consecuencia de no haber trabajado las obras suficientemente y completar su apropiación en el mismo estudio. Después de todo, las prácticas culturales siempre han estado en sintonía con las posibilidades tecnológicas de la época.⁹

En aras de acercarse a la experiencia acústica compartida, existe una tendencia a grabar en conjunto, tal como solía hacerse en los inicios del género. El resultado no sólo sería más cercano al vivo, sino que además ganaría en comunicación entre los músicos y sus armónicos compartidos. Claro que este aspecto va completamente contra la lógica que optimiza las condiciones de post-producción, ya que plantea dificultades sonoras a la hora de la edición. Pero esta herencia, que se transforma en decisión estética, reposa también en debates que permanecen abiertos, búsquedas limitadas por un “superyó” — en este caso la musicalidad clásica del género— y un deseo profundo de encontrar la voz propia.

El desarrollo del lenguaje musical propio fue un tema bastante recurrente en mis entrevistas, simplemente porque pertenecer al género es un deseo colectivo. Tomo el relato de I, un cantor de uno de los grupos pioneros en el resurgimiento del tango del

9. Ver Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* (Malesherbes: Le livre de poche, [1977] 2009); Jonathan Sterne, *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Cañardo, *Fábricas de músicas*.

siglo XXI. No sólo se dedicó a estudiar en profundidad el rol de la voz y su técnica, sino que además se volvió un referente docente del género:

Pero creo que está por ahí la cosa, en ver cómo, qué se hace con esa especie de mandato sonoro, de herencia, de superyó sonoro, histórico del tango, ¿cómo lo resolvés? Cuán consciente sos de eso y cuánto trabajás con eso o no, o vas al estudio y cantás “paraparaba” [imita un disco viejo] porque no podés hacer nada con eso, estás inmovilizado, ¿entendés? ... Me parece que también algo interesante de las grandes figuras de tango fue que cada gran artista tuvo una voz propia, en ese sentido tomó la tradición, la transformó mediante su aporte, o su mismo cuerpo demandaba, estoy pensando en cantores o cantoras, otro tipo de emisión y torció la historia interpretativa del canto tango mediante sus *performances* que quedaron registradas en discos, ¿no? Entonces, si uno pretende ser un artista de tango me parece que también tiene que reservarse un espacio a esta transformación, por lo menos desde la tradición, ¿no? (I, cantor 2018).

En una grabación, la construcción sonora reposa, sobre todo, en las decisiones técnicas del ingeniero de sonido que acompaña el proceso. Su primer trabajo es traducir lo que el músico le pide al lenguaje de las frecuencias, los aparatos y las señales. Luego, aunque la concepción de la captación es premeditada, la primera hora de grabación prepara la ubicación de los micrófonos y su prueba. El resultado depende de esto. Aunque los potenciales errores también son digitalmente tratables.

Justamente, uno de mis entrevistados me contó cómo solucionaron un contratiempo sonoro en el último de sus discos. Aunque lo percibieron y corrigieron mientras aún grababan en el estudio, hubo dos temas en que la púa de una guitarra se colaba en los micrófonos del piano. El sonido metálico logró amainarse luego con unas mamparas, pero en los temas que ya estaban registrados, hubo que hacer un juego con las fases, eliminar la que tenía el “ruido” más presente y duplicar otra que se escuchaba más “limpia”.

También durante la grabación, la reacción sincera de los músicos luego de haber sido captados sigue siendo tan importante como en la era del soporte disco, en que el resultado sólo se conocía cuando salía a la venta. Como entonces, cada uno percibió las sutilezas internas y sabe si es necesario volver a grabar algún fragmento que, por alguna razón, no alcanza a conformarlos. Saber “pinchar” es un arte, ya que representa un tiempo de grabación que se resta al trabajo colectivo pero, a fin de cuentas, se trata de detalles que mejoran el resultado final.

La edición del disco es uno de los pocos procesos que algunos de los compositores llevan adelante sin un técnico, a fin de abaratar costos. Aprovechando que la elección de las tomas y fragmentos es netamente artística, algunos músicos se encargan de la selección, cortado y pegado de los compases elegidos en el *software* de preferencia. Ciertas apreciaciones sobre las mejores tomas son, no obstante, acordadas en el mismo estudio durante la primera escucha colectiva.

J es un pianista que vive en Europa desde hace más de dos décadas. Dirige su orquesta típica y tiene muchos arreglos a su nombre. J adoptó un modo de edición completamente personal. Basándose en un *software* que no está pensando para editar, J hace mezclar todo el material grabado, y compone un rompecabezas con los diferentes fragmentos que toma:

Es por eso que [en] la edición no puedo evitar corregir todo lo que puedo. Tanto, que se convierte en una etapa de creación artística. Es como la última etapa. Incluso a veces he deformado, he cambiado la forma de algún tema, he cambiado los finales en la edición. He hecho, con lo que grabamos otro producto, que se me ocurrió ahí en el momento de editar, como si el momento de editar fuese un momento de inspiración. Mentira, porque estás horas dándole vueltas a un pasaje. ... En general los músicos no quieren saber nada con editar. ... Pero es un trabajo artístico que hay que ser músico sí o sí para hacerlo. (J, pianista y arreglador 2019).

A pesar de su rareza, destaco el giro creativo que J aporta a la edición, generalmente percibida como un proceso mecánico, además de su apego a un dispositivo particular, que le resulta cómodo. Como los instrumentos, los *softwares* y sus interfaces generan más o menos compatibilidad con el usuario. Otro factor remarcable es el hecho de invertir los procesos, así como de innovar en el uso de las tecnologías, que se nos suelen presentar con sus mecanismos predeterminados. Estas son particularidades de la firma binaria del artista.¹⁰ Aunque algunas sean más legibles que otras, mi trabajo constata que cada artista desarrolló su propia marca personal en el medio digital, en función de su apropiación tecnológica.

Respecto de la mezcla, encontré mucho más acuerdo sobre el rol creativo de las tecnologías. A diferencia de la edición, todos quieren ser parte de este proceso y acompañar al técnico en las decisiones que van a conformar el sonido del disco. En esta

10. Ragnhild Brøvig-Hanssen y Anne Danielsen, *Digital signatures. The impact of digitization on popular music sound* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016).

etapa se organiza todo tal y como nunca sonó. Glenn Gould ya lo preconizaba en 1966, el disco es un verdadero artificio tecnológico. Los técnicos coinciden en que el trabajo sobre una grabación de carácter digital es más visual que sonoro: la música está traducida por una representación en la pantalla y el proceso de post-producción se decodifica en términos de imagen. A diferencia de la era pre-digital, en que la concentración auditiva era extrema, hoy las decisiones se toman en función de parámetros visibles y coloridos.

Obra desmaterializada y fragmentada

Al iniciar mi trabajo de campo en 2016, los compositores ya comenzaban a dudar sobre la pertinencia del disco físico. Esta opción ganaba sentido frente a una gira internacional, ya que la venta era más propicia en un contexto distante. No obstante, la proliferación de las “tiendas digitales”, así como la tendencia a consumir música a través de las redes sociales y los repositorios audiovisuales, promueven dos consecuencias decisivas en la producción discográfica del tango contemporáneo. Por un lado, se elige cada vez más publicar sólo en formato digital, haciendo tambalear el viejo soporte CD. Por otro lado, la estructura del disco se atomiza, como consecuencia de una escucha y atención del “consumidor” cada vez más acotada y, también, de una difusión que por razones económicas y comerciales se estructura en *singles*.

Intentando aportar una solución creativa, algunos artistas innovaron ofreciendo su música en un *pendrive* o memoria USB. La mayor capacidad y portabilidad del pequeño dispositivo se combina con un medio reproductor del que muchos disponen. Además de condensar varios discos en un único objeto, la ventaja de este formato fue el añadido de videos oficiales. No obstante, este medio estuvo concebido para ser comercializado en el exterior, ya que localmente el costo es inaccesible. Interpreto esta transformación como una producción sensible a la escucha de sus oyentes. Los artistas han reflexionado mucho sobre la recepción de sus obras, la mayoría entiende que su audiencia les dedica un tiempo y una atención considerablemente reducida. La masificación de los consumos *on command* generaron nuevas lógicas de aproximación a la experiencia estética, amén de una nueva percepción temporal. Retomo la apreciación que A hizo al respecto, en una de nuestras entrevistas:

Hay una tendencia de hacer un disco cada vez más corto, o sea, mis discos duran entre media hora y cuarenta minutos. Para mí un disco de sesenta minutos, ¿quién tiene sesenta minutos para sentarse y escucharlo? Muy poca gente. Y si tenés sesenta minutos te sentás y ves *Netflix*. Hoy todo es cada vez más sintético. También por el tema de que todos se autogestionan independientemente, el costo de una producción de treinta minutos no es lo mismo que una de sesenta. Pero sí, la escucha cambió por completo. (A, pianista y compositor 2017).

Por otra parte, todos saben que la audiencia va a buscar nuevos artistas en “tiendas en línea” como Spotify o, en su defecto, YouTube. Por ello la decisión de poner a disposición los discos en estos espacios comerciales es casi indiscutida: todos apuestan a difundir su obra. Quienes ponen un poco más de reparos al acceso gratuito liberan sólo una cantidad limitada de “plays” y eligen otro tipo de portales de difusión como, por ejemplo, Bandcamp. Ahora bien, no figurar en Spotify o YouTube equivale a quedar fuera del sistema. La cantidad de escuchas y de seguidores es lo primero que miran los organizadores de festivales que podrían contratarlos.

Uno de los primeros efectos que constaté en el terreno es que el disco es un formato que se fragmenta cada vez más. Tanto por el esfuerzo económico que implica sacar un nuevo disco por las condiciones de escucha que acabo de mencionar, como por los criterios de creación permanente que establece la industria, la noción de disco empezó a atomizarse. Siempre existieron los singles y la idea de que el contexto técnico, el formato y espíritu de la obra se remonta a la Escuela de Frankfurt. Pero si bien las condiciones materiales imponen esta lógica, los artistas no resignan su objetivo y prefieren pensarlo más bien como un disco producido en etapas. Cada presentación es acompañada, además, por un video. Cuando entrevisté a I por primera vez me explicaba:

Yo creo que los formatos, no sé cómo describirlo, se atomizaron. Hubo una gran explosión de la tecnología y aparecieron miles de formatos. No sé si miles pero muchos formatos que implican distinta calidad de audio, distintos tipos de escucha. Comenzaron a romperse los equipos que reproducen CD en las casas. Uno ni los arregla, es como... para mí es necesario tener algún tipo de reflexión o alguna idea respecto de la estrategia que vas a seguir en cada publicación y hacer algo al respecto, si no lo hacés... igual está ocurriendo algo. No sé si se entiende, si no reflexionás y hacés algo al respecto algo ocurre. Lo estás librando un poco más al azar. Por ejemplo, con el disco que grabamos con [una colega] ahora la estrategia

fue ir presentando desde diciembre hasta marzo simples. Digamos, *linkear* a la cuestión de simples, cara A, cara B, lado 1, lado 2, lado A, lado B, y publicar en YouTube y en Bandcamp paralelamente dos temas. (I, cantor 2018).

Contra estas tendencias desmaterializadas o innovadoras, también he constatado un viraje hacia un soporte de culto, el vinilo. Muchos artistas ya consagrados han logrado subsidios estatales que les permitió editar su obra en vinilo además de digitalmente. El amor por el objeto ha sido la primera razón por la que se volcaron a tal empresa. La amplitud de frecuencias del soporte es otro argumento, pero como las bandas de sonido son digitales, la grabación madre ya carga con los defectos y las reducciones binarias. Es un tipo de producción dedicada a melómanos y un premio a los músicos, que exploran, quizá por primera vez, este tipo de formato.

Difusión, soportes y tiendas digitales

La difusión musical está cada vez más ligada a la producción de videos. Como decía más arriba, es casi impensable una grabación sin su respectivo registro audiovisual. Hay ciertos grupos adeptos a producir videos, sobre todo aquellos que se dedican a girar por el mundo, ya que conocen la importancia de mostrar sus conciertos previos para poder conseguir otros nuevos. La estética visual es muchas veces parte de la puesta en escena a la que ciertos grupos de tango quieren ser asociados. En esos casos, difundir la imagen es completar la propuesta artística. Dos experiencias documentales merecen ser mencionadas, ya que visibilizaron la producción tanguera contemporánea, sus problemáticas y motivaciones.

La pandemia cambió absolutamente los parámetros de difusión, ya que desde 2020 aumentaron exponencialmente la cantidad de videos, intercambios virtuales y salida de *singles*. Las redes ganaron un lugar privilegiado en la conexión de los artistas con toda la comunidad tanguera. Con el principal objetivo de seguir activos, la mayoría de los compositores tuvo una actitud proactiva. La innovación alcanzó también al vivo, que a distancia se transformó en *streaming*, un formato vendible gracias a su calidad visual y sonora.

Aunque demoraron un tiempo en aceptarlo, la difusión es una etapa de trabajo más entre músicos y compositores. Las lógicas *do it yourself* (DIY) priman en la escena musical argentina y, sobre todo, en géneros que no lideran las bateas comerciales, como el tango. Durante mi trabajo de campo tuve oportunidad de acompañar a una

compositora a inscribir su obra en diferentes instituciones oficiales. Lejos de la digitalización, estas instituciones requieren varios documentos, formularios en papel y discos físicos. A pesar de movilizar tiempo, saber-hacer específico y dinero, es el primer paso hacia una difusión más extendida. Los premios Carlos Gardel, por su parte, han adaptado sus requisitos recientemente y los discos desmaterializados también pueden postularse.

Spotify se instaló en Argentina en 2013. Las compañías discográficas que editaban discos de tango asumieron primero una actitud de protección interna, luego bascularon hacia la difusión completa de los trabajos en este medio. El acuerdo económico con los artistas no era claro, pero finalmente entendieron que cada artista tenía un acuerdo diferente. K, encargado de contenidos digitales de uno de los sellos que edita tango contemporáneo, me explicaba:

... no hay un número preciso, no existe, no hay manera de saberlo porque las tiendas suelen tener meses de promoción, suelen tener usuarios gratuitos, no es lo mismo el *click* de un usuario gratuito, que el *click* de un usuario *premium*, que abona, entonces vale más, va a generar más regalías. (K, responsable de contenidos digitales en una discográfica 2019).

La estrategia que fomentan las “tiendas digitales” es la de aparecer en diferentes *playlists*. Esto implica necesariamente desmembrar la obra, el disco, y elegir la pista que quieren destacar. Los nuevos *gatekeepers* valoran sobre todo la diversidad, ya que sus algoritmos hacen “saltar” al usuario de un universo musical a otro. Sólo unos pocos artistas se han tomado el trabajo de crear *playlists* que incluyeran obras de colegas.

Las discográficas acompañan a sus artistas en el proceso de publicación y difusión digital. Para eso, les explican cómo comunicar al público, a “arrobar” a las instituciones y personas, a gestionar el tiempo entre la promoción y la salida del disco, así como preparar publicaciones que puedan ser retomadas por los diferentes espacios comerciales. El objetivo es tornarse visible en un océano de información.

Uno de los recursos que proveen las “tiendas digitales” es el seguimiento de las escuchas registradas. Algunos de los artistas han utilizado esta fuente de información para organizar sus conciertos y acercarse al público que registraba más escuchas en las tiendas. Otros artistas usan los datos sobre las cantidades de escucha para saber qué tipo de composiciones y de trabajos funcionan mejor entre su público. Generalmente hablamos de cómo el uso de la información personal es captada por entidades

gigantescas, que luego sacan provecho comercial. A otra escala, el uso estratégico de los pocos recursos que juegan a favor de los músicos es, sin embargo, poco aprovechado.

Palabras finales

Aferrarse al término y formato “disco” es quizá una resistencia a un modo de vivir la música y de llevarla adelante. Considero que esta postura es política, que se opone a una lógica impuesta por un sistema económico y que puede ampararse, también, en tecnologías digitales. Ya sea que se las movilice en *home studios*, en lógicas DIY, o simplemente distinguiendo las interfaces de trabajo más cómodas, la tecnología al servicio del arte puede ser revolucionaria. Entretanto, los discos perfectos contrarrestan los efectos de una vida laboral cargada. Militar también es mostrar que otras proezas son posibles.

Musicalmente, el mundo digital permite acercar el tango a otras sonoridades actuales o, al contrario, a otras pasadas. El “color de cinta” traspone la música a un fuera de tiempo, que podemos pensar como una estrategia de salida: si nuestra música no entra en la industria, entonces viajamos ahí donde sí es valorada. Quizá sea una propuesta de viaje a otro tipo de consumo cultural, sin distracciones visuales, ni obras fragmentadas, ni redes sociales que urgen pasar a lo que sigue. Un abrazo a la expresión, a la creación y a la experimentación. Qué importa si la obra no se toca, si ella logra tocar una fibra identitaria sensible y llamar a sus auditores por su nombre.

Bibliografía

- Ardévol, Elisenda y Edgar Gómez Cruz. “Digital ethnography and media practices”. En *The International Encyclopedia of Media Studies*, ed. Angharad N. Valdivia. Londres: Wiley & Sons, 2014.
- Attali, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Malesherbes: Le livre de poche, [1977] 2009.
- Basualdo, Eduardo. “Evolución de la economía argentina en el marco de las transformaciones de la economía internacional de las últimas décadas”. En *Los condicionantes de la crisis en América Latina. Inserción internacional y modalidades de acumulación*, comps. Basualdo y Arceo. Buenos Aires: CLACSO, 2009.
- Becker, Howard. *Art Worlds*. Los Ángeles: University of California Press, 1982.
- Benhaim, Sarah. *Aux marges du bruit. Une étude de la musique noise et du Do it Yourself. Musique, musicologie et arts de la scène*. París: EHESS, 2018.
- Boix, Ornella. “Amigos sí, jipis no: cómo ser un ‘profesional’ de la música en un ‘sello’ de la ciudad de La Plata”. *Revista Ensembles*, Vol. 1, N° 2 (2015).

- Boltanski, Luc y Ève Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. París: Gallimard, 1999.
- Boltanski, Luc y Arnaud Esquerre. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. París: Gallimard, 2017.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild y Anne Danielsen. *Digital signatures. The impact of digitization on popular music sound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.
- Buch, Esteban. *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Buenos Aires: El gourmet musical, 2012.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de Músicas. comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.
- Casilli, Antonio. “Anthropologie et numérique: renouvellement méthodologique ou reconfiguration disciplinaire?”. *Anthrovision*, Vol. 2, N° 1 (2014).
- Di Próspero, Carolina, y Daniel Daza Prado. “Etnografía (de lo) digital - Introducción al dossier”. *Etnografías Contemporáneas*, Vol. 5, N° 9 (2019).
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán, (comp.). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla, 2016.
- Grillo, Oscar. “Etnografía multisituada, etnografía digital: reflexiones acerca de la extensión del campo y la reflexividad”. *Etnografías Contemporáneas*, Vol. 5, N° 9 (2019).
- Hine, Christine. *Ethnography for the Internet: embedded, embodied and everyday*. Nueva Delhi: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Juárez, Camila. “El surgimiento de las jóvenes orquestas de tango en los años noventa. Dos casos de estudio: El Arranque y La Máquina Tanguera”. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, Vol. 6 N° 10 (mayo 2011).
- . “La generación joven de tango y sus prácticas estético-ideológicas”. En *El Tango Ayer y Hoy*, ed. Coriún Aharonián. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán y Ministerio de Educación y Cultura, [2014] 2016.
- Katz, Mark. *Capturing Sound. How technology has changed music*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Le Guern, Philippe. *Où va la musique? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*. París: Presse de Mines, 2016.
- Liska, Mercedes. *Sembrando al viento: el estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2005.
- ., (comp.). *Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012.
- Liska, Mercedes y Soledad Venegas, (coords.). *Tango Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Ed. Desde la Gente, 2016.
- Luker, Morgan James. *The tango machine: musical culture in the age of expediency*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

- Marcos, Germán. “El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, coord. Mercedes Liska. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012.
- Mazierska, Eva, Les Gillon y Tony Rigg. *Popular music in the post digital age*. Nueva York: Bloomsbury, 2019.
- Menger, Pierre Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. París: Gallimard- Seuil, 2009.
- Moreno, Federico y Guillermo Quiña. “La industria musical argentina en tiempos del negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de sus actores”. *Hipertextos*, Vol. 6, N° 9 (enero-junio 2018).
- Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. París: La Découverte, 2007.
- Postill, J. y S. Pink. *Social media ethnography: the digital researcher in a messy web*. Media International Australia, 2012. Disponible en: <http://blogs.bournemouth.ac.uk/research/files/2013/04/Postill-Pink-socialmedia-ethnography.pdf> (Última visita: 28 de abril de 2016)
- Spilker, Hendrik Storstein. *Digital music distribution. The sociology of online music streams*. Oxon: Routledge, 2018.
- Sterne, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003.
- Torrado, Susana. *El costo social del ajuste*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- Tschmuck, Peter. *The economics of music*. Bath Lane: Agenda Publishing, 2017.
- Zukerfeld, Mariano. “Bits, plataformas y autómatas. Trabajo en el capitalismo informacional”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N° 7 (enero-junio 2020).
- . “Capitalismo cognitivo, trabajo informacional y un poco de música”. *Nómaditas*, Vol. 28 (2020).

Anexo: banda de sonido para leer este artículo o los artistas entrevistados para esta investigación

Tabla 1: Hipervínculos a álbumes o canciones de artistas mencionados en este artículo.

Grupo/Artista	Album/Canción (hipervínculo)	Año
Azimut	<i>New York</i>	2020
34 puñaladas [Bombay Buenos Aires]	<i>Historias de humo</i>	2017
María Laura Antonelli	<i>Argentígena</i>	2018
Ariel Ardit	<i>Íntimos</i>	2018
Astillero	<i>Arcadia</i>	2020
Gustavo Beytelmann, Claudio Bohórquez y Oscar Bohórquez	<i>Piazzolla: Patagonia Express Trio</i>	2021
Ramiro Boero	<i>Acontece</i>	2017
Patricio Bonfiglio - Experiencia interurbana	<i>Río Sólido</i>	2018
Lidia Borda	<i>Puñal de sombra</i>	2018
El Cachivache Orkesta	<i>Anticuerpos</i>	2020
Caravana	<i>El mundo te espera ahí afuera</i>	2020
Brian Chambouleyron	<i>Volare</i>	2020
China Cruel	<i>Ni una que sepamos todos</i>	2016
Cuarteto Cedrón	<i>Piove en San Telmo</i>	2017
Cucuzza Castiello	<i>Menesunda: Tangolencia Rockera</i>	2019
Juan Pablo de Lucca	<i>Después de Todo</i>	2016
Derrotas Cadenas	<i>El tango depende de usted</i>	2021
Victoria Di Raimondo y Paula Gandino	<i>Pretérito Imperfecto</i>	2020
Luis Filipelli	<i>Perdonen muchachos... les voy a contar</i>	2007
La Juan D'Arienzo	<i>Bienvenido a este sector</i>	2018
La Vagabunda	<i>Furgón</i>	2018
Limón García	<i>Limón García</i>	2017
Los milonguitas	<i>Rosa y Negro</i>	2019
Ramiro Gallo y Pedro Aznar	<i>Utopía</i>	2019
Hernán Genovese y Roger Helou	<i>Placer y Locura</i>	2020
Analía Goldberg	<i>Tan Goldberg</i>	2019
Edgardo González	<i>Los silencios</i>	2017
Gotan Project	<i>Club Secreto</i>	2017
Graciano 4 Cuarteto	<i>Puntos Cardinales</i>	2019
Alejandro Guyot	<i>La guerra es adentro</i>	2021
Agustín Guerrero	<i>Milicia</i>	2021
Roger Helou y Leandro Medera	<i>Dúo</i>	2019

Dipi Kvitko y Chino Laborde	<u>Tango Tango, Vol. 5: 'Ntendé?</u>	2012
Víctor Lavallén, Pablo Estigarribia y Horacio Cabarcos	<u>Comme il faut</u>	2019
Carlos Libedinsky	<u>Cielo</u>	2020
Hernán Lucero	<u>Casualmente</u>	2019
Rodolfo Medero y Cuarteto Q-Arte	<u>Tango Sacro</u>	2019
Gabriel Merlino Ensamble	<u>Cuántico</u>	2018
Juanjo Mosalini y Olivier Sens	<u>Discrete Time</u>	2014
Mosalini Teruggi Cuarteto	<u>Chamuyo</u>	2017
Juan José Mosalini, Sandra Rumolino y Jorge Rodríguez	<u>Alma de Tango</u>	2015
Pablo Murgier	<u>Los espejos</u>	2019
Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce	<u>Gobbi inédito</u>	2018
Orquesta Los Crayones	<u>Orquesta Los Crayones</u>	2020
Orquesta Típica Andariega	<u>Avanti</u>	2019
Orquesta Típica Ciudad Baigón	<u>La rebelión de las polillas</u>	2019
Orquesta Típica El Afronte	<u>Íntimo Puñal</u>	2010
Orquesta Típica Fernández Fierro	<u>Ahora y Siempre</u>	2018
Orquesta Típica Julián Peralta	<u>Un disparo en la noche - Vol. 2</u>	2016
Orquesta Típica Misteriosa Buenos Aires	<u>Música para bailar</u>	2020
Orquesta Silbando	<u>Mano Siniestra</u>	2018
Fernando Otero	<u>Can you hear the flowers</u>	2021
Otros Aires	<u>Perfect Tango</u>	2019
Pampa Trash	<u>Burzaco</u>	2019
Plaza Francia Orchestra - Müller & Makaroff	<u>Plaza Francia Orchestra</u>	2018
Quinteto Criollo González Calo	<u>Milonga Conurbana</u>	2019
Quinteto Grande	<u>Circus</u>	2020
Rascasuelos	<u>Tangos vivos</u>	2013
Romántica Milonguera	<u>Romántica Milonguera, Vol. IV</u>	2020
Gabriel Senanes, Pablo Marcovsky y Diego Arnal	<u>Senanes 3, Luz Verde</u>	2021
Juan Serén y Los últimos floristas	<u>Vermú</u>	2019
Sexteto Fantasma	<u>Fuego Bohemio</u>	2018
Siniestra	<u>Depredamor</u>	2018
Noelia Sinkunas	<u>En vivo</u>	2020
Martin Sued, Yamandu Costa y Luis Guerreiro	<u>Caminantes</u>	2021
Tango Cañón	<u>Juntos y Separados</u>	2021
Alfredo Tape Rubín y Las guitarras de Puente Alsina	<u>Reina Noche</u>	2004
Taxxi Tango XXI	<u>Alimentation Générale</u>	2020
Pablo Valle Sexteto	<u>Para siempre</u>	2017
Pablo Marchetti y Rafael Varela	<u>Tangócratas</u>	2017
Marisa Vázquez	<u>Arde</u>	2019

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

Paloma Martín

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.

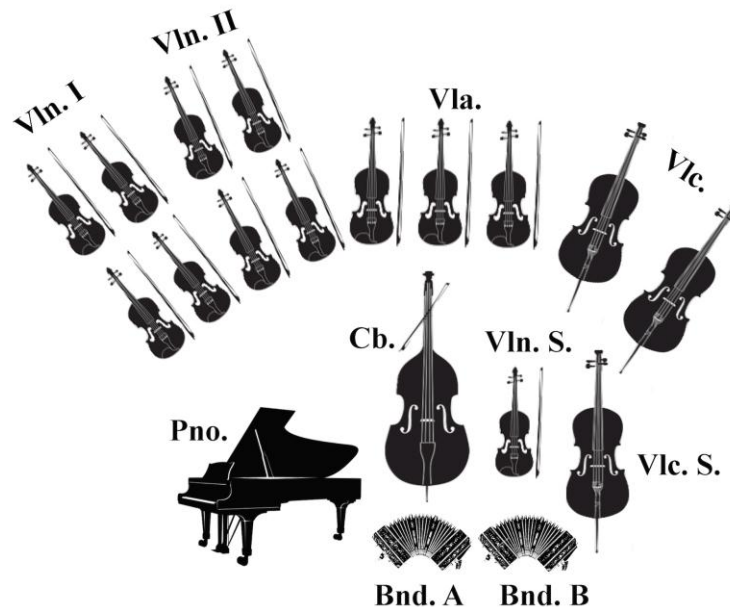
35. Algunas de estas orquestas locales pertenecen a instituciones como Reed College de Portland (Estados Unidos), Royal Northern College of Music de Manchester (Inglaterra), y Stanser Musikstage de Stans (Suiza), entre varias más. Datos extraídos del enlace <http://astillerotango.com.ar/bio/>

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:

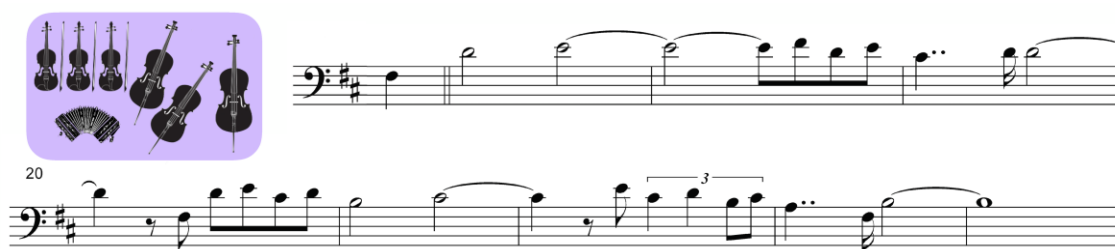
DIATAXIS es el aspecto a largo plazo, diacrónico, procesual y episódico de la sintaxis que cubre el ordenamiento extensivo de eventos en duraciones que exceden la del presente extendido. Puede pensarse en términos de FORMA NARRATIVA general, y como horizontal en lugar de vertical.³⁹

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>

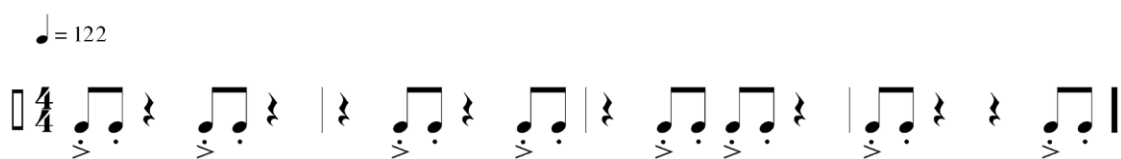
Texto original: “*aggregate of several ongoing sounds perceptible as a combined whole inside the limits of the extended present...*”.

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 artificio 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 consists of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Piano, and the bottom for Cello. The Violin part features a melody of eighth and quarter notes, marked *mf*. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. The Cello part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *pp*, *f*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (*arco*, *pizz.*, *non div.*).

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), antecedidos 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

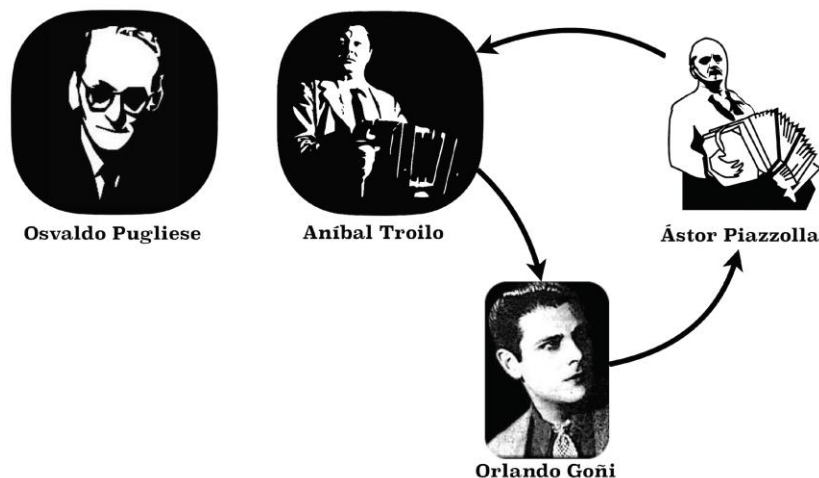
75. Ibid.

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 staves include a piano (p) part, Bnd. A, Bnd. B, and a double bass (db) part. A red box highlights the double bass part, which features a rhythmic pattern of eighth notes. Below the double bass staff, there is a small inset showing a portrait of a man and a diagram of the "yumba" rhythm, with the text "yumb - ba yumb - ba" and "marcación yumba".

“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

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

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 motivicas 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 motivicas de tradición tanguística (rítmica piazzolliana, “nota verde”, CRNT).⁹⁰

Ejemplo 11: “Madrugón” (González Calo)

cc. 1-4. Tema principal. Estrategias motivicas 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 urbano*. 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/E6cMfIwS8nc>

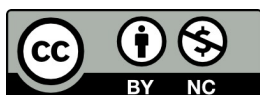
———. “Ponencia para el Congreso Mundial de la Academia Nacional del Tango 2020”. Canal de YouTube Paloma Martín, video, 21:15, 1 de marzo de 2021. Disponible en: https://youtu.be/G_nQBRC-7-4

**Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de
mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y
comienzos del 2000**

Julia Winokur

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 101-125

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

Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000

La historia del nuevo tango canción ha sido abordada a través de repertorios y relatos fuertemente masculinizados que dejan en las sombras una parte de la escena. En el campo académico y musical actual, resulta notoria, por un lado, la escasa bibliografía especializada acerca de mujeres compositoras de tango, y por otro, el desconocimiento y la falta de circulación de repertorio musical escrito por mujeres. En sintonía con las crecientes reivindicaciones en torno al género en la música, que ponen en evidencia la necesidad de modificar la manera en que contamos la historia del tango y de la música popular en general, en este artículo se realizará un breve panorama de las obras compuestas por mujeres en el momento del surgimiento del nuevo tango canción. Buscamos, de esta forma, contrarrestar en alguna medida la insuficiente visibilización que las músicas mujeres, y las compositoras en particular, han tenido a lo largo de la historia del tango.

Palabras clave: Nuevo tango, Tango canción, Mujeres, Compositoras

The pioneers of the new “tango canción”: a panorama of women composers in the late 1990s and early 2000s

The history of the new *tango-canción* has been approached through strongly masculinized repertoires and narratives, which leave a part of the story in the shadows. In the current academic and musical field, it is notorious, on the one hand, the lack of specialized bibliography about women tango composers, and on the other, the ignorance and lack of circulation of musical repertoire written by women. With the growing demands of gender in music, which highlight the need to modify the way we tell the history of our popular music, this article provides a brief overview of the songs composed by women in the moment of emergence of the new tango. We seek to counteract to some extent the insufficient visibility that female tango musicians in general, and female composers in particular, have had throughout the history of tango.

Keywords: New tango, *Tango-canción*, Women, Female composers

El motivo

Al analizar el campo académico y musical actual, ámbitos que transito hace al menos una década en mi condición de música de tango e investigadora,¹ resulta notoria una doble falta: por un lado, la escasa bibliografía especializada acerca de mujeres compositoras de tango, y por otro, el desconocimiento y la falta de circulación de repertorio musical escrito por mujeres, tanto en programas de instituciones de enseñanza, como en orquestas, bibliotecas musicales, compilaciones y producciones discográficas.

La historia del “nuevo tango canción”² ha sido abordada a través de repertorios y relatos fuertemente masculinizados, que dejan en las sombras una parte de la escena. Hace casi dos años, escribí un artículo titulado “‘Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno’: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa”.³ Allí abordé la obra de los primeros compositores de la nueva generación de tango, pasando por alto que, en los mismos años, había mujeres que componían y también podían considerarse “pioneras”. Sin dejar de lado la autocrítica, creo que esa ceguera se relaciona con el marco en el que nos insertamos quienes nos dedicamos a la interpretación e investigación del tango, constituido por los relatos que circulan entre músicos y músicas, y los artículos académicos y periodísticos escritos al momento. Propongo, así, que la vacancia de ciertos temas u objetos de estudio debe pensarse también como una forma de invisibilización. Me sumo, de esta manera, al creciente impulso de problematizar el silencio acerca de la participación de las mujeres en la escena tanguera.⁴

De esta forma, para complementar lo aportado en el artículo antedicho, realizaré aquí un breve panorama de las obras compuestas por mujeres al momento del

1. Para escribir este artículo, sumé a mi experiencia como becaria doctoral, la adquirida como música en el ámbito del tango porteño, sobre todo como integrante del sexteto “Chifladas Tango”, formado en 2010 y que continúa activo hasta la fecha.

2. Me refiero a las composiciones de tango canción creadas a partir de la década de 1990.

3. Julia Winokur, “Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa”, *Calle 14*, Vol 16, N° 30 (2021).

4. Digo “me sumo” pues resultaron imprescindibles para escribir este artículo las charlas con mis colegas músicas, de Chifladas Tango y de otras orquestas; los aportes siempre lúcidos de Soledad Venegas, con quien discuto estas cuestiones desde hace algunos años y se ha vuelto una interlocutora clave, y las conversaciones con Juliana Verdenelli, que estudia el tango desde una perspectiva diferente y complementaria.

surgimiento del nuevo tango canción, deteniéndome especialmente en la primera producción discográfica de Claudia Levy, por ser una de las primeras en componer y grabar nuevos tangos, y por participar activamente de la escena musical desde ese momento hasta nuestros días.

Introducción

Si la producción académica sobre el tango actual es creciente pero aún escasa, podemos decir que la investigación sobre mujeres compositoras en esta etapa es prácticamente nula. Sobre este periodo, encontramos una serie de artículos que se refieren al surgimiento de los nuevos grupos y orquestas típicas, pero sin incorporar el clivaje de género ni, salvo pocas excepciones, a músicas mujeres. La mayor parte de los artículos sobre tango actual ha sido dedicada a las orquestas. Allí se abordan distintos asuntos relativos al rescate de la orquesta típica, que se inicia a comienzos de la década del noventa con la conformación de la Orquesta Típica Fernández Branca y el colectivo La Máquina Tanguera.⁵ Por otro lado, hay una serie de artículos sobre los primeros nuevos autores de tango canción (o cantautores) como “Acho” Estol, Alfredo “Tape” Rubín y Juan Vattuone, quienes escriben tangos con letras y músicas propias y tocan en formatos instrumentales más pequeños.⁶

5. Morgan Luker, “Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina”, *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No. 1 (2007); Camila Juárez, “Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro”, *Revista Argentina de Musicología*, Nº 15-16 (2015); Camila Juárez y Martín Virgili, “Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012), 15-22; Mercedes Liska, “Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las nuevas estéticas musicales”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012), 75-90; Germán Marcos, “El Poder del Grupo”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012), 119-132; Angélica Adorni, “Sonoridades del tango hoy: un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica”, en *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Desde la gente, 2016), 9-35; Victoria Polti, “Nuevos tango en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas” en *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Desde la gente, 2016), 37-56.

6. María Julia Amato, “Tras la memoria negra: ‘Dolor Wolof’ y ‘Fantasmas africanos’”, de Acho Estol”, en *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol (Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017), 67-78; Hernán Lakner, “El ‘gótico surero’ en la estética de La Chicana y en la poética de Acho Estol”, en *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol (Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017), 307-334; Paloma Martín, “Relación texto/música en los tangos de Alfredo “Tape” Rubín: una propuesta analítico-expresiva”, en *Semana de la Música y la Musicología; el tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la danza, la musicología y los medios de comunicación*, XV (Buenos Aires:

En cambio, los análisis que sí se ocupan del nuevo tango en relación a los roles de género, sexualidades y feminismos se abocaron sobre todo al estudio de la danza⁷ o de la representación de los personajes femeninos y masculinos en las letras.⁸ La mayor visibilidad que, en los últimos años, cobró la presencia de las mujeres en el campo de la música popular, relacionada con la creciente notoriedad y expansión de los movimientos feministas en la sociedad en general,⁹ difundió una percepción de las mujeres músicas y compositoras de tango como novedad de nuestros tiempos. Sin embargo, una pesquisa realizada con mayor atención evidencia que la participación de las mujeres compositoras en el tango estuvo presente a lo largo de toda su historia, aunque haya quedado desdibujada, borrada o subestimada por el canon musical de las últimas décadas y las redes de difusión masiva. Ese manto de invisibilidad no es exclusivo del tango, sino que ha sido estudiado también en la música académica¹⁰ y en otros ámbitos de la música popular.¹¹

Universidad Católica Argentina. 7-9 noviembre 2018); Julia Winokur, “Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno. Los pioneros del tango canción en la década del noventa”, *Calle14* (en prensa).

7. Marta Savigliano, “Jugándose la femineidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, Vol. 15, N° 68-101(2002): 79-104; María Julia Carozzi, *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015); Mercedes Liska, *Entre género y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018); Anahí Pérez Pavez, *Tango y feminismo* (Buenos Aires: Contemporánea, 2020).

8. Marta Savigliano, “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”, *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*, No. 19 (1993-94): 79-104; Eduardo Archetti, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina* (Buenos Aires: Antropofagia, 2003); Diego Armus, “El viaje al centro. Tísicas, milonguitas y costureritas en Buenos Aires 1910-1940”, *Salud colectiva*, Vol. 1 N° 1 (2005): 79-96; Melanie Mertz, *Vuelve el tango. Análisis de las letras de tango (1999-2013)* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018).

9. El crecimiento en la actividad, difusión y notoriedad pública de las luchas y los debates feministas en Argentina en los últimos años se relaciona con una serie de fenómenos, como por ejemplo el “Ni Una Menos” en 2015 y la consecuente visibilización de la violencia hacia las mujeres y disidencias que trajo a nivel nacional e internacional, y la enorme difusión de la agenda política vinculada a la disputa por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) recientemente sancionada.

10. Marcia Citron, “Gender, professionalism and the Musical Canon”, *The Journal of Musicology*, Vol. 8, N° 1 (1990): 102-117; Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001); Romina Dezillio, “Mujeres para armar: narrativas y consumos ‘imaginarios’ de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)”, *Revista Argentina de Musicología*, N° 11 (2010): 75-98; Romina Dezillio, “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, Vol. 68 (2012): 18-27; Romina Dezillio, “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”, en *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Iberoamérica sobre investigación musical*, ed. Juan Pablo González (2017); Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea Ediciones. 2003); Pilar Ramos López, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 64 (2010): 7-25; Susan McClary, “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”, *Feminist Studies*, Vol. 19, N° 2 (1993): 399-423; Lucy O’Brien, “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”, en *Las culturas del rock*, ed. Pugi y Talens (Valencia: Pre-textos,

Ana Abad Carlés observa que “en las últimas décadas, la agencia creativa de la mujer en la danza ha sido objeto de un lento, pero continuado proceso de invisibilización ... que habría de posicionar ... a la mujer en la danza como una eterna ‘pionera’ generadora de nuevas corrientes coreográficas, pero no inserta en una tradición ya existente”.¹² Así, problematiza el concepto de “pionera”, señalando la dificultad de las coreógrafas de reconocerse inscriptas dentro de un linaje artístico, a pesar de que la historia de la disciplina demuestre que importantes antecesoras ya habían transitado caminos similares, en muchos casos con notorio éxito y renombre. Sin embargo, por diferentes motivos, estos caminos parecieran no dejar huella. Estas observaciones, realizadas en el ámbito de la danza, se corresponden a su vez con la escena musical analizada y están relacionadas con la forma en que se narra, investiga y perdura la obra de las mujeres artistas.

Unos años antes, la investigadora inglesa Lucy O’Brien se refería a su experiencia en las entrevistas realizadas a diversas mujeres del ámbito de la música popular en Estados Unidos y Gran Bretaña:

Cuando me di cuenta de lo poco que a las mujeres se les ha preguntado sobre su creatividad, sobre su función primaria, comprendí que las mujeres han sido escritas en unos términos que la cineasta Penélope Spheeris llamó el “daño a lo Marilyn Monroe”: como ángeles, como víctimas o como personalidades problemáticas, sin estudiar nunca la obra a la que habían contribuido con su trabajo.¹³

De esta forma, O’Brien señala la poca importancia que se les otorgó a estas artistas como tales, a sus creaciones o procesos de creación, dándoles un lugar en la prensa o en las investigaciones solo cuando sus personalidades se salían de la norma y podían abordarse como conflictivas.

Actualmente, y volviendo a la Argentina, las crecientes reivindicaciones en torno al género están poniendo en evidencia la necesidad de cuestionar la manera en que

1999), 89-104; Laura Viñuela Suárez, “La construcción de las identidades de género en la música popular”, *Dossiers feministes*, Vol. 7 (2003): 11-31; y Laura Viñuela Suárez, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (Oviedo: KRK ediciones, 2004).

11. Gustavo Blázquez, “Con los hombres nunca pude”: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del ‘rock nacional’ en Argentina”, *Descentrada*, Vol. 2, N° 1 (2018): 1-17; O’Brien, “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”.

12. Ana Abad Carlés, “El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica”, en *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*, ed. María Julia Carozzi (Buenos Aires: Gorla, 2015), 177-207.

13. O’Brien, “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”, 89-104.

contamos la historia de nuestra música popular,¹⁴ y de poner en valor, difundir y visibilizar la contribución de las mujeres músicas al tango.¹⁵ Como propone Mercedes Liska:

El tango ha sido narrado de muchas maneras ... La variedad de esos relatos compone una vasta historia narrada por hombres sobre la actividad artística masculina, reforzándose entre sí, en contraste con los estudios y ensayos sobre la danza. A pesar de la importancia indiscutible de las cantantes en la historia del tango y la música popular argentina, lo que se ha escrito parece poco.¹⁶

Así, si bien las grandes cantoras, como Tita Merello, no han sido olvidadas, según Liska, “el lugar que la historia musical les asignó es claramente menor y hace perder de vista que fueron grandes protagonistas del tango canción”.¹⁷

Si esto es verdad para las cantantes, lo es en mucho mayor medida para las compositoras, de las cuales se conoce y difunde muy poco. Quizás una excepción sea la figura de Eladia Blázquez, compositora extremadamente prolífica, que ha logrado tener una notoriedad que hasta hoy es reconocida dentro y fuera del ambiente tanguero. Sin embargo, al igual que Tita y las grandes cantoras, nunca ha alcanzado el podio de los ídolos del tango.

Mucho antes que Eladia, otras mujeres compusieron y grabaron sus tangos. Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Rosita Melo son unos pocos nombres, y los más conocidos, de las numerosas compositoras que escribieron tangos en la primera mitad del siglo XX. A las mencionadas anteriormente podemos sumar a Tita Merello, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Nelly Omar, quienes se hicieron famosas como cantantes y muchas de ellas también, o sobre todo, como actrices. Sin embargo, se desconoce que todas ellas compusieron obras que incluso fueron grabadas, en algunos casos, por las más grandes orquestas del momento.

Entonces, ¿por qué como compositoras no existe el reconocimiento que sí tienen estas mujeres como cantantes? Una posible respuesta a esta pregunta la ofrece la

14. Mercedes Liska, “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”, *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32.

15. Demandas similares han surgido paralelamente en movimientos de mujeres de otros géneros musicales, como el movimiento “Mujeres del folclore”, o el libro de Barbi Recanati, *Mostras del rock* (Buenos Aires: Futurock, 2021).

16. Mercedes Liska, “Se dice de ‘ella’: sentidos de género en los estudios biográficos sobre Tita Merello”, 104.

17. Ibid., 107.

musicóloga Lucy Green, quien introduce el término de “patriarcado musical” para explicar las divisiones marcadas por el género en la historia de la música.¹⁸ En líneas generales, la autora muestra cómo, a lo largo de la historia de la música en Occidente, lo femenino fue relegado al ámbito doméstico y la naturaleza, mientras lo masculino, en contraposición, fue asociado al ámbito público, a la mente y el dominio tecnológico. Así, según Green, la voz, al estar asociada al cuerpo como algo natural, fue constituida y aceptada como instrumento propio de las mujeres: “En el patriarcado, se interpreta que el hombre tiene el control de la naturaleza mediante el dominio de la tecnología y la mujer forma parte de la naturaleza que controla el hombre”.¹⁹ En cambio, el dominio instrumental, al estar mediado tecnológicamente, se asume masculino *a priori*. Esto se acentúa más aún en cuanto al dominio compositivo, ya que:

... cuando las mujeres empiezan a componer es difícil que el cuerpo intervenga de alguna manera en la actividad, porque la composición supone una exhibición metafórica del poder de la mente. Este poder cerebral entra en conflicto con las interpretaciones patriarcales de la feminidad, hasta el punto de que, cuando lo aprovechan las mujeres, provoca una amenaza contra el orden sexual.²⁰

Así, el canto y las virtudes asociadas a lo vocal, al ser concebidas como “inherentes al cuerpo” contribuyeron a que sea aceptable la figura de la mujer cantante.²¹ Esto no significa que haya habido una ausencia de mujeres instrumentistas o compositoras en la historia de la música ni —en este caso,— del tango, sino un menor grado de exposición y difusión. A la vez, esto minimiza el riesgo de la pérdida de la feminidad al desafiar el estereotipo establecido. No es infrecuente, de hecho, en las declaraciones de las mujeres instrumentistas y compositoras la anécdota de que alguien les haya dicho “compone como un hombre”²², “tocás como un hombre” o “no parecés mujer cuando tocás”.²³

Sin embargo, el panorama está cambiando. La proliferación de colectivos feministas vinculados al tango a partir de 2007, como el Movimiento Tango Queer y,

18. Lucy Green, *Música, género y educación*, 25.

19. *Ibid.*, 37.

20. *Ibid.*, 89.

21. *Ibid.*, 37.

22. Pilar Ramos Lopez, “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”, *Cuadernos de investigación histórica* (2013): 216.

23. Julia Winokur, “Las minas traen quilombo. Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño”, *Question/Cuestión*, Vol. 2, N° 67 (2020): 1-19.

posteriormente, el Movimiento Feminista del Tango, Tango Hembra, VIVAS y Aires del Sur, la formación de orquestas y festivales de mujeres y disidencias, así como el ingreso de las temáticas relacionadas con el feminismo en las letras, han modificado la escena actual del tango. Con una velocidad redoblada en los últimos años, las transformaciones se hicieron notar de distintas formas. Tres eventos que tuvieron lugar en el 2019, sirven a modo de ilustración del cambio que los feminismos van filtrando en la escena musical argentina. El primero es lo que ocurrió con el grupo 34 puñaladas, que decidió cambiar su nombre a Bombay Bs As, explicando que: “Los cambios sociales y culturales impulsados por la lucha del movimiento feminista nos interpelan, nos proponen una revisión sobre ciertos íconos, temáticas y modos de uso del lenguaje”,²⁴ lo que suscitó un debate en redes sociales, con sus respectivas celebraciones y críticas.²⁵ En ese mismo año, a nivel legislativo, contamos con otro evento significativo, esta vez no exclusivo del tango, cuando las trabajadoras de la escena musical nacional lograron la sanción de la Ley 27.539 que estableció un cupo femenino del 30% para eventos musicales, públicos o privados.²⁶ Por último, ese año se publicó el libro *Mirada de mujer: las letristas del Siglo XXI*, una compilación realizada por Vanina Steiner de letras de treinta y seis autoras de tango actual.

La pandemia de 2020 y lo que va de 2021, lejos de aplacar el clima, lo acentuó. Las organizaciones y colectivos feministas de tango redoblaron su actividad y se formaron comisiones de género dentro de las nuevas organizaciones de trabajadores del tango recientemente conformadas. Sin embargo, a pesar de estos destellos de cambio que evidencian cómo la agenda de género va ampliando su rango de influencia, existe un reclamo ampliamente consensuado entre las artistas sobre la persistente invisibilización y la fuerte resistencia a la participación femenina en espacios de toma de decisiones, como en colectivos tangueros mixtos, en los cargos públicos, o en la programación de festivales, por nombrar solo algunos ejemplos.

24. Puede consultarse en: https://www.facebook.com/BOMBAYBSAS/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARAUQPzywFAXB2M1KryuoJ9t8DqIFt0Bt1a9TrpIEC_q7EGSUUSN-zgwVVI6hLCPJ2BArflgNb324Syl

25. Julia Winokur, “Las minas traen quilombo Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño”.

26. Esta Ley fue sancionada por el Honorable Congreso de la Nación el 20 de noviembre de 2019 y se promulgó el 18 de diciembre de 2019. La autoridad de aplicación de la normativa es el Instituto Nacional de la Música (INAMU), que impone sanciones y multas a productores, curadores, organizadores y responsables comerciales que no se adecuen a la normativa. Link de consulta: <https://inamu.musica.ar/leydecupo>.

Claudia Levy, abriendo el paso

Los discursos sobre los iniciadores de la nueva generación del tango suelen destacar a figuras como Julián Peralta, Alfredo “el Tape” Rubín, “Acho” Estol, Alejandro Guyot y Juan Vattuone, entre otros. Estos músicos son tomados como objeto de estudio en artículos académicos y periodísticos, documentales y reseñas; y ellos se nombran muchas veces entre sí en entrevistas y notas. Sin embargo, es notable el hecho de que falten en estos relatos referencias a las compositoras mujeres contemporáneas a ellos. Un ejemplo es Claudia Levy, cantante, pianista y compositora, una de las primeras que interpretó y grabó tangos de autoría propia en la escena porteña del nuevo tango canción y que hasta hoy sigue componiendo, grabando y presentando sus temas en vivo.

Claudia Levy nació en Buenos Aires en 1963. No venía de una familia “tanguera”: sus padres preferían la música clásica y el folclore. De chica, según cuenta en una entrevista privada,²⁷ “odiaba el tango. Veía el machismo en el tango, lo llorón, y no me gustaba nada. Entonces, yo tenía formación clásica, en el piano”. Sin embargo, algo cambió cuando entró, para estudiar jazz, a la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), a fines de la década del ochenta. Allí conoció el tango desde el piano, se pudo adentrar en la música dejando de lado las letras, y pasó “del odio al amor”. También influyó en su inmersión en el tango el dúo Tangachas, que formó por esos años con Clori Gatti, cuando, según cuenta, “no había nadie haciendo tango, pero NADIE. Yo te explico quiénes eran: eran el Tape, el Cardenal Domínguez y... uno o dos más. La gente me decía ‘¿tango?? ¿En serio hacés tango??’”.

Según Levy, la compañía de Clori Gatti, que era una “tanguera de cuna”, con un amplio conocimiento del repertorio, la sumergió aún más en este mundo que se proponía explorar. Luego conformó dos dúos más con otras dos cantantes: primero con Dolores Solá, quien luego se abocó por completo a La Chicana con su pareja “Acho” Estol, y por último con Laura Casarino, quien venía del ambiente del rock. Las tres propuestas eran inusuales para una época en que había muy pocos proyectos musicales vinculados al tango y muchos menos conformados exclusivamente por mujeres. Sin embargo, Levy cuenta que esa no fue una decisión consciente: “Nunca lo pensé así... pero se nota que una parte de esa búsqueda de un cambio en el lugar de la mujer en el

27. Entrevista realizada en mayo de 2021.

tango lo lograba a través de alianzas con mujeres. Porque es cierto, los tres dúos que tuve fueron con mujeres.” Estas experiencias la enriquecieron musical y profesionalmente desde diferentes lugares: con Gatti se sumió en lo más propio del género, con Solá no sólo siguió creciendo musicalmente, sino que realizó su primera gira europea, y con Casarino incorporó elementos provenientes del rock a su interpretación y a algunos arreglos. Cuando se disolvió el último dúo, se animó a dar el paso que cambiaría su carrera: asumirse como cantante, y ponerle voz a sus propios temas, acompañándose con el piano.

Levy venía de hacer distintas experiencias en el rock y el pop, y en ese lenguaje fueron sus primeros pasos con la composición, a los que se sumaban la escritura de cuentos y poesías. Cuando empezó a componer tangos, a mediados de la década del noventa, muy pocos más lo hacían. Los primeros cuatro tangos que escribió se encuentran en su primer disco *¡Mentime más! Tangos propios y ajenos*,²⁸ grabado y editado en 1999 de forma “casera” o informal, es decir, sin sello discográfico ni registros en CAPIF o SADAIC. Fue presentado en el mismo año en el Centro Cultural Babilonia, en el marco del segundo Festival Buenos Aires Tango, organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Los grupos y solistas de tango que estaban componiendo y grabando música original en el momento en que este disco fue grabado conformaban un ambiente aún muy reducido. La Chicana, grupo liderado por Acho Estol y Dolores Solá, había grabado *Ayer hoy era mañana* en 1997, su primer disco, que incluía cuatro tangos con letra y música de Acho Estol; Daniel Melingo, músico con amplia trayectoria en el rock nacional (conformó bandas de gran popularidad, como Los abuelos de la nada y Los twist), había comenzado a incursionar en el género y en 1998 presentó *Tangos bajos*, un disco que incluía temas propios. El “Tape” Rubín, quien también estaba componiendo tangos y realizando presentaciones en vivo en ese momento, editaría un año después, en el 2000, su primer disco con el Cuarteto Almagro, *Hemisferios*, que incluía cuatro tangos-canción de su autoría y algunos temas instrumentales. Algunos de los otros grupos y orquestas de tango joven que surgieron por esos años pero que aún no componían músicas originales sino que versionaban tangos clásicos eran: 34 puñaladas, formado en 1998, La Orquesta Fernández Branca, en 1999 (en 2001 cambiaría su

28. Claudia Levy, *¡Mentime más! Tangos propios y ajenos* (Buenos Aires: s/e, 1999).

nombre a Fernández Fierro) y Las del Abasto, orquesta íntegramente compuesta por mujeres, también en 1999.

En *¡Mentime más! Tangos propios y ajenos*, Claudia Levy grabó junto con Nicolás Capsitski en bandoneón, Pablo Vázquez en contrabajo y Facundo Bergalli en guitarra, diez temas con arreglos propios, escritos por Levy y Alejandro Terán. El disco incluía seis clásicos del tango: “Niebla del Riachuelo” de Cobián y Cadícamo, “Romance de barrio” de Troilo y Manzi, “Soledad” de Gardel y Le Pera, “Como dos extraños” de Laurenz y Contursi, “La última curda” de Troilo y Castillo” y “Garúa” de Troilo y Cadícamo. Es decir, tangos compuestos por autores y compositores varones y consagrados. Junto a estos, se incluían cuatro tangos de autoría propia: “Naftalina”, “Fuiste primavera”, “Una vez” y “Yo no creo (Mentime más)”.

Como explicó Levy en una entrevista para el diario *La Nación* en 1999: “Soy moderna para arreglar los clásicos, pero cuando me tengo que sentar a componer retomo un estilo más de los 20, con mucha ironía y desde una mirada femenina”.²⁹ Así, las composiciones incluidas en este disco tienen una estructura, melodía y armonía muy cercanas a lo tradicional. En las letras prima una versificación regular con rima. Los cuatro son tangos de dos partes, con estrofas de ocho compases y armonías y melodías que se mueven por acordes y notas dentro de la tonalidad: “Utilizaba pocos acordes, con melodías muy simples, que las podías aprender muy rápido. Mi búsqueda estaba centrada en el discurso letrístico, no en hacer algo revolucionario a través de la música”.

Si el desencuentro amoroso es una constante en las letras de los tangos tradicionales, también constituyó la puerta de entrada al género para Levy, según cuenta en una entrevista: “Tuve una experiencia amorosa traumática y me hice compositora de tangos”.³⁰ Esa será la temática que atravesará los cuatro temas incluidos en el disco. Todos están escritos en primera persona desde el punto de vista de una mujer, con un “yo poético” identificado con la autora, quien, según cuenta, hizo una suerte de catarsis con cada uno de los temas. Todos, además, se dirigen e interpelan a un otro, un varón, con el que ha ocurrido un desencuentro o un conflicto ligado a lo amoroso. “Fuiste”,

29. Gabriel Plaza, “El lunfardo del 2000”, *La Nación*, Buenos Aires (28 de julio de 1999). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-lunfardo-del-2000-nid147506/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

30. *Página 12* (26 de noviembre de 2004). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1603-2004-11-26.html>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

“mentime”, “volverás”, “me dijiste”: atraviesan sus temas estas interpelaciones en segunda persona hacia aquel amor que no cumplió las expectativas, que decepciona.

Podemos aventurar un diálogo entre los temas elegidos para versionar y las composiciones propias, como en la letra de “Como dos extraños”,³¹ donde el reencuentro de los amados ha perdido sentido por el paso del tiempo, y como en “Soledad”,³² en donde el yo poético se ilusiona imaginando la vuelta de la amada, hasta admitir que eso nunca ocurrirá. Dicha intertextualidad se advierte en “Naftalina”, allí Levy asume que su amado volverá, pero cuando ya no signifique nada, cuando sean también dos extraños y los sentimientos se hayan aplacado: “Vendrás cuando tu nombre / me suene a naftalina / y cuando ya no tenga / ni bronca ni rencor, / cuando en mi agenda nueva / no exista tu apellido / cuando ya esté cansada de hablar siempre de vos”. Por otro lado, este tango presenta un elemento novedoso en su forma, al comenzar como un tango en la parte A y virar al vals en la parte B, pasando del compás binario al ternario.

También en “Fuiste primavera” aparece el personaje de la abandonada. Allí, “el quía”, como una suerte de “milonguita”,³³ promete amor eterno y en cambio se va a probar suerte a Nueva York: “Me enamoré como si tuviera quince / Me puse linda y brillante como un sol / Me prometió por supuesto amor eterno / Y se rajó a vivir a Nueva York”. La estrofa mezcla el drama con el humor: los primeros tres versos narran la escena idílica, feliz, del enamoramiento, que se quiebra abruptamente en el cuarto verso, contrastando el “amor eterno” con el “rajarse”, cuyo término lunfardo acentúa el cambio de registro y corta el clima de la estrofa. La interpretación vocal acentúa el efecto cómico, exagerando el contraste del último verso con respecto a los anteriores a través de una entonación más grave y enfatizando las consonantes. Este elemento humorístico está ausente en los tangos versionados en el disco y prácticamente en todo el tango de la llamada “época de oro”. Por eso, cuando habla de sus influencias musicales, Levy cuenta que siente una identificación mayor con la forma de componer

31. Pedro Laurenz y José María Contursi, “Como dos extraños” (Buenos Aires: Warner, 1940).

32. Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, “Soledad” [1934] (Buenos Aires: FNA, 1961).

33. “Milonguita” es un tango de Enrique Delfino y Samuel Linning, de 1920, que cuenta la historia de una muchacha de barrio que termina infeliz y corrompida por la vida de la noche y el cabaret. Quedó cristalizada como figura recurrente en las letras de tango en diversas variantes de la misma historia: la mujer que abandona su origen humilde buscando el ascenso social y cae en desgracia. Aparece en numerosos tangos como “El motivo” y “Flor de fango” de Pascual Contursi, “La muerte de Milonguita” de Bonatti y Canaro, “Santa Milonguita” de Cadícamo y Delfino y “Muñeca brava” de Cadícamo y Visca, etc.

de los años veinte y treinta y que una de las principales referencias en su música es Tita Merello y el repertorio que elegía para cantar. Esta influencia está presente en la ironía de las letras, las melodías pegadizas y también en las inflexiones de la voz, la “forma de decir” los tangos, que por momentos realiza exclamaciones saltando a notas más agudas, utilizando un tono burlón o mezclando atisbos de risas en el medio de las frases.

El pasaje del humor al drama es utilizado para contar las historias de desamor, que contienen, según explica, una suerte de denuncia a conductas que ella notaba como frecuentes en los hombres. Sin embargo, la mirada crítica no se dirige solamente hacia el otro, sino también hacia sí misma. Al final del estribillo de “Naftalina”, la narradora gira la mirada avergonzada hacia su propia actitud: “Después me puse tan loca, / que no me quiero acordar. / Después me puse tan loca, / que prefiero no contar”. Así lo explica Levy:

Lo que pasaba en ese momento, cuando yo cantaba, era que algunos me decían que yo hablaba mal de los hombres, que les daba con un caño, porque me quejaba, o describía las conductas masculinas, como que te dejen plantada... ¡Como si los tangos no hablaran mal de las mujeres desde el principio! Sin embargo, yo no creo que sea tan así. Yo denunciaba las actitudes masculinas de maltrato, pero tampoco quería la mujer como víctima. Por ejemplo en “Mentime más”, yo también me hago cómplice, no solo describo que él me está mintiendo, sino que yo también muestro mi parte: ¡dale, mentime que me tengo que olvidar de otro, me viene bien!... Pero había mucha reacción, mucha reacción.

Así, en estas letras no se realiza una inversión esquemática de roles. Junto al dolor aparecen la ironía, la risa de sí misma y la apropiación de un código de conducta en su favor. Como explica en la entrevista, “Yo no creo (mentime más)” caricaturiza al amante mentiroso, “tan chanta y caradura”, mostrando, en tono provocativo, que entendió el engaño y, de algún modo, participa del juego: “Mentime más, mentime bien, / Así la vida me parece un sueño. / Mentime más, mentime bien, / Así en tus brazos me olvido de él”.

En cuanto al vocabulario, encontramos en las letras que se utilizan, por un lado lunfardismos típicos del tango, como “chabón”, “mina”, “lleca”, “quía”, “langa y “chanta”, pero no impostando un lenguaje de antaño, sino como léxico cercano al habla cotidiana de una persona de Buenos Aires en la década del noventa. Por otro lado, esos

términos se yuxtaponen sin fricción a neologismos asociados a la vida contemporánea, como “movi” (refiriendo al teléfono celular) y “freezer”.

El panorama se ensancha

Antes de continuar la cronología, otro acontecimiento que ocurrió en esos años es digno de mención. En 1997, una mujer, también pianista y estudiante de la EMPA, Mariana Bevacqua, ganó el primer premio en la categoría letra y música del Certamen Hugo del Carril, organizado por el Centro de Divulgación Musical de la Ciudad de Buenos Aires, con su tango “Grito Final”.³⁴ Podríamos decir que esta obra en cierta medida escapa del objeto de este artículo que son las compositoras dedicadas al tango-canción, es decir, letra y música. En este caso, en cambio, se trata de una música compuesta sobre una letra de su padre, Hugo Dante Bevacqua, con quien también colaboró en el vals “Las rosas de ayer”.³⁵ Sin embargo, por lo temprano de su producción y por el dato no menor de haber sido premiada en un certamen de tal trayectoria, resulta interesante hacer una breve mención.

Bevacqua comenzó sus estudios de piano en el Instituto de Música de la Municipalidad de Avellaneda. Luego de unos años, decidió que quería pasar de la música clásica a la popular, e ingresó a la EMPA en 1991, cuando la escuela tenía pocos años desde su fundación y ella misma contaba con tan sólo diecisiete años. Allí, al igual que Levy, cambió su idea de dedicarse al jazz para encontrar en el tango una música con la que se sentía más identificada. Si bien fue una de las primeras músicas jóvenes en componer tango -canción, pocos años después de ganar el premio por “Grito final”, se radicó en Europa, donde continuó sus estudios musicales y su carrera profesional, que se alejó de la composición del tango. Tanto “Grito final” como “Las rosas de ayer” fueron grabados en 2002, en Italia, dentro de una colección de músicas del mundo. El disco se llamó *Buenos Tangos* e incluía también doce tangos tradicionales.

En el año 2000 se conformaron dos nuevos grupos de tango que continúan hasta el presente: La Biyuya, en Buenos Aires y Altertango, en Mendoza. El primero es un cuarteto que comenzó en 1997 como trío, tocando músicas populares de otros géneros y en el 2000, junto con el ingreso de la cantante Marina Baigorria, se abocó al tango.

34. Nuevos Aires, “Grito final”, *Buenos Tangos* (Milán: Halidón, 2002). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IEdZsdP3pTw>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

35. Nuevos Aires, “Las rosas de ayer”, *Buenos Tangos* (Milán: Halidón, 2002). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B5EeeDAUWyY>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

También los integrantes de este grupo se conocieron en la EMPA y conocían muy poca gente que hiciera tango en el momento. Según cuenta Baigorria en una entrevista privada³⁶:

era muy raro porque hacíamos tango, pero con una pinta rara, con los pelos largos... los tangueros viejos no nos entendían, la gente de rock se sorprendía de que hiciéramos tango... Fue una época re linda y súper rara. No había, no había grupos de tango. Había poco... La Chicana, la Fernández Fierro, que recién arrancaba y había algunos más, pero éramos re poquitos...

El primer disco de La Biyuya (aunque unos años antes habían grabado en demo para vender en una gira), de 2003, se titula *El cuento de que Dios es argentino* e incluye dos temas del guitarrista Pablo Dichiera con letras de José Ladous, y un tema con letra y música de Marina Baigorria, titulado “Equívoco”.³⁷ Dicho tema es un tango breve, que repite dos veces un esquema de dos estrofas en la parte A de seis y ocho compases y una estrofa en la parte B de ocho compases. La sonoridad del tema es cercana a la estética de los años treinta, a un tango previo a la época de oro, por la sencillez del arreglo y la formación instrumental con guitarra y flauta traversa. En la melodía de la introducción puede escucharse una suerte de referencia o cita al motivo del tango “Gallo ciego” de Agustín Bardi.³⁸ La letra está escrita con tono humorístico desde el punto de vista de un malevo, que quiso ir al infierno y fracasó, a pesar de todos sus intentos, encontrándose en el paraíso, donde se aburre: “Aquí, en el Cielo, / ya no hay esquinas / donde quedase / a ver las pibas. / Ya no hay canción pa’ un loco amor, / ni guitarreadas pa’l malón / ¡Yo quiero ir donde está la diversión!”

El diálogo con el pasado no se encuentra solamente en los elementos musicales que describíamos antes, sino también en la temática y el vocabulario de este tango, que se vuelve hacia el pasado a buscar su personaje recuperando la figura del “malevo”, y sus consiguientes “puñal” y “funyi viejo de varón”, además de una suerte de pronunciación de compadrito, acentuando *mal* la palabra “paraíso” como “paráiso”, comiéndose las “s” y apocopando los “para” en “pa”. Sin embargo, la letra tiene un elemento novedoso: Baigorria quita al personaje de su lugar tradicional, en la ciudad o

36. Marina Baigorria, entrevista telefónica realizada por la autora, abril de 2021.

37. La Biyuya, “Equívoco”, *El cuento de que Dios es argentino* (Buenos Aires: s/e, 2003). Disponible en: <https://labiyuya.bandcamp.com/track/13-equ-voco>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

38. Agustín Bardi, “Gallo ciego” (1926). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uuQqs-GaBX0>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

el barrio, y lo inserta en un paisaje atemporal, casi fantástico: el personaje se encuentra en el cielo luego de su muerte, desconcertado, pues esperaba encontrar los elementos infernales que se había prometido para desplegar su coraje sin límites, característica primordial del malevo: “Yo, que me hice enterrar / con el puñal envuelto en sal, / para enfrentar de igual a igual / Al Can Cerbero, que es guardián”.

Con respecto al uso del personaje varón como “yo poético”, Baigorria explica que, si bien le parece interesante la idea de posicionarse desde una perspectiva femenina e incluso desde el feminismo, no le parece que sea un tema privativo para escribir y mucho menos lo era, para ella, en el momento en que escribió este tango:

“Equívoco” es una mirada de un malevo, de un personaje hombre. Un amigo me lo preguntó una vez... por qué escribía como hombre y no como mujer... y bueno, el personaje quiere hablar así, es ese personaje... por ahí otro día escribo sobre otra cosa, y no es algo que yo tenga pautado... Hay algo que me pasa, que está bueno decir y que está bueno contar, y la verdad va más por ese lado para mí.

2004 y después

En el 2004, tres compositoras, las tres pianistas, sacaron a la luz nuevos tangos. Verónica Bellini, quien integraba Las del Abasto y tres años después fundaría China Cruel, compone “Solterona”³⁹ y “Tu cuarto de hora”,⁴⁰ y Elbi Olalla compone “Milonga de mar” para su grupo Alvertango.⁴¹ Por último, Analía Goldberg compone la música de “Embrujado”,⁴² un tango canción con letra del “Tape” Rubín, que sería una excepción para ese momento de su carrera, centrada durante muchos años en el tango instrumental. En este mismo año, Claudia Levy edita su segundo disco titulado *Escuchame 1 segundo*,⁴³ donde ya diez de los catorce temas son composiciones propias.

La pianista y compositora Verónica Bellini integró Las del Abasto, la primera orquesta de mujeres del tango actual, y luego fundó, en 2007, junto a Viviana Scarlassa, China Cruel, otro grupo conformado íntegramente por mujeres. En el 2005 lanzó con

39. Las del Abasto, “Solterona”, *De ida* (Buenos Aires: SOCSA, 2005). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W0APoetn03g>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

40. Las del Abasto, “Tu cuarto de hora”, *De ida* (Buenos Aires: SOCSA, 2005). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hD7HdPUbxHg>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

41. Alvertango, “Milonga de mar”, Tormenta (Mendoza: MDR Records, 2007). Disponible en: <https://alvertango.bandcamp.com/track/milonga-de-mar-2>.

42. Alfredo Tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina, “Embrujado”, *Reina noche* (Buenos Aires: Acqua Records, 2004). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=718CpPk2JuM>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

43. Claudia Levy, *Escuchame 1 segundo* (Buenos Aires: s/e, 2004).

Las del Abasto el álbum *De ida*, que incluía, además de un tema instrumental de María Laura Santomil (guitarrista de la orquesta) y trece tangos del repertorio clásico, dos tangos con letra y música de Bellini: “Solterona” y “Tu cuarto de hora”. La orquesta está conformada por piano, guitarra, contrabajo, bandoneón, violín, clarinete y voz.

“Solterona” es una milonga en modo mayor con una estructura clásica, de dos partes que se repiten, con dos estrofas de ocho compases cada una y rima en los versos dos y cuatro. En una suerte de respuesta al “pobre solterona te has quedado” de Enrique Cadícamo,⁴⁴ Bellini escribe desde un personaje femenino que se jacta de estar disfrutando su soltería, de “andar siempre de milonga”. En tono humorístico, contrapone la mujer soltera a la casada: la “solterona” a las “matronas”, el “mucho tajo, mucho escote” al “batón y las chancletas” y el “cuerpo ‘e cachalote”. A quienes la critican les aconseja “que se pasen pa’ mi club”. El vocabulario lunfardo propio de la tradición del tango aparece en unos pocos modismos, como ir a “milonguear”, referirse al varón como “el gil” y al casamiento como “el casorio”.

“Tu cuarto de hora” es un tango que se aleja de la regularidad en la forma que propone “Solterona”. La letra está escrita en verso libre y las estrofas de la parte A tienen siete compases, mientras que las de la B tienen ocho. Como en los tradicionales tangos de desamor, pero con los roles invertidos, esta vez ella le reprocha a él haberla usado y dejarla “sin vento”. Bellini explica, en una entrevista del 2010 para el diario *Página/12*: “Yo creo que el tango casi siempre maneja las mismas historias, pero siempre se contaron del lado del varón”.⁴⁵ En este caso, la respuesta es hacia otro tango: “Se pasó tu cuarto de hora” de Rodolfo Sciamarella y Carlos Petit.⁴⁶ Allí, el personaje masculino le dice a una mujer: “Lo que sé que con la plata, / que yo gané trabajando, / te hice rubia, te hice flaca, / te convertí en un bombón”. En este caso, en cambio, el “mantenido” es el varón: un vago disfrazado de “supuesto intelectual”, y es ella la que se queda “sin ilusión, / sin esperanza y sin vento”.

En ambos casos, entonces, se establece una suerte de diálogo con otro tango, al que interpela desde el título y la letra: una respuesta reivindicatoria del rol de la mujer. Bellini explica en otra entrevista, para la revista *Mu*: “Empecé a bailar y tocar, primero

44. Agustín Bardi y Enrique Cadícamo, “Nunca tuvo novio” (Buenos Aires: Universal Music, 1938).

45. Cristian Vitale, “El tango también tiene cara de mujer”, *Página 12*, (16 de abril de 2010). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-17621-2010-04-16.html>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

46. Rodolfo Sciamarella y Carlos Petit, “Se pasó tu cuarto de hora”, s/d.

haciendo cosas tradicionales hasta que dije: ¿dónde hay un tango que hable de lo que le pasa a la mujer? ¿No está? Bueno, entonces hay que hacerlo”.⁴⁷

Por último, en 2004, Elbi Olalla compuso “Milonga de mar”, que sería grabado en el 2006 en el disco *Tormenta*, de Alteredango, grupo que lideraba junto a Victoria Di Raimondo. Para ella, el panorama sería algo diferente. En Mendoza, la escena del nuevo tango era aún más pequeña que en Buenos Aires, prácticamente inexistente, según la percepción de estas artistas. Según explica Olalla en una entrevista personal, el tango allí era una música con poca difusión y muy pocos cultores, con lo que la propuesta del grupo constituía una gran novedad y tuvo mucha repercusión. Incluso, según ella, eso ayudó a que los temas originales del grupo fueran aceptados con una mayor naturalidad, fundidos con los clásicos del tango, que en muchos casos eran igual de desconocidos.

Olalla describe un arco amplio de influencias para su composición que van desde la tradición tanguera, pasando por el del rock, músicas nacionales y extranjeras, hasta músicas experimentales. Esto se observa en “Milonga de mar” y en la sonoridad del grupo en general, que se despegaba ampliamente de todas las propuestas que veníamos describiendo. No solo la incorporación de la batería y el bajo eléctrico, sumados al bandoneón, piano y voz, sino todos los arreglos y el estilo del canto, aporta una sonoridad nueva para el tango, cercano por momentos al rock. El álbum contiene, además de diez tangos del repertorio clásico, “Milonga de mar” y una versión de “Rock yugular” de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

La letra de “Milonga de mar”, más que narrar una historia, parece sumergirnos en un clima, pintar una escena, un estado de ánimo. Como muchos, o casi todos los tangos, habla de alguien a quien prometieron amor y recuerda momentos pasados con tristeza y nostalgia. Sin embargo, la forma de abordar el tema es novedosa. Pareciera ser una superposición de imágenes, de escenas de la vida de una persona que sufre: “en el reloj / de la plaza de hacen las dos / prende la radio / escucha el programa / la lágrima riega el malvón”. De hecho, ni siquiera la alusión al mar del título es clara en la letra, salvo por una breve mención a un recuerdo de Bahía y, al final, la frase “estrella de mar”. Además, es el único tango entre todos los analizados que no está escrito en primera persona, sino en tercera: un narrador que observa la escena desde afuera. Sin embargo, en el estribillo pasa a la segunda persona, interpelando y fundiéndose en el

47. *Revista Mu*, “Tangueras de ley” (20 de noviembre de 2015). Disponible en: <https://lavaca.org/mu94/tangueras-de-ley/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

dolor del personaje, sentimiento acentuado por la expresividad de la interpretación de la cantante: “¡Ay! qué triste / es el rumor de tu falda / El percal que antes cantaba / ahora llora / sin ganas”. Algunos términos hacen un guiño al pasado del tango: el “percal”, el “malvón”, el “chamuyo”. También “el programa” escuchado en la radio parece situar la narración en el pasado. Esto contrasta con la interpretación musical fuertemente novedosa para el género hasta el momento, alejado de lo tradicional, así como alejado de Buenos Aires.

Pocos años después, alrededor del 2008 y en adelante, se sumarían nuevas compositoras a esta lista, como Victoria Di Raimondo, Marisa Vázquez, Natalí De Vincenzo, Cintia Trigo, Ana Stamponi y muchas más que no podemos abordar en esta oportunidad, dejando la puerta abierta a futuros trabajos de investigación.

Consideraciones finales

Las mujeres fueron parte de este resurgimiento del tango, no sólo como intérpretes, sino también como compositoras, así como lo fueron en toda la historia del género. Como propone Lucy O'Brien, es importante ubicar en los relatos sobre la música popular a las mujeres compositoras, cantantes e instrumentistas. Pero no solo incluirlas, sino hacerlo en consideración a su obra y su quehacer artístico, y no centrándose solamente en los rasgos salientes o curiosos de su personalidad como figuras excepcionales o rarezas.

En cuanto a las letras y la representación de las mujeres que allí se realiza, según Marta Savigliano:

Menos del dos por ciento de los tangos han sido escritos por mujeres y menos que el cuatro por ciento (incluyendo los escritos por hombres) ponen sus tangos en los labios de una mujer. Los tangos son confesiones masculinas y hablan, abrumadoramente, sobre mujeres. Hombres de ojos lacrimosos cuentan cómo mujeres los han (mal) tratado.⁴⁸

Según esta autora, en las letras de tango las mujeres pueden desplegar estrategias de subversión de ese orden establecido en algunas ocasiones. Sin embargo, el ascenso

48. Savigliano, “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”, 91.

que logran es sumamente precario: en el mejor de los casos pueden acercarse a la riqueza pero no ascender en status social.

Analizando las primeras composiciones de mujeres del nuevo tango canción, notamos que una parte de ellas buscó nuevas representaciones para los personajes femeninos, respondiendo y dialogando con la historia de las letras de tango desde un punto de vista diferente, propio. En otros casos, prefirieron abordar distintos temas y utilizar otros narradores, defendiendo una pluralidad de opciones sobre las cuales escribir. Esa variedad también puede notarse en la forma de las composiciones y la instrumentación elegida.

En el periodo que tomamos, el nuevo tango era un movimiento incipiente, aún difícil de percibir, incluso para las propias protagonistas. La afirmación que la mayoría de ellas realiza acerca de que no conocían a “casi nadie” que hiciera tango cuando recién empezaron a componer, habla de la fragmentariedad y pequeñez de la escena. A partir del momento en que detuvimos el análisis, en 2004, el número de músicos y músicas que formarían proyectos de tango nuevo crecería exponencialmente, así como lo haría la pluralidad de propuestas estéticas dentro del género. Está abierto el panorama para futuras indagaciones. Este es tan sólo un puntapié inicial para seguir profundizando, tanto en la obra de las compositoras tomadas para el análisis, de las cuales quedan muchos elementos por abordar, como de las que faltan y se siguen sumando, ensanchando un panorama felizmente vital, creciente y en constante movimiento.

Bibliografía

- Abad Carlés, A. “El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica”. En *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*, ed. María Julia Carozzi, 177-207. Buenos Aires: Gorla, 2015.
- Adorni, Angélica “Sonoridades del tango hoy: un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica”. En *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 9-35. Buenos Aires: Desde la gente, 2016.
- Amato, María Julia, “Tras la memoria negra: ‘Dolor Wolof’ y ‘Fantasmas africanos’, de Acho Estol”. En *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol, 67-78. Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017.
- Archetti, Eduardo. *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.

- Armus, Diego, “El viaje al centro. Tísicas, milonguitas y costureritas en Buenos Aires 1910-1940”. *Salud colectiva*, Vol. 1, Nº 1 (2005): 79-96.
- Bardi, Agustín y Cadícamo, Enrique. “Nunca tuvo novio”. Buenos Aires: Universal Music, 1938. Disponible en: <https://www.sadaic.org.ar/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Blázquez, G. “‘Con los hombres nunca pude’: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del ‘rock nacional’ en Argentina”. *Descentrada*, Vol. 2, Nº 1 (2018): 1-17. Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033/9215>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Carozzi, María Julia. *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015.
- Citron, Marcia. “Gender, professionalism and the Musical Canon”. *The Journal of Musicology*, Vol. 8, Nº 1 (1990): 102-117. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/763525>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Contursi, José María y Laurenz, Pedro, “Como dos extraños”. Buenos Aires: Warner, 1940. Disponible en: <https://www.sadaic.org.ar/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Dezillio, Romina. “Mujeres para armar: narrativas y consumos ‘imaginarios’ de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 11 (2010): 75-98.
- . “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación”. *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, Vol. 68 (2012): 18-27.
- . “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. *Actas del III Coloquio de Ibero músicas sobre investigación musical*, ed. Juan Pablo González (2017).
- Gardel, Carlos y Alfredo Le Pera. “Soledad” [1934]. Buenos Aires: FNA, 1961. Disponible en: <https://www.sadaic.org.ar/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Greco, María Emilia. “34 puñaladas en el escenario del tango actual”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 23-44. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid, España: Morata, 2001.
- Juárez, Camila. “Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 15-16 (2015). Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/47>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Juárez, Camila y Martín Virgili. “Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 15-22. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.

- Lakner, Hernán. “El ‘gótico surero’ en la estética de La Chicana y en la poética de Acho Estol”. En *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol, 307-334. Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017.
- Liska, Mercedes. “Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las nuevas estéticas musicales”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 75-90. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- . *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- . “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”. *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32. Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- . “Se dice de ‘ella’: sentidos de género en los estudios biográficos sobre Tita Merello”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1 (2021): 101-144. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/350/369>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Luker, Morgan. “Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina”. En *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, no. 1 (2007).
- Marcos, G. “El Poder del Grupo”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 119-132. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- Martín, Paloma. “Relación texto/música en los tangos de Alfredo ‘Tape’ Rubín: una propuesta analítico-expresiva”. En *Semana de la Música y la Musicología; el tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la danza, la musicología y los medios de comunicación*, XV. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. 7-9 noviembre 2018. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=relacion-texto-musica-tangosrubin>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- McClary, Susan. “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”. *Feminist Studies*, Vol. 19, N° 2 (1993): 399-423.
- Mertz, Melanie. *Vuelve el tango. Análisis de las letras de tango (1999-2013)*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- O’Brien, Lucy. “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”. En *Las culturas del rock*, ed. Pugi y Talens, 89-104. Valencia: Pre-textos, 1999.
- Ocantos, Hernán. “El humor, la parodia y la crítica social en las letras de tango del siglo XXI”. En *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol, 399-414. Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017.

- Página 12, 26 de noviembre de 2004. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1603-2004-11-26.html>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Plaza, Gabriel. “El lunfardo del 2000”. *La Nación*, 28 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-lunfardo-del-2000-nid147506/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Pérez Pavez, Anahí. *Tango y feminismo*. Buenos Aires: Contemporánea, 2020.
- Petit, Carlos y Rodolfo Sciamarella. “Se pasó tu cuarto de hora”, s/d.
- Polti, Victoria. “Nuevos tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas”. En *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 37-56. Buenos Aires: Desde la gente, 2016.
- Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones, 2003.
- . “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, N° 213 (2010): 7-25.
- . “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”. *Cuadernos de investigación histórica* (2013): 207-223.
- Recanati, Barbi. *Mostras del rock*. Buenos Aires: Futurock Ediciones, 2021.
- Savigliano, Marta. “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”. *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*, Vol. 19 (1993-94): 79-104.
- . “Jugándose la femineidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, Vol. 15 (2002): 79-104.
- Viñuela Suárez, Laura. “La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, Vol. 7 (2003): 11-31.
- . *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK ediciones, 2004.
- Winokur, Julia. “Las minas traen quilombo”. *Question/Cuestión*, Vol. 2, N° 67 (2020): 1-19.
- . “Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa”. *Calle 14*, Vol. 16, N° 30 (2021).

Discografía

- Alfredo Tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina. “Embrujado”, *Reina noche*. Buenos Aires: Acqua Records, 2004. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=718CpPk2JuM>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Altertango. “Milonga de mar”, *Tormenta*. Mendoza: MDR Records, 2007. Disponible en: <https://altertango.bandcamp.com/track/milonga-de-mar-2>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Levy, Claudia. ¡*Mentime más! Tangos propios y ajenos*, Buenos Aires: s/d, 1999.

La Biyuya. “Equívoco”, *El cuento de que Dios es argentino*. Buenos Aires: s/d, 2003. Disponible en: <https://labiyuya.bandcamp.com/track/13-equ-voco>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Las del Abasto. “Solterona”, *De ida*. Buenos Aires: SOCSA, 2005. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W0APoetn03g>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Las del Abasto. “Tu cuarto de hora”, *De ida*. Buenos Aires: SOCSA, 2005. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hD7HdPUbxHg>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Nuevos Aires. “Grito final”, *Buenos Tangos*. Milán: Halidón, 2002. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IEdZsdp3pTw>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Nuevos Aires. “Las rosas de ayer”, *Buenos Tangos*. Milán: Halidón, 2002. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B5EeeDAUWyY>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya

Lucas Reccitelli

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 129-187

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

Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya

El presente trabajo examina el papel de las cláusulas —cadencias polifónicas— en la polifonía en estilo estricto del compositor mexicano Manuel de Sumaya (*circa* 1680-1755). Este abordaje sirve de punto de entrada a una caracterización más general sobre los rasgos de la sintaxis armónica en el estilo del compositor. Sobre la base de algunos antecedentes que han identificado conductas “audaces”, “modernizantes” en su lenguaje armónico, se busca proponer un marco analítico que profundice en torno a dichas conductas, acercándose a una comprensión nativa de las mismas. Para ello se adopta una aproximación históricamente informada al análisis, que exige el desarrollo de un aparato de herramientas conceptuales y analíticas basadas en la tratadística —para el caso, española— del período. A lo largo del trabajo, se prueba la fuerza explicativa de esta teoría en el análisis de una selección de obras del compositor. En casos en los que la *praxis* compositiva escapa a los dictados de la tratadística, se exploran otras estrategias alternativas que permitan definir las particularidades del estilo de una manera históricamente verosímil. En este camino, se revela especialmente potente el análisis de la polifonía en estilo estricto a la luz de la didáctica del bajo continuo.

Palabras clave: Cláusulas, *Stile antico*, Análisis históricamente informado, Manuel de Sumaya, Bajo continuo

Cadences and tonal dynamism in Manuel de Sumaya's strict style polyphony

This paper examines the role of *cláusulas* —polyphonic cadences— in *stile antico* music by Manuel de Sumaya (*circa* 1680-1755). This approach is used as a launchpad to a more general analysis of harmonic syntax within the style of the composer. On the basis of observations by scholars who have previously identified bold, “modernizing” behaviors in Sumaya’s harmonic language, the article aims to build an analytical framework that may deepen the knowledge of these features and provide a native understanding of them. In order to do this, a historically informed approach to analysis is adopted. This requires the development of a conceptual and analytical toolbox based on Spanish treatises of this period. Throughout the text, the explanatory force of such theory is tested against the analysis of a selection of works by the composer. In cases where compositional *praxis* eludes the statements of theory, some alternative strategies are explored, in order to define the most singular features of the style in a historically plausible manner. In this path of enquiry, the analysis of *stile antico* in accordance with the precepts of *basso continuo*’s instructional literature of the time proves very enlightening.

Keywords: Cadences, *Stile antico*, Historically informed analysis, Manuel de Sumaya, *Basso continuo*

Introducción¹

En el devenir de la polifonía en “Occidente”, pocos elementos preservaron su estructura contra los embistes del tiempo como lo hicieron las cláusulas —cadencias polifónicas—.² Desde la tardía Edad Media y hasta bien entrado el siglo XVIII, los modos más elementales de dar puntuación al flujo musical se siguieron comprendiendo en base a la resolución de una consonancia imperfecta en otra perfecta (preferentemente una octava) al momento de una detención. Ya se tratase de sinuosos floreos polifónicos con o sin el sustento de un *cantus firmus*, de equilibradas sucesiones de puntos de imitación, de *monodie* con fraseologías más o menos regulares, de dinámicos procedimientos de *Fortspinnung*, en los momentos de cierre de la pieza, o de divisiones menores, reaparecía una y otra vez esta estructura, a veces con distintos ropajes, pero básicamente inalterada en lo fundamental. En este trabajo revisaré el papel que esta configuración tradicional cumple en la polifonía en estilo estricto³ del compositor mexicano Manuel de Sumaya (circa 1680-1755). Este abordaje servirá de punto de entrada a una caracterización más general sobre los rasgos de la sintaxis armónica en el

1. Este trabajo ha sido realizado con el soporte de una Beca Doctoral Interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina, en el marco de un proyecto de tesis sobre la polifonía de estilo estricto de los siglos XVII y XVIII desde la obra de Manuel de Sumaya (circa 1680-1755), con dirección de los Dres. Leonardo Waisman y Marisa Restiffo. Una parte de este artículo fue expuesta en el IV Congreso de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS) en Buenos Aires, septiembre de 2019. Agradezco la lectura y observaciones de Leonardo y Marisa en torno a las versiones preliminares del texto, así como los comentarios recibidos en el congreso sobre mi tema —especialmente de parte de Diósnio Machado— los cuales han ayudado a perfilar el contenido de esta versión final.

2. A lo largo del texto, privilegiaré el uso del término cláusula frente al de cadencia. No obstante, habrá ocasiones en las que, para evitar la tautología, utilizaré cadencia sin la necesidad de una diferencia de significado. Si bien el Diccionario de la Real Academia Española no reconoce una acepción musical para el término cláusula, justificaré su empleo extendido en este artículo sobre la base del uso que del mismo hacen las fuentes históricas en las que baso mis pesquisas.

3. En este trabajo optaré, en general, por hablar de estilo estricto en lugar de *stile antico*. Esto se debe a que, tal como advierte Stephen R. Miller, el significante *stile antico* no resulta adecuado para designar (como es habitual) todas las prácticas de composición de polifonía vocal *a cappella* que, en los siglos XVII y XVIII, continúan suscribiendo a las técnicas del tardío siglo XVI. Para que el *stile antico* sea tal, es necesario que se planteen indicios de una actitud “historicista” por parte de los compositores —una intención de restaurar prácticas en algún momento interrumpidas—. Stephen R. Miller, “Music for the Mass in Seventeenth-Century Rome: Messe Piene, the Palestrina Tradition, and the Stile Antico” (Tesis de doctorado, The University of Chicago, 1998), cap. 6. Aunque algunos indicios (por ejemplo, aspectos de la notación musical) me sugieran que Sumaya sí presenta una actitud historicista, al menos en comparación con su maestro Salazar, prefiero no hacer uso, por el momento, del término italiano. En tanto aún no he podido constatar, a partir de un examen sistemático, en qué medida la aproximación a la composición de polifonía *a cappella* en México se da como continuidad o como restauración (aspecto que Miller sí puede dilucidar para su caso, generación a generación), recurriré al significante —históricamente más neutro— de “estilo estricto”.

estilo del compositor. Tal como han mostrado Craig Russell y Leonardo Waisman,⁴ la sintaxis armónica —y específicamente, la clausular— exhiben en este repertorio conductas audaces y “modernizantes” que contrastan notablemente con el carácter conservador que, por definición, se asocia al estilo estricto.⁵ En las siguientes páginas, intentaré profundizar en torno a estos rasgos identificados por los autores, acercándome, en la medida que resulte posible, a una comprensión nativa, históricamente posible de los mismos. Para ello, trabajaré con una aproximación “históricamente informada” al análisis, esto es, una que busque definir el objeto de estudio de manera positiva, con términos y criterios de funcionamiento que resulten históricamente coherentes con el mismo, evitando, así, imponerle una lógica de funcionamiento que no le es propia (como podría ser, para la música del siglo XVI, la lógica de la tonalidad funcional). A lo largo del trabajo probaré una y otra vez la fuerza explicativa de este enfoque.

Estructuraré el cuerpo del texto en base a la tradicional distinción entre teoría y praxis. No obstante, lo que parece ser un simple eje de opuestos necesariamente se despliega en una compleja red de interacciones. Esto se debe, fundamentalmente, a la misma naturaleza de lo que aquí entiendo por “teoría”. En un primer impulso apunto a conferirle a la tratadística de la época el rango de teoría. Esto es, espero identificar allí recursos conceptuales y analíticos que me permitan explicar la técnica de las obras desde una comprensión nativa. No obstante, tal como ha señalado Leonard Meyer, los manuales de instrucción —entre los cuales podemos ubicar a los tratados—, no necesariamente constituyen obras teóricas “que explican las bases de las constricciones empleadas en algún estilo”.⁶ A partir de aquí se hace necesario reconocer otro sentido para el término: la teoría como un marco explicativo general que, como analistas y en diálogo con la tratadística, construimos como hipótesis explicativas en nuestro intento

4. Craig H. Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master”, en *Encominium Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*, ed. David Crawford, Festschrift series 17 (Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002), 91-106; Leonardo J. Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019), 285-287; Leonardo J. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos”, en *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517- 1917)*, ed. Javier Marín López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 594-599, <http://hdl.handle.net/10334/5381>.

5. Para el siglo XVII, en la Nueva España ya se observan cambios en la técnica compositiva respecto de las tradiciones polifónicas del siglo XVI —aún en la composición de música a 4, esto es, no policoral—, tal como muestra Lester D. Brothers al respecto Francisco López Capillas. Para este estilo estricto transformado, Brothers propone el término “post-renacentista” (*post-Renaissance*). Lester D. Brothers, “Renaissance, Post-Renaissance, and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico”, 75-86. En este trabajo comparto la intención de Brothers de aproximarnos al repertorio americano en aras de la escritura de una historia del estilo musical.

6. Leonard Meyer, *El estilo en la música* (Madrid, España: Ediciones Pirámide, 2000), 29, n.º 18.

por caracterizar los rasgos del estilo. La necesidad de esta teoría, más allá de la gramática de los tratados, se revela como clave en varios puntos del texto. Asimismo, la teoría no puede surgir sino en una interpelación por parte de la praxis —en mi caso, la práctica efectiva del análisis, concebida como interacción hermenéutica entre lo que leo en los tratados y los emergentes del análisis de los componentes “objetivos” de las obras—.

I. Teoría de las cláusulas

Comenzaré caracterizando la concepción de las cláusulas en territorios hispanos en el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Para ello, sistematizaré el concepto y las características y usos de las cláusulas, tal como aparecen consignados en una selección de tratados musicales españoles del periodo. A los fines del estudio, resulta pertinente señalar que esta tratadística plantea, en líneas generales, una gramática de la polifonía vocal en estilo estricto; esto es, los tratados destinados a una instrucción global en “música”, enseñan el oficio desde —y, en cierta medida, para— el estilo estricto.⁷ Dada esta preferencia estilística, no resulta llamativo encontrar grandes continuidades en estos textos respecto de la teoría musical del Renacimiento también para este tópico. Por esta razón, quienes estén familiarizados con la terminología y la normativa musical del siglo XVI para el tema —lo mismo vale para el XVII, desde luego— pueden optar por pasar directamente a la sección II, donde emplearé estas categorías para tratar de comprender el empleo de las cláusulas por Sumaya. No obstante, aun cuando esta sección no haga mucho más que señalar esta continuidad, considero útil incluirla por dos motivos: por un lado, porque en ella repaso el tratamiento de la cuestión desde la pluma de los teóricos posteriores al momento de desintegración de la unidad estilística acaecido a comienzos del 1600, lo cual permite observar el peso del estilo estricto en la didáctica de la composición en España y sus dominios, al constatar que, bien entrado el siglo XVIII, hallamos el mismo concepto contrapuntístico de cláusula del siglo XVI; por otro lado, por el simple pragmatismo de ofrecer, para la lectura, las herramientas analíticas en proximidad a la misma práctica del análisis.

7. En contraste con los tratados de instrumentos armónicos, como el órgano o la guitarra, que sí se orientan hacia la práctica del estilo concertado “moderno”. Trataré algunos de los aspectos recogidos por esta otra cara de la instrucción musical en el apartado III.3.

I.1. Continuidades con la tradición renacentista: teoría básica de las cláusulas

Ordenaré esta conceptualización inicial de la cláusula en base a una serie de características propuestas por Karol Berger⁸ para las cláusulas tardomedievales y renacentistas,⁹ características que iré contrastando con la tratadística que nos ocupa. Como mencioné anteriormente, la continuidad con la tratadística de los siglos previos se plantea como natural en el marco del estilo estricto. Si bien Berger no se basa especialmente en tratados españoles, la comparación con los mismos muestra que, para la cuestión de las cadencias, la teoría peninsular no difería en general de la del resto del continente.¹⁰ En esta primera sección del trabajo, nuestra selección de tratados del ámbito hispánico comienza con Pietro Cerone en 1614 y finaliza con Francesc Valls en 1742, pasando por obras muy difundidas como las de Andrés Lorente (1672) y Pablo Nassarre (1723-1724), y otras menos frecuentadas como las de Antonio de la Cruz Brocarte (1707) o Pedro de Ulloa (1717).¹¹ No abordaré escritos del siglo XVI para no excederme demasiado respecto del periodo de mi interés en el análisis —particularmente, el término 1650-1750—. ¹²Al igual que con los tratadistas renacentistas europeos,

8. Karol Berger, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1987), 122-139. El texto aborda el tema con una sistematización que no hemos encontrado en otras obras, si bien su objetivo no es el análisis *per se*, sino el abordaje del problema de la *semitonia subintellecta* relativo a las cláusulas.

9. La selección de fuentes utilizada por Berger es diversa temporal y geográficamente. Parte de Marchetto da Padova y llega hasta Zarlino, pasando por Ugolino de Oviedo, Ramos de Pareja, Gaffurius, Tinctoris, entre otros.

10. Para esta comparación, sigue siendo una buena referencia el tratamiento del tema por Samuel Rubio en *La Polifonía Clásica*. Allí, el autor caracteriza las cláusulas desde la teoría española de Francisco Tovar, Tomás de Santa María y Juan Bermudo. Samuel Rubio, *La polifonía clásica: I. Paleografía. II. Formas musicales*, Biblioteca “La ciudad de Dios” (Madrid: El Escorial, 1956), 61-74. Otra referencia más específica para la obra de Juan Bermudo la constituye el artículo de Paloma Otaola, “La formación de las cláusulas en la teoría y en la práctica de Juan Bermudo (1555)”, *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología* XVI, Vol. 1 (2000): 97-126.

11. Pietro Cerone, *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613); Andrés Lorente, *El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición* (Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás Xamares, 1672); Antonio de la Cruz Brocarte, *Médula de la musica teórica: cuya inspección manifiesta claramente la execución de la práctica, en división de quatro discursos...* (Salamanca: Eugenio Antonio García, 1707); Pedro de Ulloa, *Musica universal o Principios universales de la musica* (Madrid: Imprenta de musica, por Bernardo Peralta, 1717); Pablo Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música* (Zaragoza: Herederos de Manuel Roman, 1723); Francisco Valls, “Mapa armónico práctico: breve resumen de las principales reglas de la música, sacado de los mas clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y modernos... [Manuscrito]” (Biblioteca Nacional de España, Manuscrito, 1742), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>.

12. Para una referencia del tratamiento general de las cláusulas/cadenze en otras latitudes europeas durante el periodo que aquí abordamos, véase Gregory Barnett, “Tonal organization in seventeenth-

la afinidad entre nuestros tratados y los del XVI se verifica fácilmente a partir de una comparación con la tratadística de dicho periodo, o bien con la bibliografía secundaria, comenzando por el citado trabajo de Samuel Rubio (ver nota 10). Asimismo, propone un punto de entrada privilegiado a la articulación entre ambos *corpora* teóricos el tratamiento que, con un programa similar al que aquí desarrollamos, da a la materia Luísa Correia Castilho en su tesis doctoral sobre la polifonía de Manuel Tavares en la primera mitad del siglo XVII.¹³

Los rasgos constitutivos de las cláusulas según Berger son seis, a saber:

1. Una cadencia implica cierto grado de conclusión para todo el discurso musical o parte del mismo.
2. La misma es análoga a un signo de puntuación que marca la articulación de un texto verbal en unidades tales como proposiciones, oraciones y párrafos, y debe reflejar tal articulación en el texto.
3. Puede verse seguida de un silencio.
4. La octava (o su equivalente) es un componente indispensable de la armonía final. En contrapunto simple, una cadencia consiste en tres armonías consecutivas, con la fórmula melódica característica 8–7–8 (=1–7–1) en una de las partes que concluyen en octava y 1–2–1, 3–2–1 ... [etc.] en la otra

century music theory”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002), 447–451. A partir de la lectura de fuentes fundamentalmente italianas y francesas, el autor plantea que la cuestión de las cadencias y sus tipologías (que comienzan a caracterizarse especialmente desde mediados del siglo XVII) puede ser abordada desde dos perspectivas: la del contrapunto (que aquí vemos en la corriente de la tratadística “central” española) y la de la práctica del continuo (sobre la cual volveremos en la sección III.3).

13. M. Luísa F. S. C. Correia Castillo, “As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade portuguesa do século XVII” (Tesis Doctoral, Universidade de Évora, 2009), 162–194, <http://hdl.handle.net/10174/11140>. Las categorías desarrolladas para el análisis de las cláusulas aparecen sintetizadas en un artículo de la autora: M. Luísa F. S. C. Correia Castillo, “Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos Parce mihi”, en *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, ed. Javier Marín López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 495–510, <http://hdl.handle.net/10334/5381>. La taxonomía utilizada por la autora plantea como central la distinción entre cláusulas contrapuntísticas (reconocidas por los teóricos) y cláusulas armónicas (no reconocidas por los mismos) y elabora una clasificación que, en las denominaciones y las definiciones, integra terminología y herramientas tanto de los tratados (por ejemplo, relaciones con las cláusulas sostenida y remisa según Santa María) como de la armonía funcional de la llamada “práctica común” (por ejemplo, las nociones de cadencia plagal y de inversión y el uso de grados). En este trabajo plantearé clasificaciones alternativas, por basarme en otro *corpus* teórico —tratados españoles posteriores— y por adecuarme a las propias particularidades del estilo de Sumaya.

5. La armonía final debería caer al comienzo de una unidad de mensura mayor, que en la mensura común (*misura commune*, ♩) de comienzos del siglo XVI no parece haber sido menor a la semibreve [mitad del tactus]
6. Una cadencia puede ser "evadida" —en cuyo caso las fórmulas de las dos voces estructurales se comportan normalmente para las armonías primera y segunda, pero siguen (en una o en ambas voces) a posiciones inesperadas para la armonía final¹⁴

He introducido algunas elipsis en la cita para no dilatar más la presentación de los teóricos españoles. El contenido de cada punto irá aclarándose en lo sucesivo, a medida que exponga las explicaciones que los teóricos dan para cuatro de las seis características. Omitiré referirme al tercer punto porque no he encontrado resonancias en la teoría española consultada. Al sexto lo pospondré para la sección I.2.2., en la cual abordaré las “cualidades” que pueden presentar las cadencias. Vaya una primera aclaración a la anterior cita de Berger: estas características —o posibilidades— deben considerarse en conjunto para la definición de la cláusula frente a cualquier otra situación en la que una consonancia imperfecta resuelva en consonancia perfecta.

I.1.1. Cláusula como cierre total o parcial del discurso

Siguiendo el primer punto de la lista, entonces, toda cláusula implica un “cierto grado de conclusión para todo el discurso musical o para una parte del mismo”. Iniciando el camino de lecturas propuestas, podemos ver que para los dos teóricos de nuestro *corpus* que más se dedican en sus tratados a las cláusulas —Cerone y Nassarre—, esta sigue siendo la condición definitoria de una cadencia. En *Melopeo y Maestro*, de Cerone, se lee:

Cláusula otra cosa no es, que un descanso general o, veramente [sic] una terminación de las partes de la Composición; con la cual se concluye, juntamente con la letra, el periodo de la invención musical. Su definición, según Montanos, es esta: *Clausula est finis, vel conclusio, aut periodus operis.* Cláusula (dice) es fin, conclusión, o remate de obra, la cual se forma y compone de tres puntos, así como *Re ut re, Mi re mi, &c.* que es bajar un punto y tornarle a subir.¹⁵

14. Berger, *Musica Ficta*, 137.

15. Cerone, *El melopeo y maestro*, 742. Cursivas en el original.

Vemos que, para exponer este aspecto de la cláusula, Cerone se inscribe en la tradición de la teoría musical española, al citar a otro autor capital para el siglo XVI como es Francisco de Montanos. La misma autoridad y definición serán invocadas en los abordajes de las cláusulas de *El porqué de la Música*, de Andrés Lorente¹⁶ y *Médula de la Música Teórica*, de Antonio de la Cruz Brocarte¹⁷ (quizá, haciéndose eco del mismo Cerone). En el fragmento citado del bergamasco se deslizan, además, algunos de los otros rasgos de las cláusulas: su analogía con la puntuación de la lengua natural, su disposición en tres instancias y un diseño melódico característico —según veremos, para una de las partes—. En breve volveré sobre estos aspectos; antes, podemos constatar la fuerza de la tradición teórico-musical en España a partir de una lectura de la definición que da Nassarre para las cláusulas:

Él mismo [Cerone] dice, que cláusula es aquella música, con la cual concluye la oración de la letra: de donde se sigue que toda la música que está en fin de período, es cláusula, pues con ella cierra la letra. El que preceda ligadura, es accidente, y aunque no la haya, no dejará de cerrar, [365] y cerrando, no puede dejar de ser cláusula; pues es nombre que se deriva de claudis claudis, que significa cerrar.¹⁸

Como se observa, se plantea una cadena de autoridades —Cerone cita a Montanos, Nassarre cita a Cerone—, y los conceptos permanecen, así sea matizados. Por lo pronto, no dejaré pasar desapercibido que, en su definición, Nassarre se aproxima a otro rasgo posible para las cláusulas, la introducción de la disonancia por ligadura —es decir, por retardo— aunque señale, también, que no se trata de un elemento excluyente: lo fundamental para que haya cláusula es que dé una conclusión, la que se articula junto con la de un segmento de la letra. Esto nos conduce al siguiente punto.

I.1.2. Cláusulas como signos de puntuación musicales

Como se sigue de las definiciones expuestas, al caracterizar las cláusulas se plantean analogías entre los signos de puntuación de la lengua natural y este elemento de la técnica musical: ambos articulan, en cada caso, unidades sintácticas de diferentes dimensiones. Cerone aparece nuevamente como vocero de esta tradición que, siguiendo a Berger, fue sedimentándose teóricamente desde el siglo XIV:

16. Lorente, *El porqué de la música*, 239.

17. Cruz Brocarte, *Medula de la musica theorica*, 208.

18. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 364-365.

Tanto pues es la Cláusula en la Música (llamada comúnmente Cadencia, porque cae a la conclusión) cuanto el punto final en la Gramática; aunque a veces sirve en otra ocasión, a donde viene a hacer el oficio que hace el colon [es decir, los dos puntos].¹⁹

Como parte de la analogía puede leerse que la articulación del discurso por medio de las cláusulas no se da fortuitamente, sino, y al igual que con los signos de puntuación, con distinto grado de jerarquía y fuerza articuladora. Nassarre continúa por este camino y diversifica la analogía:²⁰ ahora también hay comas y puntos y comas; además, añade que debe darse una coherencia entre la jerarquía y el grado de detención de cada signo de puntuación en la letra, por un lado, y las cláusulas en la música, por otro:

En cuanto al dar sentido a las palabras, ha de evitar el Compositor de no hacer detención donde no es necesario para el sentido de la palabra, deteniéndose un poco donde hay *coma*, donde hay *punto* y *coma* o *dos puntos* más, y donde hay *punto*, ha de cerrar *clausula* ... han de ser las detenciones de la música con la misma proporción que las de la letra, cuando es leída.²¹

Si bien pareciera derivarse de la cita que sólo pueden darse auténticas cadencias ante la presencia de un punto en la letra (“ha de cerrar cláusula”), puede concluirse de otros lugares del tratado que las otras detenciones a las que refiere (“un poco”, “más”) sí constituyen verdaderas cláusulas, que adquieren diversas cualidades, ya sea por la constitución interválica de su resolución o por la nota en la cual se producen en el contexto del tono.²² Más allá de estos matices, resulta a todas luces clara la relevancia

19. Cerone, *El melopeo y maestro*, 742.

20. El que Nassarre llegue a este nivel de detalle en su analogía entre música y lenguaje constituye un dato interesante si se lo inserta en una comparativa con otras tradiciones teórico-musicales europeas. Por ejemplo, en relación con Francia, Gregory Barnett llama la atención sobre cómo Etienne Loulié (1696) homologa la cadencia con el signo de puntuación, pero no profundiza en qué cadencia podría asociarse con cada signo, cosa que Nassarre sí hace, como comentaremos en la sección I.2. Barnett, “Tonal organization”, 447. Asimismo, las analogías de Nassarre resuenan con las perspectivas que, especialmente en la tratadística de habla germana, plantearán a lo largo del siglo XVIII la correspondencia entre música y lenguaje a nivel sintáctico que derivará, a fines de la centuria, en la definición de la terminología para el análisis fraseológico corriente hasta nuestros días (frase, periodo, etc.; según Heinrich Christoph Koch, a partir de Johann Georg Sulzer). Ian D. Bent y Anthony Pople, “Analysis”, *Grove Music Online*, sec. II. History, 2. 1750-1840, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Último acceso: 10 de enero de 2021.

21. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 374.

22. Abordaremos estas cuestiones en la sección I.2.

de esta dimensión sintáctica y de las resonancias con la lengua natural al aproximarnos a un análisis de las cláusulas.

I.1.3. Constitución técnica de las cláusulas

Aparte de la función sintáctica descripta, las cláusulas presentan una estructura técnica claramente definida en términos contrapuntísticos. Nassarre la expone con el siguiente fragmento (Ejemplo 1, que aquí acompañamos con su reducción contrapuntística),

Ejemplo 1: Cláusula según Nassarre, Segunda parte de la Escuela Música, 365.

The image displays a musical example from Nassarre's 'Segunda parte de la Escuela Música, 365'. On the left, a musical score in two staves (treble and bass clefs) shows a melodic line with a final cadence. The notes are: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (half). On the right, a 'Reducción contrapuntística' (contrapuntistic reduction) is shown. It consists of two staves with a single line of notes: C4, D4, E4, F#4, G4. The notes are grouped into three boxes labeled '8.ª J', '6.ª M', and '8.ª J' from left to right. Below these boxes are the labels 'Ante-penúltimo', 'Penúltimo', and 'Último' respectively. Arrows indicate the flow of the melody from left to right.

y comenta:

Pero pues las más veces canta del modo que he puesto arriba ... [Cláusula] Perfectísima es aquella, que la voz que sube de grado de la especie imperfecta, cierra en la octava semejante al ejemplo que está figurado arriba.²³

De la cita y el ejemplo se extraen varios aspectos: (a) que la cláusula supone una resolución en octava justa —“perfecta”, en el vocabulario de la época—, (b) a la cual se accede desde una consonancia imperfecta, (c) por medio de unos movimientos melódicos característicos —“las más veces canta del modo que he puesto”, dice Nassarre—.

Sobre el diseño melódico de una de las voces, ya habíamos leído en Cerone que “se forma y compone de tres puntos, así como *Re ut re, Mi re mi, &c.* que es bajar un punto y tornarle a subir” (aquí relativo a la voz superior).²⁴ Resulta significativo constatar, en relación con la fuerza de tradición en la teoría de la música española, que esta disposición en tres puntos se replicará, no sólo en definiciones idénticas en contenido a la de Cerone, incluidas en escritos de comienzos del siglo XVIII como los

23. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 365.

24. Cerone, *El melopeo y maestro*, 742.

de Antonio de la Cruz Brocarte y Pedro de Ulloa,²⁵ sino incluso en conceptualizaciones adaptadas al vocabulario de la tonalidad funcional como las de José Teixidor en una fecha tan tardía como la primera década del siglo XIX.²⁶ Cerone especifica, además, un diseño melódico definido para los tres puntos, con una sucesión de segunda descendente-segunda ascendente. Dicho diseño se observa claramente en la voz superior de la reducción contrapuntística del Ejemplo 1. El hecho de que Cerone no remita, en su definición, a la otra voz (aunque, desde luego, su presencia sea reconocida en lo sucesivo), da cuenta del carácter fuertemente lineal de la concepción de las cláusulas, deudoras de los modos de articulación propios del canto llano. La relación con la monodia es planteada significativamente por Lorente en los términos de una inversión melódica: “La Cláusula en Canto Llano es subir un Punto y bajar otro. Cláusula en Canto de órgano es bajar un Punto y volverle a subir”.²⁷ Pese a que refiere a repertorios diferenciados, esta inversión se constata, en cierto sentido, también en la estructura de las cláusulas polifónicas como la del ejemplo de Nassarre: mientras la voz superior se adecua a lo que plantea Lorente para el Canto de órgano,²⁸ la voz inferior se corresponde con el tipo de cadencia propia del canto llano. Se verifica, así, en la polifonía escrita, el mismo procedimiento que se observaría al dar una cadencia en polifonía improvisada de contrapunto de “nota contra nota” a dos voces sobre un *cantus prius factus*:²⁹ al tiempo que la voz que lleva el canto llano (en este caso, la voz inferior) hace su cláusula característica (ascendente-descendente), la voz contrapuntante se adecua con sus intervalos (movimiento descendente-ascendente) al correspondiente cierre en octava justa. La combinatoria de ambas voces da lugar a la sucesión de

25. Brocarte sostiene que “cáusase la cláusula cuando se hace tránsito de un punto a otro inmediato y, consecutivamente, se reduce al mismo punto de donde salió por lo cual, la cláusula consta de tres puntos...”. Cruz Brocarte, *Medula de la musica theórica*, 208. Según Ulloa, la cláusula consiste en “herir esa Cuerda para concluir del todo la Armonía o para descansar el que canta. Esto se ejecuta, formando [43] el Sonido de esa Cuerda y bajando o subiendo un Tono o Semitono, según lo dicho, formar el de otra y luego volver a formar el de la primera”. Ulloa, *Musica universal*, 42-43.

26. Según se lee en su *Tratado Fundamental de la Música*, Práctica 17 y ss. He tomado la referencia de Luis López Ruiz, “El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 320 y ss.

27. Lorente, *El porqué de la música*, 239.

28. En la terminología del periodo, “canto de órgano” refiere a toda música con valores rítmicos diferenciados, en oposición al canto llano. Actualmente, el término suele usarse como sinónimo de polifonía, aunque no se trate de un empleo preciso. Véase Luis Robledo Estaire, “Pensamiento musical y teoría de la música”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente, vol. 3 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), 587.

29. Contrapunto es, de hecho, el término utilizado para la polifonía improvisada en este periodo, en contraste con composición o compostura, reservados para la polifonía escrita derivada de un auténtico proceso poético. Robledo Estaire, “Pensamiento musical y teoría de la música”, 589-591.

intervalos armónicos más básica para las cláusulas de la tradición polifónica occidental desde fines de la Edad Media: octava–sexta–octava. Las octavas no pueden ser sino justas o “perfectas”; la sexta, por su parte, debe ser “mayor”, en virtud de un principio de propinuidad que exige que el paso a las consonancias perfectas se dé desde las consonancias imperfectas más cercanas.³⁰ Las partes pueden trocarse a la manera del contrapunto invertible, de modo que el diseño melódico que resuelve ascendentemente quede por debajo del que lo hace descendentemente. En tal caso, los intervalos armónicos pasan a ser unísono–tercera menor–unísono, o sus compuestos (octava–décima menor–octava, etc.).

Antes de avanzar con los demás rasgos de la constitución técnica de las cláusulas, resultará oportuno apuntar algunas cuestiones terminológicas adicionales que pueden servir de cara al análisis. Por un lado, los tres puntos o tres fases que se observan en esta estructura simple pueden caracterizarse, en sucesión, como Antepenúltimo (punto de partida), Penúltimo (ascenso/descenso hacia la consonancia imperfecta) y Último (resolución en la octava perfecta). Si bien los tratados del *corpus* consultado no presentan este uso, otro texto previo como es la *Declaración de Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo —en cierta medida difundido en el periodo—, sí lo incluye.³¹ Por otro lado, es menester mencionar que “Cláusula” sirve para referir tanto a la cadencia polifónica en su conjunto, cuanto a cada una de las voces intervinientes en ella. El diseño interválico determina el tipo de cláusula del cual se trate. El componente melódico conformado por segunda descendente–segunda ascendente (ubicado en la voz superior del Ejemplo 1) recibe tradicionalmente el nombre de “Cláusula de *Superius*” o de Discanto, castellanizada en el ámbito hispánico a “Cláusula de Tiple”, según constatamos en José de Torres.³² Por su parte, el componente melódico que resuelve con una segunda descendente (dispuesto en la voz

30. En su formulación más precisa, la proximidad debe darse entre la sexta mayor y la octava; cf. Cerone, *El melopeo y maestro*, 612. No obstante y singularmente, para Lorente la proximidad se da entre la séptima menor que suele incluir la cláusula (que será tratada *ut infra*) y la sexta mayor en la que ésta resuelve: “es pues la razón, porque desde la ligadura (que es la especie falsa) se ha de salir (comúnmente) a la imperfecta más cercana (como dejamos anotado) y siempre que no hubiere inconveniente, ha de ser a la imperfecta mayor, no a la menor; ... así, habiendo de cerrarse cláusula en la octava, ha de salir la voz que liga la séptima, a la Sexta mayor, por ser imperfecta más cercana, que la sexta menor; pues ésta está más distante de la séptima para su abono...” Lorente, *El porqué de la música*, 448.

31. Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna: Juan de Leon, 1555), f. 136r. Sobre la difusión del tratado de Bermudo, ver Robledo Estaire, “Pensamiento musical y teoría de la música”, 586.

32. José de Torres, *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado* (Madrid: Imprenta de música, 1702), 124.

inferior del Ejemplo 1) se denomina “Cláusula de Tenor”.³³ Dado que, como comenté anteriormente, este *schema* contrapuntístico tiene una naturaleza invertible, no es necesario que cada fórmula melódica se encuentre en la voz que le da nombre: así, es completamente factible encontrar la cláusula de Tiple en la voz de Tenor, Alto o Bajo, o bien la cláusula de Tenor en las partes de Alto, Tiple o Bajo.³⁴

A partir de la sucesión típica de octava –sexta mayor–octava —aquí repuesta en el Ejemplo 2(a)— se pueden introducir variantes en algunos de los intervalos melódicos, con consecuencias en los intervalos armónicos. La más importante, reconocida por los teóricos desde el siglo XVI, consiste en modificar la nota penúltima de la cláusula de Tenor, haciéndola resolver con un salto de cuarta ascendente o quinta descendente, como se observa en el Ejemplo 2(b). En este caso la fórmula melódica de la voz inferior del modelo pasa a recibir la denominación de “Cláusula de Bajo”, como también leemos en José Torres.³⁵ Nassarre es claro al respecto de esta posibilidad:

... puede cantar el *Bajo* de dos modos, para que cierre en la *octava*: uno es, subiendo *cuarta*, o bajando *quinta* que es lo mismo; y en este caso, se despidе para ir a la *octava* la otra voz de la *decena*. El otro modo es, bajando el *Bajo* un punto, como *la sol*, o *mi re*, &c. Y cuando es así, la voz particular que cierra en la *octava*, se despidе de la *sexta*.³⁶

Debe advertirse que aquí Bajo refiere simplemente a la voz más grave. Al presentar los dos movimientos como alternativas, Nassarre explicita otro rasgo de las cláusulas: la cláusula de Tiple siempre está presente y puede asociarse tanto con la cláusula de Tenor cuanto con la cláusula de Bajo. Asimismo, tal como se desprende de la cita y puede observarse en el Ejemplo 2(b), el uso de la cláusula de Bajo supone una resolución a la octava final desde una tercera o décima armónica. Esta tercera, al igual que la sexta, ha de ser mayor. Dice el teórico sevillano: “Siempre que cerrare clausula, ... si fue sexta la especie precedente [respecto de la cláusula de Tenor], ha de ser mayor,

33. Para estas cláusulas es corriente el uso de los equivalentes *cantizans*, *tenorizans* y *bassizans* propuestos por Bernhard Meier en *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie: nach den Quellen dargestellt* (Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1974), 77 y ss. En este nos atendremos a los términos españoles, simplemente, para no abundar en la introducción de terminología latina.

34. En su tratado de instrucción en el oficio del acompañamiento, José de Torres enseña a realizar armónicamente las ocurrencias de cada una de estas cláusulas en el bajo. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 77-82. Para mayor información sobre estas realizaciones, el modo de ejercitarlas y su relación con la teoría italiana, véase la nota 106.

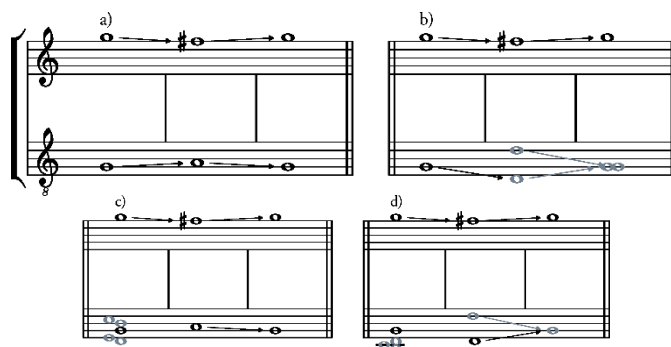
35. Ibid., 116.

36. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366. Cursivas en el original.

y si tercera [respecto de la cláusula de Bajo], también: ... pues suba de grado de la especie imperfecta a la octava del Bajo, la voz particular”.³⁷

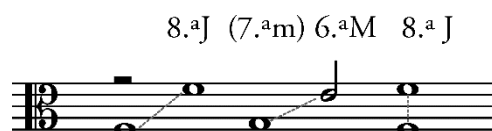
No sólo puede modificarse la penúltima posición del modelo inicial, también puede hacerse lo propio con la posición antepenúltima, ya sea de la cláusula de Tenor o de Bajo, dando lugar a diferentes consonancias en la primera postura (los Ejemplos 2(c) y 2(d) recogen las posibilidades resultantes). Nuevamente, se notará que la cláusula de Tiple permanece inalterada.

Ejemplo 2: cláusulas de Tenor (a) y Bajo (b) con diversas posibilidades para la penúltima nota (c y d, respectivamente).



Hasta aquí me he referido al contrapunto de nota contra nota, obviando el que, quizá, sea el rasgo más distintivo de la cláusula para esta época: la síncopa que introduce una séptima antes de la sexta penúltima. Si lo he hecho, ha sido en virtud de cierta progresividad en la explicación y por atenerme a la propuesta de Berger, basada en fuentes más tempranas en las que la síncopa aún no se constituye, o bien es un rasgo ciertamente prescindible. No obstante, cierto es que, en la composición e improvisación del tipo de contrapunto que hoy llamaríamos “florido”, la cláusula de Tiple se ve usualmente modificada por dicha síncopa o, en la terminología de la época, por una disonancia por “ligadura”. Este procedimiento añade un intervalo armónico adicional, disonante, entre las posturas antepenúltima y penúltima. Las tres posturas consonantes, desfasadas, aparecen señaladas con línea de punto (Ejemplo 1 y Ejemplo 3, con la indicación de los intervalos correspondientes).

37. Ibid., 266. Nuevamente, Bajo refiere a la voz más grave. Asimismo, en el vocabulario de Nassarre, “voz particular” se usa para una de las voces intermedias o la voz superior.

Ejemplo 3: cláusula con disonancia por ligadura.

Para todos los teóricos españoles examinados esta ligadura es un componente habitual de la cláusula. Apenas propone su definición, Nassarre comenta:

Verdad es, que introdujeron los Antiguos Prácticos, y lo observan los modernos, el ligar una voz antes de cerrar en especie disonante, cerrando después en la especie perfecta: pero esto no es todas veces que hace cláusula, porque no siempre hay lugar para hacer ligadura.³⁸

Nótese que insiste sobre el carácter opcional de la ligadura, tal como ya habíamos leído: “El que preceda ligadura, es accidente, y aunque no la haya, no dejará de cerrar”.³⁹ Sin embargo, no todos los teóricos mantienen la misma opinión al respecto. Cerone, por ejemplo, insiste en la necesidad de ligadura para que haya cláusula “ordenada”.

[En margen:] La Cláusula ha de ser con Síncopa y disonancia para ser bien ordenada.

[En el cuerpo del texto:] Menos hemos de usar otra manera de Cláusulas, que usan algunos casados con sus propios pareceres; y estas son las Cláusulas todas consonantes, digo sin disonancia en la ligadura.⁴⁰

La sentencia se ve seguida de una serie de instrucciones en las que se especifica con claridad la sucesión de las figuras en las que debe darse dicha síncopa. Pese a sus diferencias, ambas referencias⁴¹ sirven para reconocer la posible existencia (en un caso habilitada, en el otro censurada) de cláusulas en polifonía vertical, cláusulas “armónicas”, en las que los movimientos prescritos de las voces se dan en contrapunto simple de nota contra nota, sin la necesidad de la diferenciación rítmica entre las partes propia de los casos en que se introduce la síncopa. Si bien esta posibilidad estaba plenamente contemplada en las definiciones de las cláusulas de los siglos XIV y XV, en

38. Ibid., 365.

39. Ibid.

40. Cerone, *El melopeo y maestro*, 744.

41. A las que podría sumarse el hecho, por ejemplo, de que entre los ejemplos de Lorente aparezcan casos sin síncopa. Lorente, *El porqué de la música*, 240.

la teoría circundante a la polifonía “clásica” del siglo XVI se había visto morigerada por volverse la ligadura un rasgo distintivo de la cadencia. Esto ha planteado un problema para quienes buscamos herramientas analíticas en la tratadística contemporánea a las obras que estudiamos: los teóricos del siglo XVII siguen, en general, prolongando el “estado del arte” de fines del siglo XVI, mientras un nuevo vocabulario armónico, fundado en la práctica del bajo continuo, empieza a ordenar ciertos rasgos de las composiciones.⁴² Quisiera, no obstante, insistir en que censuras como las de Cerone o habilitaciones como las de Nassarre sirven para dar cuenta de que, heterodoxas o no, las cláusulas armónicas eran, efectivamente, un recurso en circulación para el uso de los compositores.

Resta hacer alusión, como último detalle de la constitución técnica de las cláusulas, a la cuestión de la posición métrica de su resolución. Según veíamos en el quinto punto de la lista de Berger, la postura final, aquella en la cual resuelve la cláusula, debe caer al comienzo de una unidad métrica jerarquizada. Si bien, a partir de los casos del siglo XVI a los que refiere Berger,⁴³ no se define si esta medida sólo aplica a compás completo o puede aplicar a las subdivisiones, en un extenso ejemplo de Zarlino⁴⁴ se ven numerosos casos de resoluciones en el *levar*. En las fuentes hispanas el único que trata este aspecto es Nassarre, y lo hace de manera conservadora y sólo periféricamente: al referirse a otro asunto que guarda poca relación con la composición en sí⁴⁵ comenta sucintamente que “para clausular es necesario el que convengan las dos voces en mover al dar del compás”.⁴⁶

42. Esta preocupación se presenta en trabajos como el de Luísa Correia Castilho, quien al recurrir a teoría de la segunda mitad del siglo XVI para analizar a un compositor activo en la primera mitad del siglo XVII, se ve en la necesidad de recurrir a categorías pertinentes elaboradas por fuera de los parámetros de la tratadística. “Tras el estudio de las diversas cláusulas contrapuntísticas en la producción de Tavares se constató la necesidad de perfilar un sistema analítico que incorporase las varias especies de cláusulas, incluyendo las caracterizadas por una lógica vertical, donde la parte más grave de la textura tenía una función determinante. Estas cláusulas, denominadas armónicas, hacen progresar los agregados sonoros verticalmente, independientemente de la formación y resolución de disonancias. Aunque estas cláusulas armónicas no eran contempladas con ninguna formulación explícita en los diversos tratados teóricos, el componente acórdico y vertical de las progresiones cadenciales estaba cada vez más presente en la praxis compositiva a medida que avanzaba el siglo XVII”. Castillo, “Manuel Tavares en la Catedral de Puebla”, 505. Castillo se basa en una tipología elaborada por Rui Cabral Lopes, en una tesis de maestría a la que no he podido acceder. Rui Miguel Cabral Lopes, “A Missa pro defunctis na Escola de Manuel Mendes: ensaio de análise comparada” (Tesis de maestría, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), 1996.

43. Vicentino y Zarlino.

44. El referido a las *cadenze fuggite*. Zarlino en Berger, *Musica Ficta*, 135-136.

45. El comentario viene al caso de la imposibilidad de resolver cláusulas en el *levar* en una especie de contrapunto a dos voces con sínkopas permanentes.

46. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 209.

Hasta aquí, entonces, lo más básico de la constitución de las cláusulas en la tratadística española del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. A manera de síntesis, la cláusula se entiende como un signo de puntuación musical, de jerarquía variable, que se produce en base a la interacción contrapuntística de, al menos, dos voces y en tres fases (antepenúltima, penúltima, última). Cada una de estas voces recibe en sí el nombre de cláusula, y se caracteriza por la fórmula melódica que realiza. Una de las voces, con la fórmula llamada cláusula de Tiple, descenderá un grado y volverá a subir en la resolución. La otra de las voces resolverá hacia la octava respecto de la nota final de la cláusula de Tiple, y lo podrá hacer por movimiento de segunda descendente (cláusula de Tenor) o de cuarta ascendente o quinta descendente (cláusula de Bajo). Esto dará lugar a una sucesión de sexta mayor –octava o tercera mayor–octava, respectivamente, en las fases penúltima y última. La fase antepenúltima podrá implicar diversas consonancias entre las voces. Por último, se podrán desplazar las primeras dos notas de la cláusula de Tiple por efecto de una síncope, dando lugar a una disonancia (por caso, séptima) que resuelve en la consonancia imperfecta (sexta, respectivamente) previa a la octava final.

I.2. Cualidades de las cláusulas

Más allá de la constitución básica de las cláusulas a la que he pasado revista hasta aquí, la tratadística informa que, dependiendo de determinadas variables, estos signos de puntuación musicales pueden caracterizarse con diferentes adjetivaciones, organizadas en tres categorías. A los fines de esta exposición, las identificaré como (a) Intensa–Remisa, (b) Grado de Perfección, (d) Principalidad.

I.2.1. Intensa/remisa

Esta cualidad se desprende de la exigencia de que la penúltima postura tenga sexta mayor, estando compuesta la cadencia por las cláusulas de Tiple y de Tenor (es decir, el caso en el que las dos voces resuelven por grado conjunto). Esta sucesión de sexta mayor–octava justa requiere necesariamente que una de las voces se mueva por semitono y mientras la otra lo hace por tono. La posición de ese semitono en el par de voces define si la cláusula es intensa o remisa —según Nassarre— o, lo que es lo mismo, Sostenida o Remisa —siguiendo a Lorente, Cerone y a teóricos del siglo XVI

como Santa María—. ⁴⁷ En las intensas el semitono está en la cláusula de Tiple y resuelve ascendentemente, mientras que en las remisas está en la cláusula de Tenor y resuelve hacia abajo. Todos los teóricos acuerdan sobre esta constitución, por lo cual sólo referiré a Nassarre:

Intensa es aquella, que la voz que cierra sube de grado de la especie imperfecta a la perfecta, con intervalo de *semitono*, siendo *accidental*, que es cuando sube de punto *sostenido*, sea de *fa* a *sol*, o de *sol* a *la*, &c. Y en tales casos, puede cantar el *Bajo* de dos modos, para que cierre en la *octava*: uno es, subiendo *cuarta*, o bajando *quinta* que es lo mismo ... El otro modo es, bajando el *Bajo* un punto, como *la sol*, o *mi re*, &c.

... *Cláusulas remisas* son aquellas, que subiendo la voz particular de la imperfecta a la *octava*, sube por intervalo de *Tono*, y el *Bajo* baja de [367] *semitono*, como cuando canta *fa mi*, &c. Y llámase remisa esta cláusula, porque la voz particular que cierra en la *octava* sube siempre de intervalo natural, y el *Bajo* se despide cuando baja de punto *blando* [=bemol], o remiso.

El llamarse *cláusulas intensas* las que suben de *semitono*, para cerrar en la *octava*, es por despidirse de punto fuerte. ... para la variedad, importa usar de una, y otra. ⁴⁸

En los casos del Ejemplo 4, todos expuestos por el teórico sevillano, pueden verse señalados diversos ejemplos de cláusulas intensas y remisas, en algunas ocurrencias (las de Re) con ambas posibilidades sobre la misma nota. Nótese que, en los casos de cláusula intensa, acompaña habitualmente a la cláusula de Tiple la de Bajo (salto de cuarta o quinta), en lugar de la de Tenor (grado conjunto); a su vez, las cláusulas remisas sólo se dan con la combinatoria Tiple-Tenor.

47. Lorente, *El porqué de la música*, 240; Cerone, *El melopeo y maestro*, 744; Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565), vol. I, folio 63v. En el siglo XVIII, también encontramos esta denominación en Cruz Brocarte, *Medula de la musica theorica*, 209. El uso de Nassarre (intensa/remisa) se halla también en Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 7r.

48. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366-67. Resulta relevante señalar que la posibilidad de que una cláusula sobre una nota dada sea intensa o remisa, depende en gran medida del tono en el que se encuentre la pieza. Así, por ejemplo, en el contexto del séptimo tono, sólo son remisas las cláusulas sobre Mi y, opcionalmente, sobre La, mientras que en el quinto tono puede ser remisa la cláusula sobre Re. Ibid., 367-368.

Ejemplo 4: Nassarre, ejemplos de cláusulas intensas y remisas.⁴⁹

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Treble Clef instruments (Cl. Tiple), and the bottom two are for Bass Clef instruments (Cl. Bajo, Cl. Tenor, Cl. Bajo). The score shows two examples of clauses. The first example, labeled 'Intensas', shows a resolution from Re to Sol. The second example, labeled 'Remisa Intensa', shows a resolution from Re to Sol. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

I.2.2. Grado de perfección

El grado de perfección de una cláusula se define por la configuración de su intervalo de resolución. Hasta ahora todos los ejemplos que he presentado corresponden a cláusulas perfectas —según Cerone— o perfectísimas —según Nassarre—: todas ellas resuelven en octava justa (o unísono, si hubiese inversión de los intervalos). Para ambos autores sólo éstas constituyen verdaderas cláusulas,⁵⁰ en tanto cumplen con los requerimientos propios de su definición. No obstante, los autores reconocen la posibilidad de que las cláusulas resuelvan en otros intervalos: quinta (cláusula perfecta —sin el superlativo— para Nassarre) o tercera o sexta (cláusulas imperfectas para Nassarre, en tanto para Cerone todas estas son imperfectas).⁵¹

49. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 367.

50. Cerone, *El melopeo y maestro*, 743; Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366.

51. Cerone, *El melopeo y maestro*, 743; Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 365-366.

Ejemplo 5: Nassarre, ejemplos de cláusula perfectísima, perfecta e imperfecta.

Resolución esperada:	8. ^a (Perfectísima)	5. ^a (Perfecta)	3. ^a (Imperfecta)	6. ^a (Imperfecta)
Cualidad seg. resolución:				

Se observará que en todos los casos se anticipa una resolución —señalada en el Bajo con gris y una X— pero luego se burla esa expectativa. Trazando una filiación directa hacia Zarlino y su “*fuggir la cadenza*”, Cerone señala:

El propio de estas Cláusulas es ponerlas cuando se quiere hacer alguna distinción de la Armonía, y juntamente de las palabras; las cuales aún no hayan acabado del todo su sentencia: que el acabar el canto en esta manera, se llama semejante paso, *Huir la Cláusula*: no siendo cosa honesta terminarla perfectamente (es, a saber, en *Unisonus* o en Octava) no habiendo aún hecho fin al periodo en las palabras: que por esto huye a otras Consonancias impropias a la terminación de las Cláusulas principales y finales.

Nassarre añade una implicancia de esta variedad de las cláusulas a la cuestión de los signos de puntuación y su jerarquía.⁵² A mayor “propiedad” o perfección, la cláusula sirve para articular secciones más importantes de la pieza. Así, en la línea de la cita de la sección I.1.2., el sevillano plantea la siguiente correspondencia (Tabla 1):

52. “De estos tres modos de hacer cláusula, cuando la hace real, y verdaderamente, que es al final de la oración de la letra, será muy conforme a razón el que la voz que liga cierre en la *octava*, por ser la especie perfectísima en superlativo grado cuando cierra en la *quinta*, será sólo del caso, el usarla cuando en la letra hay *punto* y *coma*, o dos *puntos*. El cerrar en la especie imperfecta, no tiene propiedad de cláusula; ... y cuando se use, podrá ser para la distinción de alguna palabra, o para cuando hay *coma*”. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366. Cursivas en el original.

Tabla 1: perfección en las cláusulas y analogía con los signos de puntuación según Nassarre.⁵³

Punto	Cláusula perfectísima (octava)
Punto y coma; dos puntos	Cláusula perfecta (quinta)
Coma	Cláusulas imperfectas (tercera, sexta)

I.2.3. Principalidad

La “principalidad” implica a la “cuerda” o nota sobre la cual se realiza la cláusula y su ubicación en el contexto de la organización tonal de la pieza. Las cláusulas principales son aquellas más relevantes para la definición y diferenciación de los tonos. Las cláusulas menos principales se utilizan con menor frecuencia o en puntos menos estructurales del tono, en virtud de una mayor variedad.⁵⁴ No ingresaré, en este punto, en el desarrollo los sistemas tonales de los siglos XVII y XVIII que exceden ampliamente el alcance de este trabajo.⁵⁵ Me limitaré a señalar tres aspectos:

- a. Tradicionalmente, las cláusulas principales de los tonos se dan en la final y en la mediación del tono, estando la mediación a diferentes intervalos respecto de la final (quinta, tercera o cuarta según el caso). Nassarre sistematiza esta práctica de la

53. Ibid. Se da una fuerte resonancia entre esta recomendación y otra de Tomás de Santa María para las cláusulas “de paso” (aquellas que no se dan en la final o la mediación de un tono; ver el párrafo siguiente, I.2.3. Principalidad). “Otra manera de Cláusula de paso se halla, la cual se puede hacer en todos los puntos de la secuencia de la Solfa de cada tono, pero con dos condiciones. La una es, que el Tiple y la voz más baja ... nunca fenezcan la Cláusula en octava, ni en quincena, sino solamente en decena. Pero cualquiera de las otras voces intermedias, bien puede acabar con la Cláusula en octava del Tiple. ... La otra condición es, que después de hecha la Cláusula, luego se salga de ella, pues no se hace sino de paso, y así esta tal Cláusula más propiamente es Solfa o paso, que Cláusula”. Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, 142.

54. “Cuando en la letra hay coma, que es para distinguir las palabras con alguna menor detención en ella, me parece ser cosa muy propia, que corresponda la música en aquellos puestos que he dicho eran menos principales que los del *final* y *mediación*, teniendo discreción el Músico de variarlos, para no faltar a la más perfecta armonía”. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 346.

55. Para una caracterización del sistema de tonos eclesiásticos españoles a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pueden consultarse: Bernardo Illari, “¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente”, en *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, ed. Melanie Plesch (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013), 289-326; Cristóbal L. García Gallardo y Paul Murphy, “‘These are the tones commonly used’: The Tonos de Canto de Organo in Spanish Baroque Music Theory”, *Eighteenth-Century Music*, Vol. 13, N° 1 (2016): 73-93.

tradición, tal como puede observarse en la siguiente tabla resumida.⁵⁶

Tabla 2: Tonos según Nassarre.⁵⁷

TONO	Diapasón (octava)	Sist. claves	Bemol	Final	Mediación
I	Re-re	Bajas	No	1ª: Re	5ª: La
I por bemol	Sol-sol	Altas	Sí	1ª: Sol	5ª: Re
II	Sol-sol	Bajas	Sí	1ª: Sol	3ª: Si bemol
III	La-la	Altas	No	1ª: La	3ª: Do
IV	Mi-mi	Bajas	No	1ª: Mi	4ª: La
V por bemol	Fa-fa	Altas	Sí	1ª: Fa	5ª: Do
V por Cesolfaut	Do-do	Bajas	No	1ª: Do	5ª: Sol
V punto bajo	Sib-sib	Bajas	Sí	1ª: Si bemol	5ª: Fa
VI	Fa-fa	Bajas	Sí	1ª: Fa	3ª: La
VII ("se compone por su mediación")	La-la	Altas	No	1ª: La (teórica)	4ª: Re (término de facto)
VIII "compuesto por su final"	Sol-sol	Altas	No	1ª: Sol	4ª: Do
VIII "compuesto por su mediación"	Sol-sol	Altas	No	1ª: Sol	4ª: Do (término de facto)

56. Como otra muestra de la fuerza de las tradiciones en la música española, resulta elocuente constatar, siguiendo una hipótesis de Alejandro Vera, que ciertos procedimientos cadenciales “conservadores” en la música de un compositor como José de Campderrós a fines del siglo XVIII pueden deberse a la fuerte influencia que —en una fecha tan tardía— siguen teniendo las recomendaciones de Nassarre para las cuerdas en las que deben darse las cláusulas. Alejandro Vera, “De cláusulas y modulaciones. Sobre un aparente ‘defecto’ en la obra de José de Campderrós (ca. 1742-1811)”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 74, N° 233 (2020): 102-104.

57. Pablo Nassarre, *Fragmentos músicos repartidos en cuatro tratados* (Madrid: Imprenta de música de su majestad, 1700), 107-116.

Allende la final y la mediación, cada tono cuenta con otras cuatro notas sobre las cuales se pueden dar cadencias “menos principales”; estas cuatro notas, a su vez, exhiben cierta jerarquía interna.

- b. En otros tratados de nuestra selección para el siglo XVIII se observan otro tipo de jerarquías: Pedro de Ulloa, en 1717, propone que las “cuerdas esenciales”, es decir, las de las cláusulas principales son, en todos los casos: final, “dominante” (una quinta por encima de la final) y “mediante” (una tercera por encima de la final), replicando aspectos del sistema de Zarlino.⁵⁸ Por su parte, Francisco Valls (ca. 1737) señala que “cualquier contrapunto podrá ejecutar la cláusula cuando le pareciere, pero lo más propio será en el diapente (la quinta), diatesarón (la cuarta) o en el mismo diapasón (la octava)”,⁵⁹ entendiendo que siempre la última cláusula será sobre la final.
- c. Finalmente, la principalidad de una cláusula también importa, según Nassarre, para la definición de la sintaxis que plantean las cláusulas en tanto signos de puntuación. El teórico vuelve a señalar, aquí, correspondencias como lo hiciera con la cuestión de la perfección (Tabla 3):⁶⁰

Tabla 3: correspondencia entre los puestos de las cláusulas y sus jerarquías como signos de puntuación, según Nassarre.⁶¹

Punto	Final o mediación
Punto y coma; dos puntos	Mediación o alguna otra cercana a la final
Coma	Puestos menos principales que la final o la mediación

58. Ulloa, *Musica universal*, 42. Sobre este elemento de la teoría de Zarlino, véase Cristle Collins Judd, “Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Street Christensen, Vol. 7 (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002), 394.

59. Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 16v.

60. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 346-347.

61. *Ibid.*, 366. Hay una fuerte resonancia entre esta recomendación y otra que da Tomás de Santa María para las cláusulas “de paso” (aquellas que no se dan en la final o la mediación de un tono; ver la sección siguiente, 1.2.3. Principalidad). “Otra manera de Cláusula de paso se halla, la cual se puede hacer en todos los puntos de la secuencia de la Solfa de cada tono, pero con dos condiciones. La una es, que el Tiple y la voz más baja ... nunca fenezcan la Cláusula en octava, ni en quincena, sino solamente en decena. Pero cualquiera de las otras voces intermedias, bien puede acabar con la Cláusula en octava del Tiple. ... La otra condición es, que después de hecha la Cláusula, luego se salga de ella, pues no se hace sino de paso, y así esta tal Cláusula más propiamente es Solfa o paso, que Cláusula”. Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, 142.

II. Praxis de las cláusulas

En los párrafos que siguen, me valdré de las categorías teóricas que he recogido en la primera sección para analizar una obra de polifonía en estilo estricto de Manuel de Sumaya. Con ello pretendo probar el poder explicativo de esta teoría y, junto a ella, revisar la utilidad de un enfoque históricamente informado con estas características. La obra que analizaré, el motete *Adjuva nos, Deus*, a cinco voces, representa un caso especial en la producción del compositor. Compuesto hacia 1717 —fecha en la que es copiado en el manuscrito que hoy lo conserva,⁶² durante el segundo año de su magisterio de capilla en la catedral de México— o incluso en años anteriores,⁶³ el motete implica una suerte de arquetipo del oficio del estilo estricto por parte del compositor, tanto por la audacia de algunas operaciones, como por la observancia de la tradición en otras.⁶⁴ En obras posiblemente anteriores y posteriores⁶⁵ no se hallan, en general, rasgos estilísticos que no estén contenidos en *Adjuva nos*; al mismo tiempo, en esta pieza algunos parámetros se presentan con un grado de desarrollo sin parangón en la producción del compositor, por lo que el caso sirve para constatar el punto al que el

62. La obra se encuentra en el libro de polifonía MEX-Mc: MéxC 3 —según la catalogación realizada por Javier Marín—, fols. [iiv]-[4r]. Concebido como una colección de música para Semana Santa, el libro fue copiado en 1717, tal como se sigue de la firma y datación de mano del mismo amanuense responsable, Simón Rodríguez de Guzmán. Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)” (Tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2007), Vol. II, 77-79.

63. Ya en 1709, según sabemos a partir de un informe del Maestro de Capilla Antonio Salazar, Sumaya se desenvolvía diestramente como compositor de polifonía: “Asimismo y bajo el mismo juramento declaro a vuestra señoría para descargo de mi conciencia que el bachiller Manuel de Sumaya es tan eminente compositor de contrapunto que puede ser maestro de capilla en la Real de su Magestad...”. Ibid., Vol. III, 52.

64. En una ponencia de congreso no publicada pude observar que, a la vez que se confirman las observaciones de Russell y Waisman antes citadas sobre la novedad de varios procedimientos en Sumaya, algunos de sus gestos más audaces —respecto de un estado de la técnica— se dan por un uso sonoramente heterodoxo de algunos procedimientos harto tradicionales (por ejemplo, las notables falsas relaciones de los cc. 16-22 de *Adjuva nos* derivan de una estricta imitación en *stretto* del sujeto respetando sus sílabas de solmización *ut re mi re fa*). Asimismo, algunos rasgos superficiales, como el uso de complejas ligaduras y ennegrecimientos que no son usuales para comienzos del siglo XVIII —y que, además, no se observan en su maestro Salazar—, acusan cierto gusto de Sumaya por los rasgos arcaizantes. Lucas Reccitelli, “Sumaya, tradicionalista disonante”, en XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 23 de agosto de 2018).

65. La datación de este repertorio de facistol no ha sido esclarecida —y posiblemente no pueda serlo, al menos en nuestro caso—. Ésta depende básicamente de unas menciones aisladas en material documental del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (por ejemplo, el comentario de Salazar mencionado en la nota 63) y de tan sólo dos fechas de copia de repertorio en los libros de coro: 1717 y 1731. Marín López, “Música y músicos entre dos mundos”, 591. Así, sólo se puede determinar una fecha de tipo “anterior a” para la mayor parte de las obras de facistol del compositor conservadas (una veintena).

compositor puede “llegar” en el ejercicio del estilo. La sintaxis cadencial es uno de esos parámetros ampliamente desarrollados en la obra.

II. 1. Consonancias con la teoría

Si, como primera operación analítica, analizamos las cláusulas considerando como requisito cada uno de los aspectos definitorios recogidos en la tratadística (detención, articulación de un segmento literario marcado por un signo de puntuación, presencia de las cláusulas de Tiple y Tenor y/o Bajo y de los tres momentos requeridos, con sus ascensos y descensos, y resolución en el dar de un compás), nos encontraremos con ocho puntos cadenciales a lo largo de la composición (Tabla 5):

Tabla 5: Cláusulas plenamente constituidas en *Adjuva nos, Deus*, de Manuel de Sumaya.

c.	11 –	14	23	36	61	67	74	88	96 –	99 –	100
Nota	Mi	Mi	Sol	Re	Fa	Do	Fa	Do	La	Re	La

Se trata de 11 cláusulas totales, repartidas en ocho instancias cadenciales; esta diferencia numérica se debe a que, en dos casos —señalados con corchetes en la tabla (cc. 11 a 14, 96 a 100)—, se plantea una primera cláusula fuertemente articuladora, que en los compases siguientes se ve “prolongada” con la introducción de un fragmento sobre un punto de órgano que incluye cláusulas un tanto más suaves (Ejemplo 6).

Vamos a las cualidades. Según el intervalo de resolución, se trata en todos los casos de cláusulas perfectísimas según Nassarre (todas resuelven en octava). De acuerdo con la posición del semitono melódico, todas son intensas (el semitono está en la cláusula de Tiple), con la excepción de una, aquella que se da sobre Mi, naturalmente remisa (Ejemplo 7(a), semitono fa-mi en la cláusula de Tenor).

Ejemplo 6:⁶⁶ Manuel de Sumaya, *Adjuva nos, Deus*, cc. 94-101.

tu - um, prop - ter no - men tu - um. no - men tu - um. 5.ª m semit. um, prop - ter no - men tu - um. um, prop - ter no - men tu - um. 4.ª J tu - um. tu - um, prop - ter no - men tu - um.

«Prolongación» cadencial sobre punto de órgano en Ti. II.

Tipo de cláusula «sostenida» con 4.ª descendente en el Bajo (Lorente)*
 Sobre la última cláusula, no compatible con los rasgos teóricos expuestos, véase la siguiente nota: ⁶⁷

En relación con la organización sintáctica de la pieza, pueden realizarse observaciones diferenciadas sobre las correspondencias entre los signos de puntuación literarios y (a) el número de voces intervinientes en la detención por la cláusula, (b) su principalidad, o (c) el grado de perfección. La tabla 6 consigna algunas de estas relaciones. Sólo se da una sola detención de todas las voces al mismo tiempo en el transcurso de la pieza. Esto sucede al final de “salutaris noster” (Ejemplo 7b). En un versículo de salmo que pareciera estar organizado más en tres segmentos que en los dos tradicionales hemistiquios, esta cláusula articula la primera ocurrencia de dos puntos en la letra. En las demás cláusulas, las detenciones incluyen a la mayoría de las voces: en

66. Salvo indicación expresa de lo contrario, todos los ejemplos musicales de Sumaya y de los tratados citados se extraen de ediciones que he realizado para uso personal, en el marco de mi proyecto de tesis. En todas las ediciones mantengo los valores rítmicos originales (para lo cual me valgo de un barrado de tipo *Mensurstriche*), así como la altura notacional (esto es, no aplico los transportes correspondientes a las claves altas).

67. La configuración de la última cadencia a La, dada con salto de cuarta descendente en el bajo (y que equivaldría a una cadencia plagal en el vocabulario de la “práctica común”), no aparece registrada en general por los teóricos, con la única excepción de Lorente. Para el autor de *El porqué de la música*, a este tipo de cláusula “Algunos [la] llaman Cláusula Sostenida” y corresponde a “cuando en un final o en otra parte de la Obra queda la segunda o tercera voz en Tercera Sostenida o mayor”. Aunque no precisa otros rasgos, los ejemplos que siguen al enunciado muestran todos un bajo que resuelve, o bien por quinta ascendente/cuarta descendente, o bien por segunda descendente, haciendo terceras paralelas con la voz superior (ambos movimientos se observan, respectivamente, en Bajo y Alto de nuestro Ejemplo 6, cc. 99-100). Lorente, *El porqué de la música*, 240-241. Más allá de que la mayoría de los tratadistas no consignent esta estructura para las “verdaderas” cláusulas, su presencia positiva en pequeñas “prolongaciones” cadenciales como la de este fragmento no puede pasar desapercibida a los fines del análisis.

algunos casos, una voz continúa realizando un retardo y/o glosa sobre la resolución de la cadencia (como sucede en el Ejemplo 7(a), c. 11), en otro la cadencia no es a 5 voces (Ejemplo 7c). En tres casos, señalados en la tabla con una coma entre corchetes, el compositor realiza una cláusula que articula una repetición de texto que no está en el original, pero puede leerse como el agregado de una coma en un sitio donde, sin la repetición, habría otro signo de puntuación. Así, la cláusula contribuye a enfatizar una repetición retórica. Sólo en dos casos una cláusula bien constituida se da en medio de una frase (cc. 46 y 74).

Ejemplo 7: Sumaya, *Adjuva nos, Deus.*

[illegible]

Ejemplos de (a) cláusula remisa, cc. 8-12; (b) cláusula con detención simultánea en las cinco voces, cc. 34-36; (c) cláusula a 4 voces, cc. 64-67.

Tabla 6: Correspondencias entre puntuación y cláusulas en *Adjuva nos, Deus*, de Manuel de Sumaya.

Texto	Puntuación	cc.: Nota	Principalidad según Nassarre	Traducción
Adjuva nos, Deus,	,	11-14: Mi	Menos princip. (Valls: Diapente)	Ayúdanos, Dios,
salutaris noster[.]	[.]	23: Sol	Menos princip.	salvador nuestro,
<i>salutaris noster:</i>	:	36: Re	Mediación	salvador nuestro,
et propter gloriam		46: La	Final	y por la gloria
nominis tui, Domine, liberanos[.]	[.]	61: Fa	Menos princip.	de tu nombre, Señor, líbranos,
<i>liberanos:</i>	:	67: Do	Menos princip. (Ulloa: Mediación)	<i>líbranos,</i>
et propitius esto		74: Fa	Menos princip.	y sed propicio
peccatis nostris propter nomen tuum[.]	[.]	88: Do	Menos princip. (Ulloa: Mediación)	ante nuestros pecados por tu nombre,
<i>propter nomen tuum.</i>	.	96-100: La-Re- La	Final (teórica) – Mediación – Final (t.)	<i>por tu nombre.</i>

En lo que refiere a la organización tonal, si se propone la hipótesis de que la pieza está compuesta siguiendo el séptimo tono,⁶⁸ se observará un emplazamiento de las

68. La determinación del tono de la pieza opone algunas dificultades. Ante un mismo final sobre La y con configuraciones de claves altas, propiedad por “natura” (sin bemol en armadura) y un diapasón de La a La’ en el *cantus firmus* (Tiple II), cabría la posibilidad de que se trate, o bien de un tercer tono, o bien de un séptimo tono compuesto en la formulación “teórica” (para Nassarre, la final en La para el séptimo tono es sólo teórica, mientras que las composiciones que lo emplean generalmente fenecen sobre Re como manera de diferenciarlo del tercer tono; según Lorente, la final del séptimo tono es en La, pero en el repertorio de villancicos generalmente se termina por la mediación, Re). Pablo Nassarre, *Escuela Música, según la práctica moderna. Dividida en primera, y segunda parte*, vol. 1 (Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724), 310; Lorente, *El porqué de la música*, 564-565, 621. Ante las coincidencias mencionadas, el tono debería determinarse en función de los puntos cadenciales principales, para lo cual la obra presenta cierto grado de ambivalencia. Dos de las cláusulas con mayor fuerza articuladora se dan, respectivamente, sobre las mediaciones del tercer tono, Do (c. 67), y del séptimo “teórico”, Re (c. 36);

cadencias principales en las notas más jerarquizadas del tono y, con ello, una concordancia entre los signos de puntuación y la “principalidad”. Dos de los tres sitios con signos fuertemente articularios (punto y dos puntos), clausulan en las notas más principales: La, final del tono (punto final de la pieza), y Re, mediación (en un punto “intermedio”, única cadencia con todas las voces en detención). En las comas, por su parte, se observan cláusulas en los puestos “menos principales” del tono.⁶⁹ Detecto en estas cláusulas, no obstante, una cierta tendencia hacia los otros grados reconocidos como principales por Ulloa y Valls: el tercero (Do, mediación para Ulloa, en las cláusulas de la sección final) y el quinto (Mi, diapente de Valls, en la primera cadencia). Junto a algunos inconvenientes en la definición del tono (ver nota 68), estas ponderaciones de rasgos de diversos sistemas en simultáneo acusan una singularidad en las conductas tonales del estilo estricto de Sumaya que demanda, sin duda, de una atención pormenorizada que excede los límites de este trabajo. Como último punto de esta caracterización básica de las cláusulas de *Adjuva nos* a la luz de la tratadística, vale mencionar que no se da la correlación señalada por Nassarre entre grado de perfección y signo de puntuación, al menos en el plano de la correspondencia literal entre signos de puntuación presentes en el texto y cláusulas musicales: independientemente de que se den ante puntos, comas o dos puntos, todas estas cláusulas son perfectísimas, de modo que no se plantean resoluciones “huidas” (sexta resuelta en quinta o tercera, etc.) por motivo de que el texto no cierre oración. Sin embargo, el discurso musical no agota su sintaxis cadencial en estas cláusulas “verdaderamente constituidas” con una relación directa con el texto literario. Esto propicia algunos conflictos entre la teoría y las consideraciones del análisis.

además, la primera cláusula fuerte de la pieza, marca una inflexión inicial hacia la diapente, Mi (c. 11-14). No obstante, el sistema no admitiría que Re y Do tengan una principalidad equivalente, ya que, para ambos casos, la nota que es mediación en un tono es la cláusula menos principal de todas en el otro. En este caso, hemos optado por considerar dos aspectos para inclinar la balanza hacia el séptimo: por otro lado, que la cláusula que más efectivamente articula la obra en un punto medio, tanto musical como literariamente, es la de Re de c. 36; por otro, que la cláusula de Re aparece asociada a la de La en la “prolongación” cadencial final, con una articulación por cuarta descendente en el bajo (ver Ejemplo 6 y nota 67). La posibilidad de que en la obra se presenten desplazamientos respecto del tono por modificaciones en la propiedad (presencia o no de si bemol), énfasis en las cuerdas “menos principales” y cambios de hexacordo en la escritura melódica (siguiendo la explicación de Illari, “¿Son modos?”, 317-318), requiere de una profundización que quedará pendiente para futuros estudios.

69. Según Nassarre, Sol, Fa, Mi y Do: “[Las composiciones del octavo tono] se figuran con claves altas, ... como las de *séptimo*, sea por la *mediación*, que es *Delasolre*, como por su final propio, que es *Alamire*. Estos son los puestos donde tiene el *séptimo* las dos cláusulas más principales. ... Las cláusulas menos principales las tiene *séptima* [Sol], *sexta* [Fa], *quinta* [Mi] y *tercera* [Do] arriba de su final”. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 360.

II.2. Disonancias con la teoría

Trascendiendo este nivel del análisis correspondiente a lo que resulta evidente a los ojos de los teóricos, la escucha atenta revela que, en numerosas oportunidades, al interior de la sintaxis delimitada por aquellas cláusulas plenamente constituidas, se replica en el continuo polifónico la estructura contrapuntística típica de la cláusula — con todos los rasgos que ya hemos descrito—, aunque ya no con la función de segmentar la sintaxis, esto es, de provocar detención sino, por el contrario, de dinamizar el espacio tonal. Esto ha sido señalado anteriormente por Leonardo Waisman, al tratar el *stile antico* de nuestro compositor como exponente de un “pasado subalterno” para la historia de la música “occidental” de los siglos XVII y XVIII:

Recién [en compás 36] puede descansar la larguísima frase (18 compases), que había intentado ya varias veces reposar en una cadencia ...: primero en La, luego en Sol, luego en Do, luego otra vez en La, hasta que, efectuada la síntesis melódica, logra finalmente una culminación sonora (La agudo en Tiple I) y un firme punto de apoyo en Re.⁷⁰

Dado que el fragmento señalado por Waisman resulta especialmente ejemplificador de estos procedimientos en el marco del estilo del compositor, volveré sobre el mismo a los fines de discutir algunos aspectos de las herramientas analíticas que he venido desarrollando en pos del análisis de las cláusulas y de señalar algunos otros rasgos técnicos que también contribuyen al efecto general de un espacio tonal dinámico. Al respecto de este dinamismo, Waisman sostiene:

Sumaya combina este vagabundear por el espacio tonal [propio del repertorio del villancico del siglo XVII] con una concepción lineal mucho menos fragmentada, de manera que muchas de sus largas frases cambian de direccionalidad tonal varias veces, configurando un sinuoso recorrido armónico antes de encontrar su punto de reposo, muchas veces en localizaciones inesperadas.⁷¹

El Ejemplo 8 presenta todo el fragmento correspondiente a “*Salutaris noster*”, al cual se superpone un análisis de cada una de las cláusulas identificadas. En cada caso, se marcan con flechas los intervalos con los que resuelve cada cláusula melódica

70. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 597.

71. Ibid., 598.

interviniente, se encuadra la imprescindible cláusula de Tiple y se vinculan con líneas punteadas verticales las tres consonancias correspondientes a la cláusula en contrapunto simple. Asimismo, introduzco al análisis diferencias en la jerarquía de las cláusulas, disponiéndolas en tres niveles de fuerza cadencial.⁷² Esta organización multinivel podría operar como una adaptación imaginativa, al interior a la frase, de la misma naturaleza sintácticamente jerárquica de las cláusulas como signos de puntuación. Los niveles que identifico, de más fuerte a más débil, son:

- Aquellas cláusulas que cumplen con todos los aspectos definitorios que hemos constatado en los tratados, incluida la detención del flujo polifónico (marcadas con un doble recuadro, y que hemos analizado en la sección anterior).
- Aquellas que cumplen con todos los aspectos definitorios con excepción de la detención o el cierre de una unidad sintáctica (marcadas con un recuadro simple).
- Un tercer nivel, de menor fuerza articuladora pero igualmente dinamizador, de “semicláusulas” que incluyen: (a) una resolución por semitono ascendente hacia consonancia perfecta en una voz (la “sensibilización” de la práctica común, que optaré por llamar “semicláusula de Tiple”)⁷³ y (b) una resolución desde séptima menor o quinta menor (disminuida) hacia una consonancia imperfecta (aquel intervalo que bajo la noción de acorde invertible será séptima armónica, y que ya aparece asociada con claridad a patrones cadenciales “bien

72. Leonardo Waisman ha puesto en juego esta estrategia de análisis “multinivel” al comparar los modos de articulación de los villancicos de Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan de Araujo. Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, 215-216. A partir de un análisis estadístico, el musicólogo propone que, hacia mediados de siglo (de Fernández a Padilla), se da un incremento en la fuerza articuladora de las cadencias utilizadas, con el correlato de una mayor segmentación de las formas, tras lo cual se produce una tendencia (en la generación de Torrejón y de Araujo) hacia una mayor frecuencia de las cláusulas. Como propondré en lo sucesivo, esta alta tasa clausular de fines del siglo XVII también se verifica en el estilo estricto de Sumaya, en simultaneidad con una proliferación de procedimientos clausulares o “semiclausulares” de menor fuerza articuladora y mayor emancipación sintáctica.

73. En tanto no se presentaría el diseño descendente-ascendente ni la síncopa características de una auténtica Cláusula de Tiple. Así, el prefijo “semi” refiere a la instancia antepenúltima y no a una nota de resolución (como en la “semicadencia” de la tonalidad funcional).

constituidos” —los de niveles 1 y 2— para esta época). Estas “semicláusulas” aparecen señaladas con recuadros punteados.⁷⁴

El análisis gráfico incorporado al ejemplo permite constatar que, más allá de las dos cláusulas de nivel 1 que articulan el fragmento en el mediano aliento,⁷⁵ hay numerosas instancias en las que se presenta la estructura de la cláusula en el continuo polifónico con todos los rasgos propios de su definición, a excepción de la función de segmentar la sintaxis: las mismas aparecen profundamente imbricadas en la textura, no hay detención.

Al contrario de lo que podía suceder con un segmento modulante en la tonalidad funcional, el uso de las cláusulas de este fragmento no parece ordenarse armónicamente, sino derivar puramente de la lógica lineal de las partes intervinientes en la polifonía. En numerosas ocasiones, al aproximarse una voz a una articulación de su propio sentido melódico, introduce en la textura la característica fórmula melódica de la cláusula de Tiple, con sus fuertes connotaciones cadenciales: es difícil que este diseño opere de un modo funcionalmente neutro⁷⁶ —es un “marcador” de la instancia cadencial, viene asociado a ella—. Basta con que una o dos voces acompañen su resolución, independientemente del punto del continuo polifónico en el cual se encuentren, para que percibamos la ponderación de la octava proveniente desde la sexta —en ocasiones, reforzada por la resolución simultánea de una fuertemente disonante quinta menor (disminuida) en tercera—.

74. En el mismo *Adjuva nos, Deus*, de Sumaya, estos intervalos aparecen acompañando varias cláusulas de niveles 1 y 2. Por ejemplo, las cadencias a Sol en 83, a La en 93 y en 96. Asimismo, en lo que refiere a la tratadística, las posturas 2 y 3 indicadas como usos corrientes para la cláusula de Tiple según José de Torres incluyen la quinta menor (disminuida). Torres, *Reglas generales de acompañar*, 82.

75. Una que cierra el primer punto de imitación (Sol, c. 23), otra que cierra el segmento completo (Re, c. 36).

76. En el sentido de su función formal en el contexto de la pieza, no de su función armónica.

Ejemplo 8: Manuel de Sumaya, *Adjuva nos, Deus*, cc. 16-36. Análisis de cláusulas en tres niveles.

Referencia: Nivel 1 Nivel 2 Nivel 3 Nuevo punto de imitación

16

Ti. I sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Ti. II sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

A. sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Te. sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Ba. sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

La Re Sol

24

Ti. I lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Ti. II ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

A. ris no-ster, (*) sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Te. lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Ba. ta-ris no-ster, (*) sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

No resolución: 7.ª M

Dq (huida) La

32

Semicl. Tiple Cl. Tenor

Ti. I ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Ti. II ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

A. ster, sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Te. ster, sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Ba. ster, sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

us, sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

La Sol Re

La relativa independencia lineal de los procedimientos clausulares se verifica claramente en el conjunto de las primeras tres cláusulas del fragmento. Se presenta un punto de imitación cuyo sujeto ya incluye la cláusula de Tiple (Tenor, cc. 16-19) y en *stretto*, se lo acompaña⁷⁷ de una imitación a la cuarta (Tiple, cc. 17-19) diseñada de tal manera que, al llegar la posición penúltima del Tenor (Sol, c. 18) el *comes* acompaña con la quinta disminuida, aportando fuerza al patrón de la cláusula. Esta cláusula logra su resolución efectivamente en el La de c. 19, independientemente de que el Tiple I aporte una ligadura de cuarta sobre la nota de resolución y, a partir de allí, siga su devenir melódico. La resolución en La es coherente, además, con las alturas de entrada de sendas voces (Mi, La). A continuación, la misma estructura contrapuntística se reitera, con otros ropajes polifónicos, a la quinta inferior (Bajo, cc. 19-22 y Tenor, cc. 20-23). Es de esperarse, entonces, una próxima resolución en Re que cierre esta segunda imitación (nuevamente, coherente con las alturas de entrada, La y Re). La resolución acontece, efectivamente, en c. 22 (donde se observa que el Bajo cierra un segmento con coma), y vuelve a hacerlo en simultaneidad con una ligadura de cuarta (en este caso, en el Tenor).⁷⁸ Sin embargo, la expectativa de que el punto de imitación cierre allí, a razón de una simetría con la sintaxis del par de voces anterior, se ve burlada: Sumaya opta por que el Tenor, en vez de continuar con su devenir melódico, aproveche esa ligadura para hacer su propia cláusula de Tiple. Así se da lugar a otra cadencia bien constituida en el compás inmediatamente posterior (c. 23, Sol), que no es sino la cláusula de nivel 1 que cierra el primer punto de imitación; la sorpresa es grande: la cláusula con mayor sentido articulatorio en la forma, no se ha dado en una altura que haya sido ponderada en el curso de la polifonía,⁷⁹ su preparación y resolución han sido de lo más repentinas.

El ejemplo también ilustra que, en virtud de estos giros un tanto caprichosos en la resolución de las cláusulas, su distribución temporal es variable, lo cual contribuye a la sorpresa de los redireccionamientos que propicia. El segmento de cc. 22-23 muestra, a pequeña escala, otro rasgo de las conductas armónicas características de Sumaya: las cláusulas internas a la frase (niveles 2 y 3) tienden a acumularse hacia las cadencias

77. Para simplificación del análisis, estoy obviando la duplicación en terceras del *dux*, que da lugar a unas características falsas relaciones con el Tiple I.

78. Waisman no considera esta cláusula en Re en su análisis, quizá debido a la presencia de esta cuarta. Sin embargo, la presencia de una cuarta sobre el Bajo en la resolución de una cláusula no constituye un inconveniente para considerarla como efectiva, como muestran algunos casos expuestos por Nassarre presentados aquí en el Ejemplo 4. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 367.

79. Me refiero a los intervalos de los puntos de imitación y las especies de cuarta y quinta utilizadas por los sujetos de imitación.

sintácticamente jerarquizadas (nivel 1). En este caso, la proximidad es tal que el punto último de la cláusula en Re coincide con el antepenúltimo de la cláusula en Sol (de hecho, el bajo cierra con cláusula de Bajo Re-Sol). Se trata de una estructura “biclausular” que veremos replicada, como rasgo de estilo, una y otra vez en la polifonía de facistol del compositor (Ejemplo 9).

Ejemplo 9: casos de articulaciones «biclausulares» en la polifonía de Sumaya: (a) *Magnificat primi Toni*, versículo 1, cc. 5-10; (b) *Credidi Propter*, versículo 1, cc. 9-12; (c) *Christum Regem*, cc. 22-24 (secunda pars).

a)

b)

c)

En el segundo segmento correspondiente a “Salutaris noster” (cc. 23-36), esta distribución vuelve a hacerse patente a mayor escala. Mientras que en los primeros 8 compases sólo se da una cláusula huida hacia Do, en los siguientes seis compases encontramos cuatro gestos clausulares (uno de nivel 1, dos de nivel 2, y el de la mediación en el contexto de la obra, de nivel 1). El discurso respira un poco de aire diatónico, para luego incursionar en la saturación cromática —sin salirse de los límites

del estilo, con sostenidos sobre Fa, Do y Sol—. Esta saturación propicia la semitonía asociada a las cláusulas de Tiple. Así, aunque estas no se constituyan totalmente, como en el caso de las “semicláusulas” de nivel 3, oímos una y otra vez, con el acompañamiento de los bajos por quinta descendente/cuarta ascendente (“semicláusulas” de Bajo), el gesto resolutorio asociado a los puntos penúltimo y último de la estructura clausular.

Como otro agente del carácter inesperado de los giros de las cláusulas, no se observa una conducta regular en la organización de las alturas sobre las cuales se producen las resoluciones: en algunos casos se siguen relaciones de quinta (La, Re, Sol, cc. 19, 22, 23), en otros de tercera (Do, La, cc. 29-31), o se plantea la repercusión sobre una misma nota (La, La, cc. 31-32). Como también se sigue del ejemplo, las cláusulas internas tienen cualidad de perfectísimas según su resolución (en octava). Así, aunque sintácticamente constituyan cláusulas de paso y algunas se puedan percibir como evitadas (por ejemplo, la que se da sobre Re en c. 22), no constituyen, técnicamente cláusulas “huidas” —que, según se seguía de los ejemplos de Cerone y Nassarre arriba expuestos, resolverían en quinta, tercera, sexta en vez de octava—. ⁸⁰ De hecho, la única cláusula que podríamos caracterizar como huida, la que se da hacia Do en c. 27, no se da por las resoluciones indicadas por los teóricos sino, en cambio, por una prolongación de la nota penúltima en una nueva ligadura con disonancia (para el caso, un Si que no resuelve a Do, sino se prolonga como séptima mayor sobre la resolución de la cláusula de bajo). ⁸¹ Según se extrae de otros casos, como el del *Magnificat* también tratado, esta parece ser una estrategia con cierto grado de recurrencia en el estilo estricto de Sumaya (Ejemplo 10).

Si observamos la distribución de las cláusulas a gran escala (Ejemplo 11; los tres tamaños de los puntos representan los niveles de fuerza articuladora), constataremos una vez más que las cláusulas se presentan con diversos grados de densidad a lo largo de la obra y que los momentos más densos son, en general, los previos a las cadencias estructurales (Nivel 1). Esto sugiere un uso consciente del recurso, no sólo a nivel expresivo, localizado y, en cierta medida, “excepcional” —como el de “*Salutaris noster*”— sino también estructural, al menos en el contexto de la obra.

80. El equivalente a las progresiones V-IV, V-VI o V-I₆ de la tonalidad funcional del siglo XVIII.

81. Lorente llama “ligaduras burladas” a la no resolución de una ligadura por encadenarla a otra. Lorente, *El porqué de la música*, 281-84. No obstante, los ejemplos que expone no se dan en el punto último de la cadencia, como en este caso de Sumaya, sino antes.

Ejemplo 10: Manuel de Sumaya, *Magnificat Primi Toni*, cc. 8-10, detalle de cláusula huida por disonancia

Cl. Tenor

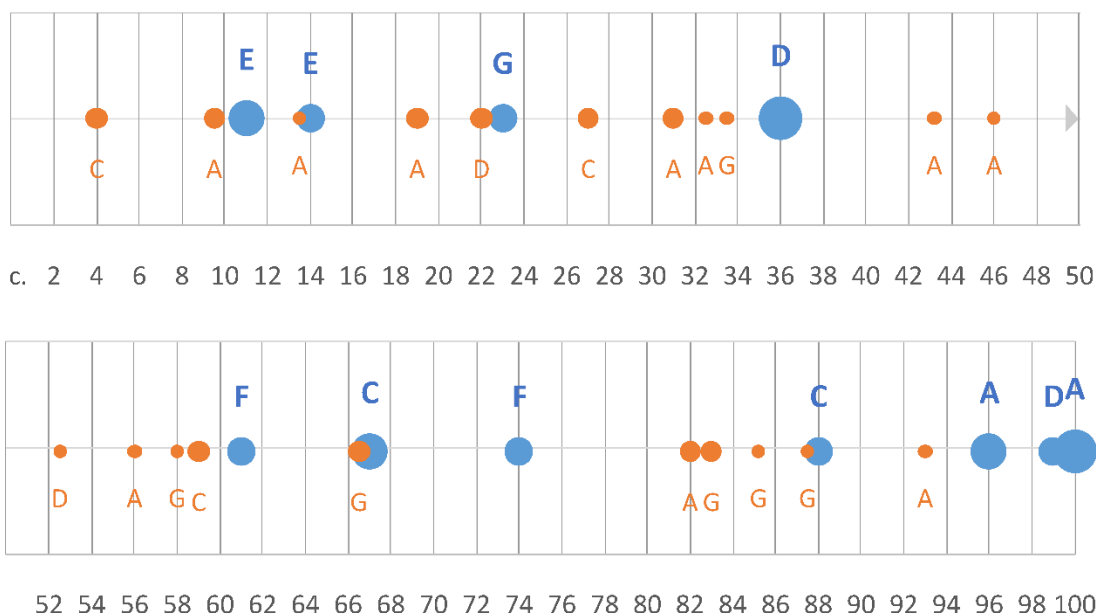
Cl. Tiple

Cl. Bajo

No resolución: 7.ª M

Si

Se han omitido las otras cláusulas del fragmento.

Ejemplo 11: distribución de las cláusulas en *Adjuva nos, Deus*, de Sumaya.

Ahora bien, retomando el sentido del subtítulo de esta sección (“Disonancias con la teoría”), pareciese que estas cláusulas internas quedan por fuera de las posibilidades reconocidas por los teóricos, que insisten en que en toda cláusula debe haber detención y coincidencia con un signo de puntuación de la letra. La tratadística tampoco parece orientarnos demasiado a la hora de entender cómo se plantea el dinamismo tonal que hemos visto en la música de Sumaya, entendido en términos de, siguiendo a Waisman,

“un sinuoso recorrido armónico” que continuamente deriva en “localizaciones inesperadas”.⁸² ¿Será que sólo podemos explicarlos o caracterizarlos por fuera de la tratadística, en una construcción teórica que, desde nuestra propia situación histórica, elaboramos sobre la base del contenido inmanente? ¿O habrá otros caminos alternativos que, en diálogo con la teoría, permitan definirlos de una manera históricamente “verosímil”?⁸³ Buscaré indagar estas cuestiones en la próxima y última sección de este trabajo.

III. Cláusulas internas y otras yerbas: por caminos alternativos a (y en) la tratadística

Considero que podemos aproximarnos a estos problemas a partir de tres estrategias: (a) con operaciones “alternativas” con la tratadística referida al estilo estricto (como expusimos en la introducción, corriente “central” en la teoría de la música del periodo); (b) pensando al estilo estricto en relación con otros repertorios; (c) en una articulación de (a) y (b), examinando al estilo estricto a la luz de otras pedagogías de la música, por fuera de la práctica de la composición de contrapunto vocal.

III.1. Operaciones alternativas con la tratadística “central”

Como he ido adelantando, la teoría musical de los siglos XVII y XVIII no explicita la posibilidad de que las cláusulas se den en las inmediaciones del flujo polifónico. Una de las únicas referencias que admitiría este procedimiento es la de Francesc Valls, dos décadas después de la composición de *Adjuva nos*.⁸⁴ Al definir la cláusula (en el contexto de la polifonía improvisada), dice:

82. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598.

83. Javier Marín López ha propuesto este signifiante como alternativa a la noción de “autenticidad” ampliamente difundida en el ámbito de la interpretación de música antigua. El término plantea un marco más flexible y dinámico para el trabajo con las evidencias históricas, aligerando la carga de la pretensión de autenticidad propia de enfoques más radicalmente historicistas. Javier Marín López, “Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes”, en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018), 564-65. Aquí trasladamos el concepto al ámbito del análisis entendiendo que las limitaciones a las que se enfrenta resultan, en cierta medida, análogas a las de la práctica de la ejecución.

84. Otra referencia es la de Lorente, *El porqué de la música*, 365-366. También en el contexto del contrapunto improvisado (“Contrapunto de concierto a tres voces sobre bajo”), Lorente presenta un ejemplo con cláusulas encadenadas destinadas a acompañar una situación específica: un canto dado que asciende o desciende por grado. No obstante, advierte usar el recurso con discreción, no hacerlo “siempre continuado, sino algo de ello en parte, no en todo”.

Cláusula en el contrapunto se entiende cuando, después de una carrera que sube o baja (si sube tiene más gracia), va a parar al alzar del compás, a cualquiera de las especies consonantes, donde se detiene (en este contrapunto) [sic] todo un semibreve que, al dar del siguiente compás, halle el canto llano al tiple en la 7ª y, al alzar del mismo, baje a la 6ª y, al siguiente compás, suba a la 8ª donde empieza otra carrera para acabar con aire.⁸⁵

Ejemplo 12: Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 16v. Señalización de cláusulas añadida.

Sin embargo, esto no resulta muy explicativo de lo que podemos escuchar en el motete de Sumaya. ¿Será que el procedimiento es tan singular y localizado que escapa a las generalidades de la teoría? ¿O la tratadística, presa de un cuasi inexorable conservadurismo, llegará tarde a la descripción de procedimientos, para este momento, difundidos? Por motivos que expondré hacia el final, sabemos que Sumaya no constituye un caso aislado;⁸⁶ entonces, pareciéramos estar ante el segundo caso: esto es así si nos atenemos a lo que los tratadistas dicen —esto es, a sus sentencias explícitas—. Sin embargo, si nos detenemos en los *corpora* de ejemplos presentados entre los párrafos, hallaremos numerosos indicios de que esta práctica de cláusulas perfectísimas sin detención pertenece al dominio de un *curriculum oculto*: en el discurso verbal no se admite su posibilidad (los teóricos ofrecen la alternativa de las cláusulas imperfectas), pero en la “práctica” de los ejemplos sí se la enseña efectivamente.⁸⁷ Valga por caso el

85. Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 16v. El resaltado es nuestro.

86. Lo mismo sostiene Waisman respecto de José de Torres y Martínez Bravo. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598.

87. La decisiva función que cumplen los ejemplos de los tratados a la hora de caracterizar sus definiciones teóricas y su posición estilístico-histórica, allende el discurso verbal explícito contenido en los mismos, ha sido demostrada por Bernardo Illari en su trabajo en torno a los tonos de composición en Lorente. En los fragmentos seleccionados y analizados por el autor, se constatan muchos puntos de contacto con el estilo polifónico que aquí analizamos en Sumaya. En líneas generales, se reconoce que, en el estilo estricto de Lorente, la tradición polifónica del siglo XVI se presenta sólo “en apariencia”, en virtud de una textura imitativa estricta y de un ritmo austero, mientras que el contrapunto se halla profundamente modernizado en lo que refiere al tratamiento de la disonancia y los rasgos tonales. Illari, “¿Son modos?”, 314-319.

fragmento con el que Nassarre ilustra las cláusulas intensas y remisas, aquí consignadas como Ejemplo 4.

Asimismo, más allá de esta atención al *curriculum oculto*, si nos despegamos un tanto de la pretensión de eucronía entre el análisis y las categorías teóricas puestas en juego, podemos encontrar prácticas un tanto análogas a las que hallamos en Sumaya, en textos un tanto antiguos para la época, como los de Bermudo y Santa María —una suerte de anacronismo que no se proyecta al futuro sino al pasado—. Resulta llamativo encontrar, por caso, en el primer ejemplo de cláusula que expone Bermudo⁸⁸ (Ejemplo 13a), la misma estructura de cláusula doble con solapamiento que hallábamos en cc. 21-23 de *Adjuva nos*. Alentando un uso profuso de las cadencias, Bermudo dice: “Tanto es más suave el canto, cuanto abundare de cláusulas”.⁸⁹ Santa María va en la misma dirección cuando enseña a improvisar contrapunto imitativo a cuatro voces,⁹⁰ circunstancia en la que las cláusulas se manifiestan profusamente en cada voz (Ejemplo 13b). En estos casos se observa con claridad la posibilidad de cláusulas resueltas a mitad del entramado polifónico (algunas de ellas, imperfectas, como sugería Santa María, aunque otras varias, perfectísimas), aunque afincadas a un principio de unidad modal que, desde luego, no observamos en Sumaya. No obstante, el principio sintáctico con el cual operan no difiere significativamente de lo que luego observaremos en el estilo del mexicano.

La identificación de este tipo de conductas a mediados del siglo XVI podría permitirnos hipotetizar acerca de dos posibles gérmenes para las prácticas que luego observamos en Sumaya: por un lado, la doble cláusula —que se halla, aunque sea con menos frecuencia, en la obra de polifonistas de todo el siglo XVI y también antes, incluida la generación de Josquin— y, por otro, la imitación de sujetos contrapuntísticos que, en sí, incluyen el diseño propio de la cláusula de Tiple. La trayectoria “evolutiva”⁹¹ de estos recursos desde el siglo XV al XVIII, aquí tan sólo sugerida, ameritaría un estudio por separado. Por ahora, resulta al menos prometedor pensar que el uso más “liberal” de las cláusulas a mitad de frase en Sumaya podría derivar de estos dos procedimientos que, en un siglo y medio, fueron proyectándose extensivamente a lo largo de la polifonía y abriéndose a otras posibilidades propias del sistema tonal español

88. Bermudo, *Declaración*, f. 136r.

89. *Ibid.*

90. Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, vol. 2, cap. XLI y ss.

91. En sentido de cambio, no de mejora.

del siglo XVII, con un mayor espectro de habilitaciones cadenciales en puestos “menos principales” del tono —una hipótesis que deberá contrastarse con un análisis más sistemático en pesquisas futuras—.

Ejemplo 13: cláusulas a mitad de frase, tal como aparecen en tratados de Juan Bermudo (a) y Tomás de Santa (b), siglo XVI.⁹²

a)

(cruzamiento por salto del Bajo)

Cl. Tiple

Cl. Tenor

Cl. Bajo

La

Re

b)

Cl. Tiple

Cl. Tenor

Cl. Bajo

Sol

Re

(imperfecta)

Remisa

92. Bermudo, *Declaración*, f. 136r; Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, vol. 2, f. 105v.

III.2. Análisis a la luz de otros repertorios

Como segunda estrategia, optaré por examinar la música en *stile moderno* del mismo Sumaya. Alrededor del año de copia de *Adjuva nos*, se observa un prolijo ejercicio por parte del compositor tanto del estilo español como de un incipiente estilo italiano tardo-barroco.⁹³ Tomaré como caso dos composiciones del año 1715. Por un lado, en su célebre villancico de oposición, *Sol-fa de Pedro*, se observan, tan sólo en la primera frase, unas cuatro estructuras cadenciales; tres de ellas se dan al interior de la frase tal como veíamos en el motete (Ejemplo 14). Significativamente, la cadencia estructural está “preparada” por las anteriores: en el final, se encabalgan dos cláusulas a distancia de quinta (Re-Sol, c. 9-11), de manera cuasi idéntica a lo que sucede en los c. 22-23 del motete. Esta profusa actividad clausular es de esperarse en el marco del villancico de dominios hispánicos para esta época. Ya en la generación de Tomás de Torrejón y Velasco y Juan de Araujo, según Waisman, “las frecuentes cadencias caen en todos los grados del tono, e incluso en notas que requieren un cambio de sistema (quitar o agregar un bemol), sin constituir una jerarquía ni una red de tensiones entre los distintos puntos de apoyo”.⁹⁴ Esta breve incursión analítica no hace sino confirmar esas expectativas para el caso de Sumaya, sugiriendo resonancias posibles con su práctica del estilo estricto.

93. Un reciente artículo de Bernardo Illari sobre Sumaya ofrece un interesante panorama analítico de sus músicas en *stile moderno*. Bernardo Illari, “Ideas de Sumaya”, *Revista de Musicología*, Vol. 43, N° 2 (2020): 587, <https://doi.org/10.2307/26975139>. Tomé contacto con este artículo poco tiempo después del envío de este trabajo para publicación, razón por la cual no he podido proponer un mayor contrapunto con sus enriquecedoras ideas a lo largo de este texto. El autor elabora un interesantísimo y necesario estudio sobre el pensamiento y los posicionamientos del compositor —analizándolo en relación con problemas historiográficos tales como el criollismo, el italianismo y el hispanismo, entre otros— y lo hace tanto desde un examen de escritos y dictámenes elaborados por Sumaya, cuanto desde el análisis de sus músicas y letras, especialmente en torno a una selección de villancicos. Guardan especial interés para este trabajo su caracterización de un italianismo musical subordinado al hispanismo del compositor, en un esquema de complementariedad claramente jerarquizada (“Los componentes italianos afectan la superficie de la música, lo cual no es poco, pero la estética y la estructura continúan la tradición anterior”. Illari, “Ideas de Sumaya”, 607); así como su idea de que el experimentalismo del compositor reposa sobre cimientos tradicionales, apreciación que también vale para su *stile antico*, como aquí intentamos mostrar (Ibid., 604).

94. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598. Esto se complementa con el análisis cuantitativo de las cláusulas en el villancico realizado por Waisman en otra obra. Ver nota 72.

Ejemplo 14: Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro*, cláusulas en cc. 1-11.⁹⁵

Tiple I: Sol - fa - de - Pe - dro es el llan - - to de
 Tiple II: Sol - fa - de - Pe - -
 Alto: Sol - fa - de - Pe - dro es el 7.^{ma} llan - to sol -
 Tenor: Sol - fa - de - Pe - dro sol - fa de Pe - dro es
 Continuo: Do

S. 6: Pedro es el llan - - - - - 7.^{ma} to.
 S. ligadura: dro, sol - fa de Pe - dro es el 5.^{ma} llan - - - to.
 A. fa de Pe - dro es 7.^{ma} el llan - - - to.
 T. - el llan - - - to es el llan - - - to.
 Hpsd. Do Re Sol

Por otro lado, si observamos un ejemplar de estilo italiano como la cantada *Hoy sube arrebatada*, notaremos que, por una parte, el lenguaje armónico normalizado, con sus reiteraciones y secuenciaciones, propicia una movilidad basada en la resolución de gestualidades cadenciales a diversos niveles,⁹⁶ como la que observamos en los momentos de mayor “densidad” cadencial del motete; por otra parte, se hará patente la múltiple reiteración de las estructuras cadenciales al interior de las frases,⁹⁷ que pasan a

95. Sobre la edición de Craig Russell. Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro*, ed. Craig H. Russell, The Mexican Baroque Collection (Los Osos, California: Russell Editions, 1993).

96. La profusión cadencial en los villancicos y cantadas de Sumaya también ha sido observada por Illari. Para el autor, la debilidad de parte de las cadencias es uno de los indicadores de que no es una música auténticamente italiana, sino un caso de un italianismo subordinado al hispanismo. Illari, “Ideas de Sumaya”, 606-610. En el caso de *Hoy sube arrebatada*, referenciado aquí, observamos cadencias de nivel 1 sobre Fa, en cc. 5, 9 y 11; y de nivel 2 sobre Si (c. 6), Sol y Fa (c. 8), Sol, La y Si (cc. 11-13), entre otras. Para este análisis he utilizado la edición de Robert Stevenson en *Latin American colonial music anthology* (Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1975), 359-366.

97. Por ejemplo, las iteraciones de cadencias sobre Si en cc. 6-9.

operar en sí mismas como material que ya no “produce detención”. Esto no es singular en el contexto del estilo de concierto italiano, sin embargo, lo encuentro especialmente significativo a los fines de nuestro estudio. Pese a la distancia estilística que separa a *Adjuva nos* de *Hoy sube arrebatada*, y a las diferencias entre esta última y los ejemplares de la corriente “central” del estilo italiano representada por Vivaldi, ha sido un análisis del *corpus* de esta corriente “central” el que me ha ofrecido una de las claves para caracterizar los procedimientos clausulares que notamos en Sumaya. Al abordar las cadencias en *Tonal space in the music of Antonio Vivaldi*, Bella Brover-Lubovsky sostiene que:

El tipo de estructura fraseológica abiertamente vivaldiano demuestra una clara preferencia por un **tratamiento sintácticamente emancipado de los patrones cadenciales**. El módulo de la cadencia perfecta aparece incorporado a la composición regularmente y de manera inmediata [una y otra vez] ... Esto hace que la cadencia pierda algo de su impacto sintáctico y estructural, pasando a funcionar, en cambio, como un gesto puramente retórico.⁹⁸

Es claro, insisto, basándome en Waisman e Illari,⁹⁹ que las conductas tonales de la corriente “central” distan mucho de las posibilidades que brinda el sistema de tonalidades eclesiásticas españolas del siglo XVII. No obstante, si bien tanto la manera de plantear la iteración de la estructura cadencial como su función¹⁰⁰ difieren en uno y otro caso, el concepto de *cláusula sintácticamente emancipada* se revela potente para la descripción del uso que Sumaya hace de la configuración en esa “segunda capa” cadencial más densa. Aparece así otra clave interpretativa que nos permite explicar el

98. Bella Brover-Lubovsky, *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi* (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 202. El resaltado es mío.

99. Según Waisman, la música de facistol de Sumaya no incorpora “ninguno de los recursos del lenguaje instrumental del barroco tardío y, sobre todo, no apunta al establecimiento de una configuración funcional de la tonalidad, en la que las cadencias comiencen a funcionar como pilares de una estructura de tensiones y resoluciones jerárquicamente organizada”. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598. Esta apreciación resulta complementaria a las observaciones de Illari al respecto de las diferencias entre la música italiana y el italianismo de Sumaya referenciadas en la nota 96, uno de cuyos indicadores es la relativa debilidad de las cadencias estructurales. A partir de algunas conclusiones de la próxima sección (III.3) la primera parte de la afirmación de Waisman puede matizarse: aunque siga planteándose una distancia con el vocabulario instrumental de la corriente “central” italiana y, por ejemplo, su articulación en amplios arcos armónicos propios de la forma *ritornello*, sí pueden hallarse conductas comunes entre el vocabulario instrumental correspondiente a la práctica española del bajo continuo y la polifonía de facistol.

100. Respecto de la estructura, la iteración se da sobre un mismo tono en el estilo italiano y en distintas cuerdas en el estilo de Sumaya; al respecto de la función, quizá sea más afirmativa en el estilo italiano y más dinamizadora en el estilo estricto.

procedimiento, no desde la gramática elaborada por los teóricos, sino a partir de la misma inmanencia de otros estilos contemporáneos a la obra. Al presentarse rasgos propios de las músicas concertadas como los mencionados en la polifonía de facistol, el resultado es de lo más original dado que, como vimos anteriormente, estas dinámicas conductas tonales devienen de la más intrincada linealidad polifónica.

Esta segunda estrategia me permite deslizar, además, un comentario al respecto del método que he puesto en juego en las primeras dos secciones de este artículo. La noción de cláusula emancipada, que, siguiendo a Brover-Lubovksy, acabamos proponiendo como analistas en la elaboración de esta teoría, no puede derivarse exclusivamente de un trabajo con las fuentes históricas. En su lugar, y como variante a una perspectiva “historicista”¹⁰¹ como la que hemos querido desarrollar inicialmente, busca dar un nombre a un procedimiento compositivo como el que nos ocupa a partir de la puesta en juego de una interacción entre ciertas categorías y criterios históricos (en nuestro caso, los rasgos constitutivos de las cláusulas) y otros criterios que, aunque anacrónicos, presentan una interesante fuerza explicativa, de los que nos beneficiamos por nuestra propia posición histórica (en este caso, la noción misma de sintaxis).¹⁰²

III.3. “Otras yerbas”: dinamismo tonal y didácticas de la música

Antes de cerrar el trabajo, me ha parecido pertinente dedicarme brevemente a otros aspectos que contribuyen a aquello que, en el título, he intentado designar como “dinamismo tonal”. He querido condensar en un signifiante (dudo si es del todo pertinente) aquellos aspectos que, por fuera de las cláusulas bien formadas, aunque en relación con ellas, dan lugar a un vocabulario cromático cambiante en la obra, con sucesivas ponderaciones de ciertas alturas por semitono ascendente —las “sensibilizaciones” de la llamada práctica común—. ¹⁰³ Varias de las posturas

101. Como la adoptada por Ruth Tatlow en “Theoretical Hope: A Vision for the Application of Historically Informed Theory”, *Understanding Bach*, Vol. 8 (2013): 33-60. La caracterización de esta postura como “historicista” es de Thomas Christensen, “Music theory and its histories”, en *Music theory and the exploration of the past*, ed. Christopher Hatch y David W. Bernstein (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

102. Esta interacción entre criterios eucrónicos y anacrónicos es discutida en Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 5ª edición aumentada (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018), cap. 1.

103. Estas conductas tonales dinámicas pueden hallarse en el corpus de ejemplos de Lorente, como se sigue de las observaciones de Bernardo Illari: “Disonancias y alteraciones accidentales crean dirección y atracciones hacia las notas de resolución, e incrementan la urgencia de la música por moverse hacia adelante”. Illari, “¿Son modos?”, 316.

involucradas equivalen a aquellas “dominantes secundarias” a las que se refiere Craig Russell cuando caracteriza la armonía en el estilo de Sumaya:

Armónicamente, Sumaya muestra una predilección por cadenas de dominantes secundarias y todo tipo de acordes de séptima. ... De ello resulta una energía armónica movilizadora que se desplaza hacia adelante con una tendencia inexorable a las cadencias anticipadas.¹⁰⁴

En estos últimos párrafos intentaré, de regreso a la teoría, interpretar algunas de estas conductas armónicas según algunas categorías nativas —entendiendo que, de igual modo, el análisis de Russell resulta claro y preciso—. Sin embargo, me desplazaré de la corriente “central” de la tratadística de la cual me he valido hasta aquí —aquella que, como mencioné al comenzar la sección 1, corresponde a una didáctica del estilo estricto—.

Considero que, si bien prácticamente todos los procedimientos que hemos visto y a los cuales me referiré aquí pueden explicarse desde los modos de tratar la disonancia y la semitonía comentados por Cerone, Lorente, Nassarre y otros, el recurrir a otra corriente de la tratadística, la de la didáctica del bajo continuo, puede resultar especialmente iluminador a la hora de pensar una sintaxis armónica.¹⁰⁵ Se trata de visitar el estilo estricto con la consigna de una polifonía pensada desde una realización del bajo.¹⁰⁶ Desde clásicos textos sobre historia de la música como los de la Editorial Norton en los años 40 del siglo pasado, abundan las caracterizaciones que proponen

104. Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master”, 95-96.

105. Agradezco al Dr. Diósnio Machado Neto por haber sugerido este camino de análisis con motivo de la lectura de parte de este trabajo en el congreso de ARLAC-IMS en Buenos Aires, septiembre 2019. El Dr. Machado me recomendó revisar la posibilidad de que de la tratadística de Giuseppe Pitoni, incluidas sus reglas de la octava, hubiese estado difundida en México para la época de Sumaya. Dado que no he podido constatar que eso sea así, he optado por trabajar con la obra, más cercana para Sumaya, de José de Torres.

106. Esta vía también puede resultar informativa al respecto de la caracterización histórica de las cláusulas, como muestra Gregory Barnett (ver nota 12). No obstante, he considerado que para los fines de este artículo bastaba con aproximarse a las mismas desde la enseñanza del contrapunto. En el caso del tratado de bajo continuo que aquí usaremos como fuente, las *Reglas de acompañar* de José de Torres, se enseña a armonizar la ocurrencia de las tres cláusulas melódicas (Tiple, Tenor y Bajo) en la parte más grave con algunas conducciones de voces convencionales. Torres se pronuncia seguidor de Lorenzo Penna (1672) en esta materia, y así lo prueban tanto las armonizaciones propuestas para estos bajos (un poco menos cargadas en disonancias en el caso del español) como su manera de ejercitarlas por círculo de quintas. A modo de correspondencias, el acompañamiento de la cláusula de Bajo de Torres equivale a la *cadenza de primo ordine* de Penna, el de la cláusula de Tenor, a la de *terzo ordine* y, el de la cláusula de Tiple, a la de *quarto ordine*. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 76-82; Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata...* (Bolonia: G. Monti, 1672), 165-174.

que, ya desde el siglo XVI, los discursos polifónicos comienzan a verse guiados por el bajo. Sin embargo, ¿qué significa esto? Si adoptáramos un enfoque “presentista”¹⁰⁷ asentado en los principios de la llamada “práctica común”, podríamos buscar explicar el devenir de la polifonía en base a criterios de funcionalidad y nociones de acorde invertible. No es lo que pretendo hacer aquí. En cambio, inspirado en desarrollos recientes sobre la didáctica de la composición desde el bajo continuo en los siglos XVII y XVIII¹⁰⁸ (las tradiciones de los *partimenti*, la *partitura*, entre otras), considero que las conducciones convencionales de las voces ante bajos determinados, condensados en “reglas” de la enseñanza del continuo (de las cuales la regla de la octava es un caso) pueden explicar las conductas de la semitonía que caracteriza este dinamismo tonal a comienzos del siglo XVIII. De hecho, al menos en mi experiencia, la música de facistol de Sumaya resulta “idiomática” para una ejecución en el órgano sólo desde el bajo: esto es, deberían introducirse relativamente pocas cifras para indicar corrimientos respecto de las “reglas”; en líneas generales, la conducción es la convencional. Esto podría sugerir una composición *desde* el órgano, completamente factible en el caso de Sumaya, quien antes de ser maestro de capilla en México fungió en uno de los puestos de organista.¹⁰⁹ Además, reforzaría la idea de que, en lo que refiere a las conductas tonales, esta polifonía de estilo estricto y los estilos concertados contemporáneos tendrían una orientación común.

Para esta breve incursión, que lejos estará de ser sistemática, me valdré de una sola fuente: las *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres y Martínez Bravo, de 1703. La fuente resulta especialmente significativa para el análisis de la polifonía de Sumaya, en tanto es bastante probable que el compositor la haya conocido.¹¹⁰ A modo de muestra, trabajaré sólo con algunos aspectos de las reglas de Torres que, creo, iluminan notablemente la comprensión de la mentada sintaxis armónica: la

107. Este término también es propuesto por Christensen, “Music theory and its histories”.

108. Que forman parte de lo que Giorgio Sanguinetti ha dado en llamar una “nueva teoría” de la música para el siglo XVIII. Giorgio Sanguinetti, “Editorial”, *Eighteenth-Century Music*, Vol. 11, N° 1 (marzo de 2014): 3-4.

109. Marín López, “Música y músicos entre dos mundos”, 58 y 116.

110. En 1704, el mismo Torres hizo un envío de cuatro cajas con ejemplares de su *Missarum Liber* y sus *Reglas generales de acompañar* rumbo a Cartagena de Indias y la Nueva España. Alejandro Vera, “Santiago de Murcia (1673-1739): New Contributions on His Life and Work”, *Early Music*, Vol. 36, N° 4 (2008): 605. Dado que uno de los ejemplares del *Missarum Liber* hizo su camino hacia la catedral de México, como se comprueba ya en un inventario de 1712, no sería de extrañarse que uno de los manuales haya tenido el mismo destino. La referencia al inventario ha sido tomada de Marín López, “Música y músicos entre dos mundos”, 622.

armonización del semitono ascendente, la armonización de la cuarta ascendente/quinta descendente (nuestra “semicláusula” de bajo) y las llamadas ligaduras del bajo.

Según la “*Regla segunda del ascenso de Semitono*”,¹¹¹ en la segunda menor ascendente el primer punto se armoniza con postura de sexta y, el segundo, con armonía de quinta y tercera.¹¹² La primera postura puede incluir, además, disonancia de quinta menor (disminuida),¹¹³ ya sea como glosa, es decir, como nota de paso en tiempo débil, o como ligadura —retardo hacia el tiempo fuerte—, en cuyo caso, debe prepararse en el tiempo anterior (Ejemplos 15 a y b).¹¹⁴ Por su parte, en el salto de quinta descendente o cuarta ascendente,¹¹⁵ las dos posturas deben darse con quinta y tercera, la primera de ellas con tercera mayor y la segunda, con la tercera natural. Este salto constituye, además, el sitio más convencional para la utilización de la ligadura de séptima (que también debe prepararse en el tiempo anterior), como muestra la “regla única”¹¹⁶ dedicada a esta disonancia en el tratado (Ejemplos 15 c y d).

Las ligaduras de bajo revisten especial interés para el análisis del estilo de Sumaya. Según Torres:

Siempre que se hallare en los acompañamientos notas de ligadura, a la primera parte se acompaña con consonancia llana [= postura de quinta y tercera] y, a la segunda (que es la parte que ha de ligar) con segunda, cuarta y sexta, observando que la cuarta sea mayor [=aumentada], correspondiendo (precisamente) a la nota siguiente sexta, en la forma que se ve en el *Ejemplo primero*. Esta regla que se debe tener por general, admite una excepción y es, que si el bajo después de dicha canturía cierra cláusula o, diciéndolo con su voz propia, ejecuta cláusula de tiple, le corresponde diferente postura, porque a la parte que ha de ligar, le pertenece segunda y quinta por lo general ... como se verá en el *Ejemplo Segundo*.¹¹⁷

111. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 23.

112. La postura de sexta se acompaña, naturalmente, con tercera, octava y sus compuestos.

113. Equivalente a la séptima armónica en el acorde invertible.

114. El tratamiento de esta ligadura tiene su propio espacio en el tratado. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 36-37.

115. *Ibid.*, 31-32.

116. *Ibid.*, 54-55.

117. *Ibid.*, 62.

Ejemplo 15: selección de armonizaciones propuestas por José de Torres en sus *Reglas generales de acompañar*.

Realización del intervalo de segunda menor ascendente en el Bajo (a) y posibilidad de acompañarla con una disonancia de quinta menor por ligadura (b); realización del intervalo de quinta justa descendente/cuarta ascendente en el Bajo (c) y posibilidad de acompañarla con disonancia de séptima menor por ligadura (d). Tanto los cifrados como las “realizaciones” son consignadas por el mismo José de Torres en sistemas separados.¹¹⁸

118. Ibid., 23-24, 31-32, 57-58 y 55, respectivamente. La secuenciación del último caso del ejemplo b) (quinta menor con preparación de tercera) da lugar a los característicos encadenamientos de “dominantes secundarias” que menciona Russell en la referencia antes citada. En nuestro marco analítico, esto se corresponde con un encadenamiento de “semicláusulas de Tiple” en el Bajo. El recurso aparece repetidamente, por ejemplo, al final del primer versículo del *Magnificat primi Toni*, versículo 1, cc. 5-10 (Ejemplo 9(a), cadencias de Nivel 3). Asimismo, de manera aislada, esta configuración suele plantear

Ejemplo 16: Posibles resoluciones de la “Ligadura del Bajo” según José de Torres.

a)

Notas de ligadura Notas de cláusula

b)

(a) sólo cifrado, (b) cifrado y realización del mismo Torres.¹¹⁹

Como se puede observar en los cc. 3-4 del Ejemplo 16(b), la armonización de la ligadura de bajo que no resuelve a cláusula, con su implicancia de cuarta mayor (aumentada) en el dar del compás, deriva usualmente en la aparición de semitonías con la gestualidad resolutive característica de la “semicláusula de Tiple” —revestidas por la disonancia de tritono que, por ser inversión de la quinta menor (disminuida), también podríamos vincular con instancias cadenciales—. ¹²⁰ Estamos, así, frente a otro procedimiento por el cual, por fuera de las cláusulas verdaderas, se plantean dinamizaciones del espacio tonal, nuevas cromatizaciones, gestualidades direccionadas en lo micro. La polifonía de Sumaya muestra una especial predilección por el uso de este recurso, como ya se puede observar en los cc. 33-34 de *Adjuva nos* en el Ejemplo 6.

Si, siguiendo estas “reglas” para la realización del continuo, se armoniza un bajo que contenga algún sostenido, una que otra ligadura y saltos de cuarta o quinta (rasgos comunes en los mismos sujetos de la polifonía), se observará cómo se conforma el tejido polifónico de acuerdo con las derivaciones armónicas de la parte más grave. Con ello, saltarán a la vista las conductas de la semitonía y las séptimas o quintas que observábamos en Sumaya. Sin la necesidad de comprenderlas en términos funcionales como dominantes secundarias, las mismas podrán concebirse como la resultante vertical

“semicláusulas” (nivel 3) preparatorias a una cadencia de mayor fuerza articuladora (nivel 1-2), como se observa en cc. 66-67 de *Adjuva nos* (aquí como Ejemplo 7(c); bajo Fa sostenido → Sol → Do).

119. Ibid., 62-63.

120. Esto suele implicar, en los tonos sin bemol en armadura (como es el caso de *Adjuva nos*), la aparición de los sostenidos que señalan a primera vista la mentada gestualidad, saliéndose del dominio de lo diatónico. Las excepciones se dan cuando la voz superior de la cuarta aumentada ocupa las notas Si natural (bajo en Fa), Mi natural (bajo en Si bemol) o La natural (bajo en Mi bemol, aquí nuevamente saliendo del diatonismo por el lado de los bemoles). Las últimas dos posibilidades aparecen con más frecuencia, como es de esperarse, en los tonos que incluyen bemol en armadura.

de una gramática de conducciones melódicas derivadas del bajo.¹²¹ Recurramos a otro fragmento de *Adjuva nos* (cc. 39-45, Ejemplo 17) para poner a prueba estas observaciones. Si se lo armoniza siguiendo las reglas de Torres¹²² para los movimientos melódicos vistos y se incorporan, además, disonancias de quinta menor (disminuida) y séptima menor con los criterios que he recuperado (para el semitono y la cuartas ascendentes en el bajo), se obtiene exactamente la misma interválica, en sentido vertical, que propone la composición de Sumaya: cambian sólo las disposiciones, derivadas de un respeto por una concepción vocal de las líneas y de la adecuación de las imitaciones (como la que se da entre Bajo y Tiple I, cc. 39 y ss.) por parte de Sumaya.

Por último, otro caso nos permitirá observar otra cara del dinamismo tonal en Sumaya. El segmento sobre “porta manes, stella maris” de *Alma Redemptoris Mater* (cc. 11-18; Ejemplo 18c) muestra de manera elocuente la sinuosidad comentada por Waisman aunque, en este caso, en vez de “tender hacia el infinito”,¹²³ los meandros de la trayectoria armónica se retraen de manera indecisa, ambivalente. Aquí, las alteraciones accidentales no son tan diversas como las de *Adjuva nos*, pero se prestan a un uso más cromático por parte de Sumaya (en el sentido del énfasis en la diferencia entre nota alterada y natural). Así, a lo largo del pasaje, tanto Si bemol y Si natural como Mi bemol y Mi natural se cancelan, unos a otros, una y otra vez, dando lugar a un efecto caleidoscópico: con sólo dos materiales básicos,¹²⁴ uno tendiente a los *be-moles*, el otro a los *be-cuadros*, que se intercalan a diferentes alturas a lo largo del tejido polifónico, el segmento retorna, de un modo poco previsible, sobre una idea persistente, aunque siempre transformada. Sin embargo, por más azarosa que suene la ubicación de estas alteraciones, no resulta complejo encontrarles sentido como derivaciones verticales de un bajo que, además, está compuesto a partir de simples operaciones sobre el sujeto de imitación. Como muestran las tres variantes (a-c) del Ejemplo 18, nuevamente la aplicación simple de las reglas de Torres al Bajo da lugar a las cromatizaciones presentes en el ejemplar polifónico. Pensamiento armónico desde la

121. Ver nota 117.

122. Hecha previamente la advertencia de que la postura inicial es con 6.^a y 3.^a y que la blanca de c. 43 es nota de paso.

123. El “arte compositivo [de Sumaya] parte de la intersección entre esa tradición [la del estilo estricto] y lo que Taruskin llama ‘el gusto de la época’: un amor por la exploración cromática, por la presentación alegórica de los afectos, por la sorpresa, por el flujo musical cuyos meandros tienden hacia el infinito”. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 597.

124. Una síncopa con semitono descendente (sílabas *fa-mi*, a manera de antepenúltima y última de una cláusula de Tiple) y un tetracordo ascendente en mínimas que acaba con un semitono (diseño *ut-re-mi-fa*).

Ejemplo 18: Sumaya, *Alma Redemptoris Mater*, cc. 11 a 18.

The image displays a musical score for the piece 'Alma Redemptoris Mater' by Sumaya, specifically measures 11 to 18. It presents three different versions of the bass line, labeled (a), (b), and (c). Version (a) is a solo bass line with figured bass notation, including instructions like 'Preparación de la 5.^a m con 6.^a (Torres, p. 57)', '2.^a mf Lig. bajo', '5.^a 1, 2.^a Mf', 'Mismos movs. de cc. 14-15', and 'Clausula de tenor (p. 79) (con doble retardo en 6/4)'. Version (b) is a simplified version of the figured bass. Version (c) is a full vocal score for Soprano (Ti. I), Alto (A.), Tenor (Te.), and Bass (Ba.), with lyrics in Spanish: 'por-ta ma-nes, Et stel - la ma - ris, et stel-la ma - ris, suc-'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

(a) parte de bajo sola, cifrada según las reglas de José de Torres; 126 (b) realización simple del cifrado; (c) versión de Sumaya.

126. Los añadidos entre corchetes se corresponden con el tipo de advertencias que sería necesario explicitar con cifras en la parte de bajo, debido a que su presencia no está dada de hecho por la convención de las reglas, sino se debe a un giro particular de la obra. En este caso, el 6 con bemol indica que la quinta menor que sigue debe estar preparada con sexta menor y no con otro intervalo (esta y otras posibilidades aparecen consignadas en el Ej. 15b).

Cláusula

Largo ha sido el rodeo que nos ha conducido de la teoría a la praxis y, desde allí, a la exploración de caminos alternativos en torno a la(s) teoría(s). El examen de un aspecto técnico fuertemente enraizado en la tradición como las cláusulas me ha brindado una oportunidad para revisar la relación de Sumaya con esta tradición, claramente formulada en el discurso de los tratados. En este sentido, una aproximación analítica “históricamente informada” a la obra del compositor me ha permitido constatar que, a un nivel macro-sintáctico, la polifonía de facistol de Sumaya se ajusta perfectamente a la tradición. No obstante, una profundización en el análisis hacia lo micro, también sobre la base de la perspectiva históricamente informada, ha mostrado —en consonancia con observaciones de otros autores sobre el lenguaje armónico del compositor— que, a pequeña escala, Sumaya pone en juego un uso de la cláusula que contraviene un rasgo definitorio de este signo de puntuación en la tratadística —la necesidad de detención— y, al hacerlo, dinamiza el espacio tonal de una manera que no responde al estilo canónico de la polifonía del siglo XVI tardío —lo cual desafía la visión del *stile antico* como un *Palestrinastil* estático—.

Ante esta falta de correspondencia entre las sentencias de los tratadistas y los rasgos inmanentes del estilo del compositor, ha quedado de manifiesto que, al tiempo que un enfoque históricamente informado permite acercarse a una definición positiva del objeto en términos pretendidamente eucrónicos, históricamente verosímiles, también es cierto que una aproximación de estas características pierde fuerza explicativa a la hora de caracterizar algunos procedimientos compositivos que, efectivamente, forman parte de los estilos musicales. Así es que, de manera de cubrir esta vacancia, resultó necesario adaptar algunas estrategias alternativas que, más allá de la lectura lineal de la tratadística, permitieran explicar lo que se escuchaba en esta polifonía de facistol. Cada una de estas estrategias arrojó luz sobre las cuestiones del manejo heterodoxo de las cláusulas por parte de Sumaya y de algunos otros rasgos del dinamismo tonal identificado en sus obras de estilo estricto.

Considero que el tema se presenta fecundo para próximas indagaciones. Entre las vacancias relativas al tema queda, desde luego, pendiente un análisis de las implicancias retórico-expresivas de los procedimientos técnicos aquí descritos, entendiendo que se trata de música vocal con una función específica. Asimismo, quizá sería oportuno contrastar estas observaciones, en esencia cualitativas, con un enfoque

cuantitativo que muestre la representatividad o excepcionalidad de estos procedimientos en el conjunto del estilo del compositor. También creo fundamental situar estos rasgos técnicos en el contexto de una tradición de composición de música en estilo estricto en México. Al respecto de lo último, por el momento sólo puedo señalar que una aproximación a vuelo rasante de algunas obras de dos compositores representativos como Francisco López Capillas y Antonio de Salazar¹²⁷ me sugiere que parte de las consideraciones con las que aquí he caracterizado el estilo de Sumaya se verifican, en medidas variables, en las prácticas de estos antecesores. Quedará como una hipótesis a revisar.

Como gesto de cierre, quisiera volver sobre el contrapunto entre teoría y práctica que ha guiado el texto, ahora con foco en la práctica de la escucha. Pese a que la interacción hermenéutica entre tratadística y análisis nos revela la adecuación de la polifonía de Sumaya a distintas teorías y prácticas —más antiguas, más modernas—, en primeras audiciones la sonoridad de estos objetos estéticos sigue resultando, cuando menos, “llamativa”. El compositor se perfila como un operador idiosincrático de las gramáticas musicales vigentes y, con ello, su música persiste como desafiante, aunque esté compuesta “según arte”.

Bibliografía

- Barnett, Gregory. “Tonal organization in seventeenth-century music theory”. En *The Cambridge History of Western Music Theory*, editado por Thomas Christensen, 407-455. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002.
- Bent, Ian D., y Anthony Pople. “Analysis”. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Último acceso: 10 de enero de 2021.
- Berger, Karol. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1987.
- Bermudo, Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna: Juan de Leon, 1555.

127. En ambos casos he prestado especial atención a la presencia de cláusulas sintácticamente emancipadas. A modo de ejemplo, hay varias aproximaciones al recurso a lo largo de las Lamentaciones del Sábado Santo de López Capillas (especialmente en el versículo 12, “Virgines eius”) y en las varias partes de himnos compuestas al alimón entre Salazar y su discípulo Sumaya (especialmente *Miris modis – Sit trinitati*). Para sendos repertorios, ver Francisco López Capillas, *Obras, Volumen Segundo*, ed. Juan Manuel Lara Cárdenas, vol. XV, Tesoro de la Música Polifónica en México (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación “Carlos Chávez” (CENIDIM), 1994); Antonio de Salazar, *I. Obras en latín*, ed. Bárbara Pérez Ruiz, vol. XV, Tesoro de la Música Polifónica en México (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación “Carlos Chávez” (CENIDIM), 2016).

- Brothers, Lester D. "Renaissance, Post-Renaissance, and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico". En *Encominum Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*, editado por David Crawford, 75-86. Festschrift series 17. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002.
- Brover-Lubovsky, Bella. *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Castillo, M. Luísa F. S. C. Correia. "As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade portuguesa do século XVII". Tesis Doctoral, Universidade de Évora, 2009. <http://hdl.handle.net/10174/11140>.
- . "Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos Parce mihi". En *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517- 1917)*, editado por Javier Marín López, 495-510. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020. <http://hdl.handle.net/10334/5381>.
- Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro: tractado de música theórica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- Christensen, Thomas. "Music theory and its histories". En *Music theory and the exploration of the past*, editado por Christopher Hatch y David W. Bernstein. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Collins Judd, Cristle. "Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, editado por Thomas Street Christensen, 364-406. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002.
- Cruz Brocarte, Antonio de la. *Médula de la musica teórica: cuya inspección manifiesta claramente la execución de la práctica, en división de cuatro discursos...* Salamanca: Eugenio Antonio Garcia, 1707.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 5ª edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.
- García Gallardo, Cristóbal L., y Paul Murphy. "'These are the tones commonly used': The Tonos de Canto de Organo in Spanish Baroque Music Theory". *Eighteenth-Century Music*, Vol. 13, Nº 1 (2016): 73-93.
- Illari, Bernardo. "Ideas de Sumaya". *Revista de Musicología*, Vol. 43, Nº 2 (2020): 587. <https://doi.org/10.2307/26975139>.
- . "¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente". En *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, editado por Melanie Plesch, 289-326. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- López Capillas, Francisco. *Obras, Volumen Segundo*. Editado por Juan Manuel Lara Cárdenas. Vol. XV. Tesoro de la Música Polifónica en México. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación "Carlos Chávez" (CENIDIM), 1994.
- López Ruiz, Luis. "El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

- Lorente, Andrés. *El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás Xamares, 1672.
- Marín López, Javier. “Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, editado por Javier Marín López, 539-571. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018.
- . “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)”. Tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2007.
- Meier, Bernhard. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie: nach den Quellen dargestellt*. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1974.
- Meyer, Leonard. *El estilo en la música*. Madrid, España: Ediciones Pirámide, 2000.
- Miller, Stephen R. “Music for the Mass in Seventeenth-Century Rome: Messe Piene, the Palestrina Tradition, and the Stile Antico”. Tesis de doctorado, The University of Chicago, 1998.
- Nassarre, Pablo. *Escuela Música, según la práctica moderna. Dividida en primera, y segunda parte*. Vol. 1. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724.
- . *Fragmentos músicos repartidos en cuatro tratados*. Madrid: Imprenta de música de su majestad, 1700.
- . *Segunda parte de la Escuela Música*. Zaragoza: Herederos de Manuel Roman, 1723.
- Otaola, Paloma. “La formación de las cláusulas en la teoría y en la práctica de Juan Bermudo (1555)”. *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 16, N° 1 (2000): 97-126.
- Penna, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata...* Bologna: G. Monti, 1672.
- Reccitelli, Lucas. “Sumaya, tradicionalista disonante”. En XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina (23 de agosto de 2018).
- Robledo Estaire, Luis. “Pensamiento musical y teoría de la música”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, Vol. 3, 531-618. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Rubio, Samuel. *La polifonía clásica: I. Paleografía. II. Formas musicales*. Biblioteca “La ciudad de Dios”. Madrid: El Escorial, 1956.
- Russell, Craig H. “Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master”. En *Encominum Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*, editado por David Crawford, 91-106. Festschrift series 17. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002.
- Salazar, Antonio de. *I. Obras en latín*. Editado por Bárbara Pérez Ruiz. Vol. XV. Tesoro de la Música Polifónica en México. Ciudad de México: Instituto

- Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación “Carlos Chávez” (CENIDIM), 2016.
- Sanguinetti, Giorgio. “Editorial”. *Eighteenth-Century Music*, Vol. 11, no. 1 (marzo de 2014): 3-9. doi:10.1017/S1478570613000341.
- Santa María, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565.
- Stevenson, Robert, ed. *Latin American colonial music anthology*. Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1975.
- Sumaya, Manuel de. *Sol-fa de Pedro*. Editado por Craig H. Russell. The Mexican Baroque Collection. Los Osos, California: Russell Editions, 1993.
- Tatlow, Ruth. “Theoretical Hope: A Vision for the Application of Historically Informed Theory”. *Understanding Bach*, Vol. 8 (2013): 33-60.
- Torres, José de. *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado*. Madrid: Imprenta de música, 1702.
- Ulloa, Pedro de. *Musica universal o Principos universales de la musica*. Madrid: Imprenta de musica, por Bernardo Peralta, 1717.
- Valls, Francisco. “Mapa armónico práctico: breve resumen de las principales reglas de la música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y modernos... [Manuscrito]”, 1742. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>.
- Vera, Alejandro. “De cláusulas y modulaciones. Sobre un aparente ‘defecto’ en la obra de José de Campderrós (ca. 1742-1811)”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 74, nro. 233 (2020): 88-119.
- . “Santiago de Murcia (1673-1739): New Contributions on His Life and Work”. *Early Music*, Vol. 36, N° 4 (2008): 597-608.
- Waisman, Leonardo J. “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos”. En *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517- 1917)*, editado por Javier Marín López, 591-607. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020. <http://hdl.handle.net/10334/5381>.
- . *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.

**Entre el “Buen Vivir” y los feminismos. Agencia y
pensamiento comunitario en los grupos femeninos de música
sikuri en Argentina**

Adil Podhajcer

Alejandra Vega

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 189-217

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

Entre el “Buen Vivir” y los feminismos. Agencia y pensamiento comunitario en los grupos femeninos de música sikuri en Argentina

Desde los años 90, el campo de la música andina en Buenos Aires y Jujuy ha incorporado la emergencia de nuevos ensambles sikuris femeninos, desafiando no solo los discursos “originarios” sino también creando “círculos de confianza” a través de sonoridades colectivas performativas. Desde un análisis comparativo, problematizamos acerca de los debates sexo-genéricos actuales entre las mujeres sikuris, vinculados a sus genealogías, sus trayectorias sonoro-musicales y los procesos de producción musical que caracterizan al universo sikuri. Por otro lado, planteamos la relación dialéctica entre los feminismos y el *Sumaj Kawsay* (“Buen Vivir”), como horizontes utópicos re-emergentes y multiontológicos de re-existencia creativa, frente al desarrollismo y las políticas extractivistas estatales. Finalmente, reflexionamos acerca de nuestra Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris, como propuesta musical, micropolítica y comunitaria, y apelamos a crear redes similares que incorporen la discusión sexo-genérica, así como los procesos de cambio y transformación social particulares de cada mundo cultural.

Palabras clave: Sikuris, Feminismos, *Sumaj Kawsay*, *Performance*

Between “Good Living” and Feminism. Agency and Community Thought in Sikuri Women’s Music Groups in Argentina

Since the 1990s, new female sikuri ensembles have emerged in the field of Andean music in Buenos Aires and Jujuy, challenging not only “native” discourses but also creating “circles of trust” through collective and performative sound-production. On the one hand, based on a comparative analysis, we problematize the current sexual-gender debates among *sikuri* women. These debates are linked to their genealogies, their sound/musical trajectories and the processes of musical production, which characterize the *sikuri* universe. On the other hand, we understand the dialectical relationship between feminisms and *Sumaj Kawsay* (“Good Living”) as re-emerging and multi-ontological utopian horizons of creative re-existence, in the face of development and state extractivist policies. Finally, we reflect on our Latin American Network of Sikuris Women as a musical, micropolitical and community project, and we appeal to create similar networks that incorporate the sexual-gender discussions, as well as the processes of change and social transformation specific to each culture.

Keywords: *Sikuris*, Feminism, *Sumaj Kawsay*, *Performance*

Introducción¹

La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo. Y, ¿quién cuenta como ‘nosotras’ en mi propia retórica? ¿Qué identidades están disponibles para poner las bases de ese poderoso mito político llamado ‘nosotras’? ¿Qué podría motivar nuestra afiliación a tal colectividad? (Haraway 1985: 8)

El siku es un aerófono de soplo directo formado por una serie de tubos cerrados atados en forma de balsa, en una o dos hileras. A este instrumento le corresponde el código 421.112.21 según el sistema clasificatorio de Hornbostel-Sachs. Si bien aún hay controversias con respecto a su antigüedad² y su historia milenaria,³ la permanencia de la práctica de su ejecución entre diversos grupos amerindios, así como la dispersión de ejemplares de flautas pánicas de materiales no perecederos (piedra, cerámica o huesos de ave) en la región andina y altiplánica de Bolivia, Perú, norte de Argentina y Chile, han dado fundamento al carácter emblemático de este instrumento en los Andes Centrales. Posteriormente, la práctica asentada en zonas urbanas, reproduce y retoma costumbres que reafirman modos de recrear y recuperar su identidad indígena, así como compartir experiencias comunitarias.

1. En memoria de Cintia Guerra, sikuri, madre y luchadora.

2. Carlos Mansilla Vásquez, “El artefacto sonoro más antiguo del Perú”, *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 1 (2009): 185-193; M. Alejandra Vega, “Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires”, en *Actas de la Novena Semana de la Música y la Musicología* (Buenos Aires: EDUCA, 2012).

3. El término “milenario” es utilizado recurrentemente en los discursos de los sikuris y de los movimientos de indígenas que intentan recuperar sus derechos en un sentido amplio, a través de su uso se lleva el foco de atención hacia la historia de despojo que comenzó con la invasión española. Se trata de una estrategia que remite la tradición de las flautas a una profundidad histórica al vincularlas con el hallazgo de las primeras flautas pánicas, las “antaras” de Caral, que datan de 2750 a.C. Carlos Sánchez Huaringa, “Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la ‘antara’”, *Arqueología y sociedad*, Vol. 29 (verano 2015): 461-494. Aunque con discontinuidades y en formatos diversos —diversidad que se mantiene entre las flautas pánicas andinas amerindias hasta la actualidad y que también es propia de los sikus—, los ejemplares abarcan un área de dispersión desde Ecuador hasta Chile. Algunos rasgos que caracterizan a la ejecución del siku bipolar de las bandas de sikuris pueden ser rastreados en la cerámica Moche (S II a.C. al VII d.C.), que proporciona una rica iconografía y nos permite conocer en mayor profundidad las performances de las bandas prehispánicas (para un análisis en profundidad de la iconografía de las antaras Moche, ver Daniela La Chioma, “La antara en el arte moche: quitar espacio. Performance y Simbolismo”, 2018, https://www.researchgate.net/publication/334494296_La_Antara_en_el_Arte_Moche_Performance_y_Simbolismo. Última consulta: 5/3/2021). Además de la imposibilidad de reproducir una *performance* con la información que nos puede proporcionar un instrumento aislado, la caducidad de los materiales como la caña dificulta su conservación.

En estos contextos urbanos y en las comunidades indígenas que mantuvieron vigente la tradición de la música sikuri,⁴ este instrumento es de ejecución colectiva. A ello se le agrega lo que Valencia Chacón denominó bipolaridad,⁵ haciendo referencia al modo complementario de ejecución. Esta complementariedad es necesaria por la estructura del instrumento: los grados de la escala (usualmente la de mi menor antigua/sol mayor) se reparten entre dos instrumentos, de tal modo que los tubos contiguos de un siku proceden por intervalos de terceras. Los tubos del par complementario dan las terceras que forman los grados de la escala diatónica. Por esta razón, una melodía requiere de al menos dos sikuris en estrecha colaboración para concretarse. En ese par complementario de instrumentos, uno recibe el nombre de *ira* (el que guía) o “seis” (en referencia a los seis tubos que lo componen); la segunda denominación es más común en Buenos Aires. El otro componente del par complementario es llamado *arca* (el que sigue), o “siete”.

Coloquialmente, los sikuris llaman a esta modalidad de ejecución “tocar contestado”. Como hemos abordado, esta característica permea la mera exigencia técnica de coordinación entre dos individuos, percibiéndose y explicitándose, al menos entre quienes se adhieren a ciertas propuestas del indianismo y el indigenismo, como una metáfora del funcionamiento dualista de las sociedades indígenas antes de la llegada de los españoles a América.⁶ Dentro de la diversidad de posicionamientos, un

4. Los términos *siku* y *sikuri* provienen del aymara. El primero se refiere al instrumento en sí mismo, el segundo significa “ejecutante de siku”. Al incorporarse al español, la palabra *sikuri* suele usarse para denominar también a la flauta pánica.

5. Américo Valencia Chacón, “El Siku Bipolar en el Antiguo Perú”, *Boletín de Lima*, no. Vol. 23 (mayo 1982).

6. Véase de Adil Podhajcer, “Imaginación, creencias y utopías en conjuntos de música andina: Un contrapunto entre Puno (Perú) y Buenos Aires (Argentina)”, *Revista de Estudios Sociales Comparativos*, Vol. 2 (abril 2008): 182-204; “El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de ‘música andina’ de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)”, *Latin American Music Review*, Vol. 1 (invierno 2011): 269-293; y “Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 223 (enero-junio 2015): 47-65. De M. Alejandra Vega, “Una aproximación a las músicas de las bandas de sikus”, “Construyendo el Sumaj Causay: discursos y performances en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires”, en *X Reunión de Antropología del Mercosur* (julio 2013); y “Rebuilding the Pre-hispanic Religiosity in an Urban Area: The Case of the Urban Sikus Bands in Buenos Aires”, *Sociology and Anthropology: Horizon Research Publishing* (HRPUB), Vol. 12 (invierno 2016): 1054-1065. Como han señalado numerosos autores (José María Arguedas, “El indigenismo en el Perú”, *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, Vol. 55 (1979); Marisol de la Cadena, “¿Son los mestizos híbridos? las políticas conceptuales de las identidades andinas”, *Universitas Humanística*, N° 61 (enero-junio de 2006): 51-84), estos movimientos, al igual que el hispanismo, surgen estratégicamente en un contexto geopolíticamente situado de definiciones del mestizaje y la indianidad peruanas al igual que latinoamericana, abarcando posturas ideológicas de izquierda, como el comunismo y el socialismo, y de derecha de la mano del hispanismo.

significante compartido por gran parte de los sikuris reside en que la complementariedad de la ejecución de la música sikuri es poner en acción la reciprocidad a nivel sonoro, un ejercicio del “Buen Vivir” que proponen como alternativa al modelo individualista de la modernidad occidental que adoptaron las sociedades nacionales luego de los procesos de independización de la corona española y que opera como modelo para organizar la gestión interna de las bandas. La metáfora de la ronda sikuri sintetiza a través de su performatividad una serie de imaginarios utópicos sobre lo “comunitario” y “la ancestralidad”,⁷ definidos así por los y las sikuris y materializados a su vez en y desde los discursos sobre el “Buen Vivir” y el *chacha warmi*. Esta concepción armónica” de complementos, ha sido analizada como diálogo y oposición entre pares, a través del gobierno bipartito Hanan-Hurin establecido por los incas, cuyos bandos se complementaban a través del *tinkuy* o encuentro. Pero el encuentro cultural, económico y cosmovisional se producía a partir de una figura, cuyo rol y representación anterior a los incas lograba mediar entre esta concepción de géneros opuestos: el andrógino.⁸ Según estos estudios, lo andrógino sostuvo los espacios rituales a pesar del coloniaje que pretendió oponerlo a la verdadera “civilización evangelizadora” que persiste hasta la actualidad a través de diversas *performances* culturales del mundo andino.

Otro de los rasgos que caracteriza a los ensambles de sikuris de zonas rurales, indígenas y campesinas, lugares de procedencia de las bandas de sikus, es la ausencia de mujeres sopladoras. Numerosas investigaciones han destacado la operatividad que ha tenido la construcción del género como diferenciación social y división sexual en los Andes, tanto antes y durante el Incanato, así como en el colonialismo.⁹ Esta concepción

7. En este artículo aludimos a lo “ancestral” como una categoría nativa y un significante que remite a un origen, a una genealogía, la cual puede estar relacionada al lugar de origen de los antepasados o, por afinidad, sentirse como comunidad de pertenencia. En ocasiones, suele usarse como equivalente de “milenario” y “autóctono”, con sus variantes significativas. Nos interesa dar cuenta de estas tensiones que expresan constantes cambios y fluctuaciones, según los usos y el contexto situado.

8. Giuseppe Campuzano, “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú”, *Bagoas*, Vol. 4 (2009): 79-93; Canedo, “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos”, en *Cosmología y Música en los Andes*, ed. Max Peter Baumann (Madrid: Iberoamericana 1996), 67-83.

9. Irene Silverblatt, *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987); Arlette Gautier, “Mujeres y colonialismo”, en *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: Del exterminio al arrepentimiento*, dir. Marc Ferro (Madrid: La Esfera de los Libros, 2005); Campuzano, “Andróginos, hombres vestidos de mujer”; Henry Stobart, “In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes”, *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17 (diciembre 2008): 67-94.

múltiple del mundo, la dualidad complementaria del mundo andino, puede ser definida como una plenitud ontológica y política que incluye la transgeneridad, a través de la circulación entre géneros y asociada a una negociación constante en busca de los ideales de la igualdad social, relaciones utópicas que se reactualizan frente a procesos de explotación, discriminación racial y desplazamientos migratorios forzados.¹⁰ Según documentaciones recientes en algunas regiones del altiplano, el siku es concebido como un instrumento masculino, de tiempo seco, cuya ejecución por parte de una mujer ocasionaría en ella infertilidad o imposibilidad de amamantar. Más allá de esto, la violación de este tabú no se limitaría a un perjuicio individual, proyectándose a los fenómenos climáticos y produciéndose una alteración en la distribución de la precipitación normal, ya que el siku “atrae los vientos”, provocando así un desequilibrio climatológico perjudicial para toda la comunidad.¹¹ En cambio, en numerosas regiones andinas, el canto de la mujer es especialmente valorado, debido a su especial participación en determinadas estaciones de siembra así como su alteración de las materialidades visuales de los paisajes, en un proceso complementario con otros poderes masculinos que trasciende el análisis sexo-genérico.¹² La complementariedad y reciprocidad se entienden como un juego de oposiciones, un equilibrio circular que debe sostenerse en las actividades cotidianas, entre ellas mantener ciertas interdicciones correspondientes a la condición de hombre (*chacha*) y de mujer (*warmi*). En otro orden, algunos autores mencionan la prohibición de prácticas musicales de flautas de pan durante gran parte del proceso colonial, el cual perduró luego del imperialismo industrial desde 1840.¹³ Con esta mención, aludimos a los procesos de racialización musical, que un interlocutor recuerda en tiempos más recientes:

10. Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016).

11. Gerardo Fernández Juárez, “La ‘mujer intérprete’. Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia”, *Anthropologica*, Vol. 15 (marzo de 1997): 173-194; y Vega “Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires”.

12. Stobart, “In Touch with the Earth?”.

13. Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1945) y Dale Olsen, *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient south american cultures* (Orlando: University Press of Florida, 2002), entre otros, mencionan distintos hechos de destrucción de instrumentos por parte de jesuitas, así como la orden del arzobispo de Lima en 1614 de destruir y confiscar instrumentos indígenas y el castigo y escarnio público de quienes poseyeran instrumentos prohibidos.

el siku —la música autóctona— siempre era música de indios, no sé si hoy por hoy se manejan con esos códigos, pero siempre era la música de los indios, la más baja, no te permitían que lo tocaras porque los sikus los tocaban los indios. La historia es que con los sikus allá en Bolivia en el año 65, tampoco había tropas así de sikuris, yo me acuerdo en la peña Naira (yo recién estaba haciendo mis primeros pasos), venían tropas de sikuris pero que eran netamente de los campesinos, es decir, no había ciudadanos, como ves vos hoy en día. En esa época eran autóctonos que se venían de río abajo, del Altiplano....¹⁴

Acusados de “borrachos” y de llevar una “vida ligera”, los indígenas y mestizos que optasen por practicar estas músicas, eran discriminados y señalados, incluso por sus propias familias, sobre todo en las ciudades como La Paz, de donde proviene Walter. Esta construcción conjunta de interdicciones es utilizada como una operación moralizante que reestructura los principios míticos implicando, como veremos, a las relaciones de género, así como su cruce con las variables de raza, etnicidad y clase social.

Teniendo en cuenta el modo en el que se concibe la reciprocidad y las relaciones *chacha-warmi* con procesos de rearticulación específicos de los espacios comunitarios, es sugestivo que haya sido en contextos de migración a las ciudades, entornos donde las luchas feministas han logrado una mayor flexibilización de los roles de género, cuando surgen las primeras mujeres sikuris. Paralelamente, el fortalecimiento de los movimientos de inspiración indianista y las migraciones potenciaron el interés en la práctica sikuri. En este sentido, numerosos estudios han destacado la importancia de la pervivencia, la recuperación y la creatividad de prácticas musicales de matrices indígenas frente a los desplazamientos migratorios, sobre todo en Argentina, país que emerge de un genocidio originario.¹⁵ Los procesos de invisibilización de la cuestión indígena ligado al país con una idea de nación homogénea y blanca, dista mucho de su realidad actual, transcultural e intercultural. Por tanto, la reemergencia indígena en los últimos veinte años, demuestra la necesidad de comprender estos procesos de interculturalidad desde la relación y comunicación entre distintos grupos, que

14. Walter Rojas, guía musical oriundo de La Paz, Bolivia, quien migró en la década del 70 a Buenos Aires. Entrevista por Adil Podhajcer, 2008.

15. Diana Lenton et al., “Huellas de un genocidio silenciado: los indígenas en Argentina”, *Revista Sociedad Latinoamericana*, Vol. 6 (abril 2015): 119-142, <http://hdl.handle.net/11336/52773>.

involucran conflictos, negociaciones y disensos, a diferencia de la no cuestionada “convivencia cultural” y posición relativista adoptada muchas veces por las posiciones multiculturalistas.¹⁶

Finalmente, nos interesa destacar que ambas autoras de este artículo somos sikuris e investigadoras, cualidad que nos caracteriza desde hace más de veinticinco años. En los últimos años, Adil Podhajcer viene trabajando distinto tipo de participaciones performáticas y colaborativas, organizando congresos y eventos junto a sikuris investigadores/as, que en su conjunto comprenden abordajes teórico-metodológicos de “*performance-investigación*” desarrollados dentro del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance.¹⁷ Las teorías de la *performance* permiten una mayor comprensión de los vínculos entre los distintos lenguajes estéticos y los modos en que éstos favorecen la construcción de identidades sociales, así como la transformación de los sujetos que los practican. Por su parte, Alejandra Vega viene investigando, soplando y ascendiendo al Abra de Punta Corral junto a la Banda Nuestra Señora de Fátima, del norte argentino (NOA), con quienes también transita y cosecha intensos lazos de amistad y hermandad. En ambos casos, venimos reflexionando cómo en las prácticas sikuris femeninas, a través de los distintos campos de actuación y sus contextos diferenciales, las mujeres adquieren nuevos roles que buscan revertir y subvertir desigualdades de género, en un proceso de descolonización del saber-hacer-sentir-pensar en comunidad y creando círculos de confianza que las fortalece. Particularmente observamos cuestionamientos a las dicotomías político/espiritual, naturaleza/cultura y hombre/mujer, así como los intentos por subvertir la oposición tajante y dicotómica universalismo-liberal/esencialismo-étnico que sigue de cerca Aída Hernández Castillo junto a las reivindicaciones de mujeres comunitarias y

16. Ulf Hannerz, “The World in Creolisation”, *Africa*, Vol. 57 (abril 1987): 546-559; Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Ciudad de México: Paidós, 1991); Boaventura De Souza Santos, “Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos”, *Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales*, Vol. 31 (marzo 1997): 3-16; Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, ed. Frederic Jameson y Slavoj Žižek (Buenos Aires: Paidós, 1998), 137-188; Rita Segato, “Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global”, *Anuario Antropológico*, Vol. 97 (abril 1999): 161-196; Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias* (Ciudad de México: Paidós, 2002); entre otros.

17. Silvia Citro, Adil Podhajcer, Luz Roa y Manuela Rodríguez, “Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas”, *Antropología Experimental*, Vol. 20 (abril de 2020): 13-24, <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>.

pertenecientes al EZLN.¹⁸ En el caso que planteamos, esta búsqueda se expresa en la complementariedad a través del instrumento, desplegando prácticas creativas sonoro-musicales en la esfera pública.

Resultado de devenires compartidos, en 2020 hemos conformado la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris, que tiene como objetivo reafirmar el rol de la mujer sikuri a través de las experiencias compartidas, apelando a una mayor igualdad de género y concientización social, a través de la organización y difusión de eventos. Sobre esto volveremos hacia el final del trabajo.¹⁹

Mujeres sikuris: debates y trayectorias sonoro-musicales

Primeramente, vale mencionar que la concepción dialógica del desplazamiento y el modo de ejecución sikuri dependen de muchas variables que no solo pertenecen a lo musical, sino también a determinados gestos y usos del cuerpo. En estas apropiaciones corporales de las músicas se producen reelaboraciones entendidas como traducciones culturales de tradiciones relocalizadas. Estas se suceden en los movimientos, en las formas de tocar, como el modo de “soplar la caña”, en la mirada con la pareja y el grupo y en la fuerza o energía en la ejecución. Esta concepción de “complementariedad” en el conjunto, que depende siempre de la respuesta y pregunta del/los otro/s, se construye en la acción misma de la práctica, que Voloshinov denomina como “la percepción activa del discurso ajeno”, la que concentra algunas tendencias del diálogo, como la orientación, la elaboración y la vivencia del mismo, que se suceden socialmente y acordes al contexto.²⁰

Existe en este tipo de ejecución un amplio despliegue de eficacia en la que la destreza musical y su efectividad tienen un rol primario en la formulación de los discursos. Asimismo, durante la intensificación del diálogo musical, la repetición de la frase musical, contribuye a crear un “exclusivo espacio perceptivo” que permite la experiencia del *flow* del evento y reafirma, actualizando, la unidad musical principal.

18. Aída Hernández Castillo, “Re-pensar el multiculturalismo desde el género. Las luchas por el reconocimiento cultural y los feminismos de la diversidad”, *Revista de Estudios de Género. La ventana*, Vol. 18 (diciembre, 2003): 9-39.

19. Coordinadoras: Juliana Rumaldo Rumi (Buenos Aires, Argentina), Adil Podhajcer (Buenos Aires, Argentina) y Alejandra Vega (Buenos Aires, Argentina). Co-coordinadoras: Judith López Uruchi (Bolivia), Mariela Loreto Pizarro Sipa (Brasil), Nirvana Sinti (Colombia), Almendra (Chile), Gloria Machaca (Jujuy, Argentina), Se origina en la Mesa de Mujeres Sikuris del III Congreso Internacional de Sikuris (2019).

20. Nikólaievich V. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Madrid: Alianza, 1992).

Por estas razones, la repetición no es la reiteración de la unidad semántica, sino su reformulación, lo que permite que cada “parte” de la melodía sea única e irrepetible. En este sentido, la música anula el tiempo cotidiano para crear una nueva dimensión temporal, siendo su articulación acústica un elemento clave y de poder para la estructura performática. Estas características, propias de la interpretación del siku en las bandas, pasaron a ser también patrimonio de las mujeres al acercarse al instrumento en momentos y circunstancias diversos, que varían de región en región.

En Perú las mujeres comenzaron un largo proceso de legitimación como sikuris en la década del 80;²¹ en Lima, en las denominadas “bandas metropolitanas”,²² vinculadas principalmente a espacios universitarios de izquierda, en los cuales se propone una equiparación en los roles de género como supuestamente propone su ideología. En ese período, el debate sobre la legitimidad de la incorporación de mujeres a las bandas enfrentaba a las llamadas bandas metropolitanas con las “bandas regionales”, formadas por migrantes de zonas rurales afincados en Lima, que sostenían una postura esencialista e intentaban replicar todas las características de las agrupaciones indígenas incluyendo la estricta segregación de las mujeres, que acompañan a las bandas como bailarinas. Sin embargo, en los últimos años han surgido dos agrupaciones únicamente integradas por mujeres, *Cori Warmis* en Lima, y *Jallalla Warmis* en Arequipa,²³ a las que se suma el colectivo “8 de agosto”.

Por otra parte, en La Paz, Bolivia, las mujeres sikuris en la escena musical boliviana surgen tempranamente en la década del 60, a partir del trabajo pedagógico y musical de las “Hermanas Tejada”, pioneras en difundir la música aymara en contextos

21. Sánchez Huaranga, “Los primeros instrumentos musicales precolombinos”.

22. Aunque existen discusiones en torno a la validez de esta clasificación, en Perú se denominan “bandas metropolitanas” o “sikuris metropolitanos” a las agrupaciones que nacen en Lima, formadas por limeños, “bandas regionales” a las que están conformadas por migrantes de la sierra afincados en Lima, y representan el lugar de origen de los migrantes, y “bandas o sikuris altiplánicas” a las de los ámbitos rurales donde habían nacido.

23. Originada en sus inicios en la comunidad LGTB, vienen realizando convocatorias desde el 2014, con una primera participación en 2015 como Mujer sikuri, Mujer Expresate con Arte, y luego en 2016-17 creando vínculos con mujeres lesbianas y compañeras de colectivas feministas con el nombre de Awqa Sisa Warmi Sikuris hasta el nombre actual Jallalla Warmis sikuris (comunicación personal con Nathaly Gonzales, fundadora y directora desde los inicios). Además, así se expresan en su página de Facebook: “Somos Jallalla Warmis Sikuris de Arequipa Perú. Somos un grupo de Mujeres diversas en nuestras profesiones, lenguaje, orientación sexual, cultura, país, creencias y que coincidimos en el respeto de nuestros derechos humanos como mujer a ser libres, a que nosotras podamos decidir y expresarnos libremente. Nos empoderamos a través de la música y nuestras raíces quechua y aymaras, recordando a nuestras ancestras y ancestros. También en el respeto a la madre tierra; Pachamama. Y buscamos la coherencia en nuestros principios y actos”.

urbanos adversos de violencia racial pero también de identificaciones indígenas y nacionales a través de la música comunitaria. Este proceso da origen, en 1980, al Taller de Música Popular Arawi.²⁴ En esos años, las estigmatizaciones también arrojan una desigualdad estructural y el anquilosamiento de los roles de género: las mujeres sikuris son calificadas como las transgresoras de la cultura”, “marimachos” y “qachoqaras”,²⁵ entre otros descalificativos.

En el caso de Argentina, la tradición de las bandas de sikuris es más reciente y está relacionada con la migración desde Bolivia y Perú. En el caso jujeño, de mayor profundidad histórica, las primeras bandas, formadas por migrantes bolivianos, se organizaron a partir de 1930 para acompañar a la peregrinación al santuario de Nuestra Señora de Copacabana en Punta Corral, en Tumbaya, Quebrada de Humahuaca.²⁶ La peregrinación fue tornándose más masiva hasta que en 1972 se produjo un desdoblamiento definitivo que dio origen a la peregrinación al Abra de Punta Corral, santuario al que se accede ascendiendo desde Tilcara. La importancia de esta última fue creciendo gradualmente hasta transformarse en la más multitudinaria de las dos, y la mayor reunión de bandas de sikus del país. En el presente coexisten las dos peregrinaciones, cada una a un santuario diferente, llevando su imagen correspondiente en el marco de las celebraciones católicas de Semana Santa. Como toda manifestación de devoción del catolicismo andino, es fácilmente observable la incorporación de elementos de la religiosidad prehispánica, tales como las libaciones a la Pachamama en lugares predeterminados o la acumulación de piedras en forma de apachetas en los calvarios donde se producen los relevos de quienes transportan la imagen, así como ciertos aspectos “dionisiacos” propios de los complejos festivos sobre los que se asentaron las celebraciones cristianas de gran importancia para la memoria sensorial de toda esa región norteña.²⁷ En este marco tradicional de exclusión de las mujeres del rol de intérpretes de siku surgió, ante las reiteradas negativas de los hombres de incorporarlas como sikuris a sus agrupaciones, en 1996, la primera banda de mujeres de Argentina: la Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima.

24. Judith López Uruchi, “Las mujeres *phusiris*. Entre la tradición y la transgresión”, en *III Congreso Internacional de Sikuris*, realizado del 14 al 16 de agosto en Buenos Aires (2019).

25. Refiere a las mujeres que quieren “parecer” hombres o comportarse como tal.

26. Antonio R. Machaca, *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral* (Tilcara: Ed. del Autor, 2011).

27. M. Alejandra Vega y Adil Podhajcer, “Las poéticas del ritual”, *Diario La Arena*, 12 de julio de 2020, <http://www.laarena.com.ar/caldenia-las-poeticas-del-ritual-2121439-5.html>.

El caso de las sikuris del área Metropolitana de Buenos Aires es diferente al jujeño, presentando cierta semejanza con el limeño: la mujer se incorpora a bandas mixtas. Esto ocurre a fines de los años 80, momento en que toma forma una banda que luego se llamaría “Los Alegres de Montserrat” (y posteriormente, “*Colque Mayu*”), donde se logra dar continuidad a intentos esporádicos que habían tenido lugar una década atrás, en talleres organizados para difundir la cultura de la región andina, incluyendo su música, impulsados por migrantes del Noroeste Argentino (NOA) y, ocasionalmente, de Bolivia o Perú. Los años 90 marcan el inicio de la multiplicación de las bandas, potenciadas por la migración de Bolivia y Perú. Los migrantes recrean las prácticas musicales de sus lugares de procedencia, así como los contextos performativos y el modo de gestionar el funcionamiento de las bandas, incorporando a su vez determinadas modalidades locales, entre las que se encuentran mayores flexibilidades en los roles de género. Consecuentemente, se trata de bandas mayoritariamente mixtas —con contadas excepciones— que reciben mujeres, porteños²⁸ y porteñas entre sus integrantes. Algunas de estas bandas incorporan, desde sus inicios, posicionamientos políticos acordes al indianismo, de influencia creciente con el pasar de los años, aunque todas ellas tienen al menos una afinidad ideológica que las acerca a la defensa de los derechos indígenas. Finalmente, con la crisis socio-política y económica en la Argentina del 2001, las bandas se cuadruplicaron, alcanzando una equidad genérica en gran parte de los grupos, salvo aquellos “originarios o tradicionalistas” que no aceptaron y, al día de hoy, aún no aceptan mujeres sopladoras.

Mujeres sikuris y contrahegemonías

Los discursos de las integrantes de estas bandas se inscriben en la interpretación de los modos de ejecución de la música, entre los que se destaca la ejecución complementaria concebida como metáfora de la reciprocidad o *ayni*. Los pares complementarios *arka/ira* reflejan la complementariedad hombre/mujer concebida como una relación equitativa, en la cual ambas partes son necesarias para la construcción colectiva del discurso musical y de la comunidad o *ayllu*. Asimismo, los diferentes registros de la tropa o conjunto de instrumentos representan los diferentes grupos etarios del *ayllu* resonando en armonía. En el mismo sentido, el círculo evoca

28. Denominativo del habitante de la Ciudad de Buenos Aires.

relaciones de horizontalidad. Rebasando la práctica estrictamente musical, cada ensayo tiene, generalmente, como cierre, una puesta en común en la que se alienta a todos los miembros de la banda a dar sus opiniones, se divulgan las novedades tales como las invitaciones a tocar en determinados espacios, se evalúa la participación de la banda y se toman otras decisiones administrativas.

La música sikuri es parte del patrimonio cultural de grupos subalternos (indígenas y campesinos o migrantes). En este sentido, forma parte de la “otredad” para sectores hegemónicos que históricamente han sostenido y alimentado representaciones de la cultura ligadas a una percepción eurocéntrica, hecho que se pone en evidencia en Buenos Aires y grandes centros urbanos. En la Quebrada de Humahuaca, la percepción es diferente. No sólo porque la mayor parte de su población es campesina, mestiza o indígena, sino porque el proyecto de patrimonialización de la Quebrada revalorizó las representaciones locales de su propia cultura.²⁹ Las características de estos dos contextos nos dan elementos que nos permiten explicar el contraste de las prácticas y discursos de las mujeres sikuris de Jujuy y de Buenos Aires.

En el caso de Tilcara, el surgimiento de la Banda Nuestra Señora de Fátima fue producto de la iniciativa de grupos de adolescentes y jóvenes tilcareñas, que se sublevaron frente a los mandatos impuestos por los roles de género. En efecto, hasta la formación de la primera agrupación de mujeres, su participación en las bandas las confinaba a tareas de servicio o de cuidados: subían junto a los hombres como cocineras o portando el botiquín de primeros auxilios. Las más afortunadas lograban ubicarse como un complemento estético, llevando el estandarte que identifica a las bandas o la varita que acompaña el ritmo que marca el bombo. Una de sus fundadoras, Carina Jimenes, relata esos duros comienzos: “Nosotras queríamos integrar una banda, pero... como era antes, toda de hombres, a la mujer solamente se le permitía la varita o el botiquín [...] ¡de hombres, nada de mujeres!”³⁰

Los integrantes de las bandas fundamentaban su negativa a incorporar mujeres en tradiciones regionales o tabúes que vinculan el instrumento a la sequedad y la masculinidad. La ejecución por parte de las mujeres provocaría daños a nivel individual y colectivo. A nivel individual, la sequedad provocaría en la ejecutante infertilidad y/o

29. M. Alejandra Vega, “El jueves de las Comadres en Tilcara: Tradición y transformación en tiempos de reivindicaciones”, *Mitológicas*, Vol. 34 (2019): 49-74.

30. Entrevista concedida a Canal 4 de Jujuy por Carina Jimenes, 2017.

incapacidad de amamantar, y a nivel colectivo, “atrae los vientos”, provocando alteraciones climáticas.³¹ Estos discursos, en conflicto con la realidad, son cada vez más escasos, pero queda en pie la coerción social sobre los roles de género que obstaculizan el alejamiento de las mujeres del espacio doméstico.

Aunque en menor proporción que en el pasado, y al igual que en otros países donde las bandas de sikus forman parte de la tradición, los hombres ven amenazados sus lugares de privilegio. Entre la incredulidad y el acoso de los hombres, las integrantes de la banda Nuestra Señora de Fátima tuvieron que demostrar su capacidad. Carina Jimenes recuerda que:

Al principio no creían que mujeres pudieran subir al Abra tocando sus sikus. Para muchos hombres era difícil aceptar que mujeres lleguen a ser como ellos. ... El primer año, una banda en particular, cuando llegamos a Chilcahuada tocando, no se callaron, como lo hacían con otras bandas, por respeto a nosotras, y siguieron tocando con más fuerza. Se abrieron para que nosotras pasáramos, y estando en medio de ellos, algunos tocaban sus sikus al oído de las chicas. Pero, aunque despacio y con miedo, igual salimos tocando nuestra marcha sin perdersos.³²

Sin embargo, no todos los hombres reaccionaron con hostilidad ante el proyecto de la banda femenina. Muchos varones brindaron su apoyo material y andamiaron su aprendizaje. Las jóvenes supieron tejer alianzas de sororidad, pero también gestionar el apoyo de sectores que en nombre de una tradición indígena asumían una posición esencialista, como la Iglesia y el gobierno municipal.³³ Del mismo modo, otros jóvenes con vínculos de amistad, así como parientes, las apoyaron con la enseñanza de la técnica del instrumento y repertorio musical y aportaron su ayuda económica.

Las jóvenes revolucionaron el escenario musical de la Semana Santa tilcareña, estableciendo nuevos estándares y roles de género ocupando espacios de representación social que ampliaban sus espacios de influencia fuera del ámbito doméstico/familiar, creando un antecedente para nuevas bandas femeninas en Tilcara y Humahuaca y forzando la admisión de mujeres en las bandas “madres”³⁴ y en otras más recientes pero

31. Vega, “Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires”; y “Construyendo el Sumaj Causay”.

32. Entrevista realizada por Alejandra Vega en 2019.

33. Vega, “Construyendo el Sumaj Causay”.

34. Machaca, “Los sikuris y la Virgen de Copacabana”.

que hasta ese momento sólo habían admitido hombres. Se trató de una lucha en el seno de una cultura con un alto grado de homogeneidad, donde lo que estaba en disputa eran los roles de género, es decir, ni más ni menos, que la posibilidad de concretar un deseo que les era interdicto por su condición de mujeres, del goce musical por medio de la práctica misma, como cuerpos vibrantes y actuantes produciendo los sonidos que sólo podían disfrutar como espectadoras, abandonando la periferia para volverse el centro de las miradas y de la audición.

Imagen 1: Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima en el Abra de Punta Corral, Jujuy, 2012.



Imagen 2: Banda “María Rosa Mística” durante la Peregrinación al Abra de Punta Corral, Jujuy 2012.



En Buenos Aires, el proceso fue diferente. Desde las primeras bandas porteñas, salvo excepciones puntuales, las mujeres fueron admitidas. Junto a los migrantes, aquellos que por su condición de locales no habían experimentado segregación, empezaron a conocer por experiencia propia o a partir de los relatos de sus compañeros,

la dura realidad del racismo o el etnocentrismo de muchos porteños. Para las mujeres sikuris de las bandas de Buenos Aires —tanto migrantes como porteñas—, ese “otro” que marginaba no estaba entre sus compañeros sikuris sino afuera. Y como reacción contrahegemónica, en gran parte asumieron los discursos indianistas sobre la reciprocidad y el “Buen Vivir”, reinterpretando la complementariedad en clave feminista. Estas interpretaciones que, no sin rasgos esencialistas, funcionaron como herramientas para comprender y realizar propuestas sobre la realidad que enfrentaban a diario, caracterizaron el pensamiento y accionar político de las mujeres sikuris de las primeras bandas. De este modo, el feminismo de las mujeres de estas bandas quedó subsumido en el discurso del “Buen Vivir”. La siguiente explicación de un guía sikuri, explica cómo los significantes tradicionales atribuidos a la mujer están aún presentes y en actualización. En este caso subsumidos a una condición biológica:

Hay sí una cuestión de armonía...porque la mujer es horizontal y el hombre vertical, ¿no? Entonces, por ejemplo, la mujer, para estar en contacto con esa armonía natural, no necesita tocar instrumentos, porque ya está armonizada con esa energía, porque por la sensibilidad, por la forma de ser de la mujer, es horizontal, no ve como una pirámide. El hombre sí, entonces el hombre para armonizarse lo que necesita es un instrumento, con esa energía. Pero eso no te va a hacer mal al cuerpo, no te va a hacer nada, depende también del físico que tenés vos, pero eso no quiere decir que la mujer no pueda tocar, pero no necesita para armonizarse algo... divino o algo elevado, porque ya la mujer está...Solamente al cantar ya está integrándose, porque ella ya tiene, ya tiene incorporado a su cuerpo, pero eso no quiere decir que no tenga derecho a tocar, tiene todo el derecho como el hombre.³⁵

Según Segato, esta construcción de género conlleva una inter-historicidad y una autotransformación que, entre los ensambles de sikuris, suele ser incorporada como un significante relevante.³⁶ Así, puede entenderse como una moralidad biopolítica que impide el “fluir” del deseo del propio cuerpo femenino y transgénero. De este modo, el *locus* de la mujer sikuri puede comprenderse desde un devenir del cuerpo de las mujeres como objeto, al deseo del propio cuerpo como propiciador de lo sonoro-musical. La

35. Guía musical de Buenos Aires, 2009. Guía musical y Docente de música andina. Realiza eventos y clases en escuelas acerca de la música y la filosofía andina. Conformó en Bolivia y en Buenos Aires algunos de los grupos más importantes que aún hoy existen.

36. Segato, *Contra las mujeres*.

operación de hacer uso de ciertas prácticas vinculadas a la complementariedad, implica también un debate sobre la espada moralizante colonial y la “pérdida del falo” y el temor a ser rechazado como abyecto, en términos de Butler.³⁷ La utopía “ancestral” se torna inalcanzable e imposible, actuando a través de lo simbólico-político, expresado en las múltiples referencias a esa “primera prohibición” mítica, pero también racial: la mujer ya está armonizada y no necesita soplar, sin embargo, tiene el “derecho como el hombre” de hacerlo. La prohibición otrora racial y discriminatoria contra “el indio”, se vuelve contra la mujer, en una operación moralizante del “derecho consuetudinario”, que, en el caso de los pueblos colonizados, siempre arrastran un ejercicio del poder en clave de lectura y de un vocabulario estratégico colonial.

Determinadas conductas patriarcales en el seno de las bandas mixtas de parte de los activistas del movimiento sikuri marcaron las contradicciones de la utopía “ancestral”. Mujeres sikuris de las nuevas generaciones gestaron así, espacios para construir nuevos sentidos mediados por vínculos solidarios entre mujeres en donde, según sus propios términos, converge la “energía femenina”. De este modo surgió, en 2010, el grupo “Warmis Utuya Ajayu” (Mujeres de espíritu fuerte) y en 2016 “Comunidad Mama Quilla”.

Imagen 3: Warmis Utuya Ajayu durante el Mathapi Aptapi Tinku, Buenos Aires.



37. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Buenos Aires: Paidós, 2002).

Imagen 4: Comunidad Mama Quilla durante el Mathapi Aptapi Tinku, Buenos Aires, 2019.



Dialéctica entre los feminismos y el *Sumaj Kawsay*

La formación de bandas de mujeres en Buenos Aires causó cierto estupor entre quienes creían que el “Buen Vivir” y la recuperación de la utopía prehispánica bastaría para resignificar lo que consideraban “machismo” en las comunidades. Este no fue el caso. Ante episodios de violencia de género entre los integrantes de las bandas se propusieron soluciones ambiguas que confirmaban cómo los pactos entre hombres continuaban más allá del discurso igualitario indianista. Frente a actitudes similares, la idea de las bandas de mujeres comenzó a tomar cuerpo, enmarcada por la influencia de un surgimiento del activismo feminista a escala global, que en Argentina tuvo su correlato en los Encuentros de Mujeres,³⁸ con un punto culminante dado por la primera de las movilizaciones masivas contra los feminicidios el 3 de junio de 2015, la marcha “Ni una menos”.

Al iniciarse la segunda década del siglo, las condiciones para la formación de bandas de mujeres en Buenos Aires eran propicias. Algunas mujeres sikuris que habían pasado por la experiencia de las bandas mixtas encontraron insuficiente el paradigma del equilibrio *chacha-warmi* integrado a los principios de reciprocidad andina del

38. 1986-actual.

discurso indianista, y comenzaron a reconocer la opresión patriarcal que teñía las relaciones entre los miembros de las bandas como una estructura de poder que operaba en el seno de las mismas. Este proceso culmina en la formación de las Warmis Utuya Ajayu: “...con el objetivo de y necesidad de cuestionar el rol que se les ha asignado tradicionalmente a las mujeres dentro de los grupos de sikuris”.³⁹

Paralelamente, surgía la inquietud sobre las particularidades constitutivas de lo femenino y una necesidad de exploración de formas de expresión y relacionamiento de las mujeres, invisibilizadas y desvirtuadas por la ubicuidad del androcentrismo. Aymara C., referente de las Utuya Ajayu, luego de relatar el episodio que la llevó a abandonar la banda mixta que integró desde sus inicios, se refería a ello de este modo: “... es que cuando yo tocaba en Sartañani ya me preguntaba cómo sería tocar entre mujeres. Quería sentir la energía femenina, esa energía de ser sólo mujeres tocando”.⁴⁰

La banda generaba espacios de apoyo mutuo y reflexión para las mujeres, que sus integrantes no encontraban en las bandas mixtas:

yo la invitaba a C. a tocar con nosotras, y ella me decía que no, que tocar entre mujeres y hombres era parte de la reciprocidad, del dualismo y lo complementario de la cultura. Hasta que empiezan los problemas con H. [su esposo y miembro de la banda] y ella se sentía muy dolida. Un día teníamos que tocar con las Utuya y le pedí apoyo porque éramos pocas. Tocó con nosotras y nunca más se fue. “¡Gracias!”, me decía, estaba feliz, se sentía apoyada por todas nosotras, nuestro grupo le dio lo que buscaba.⁴¹

Para las Warmis Utuya Ajayu, el compromiso con las mujeres y sus luchas no las aparta de las reivindicaciones identitarias. Apoyan también la defensa de los derechos a la diversidad de género e incluyen en sus acciones el pronunciamiento como grupo ante diversos sucesos de la política nacional e internacional relacionados a los derechos indígenas y medioambientales. Como lo expresan en su página de Facebook, “ser parte de un círculo de mujeres es un camino hacia la transformación social”. Esas acciones generadoras de cambios incluyen la incorporación de repertorio con temáticas feministas, así como el análisis crítico del cancionero popular y tradicional que a

39. Página de Facebook de las Warmis Utuya Ajayu.

40. Entrevista realizada por Adil Podhajcer y Alejandra Vega, Buenos Aires, 2019.

41. Entrevista realizada por Alejandra Vega en 2019.

menudo integra el repertorio de otras bandas de sikuris, que implementan usando nuevas tecnologías y difundiendo sus videos cargados de ironía a través de las redes sociales.

Entre otras bandas de mujeres de distintas regiones del país se destaca la “Comunidad Mama Quilla” (Madre Luna), autoidentificada como “banda de mujeres y lesbianas”. Formadas en 2016 en Moreno, zona oeste del Gran Buenos Aires, sus integrantes, oriundas de Buenos Aires, provienen de familias que incluyen una historia de migración desde provincias del país donde el siku no es parte de la tradición musical, como Santiago del Estero, o países como Paraguay, además de descendientes de bolivianos/as por segunda generación, como es el caso de su fundadora y guía musical Aymara, cuya abuela es de Humahuaca (Argentina) y su abuelo de Tarija (Bolivia). Estas jóvenes se plantearon la necesidad de construir un espacio con lazos solidarios femeninos, lejos de los casos de acoso que tuvieron que enfrentar en las bandas mixtas de procedencia, que incluía la diversidad de las orientaciones sexuales que el discurso *chacha-warmi* de la complementariedad dejaba afuera. Así expresa Aymara la particularidad que tiene una comunidad sikuri integrada únicamente por mujeres:

[es diferente] principalmente a la hora de elegir cosas, qué temas tocar o elegir a qué lugar ir a participar tocando, de qué manera, todo eso, cambia un montón, porque en otras bandas, por mi experiencia, era como “bueno, tenemos que ir a tocar a este lugar y vamos, listo, vamos”. No importa, no preguntábamos porqué, de quién es, para qué es... [risas]. En cambio, acá sí, todo el tiempo. Porque también el estar paradas políticamente en un lugar, nos hace esto ¿no? cuestionarnos dónde vamos a ir a tocar, con quién, para qué, con quién vamos a compartir esos espacios..., eso es lo principal que veo de diferencia. Y bueno, también esto de compartir desde una verdadera comunidad, o sea, no solamente desde tocar y listo, y compartir ese buen momento de una tocada o un ensayo, sino que realmente es una comunidad. Por eso le pusimos el nombre de Comunidad, en la que, si alguna se enferma y bueno, estamos ahí, estamos bancando eso, o si alguien necesita algo, también, ya sea desde el hecho de si alguien no sé, no tiene donde vivir, también se gestiona entre todas... eso, vivir desde la salud, desde un montón de lugares, se va gestionando entre todas y se va apoyando, desde un lugar muy compañero, que en otras bandas no lo encontrás ... Una comunidad, y no una banda de sikuris en donde tocás sikus y nada más, sino que suceden muchas cosas ... sería de hermandad entre mujeres. Nosotras, ahora como que estamos

deconstruyendo un poco el hecho de llamarnos mujeres, sino de también nombrar a todas las personas que participan, por lo menos de nuestra comunidad, entonces tratamos de decir no solo mujeres, sino mujeres, lesbianas, trans, y no binaries.⁴²

Además de proclamar desde sus inicios una ruptura con la heteronormatividad, adoptaron también el color violeta que caracteriza al feminismo y acompaña otros reclamos como la lucha por el aborto legal, libre y gratuito, otro punto conflictivo con algunos miembros de bandas de ideología indianista —que en el presente son cada vez menos—. Otra característica que incorporaron, en una búsqueda constante de reconstruir los vínculos con su pasado de raigambre indígena/campesina en búsqueda de una identidad propia, es el acercamiento a prácticas autosustentables de relación con el medio ambiente como la formación de huertas comunitarias, el intercambio de semillas libres de manipulación transgénica, la alimentación consciente y el uso de plantas medicinales.⁴³ Como ha mencionado De La Cadena, los conocimientos chamánicos y la utilización de hierbas son saberes y acciones que empoderan a la mujer, quien hace presente a entidades no humanas que luego pasan a ser parte de las causas indígenas y políticas, conforme actúan en la esfera pública.⁴⁴ En este aspecto es crucial resaltar que para sus fundadoras tocar el estilo *khantus* —género musical emblemático de la región kallawayaya— se vincula a antiguas prácticas de sanación.⁴⁵ Así lo transmite Aymara, además de pronunciarse abiertamente desde su página y participar activamente de convocatorias feministas, Comunidad Mama Quilla se ha pronunciado públicamente a favor de la redefinición de la Argentina como estado plurinacional y ha convocado a otras bandas de mujeres y mixtas a unirse por causas comunes contra la opresión de género, racista y xenófoba. Finalmente, lejos de Buenos Aires, en el extremo oeste de la Argentina, surge en Mendoza la banda Kantuta Warmis en 2011, que se desarrolla en el mismo sentido que la Comunidad Mama Quilla e incorpora reivindicaciones más radicalmente indianistas.

42. Aymara (fundadora y guía musical de Mama Quilla), entrevista realizada por Adil Podhajcer y Alejandra Vega, octubre de 2020.

43. En la actualidad (2020), se dedican al crecimiento y el uso de plantas nativas.

44. Marisol de la Cadena, “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la ‘política’”, *Tabula Rasa*, Vol. 33 (enero-marzo 2020): 273-311.

45. El Kallawayaya es un especialista médico-religioso tradicional de la región de Charazani, a quien se acude para que restaure la salud con hierbas y/o con rituales. En 2003, la UNESCO proclamó la cosmovisión andina de los Kallawayas “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad”.

Es de destacar que estas formaciones musicales más recientes están comprometidas con otras formas de deconstrucción de la lógica patriarcal, y se abocan a modificar las letras sexistas que son tan comunes en el repertorio de la música sikuri que incluye secciones cantadas.⁴⁶ Además, algunas bandas no se limitan a tocar el repertorio que interpretan las agrupaciones mixtas e incorporan otras piezas, intentando así incluir personajes femeninos como protagonistas de las narrativas sikuris. En el caso de las Utuya Ajayu, sus integrantes agregaron a su repertorio el huayno “Bartolina Sisa”, compuesto por Luzmila Carpio. De este modo rinden homenaje a la heroína indígena que dio su vida en las luchas contra el poder colonial, haciendo visible el aporte de las mujeres indígenas en los movimientos de liberación y dándose a sí mismas un referente con quien identificarse. La Comunidad Mama Quilla, además, compone parte de su repertorio tomando las formas musicales tradicionales como inspiración, al que agrega letras feministas, y también de orgullo indígena.

Otras bandas surgidas recientemente en la Argentina presentan posturas intermedias, más ligadas a una espiritualidad donde confluyen elementos y festividades del calendario indígena reformulados en una matriz *New Age*, otra forma de enfrentarse a las religiones institucionalizadas vinculadas al poder patriarcal. En términos generales, los modos estratégicos de “resistencia” y subversión a través de la práctica sonoro-musical reivindican al *Sumaj Kawsay* como horizonte utópico multiontológico, pues incluye a todos los seres y entidades que “habitan” con y desde la tierra, de allí el cultivo del cuidado entre las integrantes de las formaciones femeninas, así como de las plantas y semillas que obtienen e intercambian a través de sus círculos de confianza, cultivados en la ronda musical. Por otra parte, estos círculos sikuris en tanto íconos del pensamiento cosmo-ontológico, propician acciones de re-existencia creativa y la re-emergencia de la mujer, trans, lesbiana y no binarie.

En estos diferentes espacios y formaciones, observamos participativamente cómo la propia *performance* conforma una alteridad cultural como respuesta a los sectores dominantes instituidos, apelando al cuerpo como sitio de “resistencia” dadas las particularidades de su *performance* (ronda cerrada, cuerpos tiesos y un sonido

46. El repertorio de la música sikuri incluye huaynos o canciones populares adaptadas al ritmo y las características del instrumento. El contenido machista de la música popular se ve así replicado en el repertorio de las bandas. Para escuchar la recopilación de letras sexistas por las Warmis Utuya Ajayu, véase https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR3CBsmv-mt3SLWZziv59sh9HgGBSyRG_4A74-zeAIJjie1wrokvq87rThg&v=7yIvcVIAiJM&feature=youtu.be.

producido directamente por un movimiento fisiológico interno del propio cuerpo —el soplo—, en estrecha coordinación colectiva), así como sus acciones sonoro-políticas. Estas cualidades son comprendidas como estrategias “liberadoras” y “contrahegemónicas” que potencian las relaciones intercorporales y la hermandad entre sikuris y, en los últimos años, modos de instituir otros modos de musicar, crear lazos de amistad y círculos de confianza.

La dialéctica entre los feminismos y el *Sumaj Kawsay*, que en parte constituyen los modos performativos de construir su eficacia dentro del mundo sikuri, se hace presente continuo en estas formaciones diversas, en un proceso de reconstitución ontológica, en el cual además buscan perpetuar su propio círculo familiar y el de sus comunidades de origen. Aunque viven en la urbanidad, la referencia a las redes de parentesco implica la búsqueda de “re-conocimiento” puesto que necesitan la afirmación de pertenencia a su familia y, en cierto modo, conocer más internamente —desde adentro—, cómo constituir su identidad y reedificar nuevos significantes en un país lejano al propio. Por otra parte, también reafirman un posicionamiento identitario crítico, por ejemplo, en lo que hace a la dualidad *chacha-warmi*. Los fluctuantes niveles de identificación sexo-genérica y las propias redefiniciones de las concepciones míticas, propias de la multidimensionalidad sikuri en un contexto mayor fluctuante, implican también su adecuación a formas de proxemia y distancia que componen una singular dialéctica de la vida. Esta ética del cuidado, tan establecida en los círculos de confianza femeninos, se sitúa, en cierto modo, en el nudo de las tensiones y fricciones cuando se presentan, por ejemplo, las situaciones de violencia al interior del campo. Así, las acciones de las mujeres enfrentan al esencialismo de la tradición poniendo en evidencia las desigualdades estructurales, sobre todo raciales y, cada vez más combatidas, esto es la inequidad de género.

Entre medio de estas articulaciones y fricciones entre los pensamientos comunitarios, como el *chacha-warmi* y el *Sumaj Kawsay*, y la macropolítica de la modernidad/colonialidad, sobresalen las experiencias de creación, interculturales e inter-clases, que dan cuenta de las posiciones identitarias, sus disputas y las estrategias políticas encaradas en los diversos grupos por su legitimación que hoy, en los círculos sikuris de mujeres no binaries, se pintan de pañuelos verdes, violetas y wiphalas.⁴⁷

47. Emblema de los pueblos originarios del Abya Yala.

Particularmente en el contexto de la pandemia viral, estas experiencias vividas se han multiplicado en numerosos conversatorios entre junio y diciembre de 2020, implicando mutuamente a sus formaciones en propósitos comunes. Justamente, los propios grupos de mujeres y no binaries organizaron eventos vinculados al mes de agosto, mes de la Pachamama, el 5 de septiembre Día Internacional de la Mujer Indígena, y otros conversatorios y encuentros para debatir temáticas y tópicos comunes.

En este sentido, la emergencia de la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris en mayo de 2020, como resultado de la segunda mesa de Mujeres coordinada por Adil Podhajcer, Alejandra Vega y Juliana Lumaldo Rumi en el marco del III Congreso Internacional de sikuris investigadores/as, responde a una necesidad de numerosas sikuris investigadoras, profesionales y activistas de nuclearse y fortalecer sus demandas y convocatorias comunes. La proclama compartida “desde la interculturalidad a través de la música sikuri, en nuestras similitudes, así como con nuestras diferencias, desde nuestras múltiples experiencias latinoamericanas”, insiste en el cultivo de lazos de reciprocidad, frente a distintos tipos y niveles de violencia simbólica, psicológica, racial y de género. Como apunta Segato, la “mujer indígena” puede ser un fructífero *locus* de intervención que suele ser definido aún hoy en tiempos neoliberales, en torno a ser “cuidadoras, portadoras y transmisoras” de prácticas culturales cuyas entramados trascienden el “yo público” y “lo doméstico”, con una eficacia política de lo abyecto.⁴⁸ Al ejercer el poder del significante político “mujer” y aquellos vinculados a las utopías sikuris, estos modos de redes comunitarias pueden atender tanto a los significantes esenciales y fijados como a su iterabilidad performativa, cuyas rearticulaciones son impredecibles. De este modo, es decisivo aguzar los oídos tanto frente al esencialismo ontológico, como a los relativismos, cuyas lógicas muchas veces justifican políticas multiculturalistas que adjudican roles fijos a ciertas “tradiciones” de los pueblos originarios. En un proceso de superación de los esencialismos propios del culturalismo y actual multiculturalismo, las estrategias epistémico-políticas de estas prácticas sonoro-musicales reconocen una historización en cuya actualización se reconocen como mujeres y transgénero.

En tal sentido, una característica notoria de esta Red es lo intergeneracional, propia de la práctica sikuri que enriquece los intercambios y conforma relaciones más

48. Segato, *La guerra contra las mujeres*; Butler, *Cuerpos que importan*.

horizontales. Por otro lado, se aspira a una reflexividad ontológica del sikuri con su instrumento, una concepción ecosistémica y cósmica, que incorpora la hermandad frente al individualismo y la marginalidad de la modernidad/colonialidad. Desde nuestra propia experiencia, una de las eficacias performativas es la sororidad, cultivada en el seno de los afectos y modos sensorio-perceptivos que implican a la música y a las corporalidades más allá del lenguaje verbal. Como aporta Qureshi, en estas prácticas, el discurso no está escindido de la corporalidad, hasta el punto que las maneras de “experienciar” la corporalidad en colectivo dejan impresas “sensaciones corporales”,⁴⁹ como refiere una sikuri: “el siku potencia toda la energía del grupo”. En suma, más allá del discurso y las clasificaciones categóricas, las músicas/danzas producen cierto desplazamiento de nuestro lugar habitual, de nuestro *habitus* cotidiano, para reconocernos como parte de un “cuerpo común”.⁵⁰

Reflexiones

A dos voces, hemos buscado rescatar comparativamente las genealogías de las formaciones sikuris femeninas y sus devenires frente a las interdicciones, así como sus resistencias y la creación de espacios más empáticos y éticos, que buscan propiciar un “imaginario utópico” donde se performativiza lo político, atendiendo a otras disposiciones existenciales que no suelen formar parte de la modernidad colonial y que buscan entretenerse con el neoliberalismo actual. Como han sostenido Butler y Athanasiou, más allá de las auto-representaciones políticas y más cerca de atisbar la posibilidad de superar las heridas, este tipo de prácticas también pueden ser inscriptas en una maraña creativa y novedosa que pueden convertirse en potenciales para la transformación.⁵¹

Asimismo, nos interesa rescatar el uso de las redes de internet por parte de movimientos y grupos femeninos y LGBTQ+, cuyos procesos han sido teorizados inicialmente por Donna Haraway en “Manifiesto para Cyborgs”⁵² y más adelante con el

49. Regula Qureshi, “How does music mean? Embodied memories and the politics of affect in the Indian sarangi”, *American Ethnologist*, Vol. 4 (invierno 2000): 805-838.

50. Michael Jackson, “Knowledge of the body”, *Man*, Vol. 18, N° 2 (junio 1983): 327-345.

51. Judith Butler y Athena Athanasiou, *Desposesión: lo performativo en lo político* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017).

52. Donna Haraway, “A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s”, *Australian Feminist Studies*, Vol. 4 (abril de 1987): 1-42.

ciberfeminismo de Sadie Plant.⁵³ Especialmente esta última reivindica el tejido en red como una particularidad propia de las tramas del tejido, técnica asociada con prácticas femeninas y que explica las formas de socialización e intercambio más horizontal. En particular, desafía el paradigma de la identidad genérica al “salir” aunque sea por instantes, de esa trama narrativa real de nuestra sociedad y de los estratos y catalogaciones culturalistas de nuestros cuerpos, reafirmando su sentido histórico-político. Todas estas formas de interacción e intervención que en el presente de confinamiento se han convertido en la única manera de establecer un contacto intra e intergrupal se multiplicaron, dando lugar a un desplazamiento desde la práctica musical a la reflexividad como mujeres, como sikuris, como agentes de cambio y alienta los debates sobre problemáticas comunes que permiten a cada banda expresar sus posicionamientos políticos e ideológicos en temas tan variados como la violencia de género, los feminismos, los problemas medioambientales, la exclusión, el racismo, las disidencias sexuales y los horizontes comunes que nos hermanan en la búsqueda de propuestas alternativas al modelo hegemónico globalizante que perpetúa las desigualdades y la destrucción de la naturaleza. Debates y discusiones que se dan en un momento histórico de grandes cambios continuamente reflejados en los numerosos encuentros virtuales organizados por mujeres sikuris para encontrarnos como bandas, así como en otros espacios relacionados con los intereses mencionados en los cuales participamos, que inevitablemente fertilizan nuestros análisis y reposicionamientos como bandas. Es por ello que situamos nuestro análisis en un presente sincrónico de prácticas en movimiento constante, y cuyas propuestas e intervenciones alimentan nuevas preguntas.

A partir de estas experiencias y análisis, hemos demostrado la pregnancia de los discursos esencialistas en los modos de organización y diseño de las bandas, apelando a una tradición que, incluso, “masculiniza nuestros cuerpos”, en palabras de una sikuri. Por tal motivo, emerge una preocupación por repensar los procesos de subjetivación y los modos genéricos de significar a través de la *performance*, en tanto y en cuanto, implica una reivindicación de prácticas sonoro-musicales “ancestrales”, así como de la política feminista. Nuevamente, el *chacha-warmi* emerge como concepto eficaz para comprender otras relaciones socioculturales comunitarias en clave de género.

53. Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture* (s/l: Fourth Estate, 2016).

Bibliografía

- Butler, Judith y Athanasiou Athena. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Campuzano, Giuseppe. “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú”, *Bagoas*, Vol. 4: (2009): 79-93.
- Citro, Silvia, Adil Podhajcer, Luz Roa y Manuela Rodríguez. “Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas”. *Antropología Experimental*, Vol. 20 (abril de 2020): 13-24, <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>.
- De La Cadena, Marisol. “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la “política”. *Tabula Rasa*, Vol. 33 (enero-marzo 2020): 273-311.
- De Souza Santos, Boaventura. “Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos”, *Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales*, Vol. 31 (marzo 1997): 3-16.
- Fernández Juárez, Gerardo. “La ‘mujer intérprete’. Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia”. *Anthropologica*, Vol. 15 (marzo de 1997): 173-194.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Ciudad de México: Paidós, 2002.
- Hannerz, Ulf. “The World in Creolisation”. *Africa*, Vol. 57 (abril 1987): 546-559.
- Haraway, Donna. “A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s”. *Australian Feminist Studies*, Vol. 4 (abril de 1987): 1-42.
- Hernández Castillo, R. Aída. “Re-pensar el multiculturalismo desde el género. Las luchas por el reconocimiento cultural y los feminismos de la diversidad”. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, Vol. 18, (diciembre, 2003): 9-39.
- Jackson, Michael. “Knowledge of the body”. *Man*, Vol. 18, N° 2 (1983): 327-345.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ciudad de México: Paidós, 1991.
- La Chioma, Daniela. “La antara en el arte moche: quitar espacio. Performance y Simbolismo”, 2018. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/334494296_La_Antara_en_el_Arte_Moche_Performance_y_Simbolismo. Última consulta: 5/3/2021.
- Lenton, Diana et. al. “Huellas de un genocidio silenciado: los indígenas en Argentina”. *Revista Sociedad Latinoamericana*, Vol. 6 (abril 2015): 119-142, <http://hdl.handle.net/11336/52773>.
- López Uruchi, Judith. “Las mujeres phusiris. Entre la tradición y la transgresión”. En *III Congreso Internacional de Sikuris, realizado del 14 al 16 de agosto en Buenos Aires*, 2019.

- Machaca, Antonio R. *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Tilcara: Ed. del Autor, 2011.
- Mansilla Vázquez, Carlos. “El artefacto sonoro más antiguo del Perú”. *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 1 (2009): 185-193.
- Olsen, Dale. *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient southamerican cultures*. Orlando: University Press of Florida, 2002.
- Orlando Tapia, Matamala. “¿Dónde estaban las mujeres? Reflexiones sobre su visibilización en las sociedades prehispánicas de los valles del Sur de Bolivia”. En *Otras Miradas. Presencias femeninas en una historia de larga duración*, ed. Walter Sánchez Canedo y Claudia Rivera Casanovas, 153-163. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, 2014.
- Podhajcer, Adil. “Imaginación, creencias y utopías en conjuntos de música andina: Un contrapunto entre Puno (Perú) y Buenos Aires (Argentina)”. *Revista de Estudios Sociales Comparativos*, Vol. 2 (abril 2008): 182-204.
- . “El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de ‘música andina’ de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)”. *Latin American Music Review*, Vol. 1 (invierno 2011): 269-293.
- . “Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 223 (enero-junio 2015): 47-65.
- . “Experiencias sonoro-colaborativas en red. El III Congreso Internacional de Sikuris en Buenos Aires y los compromisos micropolíticos en la modernidad/colonialidad”. *Revista Mundo Sikuri*, Vol. 3 (en prensa).
- Qureshi, Regula. “How does Music mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian ‘Sarangi’”. *American Ethnologist*, Vol. 4 (invierno 2000): 805-838.
- Rösing, Ina. *Rituales para llamar la lluvia*. La Paz y Cochabamba: Los amigos del libro, 1996.
- Plant, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture.s/l*: Fourth Estate, 2016.
- Reinaga, Fausto. *La revolución india*. La Paz: Edición Fundación Amáutica, 1970.
- Sánchez Canedo, Walter. “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos”. En *Cosmología y Música en los Andes*, ed. Max Peter Baumann, 67-83. International Institute por Traditional Music. Madrid: Iberoamericana 1996.
- Sánchez Huaranga, Carlos. “Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la ‘antara’”. *Arqueología y sociedad*, Vol. 29 (verano 2015): 461-494.
- Segato, Rita. “Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global”. *Anuario Antropológico*, Vol. 97 (abril 1999): 161-196.
- . *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

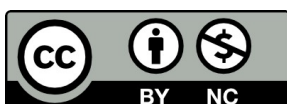
- Silverblatt, Irene. *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
- Slonimsky, Nicolas. *Music of Latin America*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1945. Disponible en: https://books.google.com.ar/books/about/Music_of_Latin_America.html?id=xGQhAAAAMAAJ&redir_esc=y
- Stobart, Henry. "In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes". *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17 (diciembre 2008): 6794.
- Valencia Chacón, Américo. "El Siku Bipolar en el Antiguo Perú". *Boletín de Lima*, Vol. 23 (mayo 1982).
- . *El siku altiplánico: estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Vega, M. Alejandra. "Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires". En *Actas de la Novena Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: EDUCA, 2012.
- . "¿Saldrá Eva de la costilla de Evo? Explorando las perspectivas y limitaciones de los feminismos en el contexto de las bandas de sikuris". En *XI Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y VI Congreso Iberoamericano de Estudios de Género Argentina, Buenos Aires y San Juan*. Septiembre 2012.
- . "Construyendo el Sumaj Causay: discursos y performances en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires". En *X Reunión de Antropología del Mercosur*. Julio 2013.
- . "Rebuilding the Pre-hispanic Religiosity in an Urban Area: The Case of the Urban Sikus Bands in Buenos Aires". *Sociology and Anthropology.: Horizon Research Publishing (HRPUB)*, Vol. 12 (invierno 2016): 1054-1065.
- Vega, María Alejandra y Lía Carla De Ieso. "El Jueves de Comadres en Tilcara: tradición y transformación en tiempos de reivindicaciones". *Mitológicas*, Vol. 34 (julio 2019): 49-73.
- Vega, Alejandra y Adil Podhajcer. "Las poéticas del ritual", *Diario La Arena*, 12 de julio de 2020, <http://www.laarena.com.ar/caldenia-las-poeticas-del-ritual-2121439-5.html>.
- Voloshinov, Nikólaievich V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.
- Žižek, Slavoj. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, ed. Frederic Jameson y Slavoj Žižek, 137-188. Buenos Aires: Paidós. 1998.

Mujeres y tango en la sociedad santafesina desde 1928 a 1998

Mauricio Pitich

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 219-247

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

Mujeres y tango en la sociedad santafesina desde 1928 a 1998

Aproximadamente, a 466 kilómetros del obelisco, y mucho más lejos aún de la actualidad que transitan los escenarios artísticos y académicos en torno al fenómeno tango, este género de música, poesía y danza se ha movilizado y (re)producido en la ciudad de Santa Fe a lo largo del siglo XX bajo contextos socioculturales diferentes a los de la ciudad de Buenos Aires. En este marco, preguntarse por la posición y la contribución artística de las mujeres en un ámbito saturado de varones enriquece, incluye y potencia a las existentes y escasas construcciones históricas del tango en la sociedad santafesina. Como consecuencia, para generar esta investigación desde una perspectiva de género, se analizarán documentos hemerográficos y registros audiovisuales en complemento con entrevistas y la revisión crítica de las historias producidas localmente. De esta manera, se intentará dar cuenta de un contexto artístico poco estudiado, de sus protagonistas, así como de las debilidades y problemáticas en los diferentes relatos históricos.

Palabras clave: Estudios de género, Patriarcado musical, Posición de la mujer

Women and tango in the Santa Fe society from 1928 to 1998

Approximately 466 kilometers away from the *obelisco* and much further away from the present time of the tango phenomenon, this music, poetry and dance genre has been mobilized and (re)produced in the city of Santa Fe throughout the twentieth century under sociocultural contexts different from those of the city of Buenos Aires. From this standpoint, asking ourselves about women's position and artistic contributions in an environment saturated with men enriches, includes and enhances the existing and scarce historical constructions of tango in the Santa Fe society. As a consequence, to produce research with a gender perspective, I will analyze publication sources (newspapers) and audiovisual records, in addition to interviews and a critical review of locally produced histories. In this way, I attempt to explore and clarify an artistic context that has been barely studied so far, looking at its protagonists, as well as of the weaknesses and problems encountered in different historical discourses.

Keywords: Gender Studies, Musical patriarchy, Women's position

Introducción

Este trabajo surge como consecuencia de la investigación doctoral “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, defendida en diciembre de 2020.¹ Durante los años dedicados a ese proyecto, gran parte de las fuentes utilizadas en este artículo fueron relevadas e incluidas en la tesis. Sin embargo, las mismas no fueron sometidas a una evaluación crítica por falta de conocimiento y escasez de herramientas a la hora de generar un estudio musicológico con perspectiva de género. De esta manera, en el marco de los *Gender Studies*, este trabajo intenta conocer y contextualizar el rol de las mujeres y la contribución artística en torno al fenómeno tango en la sociedad santafesina desde *circa* 1928 a 1998. Específicamente, la perspectiva de género en este trabajo se construye a partir de los conceptos de “patriarcado musical”,² “posición de la mujer”³ y “división sexual del trabajo”.⁴

Los materiales a examinar incluyen entrevistas, documentos hemerográficos, relatos históricos y registros audiovisuales de *performances* musicales. La metodología está supeditada al análisis de diferentes discursos y *performances* para facilitar la comprensión de las relaciones existentes entre las mujeres, el tango y el contexto social. En esta línea, el trabajo se estructura a partir de cuatro ámbitos donde se observó la presencia de mujeres: la educación, producción, distribución y el consumo musical. El recorte temporal se establece a partir de la fuente más antigua relevada donde se reportó la participación de mujeres dentro de la práctica tanguera local (1928), hasta la desintegración de Enrique Romano y sus Solistas (1998), agrupación de tango que incorporó varias mujeres como cantantes y bailarinas. El enfoque general parte de la aceptación de que la violencia de género se ha manifestado de múltiples maneras afectando la participación o relegando a las mujeres a determinados y acotados modos dentro del campo del tango en Santa Fe.

1. Mauricio A. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998): Producción, distribución, consumo y regulación musical” (Tesis Doctoral, Universidad Nacional del Litoral, 2020).

2. Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001 [1997]).

3. United Nations Development Programme, *Gender in Development Programme: Learning & Information Pack. Gender Analysis* (Nueva York: United Nations, 2001).

4. María Mies, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour* (Londres: Zed Books, 2014 [1986]).

Educación musical: profesoras y maestras

En la ciudad de Santa Fe, el fin del siglo XIX quedó “signado por un acontecimiento asaz importante”,⁵ la fundación del Conservatorio Santafesino, el primer conservatorio de la ciudad, a comienzos del año 1900 con reglamento y planes de estudio oficializados por el Superior Gobierno de la Provincia. Esto implicó “un gran paso hacia la organización de la práctica musical local y la formación de nuevos músicos y pedagogos”.⁶ La primera promoción de profesoras de piano de esta institución egresó en 1903: Carmen Copes y Esperanza Lothringer. Ocho años más tarde, egresaron María Teresa Barrios, Itumelia Blanco, Clorinda Carnelli, María Josefa Fraguas, María Delia de Olazábal, Laura Pozo, Josefina Vici y Rodolfo Fayó.⁷ Hacia 1916, en la ciudad ya funcionaban nueve establecimientos de enseñanza musical donde concurrían 600 alumnas y 100 alumnos aproximadamente.⁸ En el año 1934, las estadísticas acusaban un total de 1.456 alumnas y alumnos y 40 profesores entre las diversas actividades musicales dentro de los conservatorios. Ya para 1950, año donde se celebró el quincuagésimo aniversario del Conservatorio Santafesino, se habían otorgado 488 diplomas de profesor superior y 249 de maestro elemental de música.

A partir de estos escasos pero trascendentes datos de la primera mitad del siglo XX, se pudo vislumbrar la diferencia cuantitativa entre mujeres y varones en la matrícula de estudiantes de música. Sin embargo, el acceso de las mujeres al ámbito educativo-artístico musical no estaba alentado, al parecer, por sentidos de acceso a espacios de autonomía, libertad y/o placer en la actividad musical, sino más bien, por una sociedad machista heteronormativa, heredada de la cultura europea colonizadora y modernizante importada hacia finales el siglo XIX.⁹ Esta institución establecía una formación de la mujer destinada a determinadas prácticas musicales: la docencia en escuelas primarias¹⁰ y/o la formación para el entretenimiento de fiestas privadas —canto

5. Amalia Marta Pérez Chiara, *La música en Santa Fe* (Santa Fe: Comisión Redactora de la Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe, 1973), 68.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, 66-67.

8. *Ibid.*, 87.

9. Barbara Leonardi, ed., *Intersections of Gender, Class, and Race in the Long Nineteenth Century and Beyond* (Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2018).

10. Se debe considerar que durante el proceso de alfabetización de la sociedad moderna a comienzos del siglo XX en Argentina la enseñanza pública —junto con otras profesiones ejercidas por mujeres como el periodismo y la medicina— era considerada “revolucionaria” frente a profesiones

y piano—, como parte de los quehaceres domésticos.¹¹ Toda esta situación estaba reforzada por las nociones de debilidad física, intelectual y moral de las mujeres y el dominio masculino que evitaba la incorporación de éstas como fuerza de trabajo asalariada e independiente, excluyéndola de determinadas profesiones y sometiéndolas a otras —por ejemplo, la función de reproducción biológica, trabajos domésticos, etc.¹²

Específicamente, se establecieron seis medios de educación musical por los cuales un ciudadano santafesino, en base a su condición económico-social y dedicación musical *amateur* o profesional, podía educarse tanto en la tradición “cultura” como en el tango,¹³ las posibilidades eran:

- en escuelas o conservatorios de la ciudad de Santa Fe o Buenos Aires con músicos de tradición “cultura”,
- en Santa Fe o Buenos Aires de forma particular con músicos de tradición “cultura”,
- en Santa Fe con tangueros o agrupaciones rioplatenses (migrantes),
- en Santa Fe con tangueros o agrupaciones santafesinas,
- en Santa Fe de forma autodidacta (con partituras y discos),
- en Buenos Aires con tangueros o agrupaciones rioplatenses.

Durante el período investigado, no se encontraron profesoras o maestras especializadas en la educación musical del tango en la ciudad de Santa Fe y tampoco se corroboró el acceso de mujeres a alguno de los medios de formación tanguera antes mencionados. Esto no descarta la posibilidad de que hayan existido mujeres formadas en el tango que los diferentes medios de comunicación de la época o la historiografía no hayan incluido.¹⁴ Sin embargo, sí se menciona la labor de profesoras, instrumentistas y directoras, todas formadas en, y dedicadas al ámbito de la educación musical “cultura”. Se

patriarcalmente atribuidas como quehaceres y servicios domésticos, el trabajo agrícola, la manufactura (cigarreras, fosforeras, confección de vestimenta, hilanderas y tejedoras) o la enfermería.

11. Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2010), 107.

12. Ibid., 11.

13. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 38-39.

14. Además del trabajo de Pérez Chiara, el único antecedente sobre el tango en la ciudad de Santa Fe es el de Glady Cesira Cingolani, “El tango en la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz” (Tesina de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Litoral, 2013).

destacan: María Elena Yándolo de Martínez, Josefina y Virginia Berraz, María Arteaga, Ángela P. de Cassanello, Ángela Del Canto, Elisa Blanco, Mercedes Bergallo, Camila Rodríguez, Ana Ferreyra, Carmen Copes, Angela Meldi, María S. Dighier, Catalina Caruso, Dolores Puig, Esmeralda Salabelli, Elvira Huergo, Alicia B. Poletti, Adelia Beatriz Brunetti, Isabel Sesma de Orozco, Zunilda Alessandro, Mercedes S. P. de Mori, Celia Benítez de Buffano, Raquel C. de Buffano, María Luisa Carió de Blanco, Elena M. Bausela, Isabel Brufau de Ferrer, Angélica Mora de Paraván, Angélica Prato de Benuzzi, Cristina Álvarez de Serrano, Hortensia P. de Ferro, María Teresa Orihuela, Hermelinda G. de Totti, Haydeé G. de Prato, Otilia Fayó de Rocca, Rosa P. de Antoñanzas, María E. de Vega, Esther Lassaga de Calandra, Pantaleona Galán, entre muchas otras.

Entre tantas protagonistas que menciona el relato histórico elaborado por Amalia Marta Pérez Chiara y publicado en 1973, se debe remarcar —en concordancia con la observación antes realizada—, la abreviación o supresión de los apellidos de las profesoras, instrumentistas y directoras en favor de resaltar los apellidos de los cónyuges. Esto retrotrae a lo establecido en el Código Civil en 1869, durante la presidencia de Domingo F. Sarmiento, acerca de la relativa incapacidad de la mujer casada, quien era colocada bajo la tutela de su marido (*ergo* inferioridad).¹⁵ Son escasos los ejemplos de las mujeres que hacen uso de sus apellidos de soltera. Pensando más detenidamente este panorama, a pesar de que las leyes civiles de entonces establecieron el uso obligatorio por parte de las mujeres de los apellidos de sus maridos,¹⁶ los programas de mano, diarios y revistas no tenían la obligación de abreviar o suprimir los apellidos de estas artistas. Nuevamente, esta característica denota la concepción heteropatriarcal de los medios de comunicación de la época (*circa* 1900-1973). Se aclara que esta generalización debería estudiarse con mayor profundidad para detectar quiénes fueron específicamente los autores de estas decisiones (directivos, editores,

15. Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, 101.

16. La Ley 26.994 del Código Civil y Comercial de la Nación fue modificada por el Congreso de la Nación Argentina el 8 de octubre de 2014, estableciendo que cualquiera de los cónyuges puede optar por usar el apellido del otro, con la preposición “de” o sin ella. La ley anterior solo permitía e imponía que la mujer agregara el apellido de su marido a su apellido. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/nombre-de-las-personas#titulo-4>

periodistas, etc.) y cómo algunas mujeres lograron imponer sus apellidos. Un siglo y medio después, esta tradición continúa generando controversias y nuevas alternativas.¹⁷

Producción musical: autoras, cantantes y bailarinas

Durante el período investigado, en el contexto de producción musical no fueron encontradas compositoras o productoras de tango, pero sí autoras, cantantes y bailarinas. Dentro del primer grupo, de un total de cerca de quinientas composiciones catalogadas,¹⁸ fueron cinco las mujeres —autoras de poesía— que contribuyeron en coautoría con compositores santafesinos en la producción artística de tangos. A continuación se especifica el título de la obra, fecha de registro en SADAIC,¹⁹ compositor y autora:

- “Amor sin final”, 2 de mayo 1969, Enrique J. Romano y Josefa Juana Barberia.
- “Bajo el cielo serrano”, 12 de mayo 1978, Félix P. Monserrat y Pilar Joaquina Monserrat.
- “Te amo inmensamente”, 1 de diciembre 1989, Norberto D. Battión y Elda Nélide Maggi.
- “A ti Noelia”, s/f, Edmundo Pierpauli y Delia María De Dominicis.
- “Evita de América (Evita nuestra)”, Tango, s/f, Carlos S. Mille y Olga Benedetti.

Poniendo estos datos en contexto, entre 1920 y 1998 fueron documentados cerca de 300 músicos oriundos de la ciudad de Santa Fe. De este total, se encontraron 20 compositores que registraron cerca de 190 obras en SADAIC. Del total de obras registradas, únicamente en los 5 tangos antes mencionados se observó la participación de mujeres.²⁰ Lamentablemente, ninguna partitura ni poesía pudo rastrearse de los archivos editoriales o colecciones personales, con lo cual se hizo imposible realizar un

17. Caroline Kitchener, “The tradition of taking a man’s last name is ‘unquestionably sexist.’ This new trend could be the solution”, en *The Lily* (2019). Disponible en: <https://www.thelily.com/the-tradition-of-taking-a-mans-last-name-is-unquestionably-sexist-this-new-trend-could-be-the-solution/>

18. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 72.

19. Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música: <https://www.sadaic.org.ar/index.php>

20. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 317.

análisis musical o literario de los contenidos compuestos. Al mismo tiempo, tampoco fue posible determinar el uso de alias masculinos por mujeres, con lo cual no se descarta la posibilidad de que —en la extensa producción de composiciones de tango catalogada en la construcción histórica del tango en la ciudad de Santa Fe— se encuentren composiciones de mujeres que hayan editado sus trabajos bajo el uso de pseudónimos.

En relación con las cantantes, el dato más antiguo hasta el momento relevado data de una publicidad en el diario *Nueva Época* sobre la presentación de la cantante santafesina Troglotiana Piseu.²¹ Sumado a esto, se encontró la publicidad del programa radial de LT9 Roca Soler en un ejemplar del diario *El Litoral* de 1934, donde se destaca la participación de “La Porteñita acompañada de su trío típico”,²² agrupación santafesina²³ de tango que fue transmitida el 1 de febrero desde las 20 horas y durante 15 minutos. Desafortunadamente, ninguna de las dos publicidades periodísticas ahonda en ninguna otra descripción. Sin embargo, a través de estas fuentes se puede establecer con seguridad que hacia finales de la década del 20 en la escena artística de Santa Fe las mujeres ya ocupaban un lugar en la producción local. No es casual el hecho de que estas mujeres sean localizadas a partir de estos años, según el trabajo de Estela Dos Santos,²⁴ entre 1923 y 1928. Las cantantes (cupletistas, tonadilleras, cancionistas, vedettes y actrices) surgieron como consecuencia de la especialización de las profesiones artísticas, consecuentemente con el surgimiento de la radio y el cine.

Desde entonces, durante el período estudiado, únicamente se detectaron cantantes asociadas a agrupaciones de tango; en ninguna fuente figuran instrumentistas (bandoneonistas, violinistas, contrabajistas o pianistas de tango). A continuación, se mencionan a estas cantantes, las agrupaciones de tango donde participaron y el período aproximado de actividad según las fuentes consultadas:

21. Diario *Nueva Época*, Santa Fe, 9 de febrero de 1928. Fuente: Archivo General de la Provincia de Santa Fe.

22. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 31 de enero de 1934. Fuente: Hemeroteca del diario *El Litoral*.

23. Agrupación homónimo-relativa a la rioplatense: Orquesta Típica La Porteñita.

24. Estela Dos Santos, *La historia del tango (Tomo 13): Las Cantantes* (Buenos Aires: Corregidor, 1994), 11.

- Rosita Domene (Orquesta Típica Domene, 1943-1945)
- Martha Vélez (Orquesta Típica Manuel González-Muñoz y Martha Vélez, 1945)
- Fanny Luz (Orquesta Típica El Buen Humor, 1952)
- Marianne —Elsa Villot— (en dúo con Poroto Mehaudy, 1955-1995 / Norberto Battión Tío, 1993)²⁵
- Nancy Flores (Enrique Romano y sus Solistas, 1980-1997)
- Gricel Tenutta (Enrique Romano y sus Solistas, 1995-1998)

A continuación, se realizarán análisis²⁶ sobre tres de las seis cantantes antes mencionadas para conocer y reflexionar sobre sus trabajos artísticos y sus ámbitos de producción: a) un análisis del repertorio interpretado —a partir del trabajo de Irene López²⁷ sobre las representaciones de la mujer en las poesías de tango²⁸—; b) un análisis de las *performances* en los escenarios, específicamente del vestuario y de la personificación (actuación); y c) por último, un análisis de la técnica vocal y el estilo.

De esta manera, en primer lugar, se observó que Marianne (Elsa Villot), a través del repertorio de tangos como “El corazón al sur” (Eladia Blázquez), “Yira, Yira” (Enrique Santos Discépolo), “Nostalgias” (Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo) y “El último café” (Héctor Stamponi y Cátulo Castillo) se representa como una mujer autorreflexiva. En su personificación sobre el escenario (VHS de 1993),²⁹ se puede apreciar cómo la cantante no utiliza ninguna vestimenta que denote o connote algún signo asociado al tango con la sexualización de la mujer, más bien, ella adopta una

25. Para más información sobre Marianne Villot ver notas:

<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2003/02/01/nosotros/NOS-14.html>

<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2007/09/01/nosotros/NOS-02.html>

26. Agradezco especialmente la colaboración de la cantante y actriz Daniela Celeste Romano quien me ha asesorado a lo largo de estos análisis.

27. Irene López, “Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Vol. 45 (2010): 1-14.

28. Poesías que en su mayoría son producto de una cultura de masas que reprodujo la matriz patriarcal y los valores de la masculinidad alrededor de los cuales se elaboró la figura femenina del tango. Sin embargo, a las representaciones de las mujeres en las poesías de tango (textos escritos habitualmente por varones), se las compara con la personificación (actuación) que encarnan las cantantes sobre los escenarios ya que, en varias oportunidades, la mujer representada en una poesía (en voz de una cantante) puede ser parodiada, ironizada o dramatizada durante la *performance*, al punto de confrontar o contradecir el argumento del texto.

29. Marianne, “El corazón al sur”, (1993), https://youtu.be/uo_gyiAXP_s

postura neutra. Marianne desarrolla una dramatización a partir del uso de las manos (para focalizar y enfatizar la atención sobre su rostro) y gestos faciales (ceño fruncido, cejas caídas, mirada retraída y hacia abajo), asociados a la expresión (emoción) de tristeza, decepción o depresión para complementar los argumentos de las poesías — recursos expresivos utilizados por Libertad Lamarque—. En cuanto a la técnica vocal, su impostación (emisión) se ubica dentro de los cuadrantes bajos (Gigliano y Celiniano),³⁰ generando una resonancia bucal y de pecho. La cantante se maneja preferentemente dentro del registro de contralto (la3 y do5 aproximadamente). El *fiato* es alternado entre frases largas y cortas dependiendo de la intención dramática que busca generar a partir del contenido de la poesía. A nivel estilístico-vocal, parece estar influenciada por Eladia Blázquez y Nelly Omar, variando dentro de una misma interpretación entre el recitativo³¹ (habla-impostada) y el canto impostado completamente.

Para facilitar y focalizar en estas apreciaciones, a modo de ejemplo, se transcribió³² (Ejemplo 1) el fraseo³³ de Marianne (VHS de 1993) y el de Eladia Blázquez³⁴ en el tango “El corazón al sur”. En el Ejemplo 1, con círculos rojos se indican las similitudes en los fraseos y con líneas verdes las variantes rítmico-melódicas dentro de estas similitudes. Se aclara que se transcribió sólo la primera estrofa y el primer estribillo de la interpretación de Eladia Blázquez ya que, en la segunda parte del tango su fraseo es similar. Por el contrario, el fraseo de Marianne varía mucho más y, para una mejor comparación, se superpuso la primera estrofa y estribillo con la segunda estrofa y estribillo. Debido a esto, las voces comparadas son tres.

30. Sergio Tulián, *El nuevo maestro de canto. 50 años de investigación sobre la voz cantada* (Santa Fe: Ediciones UNL, 2017), 229 y 245.

31. Varias secciones recitadas o habladas (indicadas en las partituras) fueron transcritas como melodías (notas con alturas fijas) deducidas aproximadamente a partir de la tonalidad y las funciones armónicas de cada *performance*.

32. El uso específico de la palabra “transcripción” en este artículo designa la acción de escuchar una grabación y registrar los sonidos como grafía. La conversión se produce de un soporte sonoro (audio) a un soporte gráfico (partitura).

33. Omar García Brunelli, “La cuestión del fraseo en el tango”, *Zama*, Vol. 7 (2015): 167.

34. Eladia Blázquez, “El corazón al sur”, (1975), <https://youtu.be/R3EgPgc1Cds>

Ejemplo 1: Comparación del fraseo de Marianne y Eladia Blázquez en el tango “El corazón al sur”. Transcripción de Mauricio A. Pitich.

The musical score is presented in two systems, each containing three staves. The first system includes staves for Marianne (M.), Eladia Blázquez (E.B.), and a combined staff (M. and E.B.). The second system follows the same layout. The score is divided into sections: Estrofa 1, Estrofa 2, Recitado, and Estribillo 1. Red ovals highlight specific phrasing in the E.B. staves, and green lines highlight specific phrasing in the M. staves.

System 1:

- Marianne:** Estrofa 1, Estrofa 2, Recitado
- Eladia Blázquez:** Estrofa 1
- M. (Marianne):** Recitado
- E.B. (Eladia Blázquez):** Estrofa 1

System 2:

- M. (Marianne):** Estribillo 1, Estribillo 2, Recitado
- E.B. (Eladia Blázquez):** Estribillo 1

En segundo lugar, Nancy Flores por medio de tangos como, por ejemplo, “Pipistrela” (Juan Canaro y Fernando Ochoa) y “Cobrate y dame el vuelto” (Miguel Caló y Enrique Dizeo) representa poéticamente a una mujer sumisa (madre/esposa). Al mismo tiempo, esta cantante incluye en su repertorio los tangos “Niño bien” (Juan Antonio Collazo, Víctor Soliño y Roberto Fontaina), “Dímelo al oído” (Francisco Juan Lomuto y Pancho Laguna) y “Pedime lo que querés” (Francisco Canaro y Juan Andrés Caruso) representando una mujer temible, dominante, ardiente y seductora (prostituta o mujer machista). Como se puede apreciar en el VHS de 1994,³⁵ la cantante utiliza la vestimenta de una ama de casa (delantal y cofia) para personificar y cantar el primer tipo de repertorio, mientras que, para el segundo tipo la cantante se viste como varón (compadrito), utilizando saco, sombrero y el pelo recogido (VHS de 1995).³⁶ Con sus *performances*, la cantante no genera ningún tipo de ironía o parodia, ni desafía las representaciones de las mujeres en las poesías de los tangos, como generaba, por ejemplo, Tita Merello en sus interpretaciones con improntas de cinismo y/o parodia, producidas desde una auto-representación construida a partir de la postura de una mujer-hombre.³⁷ En contraste, Flores amplifica la mujer sumisa representadas por las poesías.³⁸ En esta línea, su actuación y gestos corporales están orientados a exacerbar su desventaja o inferioridad (lamentándose o resignándose) frente al varón —en el escenario la figura del varón está personificada por los músicos con quienes Flores interactúa cantándoles directamente o señalándolos—, produciendo una victimización y amplificando la violencia machista ejercida (representada en las poesías) y no las causas feministas.³⁹ Técnicamente, la cantante emite su voz desde el cuadrante Gigliano, con una resonancia nasal y bucal. El registro mayormente transitado es el de mezzo (mi3 al

35. Nancy Flores, “Pipistrela”, (1994), <https://youtu.be/uQEu3Zjd-eo>

36. Nancy Flores, “Pedime lo que querés”, (1995), https://youtu.be/_P1e5FT_TOs

37. Mercedes Liska, “Se dice de ‘ella’. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1 (2021): 101-144.

38. Por ejemplo, el tango “Pipistrela” cuenta las astucias de una mujer para sobreponerse a los hombres y buscar su independencia económica. Tita Merello personifica esta poesía combinando el sarcasmo con la condición de mujer del pueblo alrededor de la metáfora de la fealdad compensada por la astucia que despierta la supervivencia (Liska, “Se dice de ‘ella’”, 121-122). Por otro lado, Nancy Flores en su personificación del mismo tango destaca las desventajas de su posición como mujer: apareciendo sobre escena con una escoba y vestida como ama de casa representando las obligaciones familiares. Sumado a esto, sus gestos corporales de lamentos y resignaciones por “el otario” que “no llega” se interpretan como una victimización y no como un desafío a su condición (“la figura de víctima, entendida como persona que incorpora y justifica el maltrato de género”, Liska, “Se dice de ‘ella’”, 137). De esta manera, se representa la idea de independencia económica como un anhelo en lugar de una lucha.

39. Ibid., 137-138.

si4 aprox.). El *fiato* tiende a ser corto, considerando que la cantante suele interpretar los tangos con frases rítmicas más que ligadas y evitando tangos con características líricas y registros amplios. Estilísticamente, la voz (timbre y fraseo) se asemeja al de la cantante Tita Merello y, por momentos, a Rosita Quiroga. Para corroborar la relación estilística se transcribió (Ejemplo 2) parte del fraseo de Nancy Flores (VHS de 1995) y el de Tita Merello⁴⁰ en el tango “Pedime lo que querés”. A continuación, en el Ejemplo 2, se indican con líneas verdes las variantes rítmico-melódicas dentro de las similitudes.

En tercer y último lugar, Gricel Tenutta con un repertorio integrado por tangos como “Y todavía te quiero” (Luciano Leocata y Abel Aznar), “Para qué vivir así” (Luciano Leocata y Reinaldo Yiso) y “Tu corazón” (Donato Racciatti y Enrique Soriano) representa a una mujer rebelde vista (por los varones poetas) como objeto decorativo y de placer (la solterona). En esta ocasión, la personificación generada por Tenutta (VHS de 1997)⁴¹ no se condice con la representación poética de la mujer que genera su repertorio. La cantante no incorpora atuendos asociados con lo decorativo (por ejemplo, *Haute Couture*) y tampoco expone su cuerpo (brazos, piernas, espalda o busto) asociado con el placer, no se produce una sexualización de la cantante. Por el contrario, Tenutta adopta una postura neutra, incluso los recursos expresivos y dramáticos (uso del cuerpo y gestos faciales) son más acotados que en el caso de Marianne. De esta manera, la *performance* genera una mayor recepción auditiva que visual, donde la voz y el contenido poético se imponen frente a la personificación. La impostación de la voz se ubica dentro los cuadrantes Carusiano⁴² y Gigliano generando una resonancia entre lo bucal y la cabeza. La cantante se maneja dentro del registro de soprano (sol3 y do5 aproximadamente). El *fiato* se utiliza para producir frases largas acorde a su repertorio de tangos-canciones. A nivel estilístico, parece continuar la tradición de Libertad Lamarque, donde prevalece el canto impostado completamente y un fraseo ligado. Esto se puede observar en la transcripción (Ejemplo 3) de un fragmento del fraseo rítmico-estilístico de Gricel Tenutta⁴³ y de Libertad Lamarque⁴⁴ en el tango “Y todavía te quiero”. A continuación, en el Ejemplo 3, se indican con líneas verdes las variantes rítmico-melódicas dentro de las similitudes de fraseo.

40. Tita Merello, “Pedime lo que querés”, (s/f), https://youtu.be/fp_QWzUVjVU

41. Gricel Tenutta y Raúl Román, “Mi serenata”, (1997), <https://youtu.be/mzyZs3HihD4>

42. Sergio Tulián, *El nuevo maestro de canto*, 208.

43. Gricel Tenutta, “Y todavía te quiero”, (circa 1996), <https://youtu.be/6d7SS5OMoTs>

44. Libertad Lamarque, “Y todavía te quiero”, (s/f), <https://youtu.be/GcvG-iVhoNI>

Ejemplo 2: Comparación del fraseo de Nancy Flores y Tita Merello en el tango “Pedime lo que querés”. Transcripción de Mauricio A. Pitich.

Estrofa 1

Nancy Flores

Tita Merello

Tonalidad original de la grabación Re menor

9

13

17 **Estrillo 1**

21

25 **Recitado**

29

33

37

41

Ejemplo 3: Comparación del fraseo de Grisel Tenutta y Libertad Lamarque en el tango “Y todavía te quiero”. Transcripción de Mauricio A. Pitich.

Estrofa 1

G.T.

Libertad Lamarque

Estrofa 1

Tonalidad original de la grabación Fa# menor

5

G.T.

L.L.

9

G.T.

L.L.

13

G.T.

L.L.

17

Estribillo 1

G.T.

Estribillo 1

L.L.

22

G.T.

L.L.

27

G.T.

L.L.

32

G.T.

L.L.

37

G.T.

L.L.

Actualmente, resulta imposible determinar si la recepción de estas cantantes por parte del público fue positiva o negativa en favor a las posturas machistas o autorreflexivas que cada una representaba/personificaba, o si incluso se produjeron otros tipos de significaciones, lo cual no se descarta. Por ejemplo, se debería considerar la relación de explotación que resalta Susana Rinaldi entre cantantes y productores/músicos quienes pudieron sugerir o forzar la realización de las personificaciones descriptas.⁴⁵ En esta línea, hay que mencionar que muchas agrupaciones santafesinas de tango adaptaban su repertorio al gusto del público local o en función de lo que era más consumido en Buenos Aires.⁴⁶ Pero esto no sólo debe pensarse en términos de sumisión, sino en procesos de negociación en los que intervienen las artistas, para no sobre imprimir la idea de pasividad que recae sobre las mujeres desde el pensamiento binario patriarcal. Asimismo, la imposibilidad de entrevistar a estas cantantes, o la inexistencia de relatos biográficos, imposibilitó un análisis más completo sobre sus representaciones y/o personificaciones y la relación con sus historias de vidas —donde sus yo narrativos seguramente aportarían mucha información crítica que las imágenes, videos y audiciones no permiten comprender o distorsionan—. Por otro lado, hay que resaltar el hecho de que estas tres cantantes fueron contemporáneas, compartiendo escenario en más de una oportunidad con la misma agrupación (en el caso de Flores y Tenutta junto a Enrique Romano y sus Solistas), o con agrupaciones diferentes (Marianne y Norberto Battión Tío con Nancy Flores y Enrique Romano y sus Solistas). Esto da cuenta de la coexistencia de la postura machista (reafirmación jerárquica entre los géneros) y autorreflexiva de la mujer en un mismo contexto sociocultural durante la década del 90.

En última instancia, para cerrar este recorrido de las mujeres en la producción del tango en la ciudad de Santa Fe, hay que señalar la labor de las bailarinas. En el transcurso de la investigación sobre las fuentes, no se encontraron mujeres-bailarinas que hayan sido destacadas en esta profesión como así varones (dueños de academias de baile, profesores y bailarines). Por ejemplo, en el diario *El Litoral* de 1938 se encontró un artículo donde se publicita la academia del “Profesor Manzoli – Fundada en el año

45. Liska, “Se dice de ‘ella’”, 107.

46. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 88.

1924”,⁴⁷ dedicada a la “enseñanza de Tango, Fox, Rumba, Blue, Vals, Boston, Americano, Fantasía, Milonga, Polca, Ranchera, Pasodoble y Maxixa, además de las nuevas danzas Swing Step y el Torbellino. Rivadavia 3655”. A través de esta fuente se pudo establecer que desde el año 1924, en la ciudad de Santa Fe, ya se encontraba institucionalizada la enseñanza del tango como danza en la Academia de Baile del Prof. Manzoli. Esta situación devela nuevamente la concepción machista heteronormativa de los medios de comunicación y producción cultural de la época.

Por otro lado, en los registros audiovisuales analizados (1993-1997), se observó que distintas parejas de baile eran contratadas para actuar en los escenarios junto a los músicos, pero solamente en la interpretación de tangos instrumentales. Esto quiere decir que no se superponían las actuaciones de los cantantes con los bailarines. A lo largo de las *performances*, ninguna de estas parejas de baile era presentada ya que, en la mayoría de los casos, éstas actuaban representando a alguna compañía de baile como, por ejemplo, la del Centro Cultural Provincial. Como consecuencia, fue imposible encontrar a alguna de las o los bailarines (o familiares) para entrevistar, y tampoco se encontraron archivos de las compañías de baile. De esta manera, no se podría establecer una disparidad de género expresada en términos de reconocimientos, sino una disparidad de profesiones donde el reconocimiento a las y los bailarines no está presente sobre los escenarios santafesinos durante la década del 90 ya que prevalecen los y las cantantes en primer lugar, y los músicos en segundo.

Sobre la danza en sí, se observó que todas las coreografías de las parejas de baile presentan las características del tango de salón descritas por Inés Cuello:

básicamente se realiza un paso simple, definido, bien marcado, producido con más vigor y dirección consciente que lo habitual. En este paso, el peso del cuerpo se transfiere de un pie a otro apoyando la planta del mismo, y puede ejecutarse describiendo semicírculos o líneas curvas con los pies en cada paso, o bien flexionando la pierna que mantiene el peso del cuerpo. El “caminar” anterior se combina con un paso en que se suceden alternativamente el apoyo sobre la planta del pie con el apoyo sobre la media punta. También es frecuente el cruce de pies. ... Sin desconocer la activa participación de la mujer en el juego coreográfico, la mayor responsabilidad recae sobre el varón, puesto que asume la tarea de conducir

47. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 1 de noviembre de 1938, 16, col. 4. Fuente: Hemeroteca del diario *El Litoral*.

a su compañera durante el baile indicándole los desplazamientos que le parecen adecuados para cada situación. ... Otra distintiva que el tango propone en el aspecto coreográfico, estrechamente vinculada con la percepción del dato musical, se refiere a la suspensión momentánea de todo movimiento. La detención total de la pareja durante un lapso relativamente breve se puede realizar en cualquier momento del baile, ya sea con los pies juntos o bien soportando el peso del cuerpo sobre uno de ellos avanzado o retrocedido, flexionando levemente las piernas.⁴⁸

Los gestos y movimientos corporales analizados en los VHS se ajustan a los descriptos por Cuello y, asimismo, dan cuenta de la norma heterosexual machista que caracteriza a la danza del tango, o como la autora prefiere definir: la “responsabilidad” que recae en el varón. Por otro lado, los pasajes coreográficos más reiterados por las parejas santafesinas de baile fueron: corte, ocho, media luna y quebrada. En pocas oportunidades pueden detectarse adornos coreográficos o figuras como, por ejemplo, la “montada” de la Imagen 1.

Imagen 1: Pareja de baile s/d.



Fuente: Filmación del concierto “Homenaje a Norberto Battión” en el Teatro Municipal “1°. De Mayo”, Santa Fe, 6 de julio 1994, soporte VHS, inédito.

48. Jorge, Novati, coord., *Antología del tango rioplatense, Vol. I. Desde sus orígenes hasta 1920* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2018 [1980]), 130-131.

Se considera importante destacar que dentro del período investigado no se encontró ningún indicio de activismo de género a través del baile o algún interés por flexibilizar la dinámica intercorporal heteronormativa, poniendo en conflicto la adscripción obligatoria de la norma heterosexual y las codificaciones intersubjetivas del tango. En otras palabras, no se detectó una reconfiguración de los contenidos gestual-corporales de la danza asociados a lo “femenino” y lo “masculino”, ni una desjerarquización de las competencias estéticas según las atribuciones de los géneros.⁴⁹

Distribución musical: locutoras

A partir de la década del 40, y específicamente en los meses de carnaval (diciembre, enero y febrero), un acontecimiento de especial importancia en la ciudad de Santa Fe eran los bailes donde el tango, junto con otros géneros musicales bailables, estaba presente. Un dato interesante para destacar de estos eventos era el costo de entrada diferenciado entre caballeros (\$1,50) y damas (\$0,30), por ejemplo, en el baile organizado por Club Ferrocarril Central Santa Fe, así como también entre socios (\$0,50), damas (\$0,30) y no socios (\$1,10), en la celebración de la Sociedad Vecinal Zona Sud.⁵⁰ En función de los testimonios, se conoció que el costo rebajado en la entrada de las damas era una estrategia de *marketing* ya que, socialmente un baile con gran asistencia de mujeres atraía el interés de los caballeros (que en función al régimen heteropatriarcal eran lo que más accedían al consumo de entretenimientos nocturnos), esto aumentaba el consumo gastronómico y ventas de entradas a mayor costo.

Sumado a esto, entre 1920 y 1998 se relevaron muchos eslóganes publicitarios utilizados en los periódicos consultados. Se mencionan, por ejemplo: “con dos formidables orquestas”, “con las mejores orquestas del momento”, “la pista más alegre de la ciudad” y “con las famosas orquestas”, entre otros.⁵¹ La función principal que éstos cumplían era atraer público para vender entradas. En orden a los objetivos de este trabajo, se destaca la descripción de Eduardo Bernardi sobre un eslogan muy utilizado durante las décadas de 1930 y 1940 en las publicidades de los bailes en Santa Fe, “Madres gratis”:

49. Liska, “Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular”, *El oído pensante*, Vol. 2, Nº 2 (2014): 8.

50. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 6 de febrero de 1948, 6. Fuente: Colección personal Gladys C. Cingolani.

51. Pitich, “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998)”, 182.

Esta expresión fue utilizada como “gancho” de promoción publicitaria en los carteles y hasta en avisos en los diarios por los organizadores de los bailes populares en los clubes y asociaciones de los barrios periféricos de nuestra ciudad. Y no era para menos. Como veremos la maternidad se hacía presente, en este ambiente, desde las chicas jóvenes casi niñas, hasta por supuesto, en mujeres adultas. De ahí que la gran mayoría del público femenino asistente tenía asegurado el libre acceso a las milongas. Y los organizadores, una segura afluencia femenina.⁵²

Este testimonio no solo da cuenta del uso que se hace de la figura de la mujer para producir ganancias económicas a costa de su presencia (al igual que sucedió en el primer ejemplo con la diferenciación en los costos de entrada), sino que además muestra la exposición a las que “las chicas jóvenes casi niñas” se enfrentaban (con el consentimiento de sus madres).

Por otro lado, un espacio donde se pudo detectar otro tipo de contribución artística de mujeres (además de las cantantes) fue en el ámbito de la locución. Desde la década del 80 y 90, Adriana Bassi (L.T.9), Sol María (FM Radio Cultura) y Cecilia Volken (L.T.10) vienen desarrollando sus carreras como locutoras y difusoras del tango —entre otros géneros producidos localmente—. Sobre su profesión y la relación con el tango, las entrevistadas declararon que sus trabajos en los medios fueron siempre “maravillosos” ya que estos les permitieron compartir tiempo con grandes profesionales de la radio, la televisión y la música (tanto locales como de la ciudad de Buenos Aires). De esta manera, pudieron formarse constantemente y promover actividades locales y regionales en torno al tango sin restricciones. Sol María destacó un alto grado de sororidad por parte de sus compañeras de trabajo y su público, variable que resultó ser fundamental para su desenvolvimiento profesional. Sin embargo, sí percibieron y/o padecieron el sexismo en otras instancias dentro de los medios de comunicación de la ciudad, donde los comportamientos inapropiados por parte de compañeros de trabajo varones y los comentarios en relación a cuál debería ser el aspecto físico y/o vestimenta por parte de superiores, fueron las agresiones más recurrentes. Además de esto, Cecilia Volken señaló sobre su trabajo en los años 90:

52. Eduardo P. Bernardi, *La Santa Fe que yo viví... (Desde 80 años atrás)* (Santa Fe: Fundación Bica, 2009), 154.

el movimiento de mujeres [refiriéndose a la “segunda ola feminista”, 1960-1970] transformó nuestras propias prácticas en el programa, específicamente en la selección musical. Hace varios años ya (no puedo precisar cuántos), con mi papá conversamos y decidimos dejar de difundir algunos tangos, por más que musical o poéticamente nos gustaran, por considerar que pertenecían a otro espíritu de época y que sostenían valores que iban en contra de la lucha contra la violencia de género y los femicidios, es el caso de tangos como “Amablemente” [Edmundo Rivero e Iván Diez] o “Contramarca” [Rafael Rossi y Francisco Brancatti].⁵³

Hasta aquí, todo parece indicar que las mujeres que sintieron la necesidad y/o quisieron formar parte del tango en la ciudad de Santa Fe pudieron aportar sus ideas y lograron desarrollarse profesionalmente en el ámbito de la producción artística y distribución recién hacia finales del siglo XX.

Consumo musical: aficionadas y custodias de colecciones personales

El trabajo del santafesino Eduardo P. Bernardi es uno de los testimonios más antiguos existentes sobre la recepción y el consumo del tango en la ciudad de Santa Fe durante las décadas de 1930 y 1950. De todo el relato que el autor construye, su descripción del ritual y experiencia en el desarrollo de los bailes resulta fundamental para comprender este fenómeno sociocultural. A continuación, debido a la escasez de testimonios y construcciones históricas sobre la recepción del tango en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX, sumado al hecho de que el libro de Bernardi se encuentra agotado, se replica la siguiente cita extensa:

El comienzo y desarrollo de estos bailes seguía una casi ritual dinámica, impuesta por la costumbre. Primero llegaban las chicas tempraneras, acompañadas por una persona mayor, mamá o tía de alguna de ellas, que ocupaban las mesitas y sillas mejor ubicadas, alrededor de la pista. Luego, poco a poco, llegaban los galanes. Algunos ya habían convenido con alguna chica encontrarse allí, por lo que la pareja ya estaba conformada. Pero la mayoría iba “a la pesca”. Y así parados todos en un sector, comenzaban a observar y elegir compañera. La invitación era a distancia y, cuando sus miradas se cruzaban o encontraban, el galán, con una leve, respetuosa y simpática inclinación de la cabeza, invitaba a la dama. Y si ésta accedía, hacía lo

53. Cecilia Volken, entrevista con el autor, Santa Fe, abril 2021, inédita.

propio. No era como en los bailes paquetes en el que la dama llevaba su carnet de baile en el que había anotado el turno del bailarín de su preferencia.

Y al comenzar los primeros compases de la orquesta, se desparramaban en busca de la compañera elegida. La pista se llenaba enseguida. Los mejores danzarines lo hacían en los bordes que estaban más despejados y los “chambones” o “pataduras” nos apretujábamos en el centro para pasar desapercibidos de nuestros burdos pasos. A veces ocurría que algún galán se aventuraba y se acercaba a invitar a la posible pareja y podían pasar dos cosas: que tuviera éxito o que lo despidiera con un cortés pero terminante “disculpe, pero estoy ocupada...”, con lo que quería decir que esa pieza ya estaba comprometida con otro danzarín. Y entonces, a buscar otra, olvidando el frustrado intento. Eran... gajes del oficio...

Pero las chicas también tenían su oportunidad de elegir. En efecto, por lo general, una hora antes de la finalización del baile se producía la siguiente variante que revertía totalmente esa modalidad: el presentador de la orquesta anunciaba enfáticamente y a toda voz: “Y ahora, señoras y señores, el baile de las damas”. O sea que, quienes elegirían a su compañero o pareja eran las chicas. Y, al primer compás de la orquesta, las chicas audaces, osadas, desinhibidas se paraban como impulsadas por un invisible resorte, y salían cruzando raudamente la pista de punta a punta en procura de su elegido y eran ellos los que recibían la cordial invitación de “¿Me acompaña, joven?”, cuando no se conocían (jamás el tuteo, en estos casos) o bien “¿Me acompañas, Carlitos? Cuando ya había cierta confianza”. ...

Una curiosidad: en algunos salones de baile con piso de madera (Unione e Benevolenza, Roma Nostra, etc.), antes de comenzar el baile y a veces durante el intervalo o descanso de la orquesta, aparecían uno o dos personajes de los organizadores que, recorriendo la pista, raspaban con un cuchillo una vela de estearina, arrojando esas pequeñas virutas sobre el piso, lo que permitía a los bailarines un mejor desplazamiento, al dejarlo más resbaladizo. Y esto, en los vertiginosos giros del vals criollo, es donde más se apreciaba. Y en nuestro tango, a los virtuosos “¡Sacarle viruta al piso!”.

Estos bailes comenzaban temprano para las costumbres de hoy, a las 21 o 22 horas y finalizaban, a lo sumo, a las 3 o 4 de la madrugada. Y las chicas se retiraban siempre juntas y bajo la atenta vigilancia de las “viejas”, aunque las había complacientes y permisivas de algún “filito” que allí comenzaba...⁵⁴

54. Bernardi, *La Santa Fe que yo viví*, 152-153.

Este relato muestra la recepción de los bailes en Santa Fe desde una postura que no incluye la opinión de otros agentes partícipes de esta práctica social, principalmente, de “las chicas” y “las madres”. A partir de este testimonio, se podría establecer que la función social que cumplían los bailes y la música en la sociedad santafesina —por lo menos desde la óptica de “los muchachos” entre las décadas de 1930 y 1950 inclusive— era la búsqueda de vínculos heteroafectivos.⁵⁵ Asimismo, también se debe considerar que este ritual apropiado por la sociedad santafesina de clase media y alta formaba parte del adcentamiento impartido desde Buenos Aires desde el año 1916 a través de la difusión del manual de baile *El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico* de Nicanor Lima y la simultánea institucionalización de la danza, con lo cual se pretendía enseñar civilidad.⁵⁶

Por otro lado, se encuentran las familiares directas de tangueros santafesinos. Estas personas fueron clasificadas según sus testimonios en: a) aficionadas al tango (consumidoras de grabaciones o transmisiones radiales, no de espectáculos en vivo, ya que sus esposos o padres eran los que frecuentaban los ámbitos tangueros para trabajar como músicos, mientras que ellas se encargaban de los trabajos domésticos); y b) custodias de colecciones personales (sólo conservan partituras, grabaciones, contratos y/o periódicos, entre otros materiales, pero no se declaran consumidoras). Con estos testimonios se reconstruyeron escenas más complejas, tanto para la primera como la segunda clasificación: mujeres que conciben al tango como un producto, un ritual (bailes) o una expresión artística propia del varón y por ende se sienten ajenas o las hacen sentir ajenas (aficionadas), y consecuentemente, deciden alejarse o las alejan del tango (custodias). En ambos casos, los ejemplos más recurrentes son las esposas o hijas de los tangueros; músicos que mantenían a estas mujeres en la “zona marginal”.⁵⁷

55. Producto de una observación participante, una posible hipótesis que se desprende de esta práctica es el hecho de que la danza del tango establece una relación corporal más cercana (físicamente) que otras danzas contemporáneas a ésta (por ejemplo: el vals, la zamba o la cumbia). Particularmente, el abrazo de una pareja que baila tango, en especial la cercanía de los torsos y rostros genera una recepción productiva hetero u homoafectiva entre bailarines de mayor intensidad (e intimidad) ya que aumenta la segregación de testosterona en los cuerpos de los bailarines producto del contacto físico, así como disminuyen las concentraciones de cortisol por la presencia de música. Murcia C. Quiroga Murcia, S. Bongard y G. Kreutz, “Emotional and Neurohumoral Responses to Dancing Tango Argentino: The Effects of Music and Partner”, *Music and Medicine*, Vol. 1, N° 1 (2009): 14-21.

56. Mercedes Liska, *Entre género y sexualidades. Tango, baile, culturas populares* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018), 46-47.

57. Dos Santos, *La historia del tango*, 22.

Estableciendo una analogía con un estudio realizado por Carolina Spataro sobre el público femenino del club de fans de Ricardo Arjona en Buenos Aires, se observó que las aficionadas de tango entrevistadas sí realizaron la construcción de una “falsa conciencia” o “tonta cultural”⁵⁸ (actitud pasiva que no permite advertir críticamente lo que se elige) y el “escapismo absurdo o patético” (lo que impide ver los clichés machistas en las poesías). Estas posturas coinciden en “el dominocentrismo de sus afirmaciones, esto es, ambas ven solo lo que su posición les permite sin interrogar otros modos posibles de interpretar los mismos objetos”.⁵⁹ Se recuerda que la posición de estas mujeres no desafiaba, en muchos casos, los mandatos familiares antes mencionados ya que, a ellas no se les permitía participar de bailes ni actuaciones musicales nocturnas (solo tenían acceso al consumo de tango en sus casas mediante la radio o los discos). De esta manera, los sentidos de autonomía, libertad y placer en el consumo de las mujeres rara vez están presentes en este contexto, sino que se desdibujan —en los discursos— una jerarquización de los comportamientos y gustos (en el cual priman los de los varones) generando, en la mayoría de los casos, placeres culpables (por abandonar los mandatos patriarcales).

Retomando el contexto sociocultural desarrollado y estableciendo una caracterización general de los modelos de familia (católicos y heteropatriarcales), y a partir de estos testimonios, se podría afirmar que los “jefes de familia” (varones/tangueros) generaban —en lo habitual de los casos— una exclusión de las mujeres convirtiéndolas, en el caso de las custodias, en consumidoras de no-tango. Esto quiere decir, que las mujeres no consumían al tango como una manifestación artística, sino que consumían (o, mejor dicho, estaban subordinadas a) las ideologías en torno a esta práctica cultural (machismo, heteronormatividad, catolicismo). En otras palabras, las mujeres consumían tango-ideología ayudando y sosteniendo el consumo del tango-arte de sus maridos o padres haciéndose cargo de los quehaceres domésticos (planchando, limpiando, cocinando y criando a sus hijos/as, entre muchas otras responsabilidades atribuidas socioculturalmente). Se debe señalar, aunque parezca redundante, que la condición de este tipo de consumo no estaba supeditada a la

58. Término utilizado por Spataro a partir de Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en *Historia popular y teoría socialista*, ed. R Samuels (Barcelona: Crítica, 1984), 93-109.

59. Carolina Spataro, “Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo”, *Punto Género*, Vol. 3 (2013): 34.

autonomía, libertad y/o placer de las mujeres. Las entrevistadas declararon no haber reflexionado sobre toda esta situación, sino haber respondido a “sus responsabilidades como mujeres”.

Consideraciones finales

Luego de haber revisado entrevistas, documentos hemerográficos, relatos históricos y registros audiovisuales de *performances* musicales, se pudo conocer cómo las mujeres accedían generalmente directa o indirectamente a diferentes ámbitos tangueros a partir de una configuración preexistente de carácter machista. Esto quiere decir que el fenómeno tango no fue solo una manifestación artístico-cultural que intentó representar identidades, expresar sentimiento, comunicar significados o trascender como arte, sino que, al mismo tiempo fue un medio funcional a la difusión e imposición de ideologías hegemónicas decimonónicas. Esta situación dejó entrever diferentes modos en que se efectuó la opresión de género durante la primera mitad del siglo XX: comúnmente, en el no acceso de mujeres a la educación musical tanguera (enseñanza o aprendizaje), consecuentemente la no producción musical de tangos (composición e interpretación), en el uso de la presencia de la mujer (cosificación) como estrategia de venta de entradas para las milongas, y en el consumo restringido de espectáculos en vivo por madres e hijas. En contrapartida, desde finales de la década del 60 se encontraron mujeres que contribuyeron artísticamente a la producción del tango desde la escritura de poesía. Lamentablemente, no se pudo establecer si estas producciones contribuyeron en la lucha subversiva por la transformación del pensamiento machista heteronormativo. Asimismo, se observó que durante las décadas del 80 y 90, distintas locutoras santafesinas pudieron generar otros lugares, o acceder a los ya establecidos, y construir una visión diferente sobre el tango, favoreciendo la autonomía, la libertad y el placer por la producción y el consumo.

Resumiendo, en líneas generales se detectaron tres posiciones en los discursos de las mujeres entrevistadas y en los relatos analizados: 1) mujeres que naturalizan o reproducen el machismo (no pueden ver cómo la industria cultural inculca en ellas la justificación de la violencia de género y refuerza simbólicamente la dominación masculina); 2) mujeres que padecen el machismo, pero parecen no encontrar un modo de cuestionarlo (sobre todo las jerarquías de género); y 3) mujeres que luchan contra el machismo (lo advierten y trabajan sobre ello iluminando al resto de las mujeres pero no

de forma subversiva). No se pudieron establecer los motivos exactos por los cuales el tercer tipo de discurso de mujeres santafesinas accedió a ocupar —desde la década del 80— determinados lugares que antes estaban negados. Se hipotetiza que: a) el cese en el consumo del tango por parte del público argentino en general redujo la competencia machista (en los ámbitos de producción, difusión y consumo) del tango dando espacios a la voz de mujeres; y b) la aparición de grandes referentes (cantantes/compositoras) como Eladia Blázquez, Rosanna Falasca, María Graña, Virginia Luque, Susana Rinaldi y Adriana Varela que difundieron un repertorio que no replicaba tanto las ideologías machistas de este género musical.

Para concluir, se desea señalar que después de la desintegración en 1998 de Enrique Romano y sus Solistas a causa del fallecimiento de su director Romano, la próxima agrupación santafesina de tango en incorporar mujeres en su formación fue Núcleo Tango (Orquesta Típica) en el año 2001, con Alicia Arese (cantante), Erika Arce (violinista) y Leticia Naput (contrabajista). Desde entonces y hasta la actualidad, las mujeres han ganado terreno en la educación, producción, distribución y consumo musical del tango en la ciudad de Santa Fe. Considerando las limitaciones antes mencionadas del autor y con la intención de ayudar en futuras investigaciones que complementen el trabajo de *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical*,⁶⁰ a continuación se mencionan las mujeres que pudieron ser relevadas según sus especialidades en torno al tango desde el 2001 hasta la actualidad en la ciudad de Santa Fe:

- Bailarinas: Verónica Arias, Florencia De Arma, Lucía Ferrer, Carolina Jador y Silvana Ruiz.
- Bandoneonistas: Carolina Mráz y Cecilia Tonina.
- Cantantes: Alicia Arese, Andrea Eletti, Valentina Fernández, Nilda Godoy, Alejandra Latosinski, Andrea Masuero, Daniela Romano y Luciana Tourné.
- Cellista: Georgina Prendes.

60. Mercedes Liska, *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical: Análisis del Registro Único Nacional de Personas Músicas con Perspectiva de Género* (Buenos Aires: INAMU-IIGG, Observatorio de la Música Argentina, 2021).

- Contrabajistas: Tamara Bruno, Leticia Naput e Iris Marcipar.
- Flautista: Luisina Gioria.
- Locutoras: Adriana Bassi, Sol María y Cecilia Volken.
- Periodista: Mili López.
- Pianistas: Amparo Cabal y Cecilia Renaud.
- Productoras: “Negra” Pecorari y Vito Sasiain.
- Violinistas: Erika Arce y Victoria Díaz Geromet.
- Violista: Lucila Gerelli.

Entrevistas

Bassi, Adriana (Locutora de LT9 Radio Brigadier López), Santa Fe, marzo 2021, inédita.

Cingolani, Gladys Cesira (Historiadora y aficionada al tango), Santa Fe, 2018-2020, inédita.

Bernal, Ana María. (Viuda de Enrique José Romano -pianista y director de Orquesta Típica Romanito, Orquesta Típica Romano-Monserrat y Enrique Romano y sus Solistas-), Santa Fe, 2016-2020, inédita.

Mucchiutti, Alejandra (Hija del cantante Raúl Mucchiutti), Santa Fe, abril 2021, inédita.

Romano, Ana María. (Hija de Enrique José Romano), Santa Fe, abril 2021, inédita.

Schneider, Elisa Zulema (Aficionada al tango), Santa Fe, 2015-2020, inédita.

Sol, María (Locutora de FM Radio Cultura 94.3), Santa Fe, marzo 2021, inédita.

Volken, Cecilia (Locutora en LT10), Santa Fe, abril 2021, inédita.

Fuentes hemerográficas

Hemeroteca digital “Fray Francisco de Paula Castañeda”, Archivo General de la Provincia de Santa Fe, Francia 2381, Santa Fe.

<http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/articulo/portada/>. Última consulta: 14/07/2021.

Diario *Nueva Época*, fechas consultadas 1886-1937

Diario *El Litoral*, fechas consultadas 1930-1979

Hemeroteca física del diario *El Litoral*, Pedro Vítтори 3535, Santa Fe. Fechas consultadas 1918-1959

Hemeroteca digital del diario *El Litoral*, Santa Fe. <http://www.ellitoral.com/> fechas consultadas 1979-2017.

Registros sonoros y audiovisuales

Filmación del concierto “Homenaje a Héctor Villot” en el Centro Cultural Provincial “Paco Urondo”, Santa Fe, 15/11/1993, soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Filmación del concierto “Homenaje a Norberto Battión” en el Teatro Municipal “1° de Mayo”, Santa Fe, 06/07/1994, soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Filmación del concierto “Escuela de tango” en el Teatro Municipal “1° de Mayo”, Santa Fe, s/f (circa 1995), soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Filmación del concierto “Noche de tangos y boleros” en el Teatro Municipal “1° de Mayo”, Santa Fe, (circa 1996), soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Grabación en radio (circa 1996), Enrique Romano y sus Solistas, Santa Fe: Estudio LT9, Inédita. Registro en CD.

Filmación de la transmisión televisiva del programa “Musicalísimo” donde actuó Enrique Romano y sus Solistas junto a los cantantes Grisel Tenutta, Raúl Román y Sergio Romay, Santa Fe, (circa 1997), soporte VHS, inédito. Digitalizado por Pablo Delmonte.

Bibliografía

Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010 [2007].

Bernardi, Eduardo P. *La Santa Fe que yo viví... (Desde 80 años atrás)*. Santa Fe: Fundación Bica, 2009.

Cingolani, Gladys Cesira. *El tango en la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz*. Tesina de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Litoral, 2013.

Dos Santos, Estela. *La historia del tango (Tomo 13): Las Cantantes*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

García Brunelli, Omar. “La cuestión del fraseo en el tango”. *Zama*, Vol. 7 (2015): 161-170.

Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001 [1997].

Kitchener, Caroline. “The tradition of taking a man’s last name is ‘unquestionably sexist.’ This new trend could be the solution”. En *The Lily* (2019). <https://www.thelily.com/the-tradition-of-taking-a-mans-last-name-is-unquestionably-sexist-th-is-new-trend-could-be-the-solution/>

Leonardi, Barbara, (ed.). *Intersections of Gender, Class, and Race in the Long Nineteenth Century and Beyond*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2018.

Liska, Mercedes. “Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular”. *El oído pensante*, Vol. 2, N° 2, (2014): 1-21.

- . *Entre género y sexualidades. Tango, baile, culturas populares*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- . *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical: Análisis del Registro Único Nacional de Personas Músicas con Perspectiva de Género*. Buenos Aires: INAMU-IIGG, Observatorio de la Música Argentina, 2021.
- . “Se dice de ‘ella’. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello”, en *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1 (2021): 101-144.
- López, Irene. “Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Vol. 45 (2010): 1-14. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/mutango.html>
- Mies, María. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*. Londres: Zed Books, 2014 [1986].
- Novati, Jorge, (coord.). *Antología del tango rioplatense, Vol. I. Desde sus orígenes hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2018 [1980].
- Pérez Chiara, Amalia Marta. *La música en Santa Fe*. Santa Fe: Comisión Redactora de la Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe, 1973.
- Pitich, Mauricio A. “Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998): Producción, distribución, consumo y regulación musical”. Tesis Doctoral, Universidad Nacional del Litoral, 2020. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5731>
- Quiroga Murcia, C., S. Bongard y G. Kreutz. “Emotional and Neurohumoral Responses to Dancing Tango Argentino: The Effects of Music and Partner”. *Music and Medicine*, Vol. 1, N° 1 (2009): 14-21.
- Spataro, Carolina. “Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo”. *Punto Género*, Vol. 3 (2013): 27-45.
- Tulián, Sergio. *El nuevo maestro de canto. 50 años de investigación sobre la voz cantada*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2017.
- United Nations Development Programme. *Gender in Development Programme: Learning & Information Pack. Gender Analysis*. Nueva York: United Nations, 2001.

Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, (eds). *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, S.L., 2020. 285 páginas. ISBN: 978-84-1377-186-1.

En la “Presentación” que abre esta publicación, Idoia Murga Castro repara acerca de la escasez de estudios académicos que aborden cierto tipo de espectáculos “considerados alejados de la alta cultura” (p. 9). Uno de ellos es la copla. Este género musical, tan fuertemente ligado al imaginario de “lo español” tanto dentro como fuera de España, adquirió gran popularidad durante el gobierno de Francisco Franco pero, tal como se afirma en las páginas del libro, es heredero de una larga tradición teatral desde fines del siglo XIX que cristalizó durante la Guerra Civil y la dictadura franquista y, aún hoy, sigue mostrando su potencialidad expresiva.

Ante esta carencia señalada, los editores de *Copla, ideología y poder* nos ofrecen una publicación que reúne quince artículos a cargo de especialistas en la materia. Cada uno de ellos aborda este artefacto cultural llamado copla desde una perspectiva teórica y metodológica diferente; hace hincapié en alguna época, un estudio de caso (ya sea un/a artista, un film, una sala de fiestas, etc.), el contexto de producción y recepción y hasta se ocupa de la revisión terminológica del vocablo. La ideología y el poder se presentan como temas transversales a lo largo del libro.

A la “Presentación” aludida en el primer párrafo de esta reseña, le sigue una “Introducción” en la que Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo se refieren al alcance de cada uno de los términos del título del libro (copla, ideología, poder) y a la confusión terminológica que conlleva la palabra copla; destacan la importancia de este género por su capacidad para describir, definir e identificar a todo un país y, al mismo tiempo, traspasar las fronteras políticas emocionando a públicos muy diversos; y aclaran que, si bien la popularidad de la copla fue aprovechada por el régimen político que se instauró a partir de 1939, el género nació antes de estos sucesos. Tras estas cuestiones generales, los editores adelantan a los lectores que el volumen se estructura en tres bloques temáticos relacionados entre sí: “Copla e ideología”, “A un lado y otro del Atlántico” y “Repensando la copla”. Seguidamente, se refieren al contenido de los artículos destacando las ideas más relevantes de cada uno, con una prosa clara cuya retórica incrementa la curiosidad por conocer en detalle la información, las interpretaciones y valoraciones de los autores de los estudios particulares. La introducción funciona como una verdadera recensión de la publicación hecha desde uno de los lados del Atlántico.



Desde el otro lado del Atlántico, cada capítulo del libro —ya sea que se centre en una canción, un artista, un film, un lugar geográfico o un espacio donde se lleva a cabo un espectáculo— invita al lector no especialista a desviar por un momento la lectura y buscar información, imágenes, videos de las más diversas manifestaciones artísticas que se mencionan para poder comprender cabalmente las ideas que los autores exponen. Así, después de escuchar el chotis *Ya hemos pasao* del que se ocupa Elena Torres Clemente, y con el que se abre el primer bloque del libro en alusión a la entrada en Madrid de las tropas de Franco, es probable que el lector se encuentre tarareando su pegadiza melodía una y otra vez, como me ha sucedido mientras leía. En el siguiente trabajo, Julio Arce reflexiona acerca de la controvertida vinculación de la copla con el franquismo, centrándose en las recepciones organizadas por Franco en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso cada 18 de julio. Arce nos allana la búsqueda de las imágenes del ritual de dichas fiestas guiándonos a *NoDo*, “un espacio semanal cinematográfico que se ofrecía obligatoriamente en los cines de toda España entre 1942 y 1981” (p. 52). A continuación, Enrique Escabo se ocupa de una producción cinematográfica de 1962, *El balcón de la luna* protagonizada por Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico. Este film muestra las contradicciones del sistema de pensamiento durante un período de transición entre una época y otra, y la tensión entre la tradición de las canciones y el tablao insertos en una trama y escenarios modernos. Recomendando repasar algunas de las escenas musicales de la película. Este primer bloque, “Copla e ideología”, se cierra con un minucioso estudio de Atenea Fernández Higuero quien a través de fuentes primarias —las cartas de lectores dirigidas a la Radio Española Independiente, La Pirenaica, que tuvo su apogeo en los años sesenta del siglo pasado— examina las valoraciones de la copla hechas por oyentes de perfil antifranquista y puntualiza los cambios que se produjeron en la canción española.

El segundo bloque, “A un lado y otro del Atlántico”, comprende seis artículos que, como indica el título, reparan en la presencia de la copla en espectáculos, artistas y películas que se consumían en España y en América, especialmente en Argentina, Chile y México. El trabajo de Juan Antonio Verdía Díaz se circunscribe a los años 1930-1931 y al estudio de los más variados espectáculos y espacios de ocio en Cádiz. El autor atribuye la decadencia de la música en directo, sobre todo en el segundo año de la II República, a la modificación de los derechos laborales, la diversidad de los espectáculos y la aparición de los medios de grabación, sumado al auge del cine y de la radio. En el siguiente capítulo, María Isabel Diez Torres hace foco en el desempeño artístico del

cantaor flamenco Pepe Marchena durante las décadas de 1920 y 1930. Primero se detiene en la figura del cantante en tanto heredero de la tradición del cante hondo y a la vez renovador del flamenco, para luego ocuparse de su trayectoria especialmente en relación con la ópera flamenca y la comedia andaluza. Entre las piezas que analiza la autora, se encuentran *Málaga ciudad bravía*, *La copla andaluza*, *El alma de la copla* y *Consuelo la trianera*. Amerita escuchar la voz de este intérprete antes o después de sumergirse en este tramo del libro. A continuación, y para referirse a los “Imaginarios de lo español” y a una mirada sesgada de España y sublimada a partir de la cultura andaluza, Alejandro Coello Hernández ha elegido estudiar *El quite* (1931) de Tomás Borrás. Se trata de una obra que el autor define como “una pieza híbrida entre la literatura, la pantomima, la danza y la música” (p. 127). Me he quedado con la curiosidad insatisfecha de poder ver alguna puesta de esta obra, pues, según nos informa el autor, se desconoce si se representó o se musicalizó. En cambio, he disfrutado el film *La dama duende*, estrenado en Buenos Aires en 1945 y en el que se basa la investigación de Rosa Chalkho y Antón López Pastor. En este trabajo profundizan dos aspectos fundamentales de la obra cinematográfica: la condición de inmigrantes y exiliados españoles de la mayoría de los actores y cuerpo técnico, lo que ha requerido una indagación pormenorizada de fuentes de la época, y el análisis de la música que desempeña un papel fundamental en la película. Para esto último, han tenido en cuenta el estudio de la película, del guión y de la partitura. Tampoco han dejado fuera consideraciones ideológicas, que si bien no se explicitan en el film, pueden inducir una inclinación republicana y anticlerical. El siguiente trabajo de Juan Lorenzo Jorquera traslada al lector a la escena chilena, pues, durante la primera mitad del siglo XX, grandes artistas españoles del universo de la copla se presentaron con gran éxito en Chile. Nombres como los de Antonia Mercé Luque “La Argentina”, Imperio Argentina, Encarnación López “La Argentinita”, Raquel Meller “El alma que canta”, Conchita Piquer, entre otros, dan cuenta de la aceptación y masificación que el repertorio de estas artistas tuvo en Chile. El cierre de este segundo bloque de artículos se produce con un estudio sobre cine de Teresa Fraile que se titula “Un pedazo de España en México”. Es que, verdaderamente, a mediados del siglo XX, una importante cantidad de películas en las que la copla tuvo un papel destacado se produjo gracias a la colaboración entre estos dos países. En estas producciones se pueden advertir los estereotipos sobre la españolidad, la consolidación de la metonimia Andalucía por España y Jalisco por

México, y la convivencia de géneros musicales españoles con los autóctonos como la rumba, el bolero, la ranchera, el corrido y el mambo. La autora comenta varios títulos a la vez que hace referencia a los artistas de renombre que participan en los rodajes.

El libro se cierra “Repensando la copla”, con cinco artículos que se centran en el debate acerca del alcance de este término. Ibis Albizu, en “La mística de lo exótico”, argumenta en favor de la idea de que la imagen exótica conocida como la “españolada” nace fuera de España, aunque rápidamente es aceptada, resignificada y reconfigurada por artistas españoles como es el caso de la polifacética Pastora Imperio, una de las más representativas bailaoras de flamenco que se destacó también como intérprete y empresaria. La revisión arqueo-semántica del término “copla” viene de la mano de Alberto Caparrós Álvarez, quien se ocupa del problema que representa la univocidad de este vocablo que en los años 1950 y 1960 pasa de ser un poema-canción folclórica a una canción comercial generalmente “aflamencada”. De la hibridación terminológica pasamos a “Las salas de fiesta en la España franquista...” (p. 243), estudio en el que Inmaculada Matía Polo revisa la presencia de la copla en escenarios diferentes a los aceptados por la moral oficial, especialmente el local El Molino Rojo, precursor del “destape”. El aspecto transgresor de la copla se exhibió junto a espectáculos de *music hall*, a grupos de rock o vedettes con un uso explícito de la corporeidad. La autora también hace referencia a dos films: *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953) —considerado una obra maestra por la crítica, opinión que comparto— en el que se satiriza de manera mordaz la situación política y económica de España de la época, y *La chica del Molino rojo* (1973) en la que se incluyen tres números de canto y baile de la artista Marisol personificando a María. En estas canciones se evidencia el cambio estilístico de la canción española entre los años cincuenta que se escucha en la primera película y los setenta. Ante tanta variedad de perspectivas, no podía faltar un artículo sobre la presencia de la copla en la industria discográfica, tema que aborda Marco Antonio Juan de Dios Cuartas; y otro, en el que Santiago Lomas Martínez lee las coplas de Rafael de León desde una perspectiva *queer*. El trabajo de Marco Antonio recorre el registro de sellos de la primera mitad del siglo XX tales como La Voz de su amo, Columbia y Belter, los cuales obtuvieron importantes ganancias difundiendo la copla, hasta las grabaciones con nuevas tecnologías. Para ello, analiza fenómenos mediáticos como el *Talent Show* de Canal Sur “Se llama copla” (nueve ediciones, 2007 a 2016) o el proceso de producción del álbum *Tatuaje* (1999), editado por la compañía BMG Ariola. Una comprobación interesante muestra que, en muchas ocasiones, las grabaciones de la

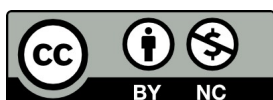
copla no han echado mano de los avances técnicos que la industria fue incorporando. Finalmente, las relecturas que hace Lomas Martínez de letras del poeta español, tanto desde la perspectiva del creador como de la recepción de las mismas, son fundamentales para comprender la cultura y la sociedad durante la dictadura de Franco. Bajo ese régimen, el autor afirma que “El impacto emocional de las coplas de León fue muy importante en la subcultura homosexual del franquismo y continuaría en décadas posteriores” (p. 274).

Palabras finales. Este libro ofrece un conjunto de investigaciones que abordan el estudio de la copla desde diferentes perspectivas atravesadas por la ideología y el poder. Leerlo es como desplegar quince listones de un abanico —objeto tan caro a España, por cierto—. Y una desea hacerlo sin detención, para que quede rápida y completamente abierto por el interés que despierta cada uno de los capítulos. Al volver sobre el texto, uno a uno los artículos remiten a nuevos abanicos de canciones, lugares, producciones cinematográficas, artistas puntuales. La escucha de esas músicas y artistas, las películas, las imágenes de ciudades, palacios, lugares de fiesta, la relectura en perspectiva *queer* de las coplas de Rafael de León, se disfrutan en el plano sensible y en el intelectual. Valoro la claridad expositiva y la solidez documental y metodológica con la que se defienden ideas, hipótesis e interpretaciones de los temas desarrollados, y destaco, en consecuencia, la labor de los editores.

Silvina G. Argüello

Oscar Olmello. *La guitarra clásica en el río de la Plata: Poética y poder de Tárrega a Segovia*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: EDAMus. Editorial Departamento de Artes Musicales, 2019. 179 páginas. ISBN: 978-987-46224-7-1.

Oscar Olmello presentó recientemente su libro publicado en 2019, *La guitarra clásica en el Río de la Plata: Poética y poder de Tárrega a Segovia*, con el cual hace resonar las cuerdas de la historia de la aceptación de la guitarra como instrumento de música académica. El autor nos muestra con ágil prosa y profusión de referencias a diversas fuentes la ardua marcha de los guitarristas argentinos (intérpretes y compositores) de fines del siglo XIX y comienzos del siglo pasado, para lograr la



inclusión de su instrumento en el primer plano de la escena musical argentina y en los planes de estudio de las diversas instituciones de enseñanza musical. Procuraban aquellos músicos redimirla del rol subalterno al que estaba confinada en la escena musical rioplatense.

Olmello demuestra la existencia de un *establishment* de la música académica que controlaba el acceso de los músicos a cargos y escenarios. Los guitarristas no se encontraban entre los elegidos, pues no eran percibidos como pertenecientes al mismo conjunto. Tal situación se entrevé a través de fotografías de estudiantes de música de la ciudad de Buenos Aires (también de algunas provincias argentinas como Santa Fe, Córdoba, Tucumán o Mendoza) en las cuales pianistas o violinistas aparecen con un vestuario acorde a la ocasión mientras que los guitarristas llevan ropa de paisanos de la llanura bonaerense, o en pocos casos, con un traje típico de alguna región de España. Por ello, los guitarristas, aunque ejecutaran música académica, debían estar caracterizados como folcloristas. Olmello cita en diversas oportunidades a la revista *El Hogar*, de la cual se desprenden datos de gran relevancia para los fundamentos aquí expuestos. Por ejemplo, se dice de la guitarra que “es el más campechano, más bohemio y el más desinteresado de los instrumentos. Nadie ostenta doctorados si se exhibe con su guitarra. El que la pulsa lo hace modestamente, en rueda de amigos, sin invitación o a solas”. Todo esto se veía reflejado en un paralelismo, una convivencia desigual de los espacios en donde se desarrollaba el arte guitarrístico, y el de los demás instrumentos. Cabe destacar que no solo era una segregación para el público de conciertos. La cuestión afectaba también a quienes deseaban aprender el instrumento, dado que, mientras los demás se estudiaban en conservatorios, la guitarra solo se enseñaba de forma particular, en el domicilio del profesor o trasladándose éste al del discípulo. Los guitarristas, alejados del circuito de los escenarios musicales y de los institutos de enseñanza, sólo de esa manera podían sostenerse económicamente y desarrollar una carrera como compositores e intérpretes. Tal situación a despecho de su protagonismo en la intensa actividad centrada en la guitarra académica, es atestiguada por la gran cantidad de partituras editadas y la copiosa tarea docente y de conciertos.

El autor también caracteriza al repertorio habitual de la guitarra como una de las causas para el mencionado apartamiento. Eso debido a estar integrado mayoritariamente por composiciones propias del intérprete en las cuales primaba la búsqueda de lucimiento virtuoso por sobre otros aspectos. Además, resultaba un desmerecimiento adicional que tales obras estuvieran mayoritariamente inspiradas en música de moda y

generalmente popular. Pero también las de carácter nacionalista no respondían al canon instaurado por Alberto Williams. En ese sentido, Olmello dedica un capítulo a describir la naturaleza del nacionalismo musical argentino y sus principales vertientes. De esta manera analiza el *Triste* de Julián Aguirre erigido como arquetipo del canon nacionalista, demostrando la expectativa de aceptación de la guitarra que subyacía en la elección de tal modelo.

El autor reseña las acciones emprendidas por los guitarristas, compositores y aficionados que, conscientes de su apartamiento, pugnaron por obtener la aceptación. Esa ardua tarea se planteó en diversos planos. Ante el problema del repertorio, se buscó expurgarlo de las obras antes señaladas, promoviendo la inclusión de música original de compositores no guitarristas y transcripciones de los clásicos. Así, se privilegiaron las obras enroladas en el nacionalismo canónico, tal el caso del mencionado *Triste*. También se recurrió a la figura de Francisco Tárrega para hacer olvidar la tradición rioplatense, y cuyo referente era Juan Alais, quien estaba íntimamente ligado a la música popular y solía fotografiarse vestido de gaucho. Asimismo se sancionaron a aquellos guitarristas compositores como Agustín Barrios que desoían esas consignas.

Luego, Olmello se ocupa de reseñar la sucesiva caída de todos los impedimentos para la admisión. Uno de particular importancia, el del nacionalismo, desaparece al ser aceptada la estética disidente con la premiación de la *Serie Argentina* de Jorge Gómez Crespo. También debilitó la resistencia a la inclusión de la guitarra, un cambio de guardia en el *establishment* de la música académica, dada la desaparición de algunos caracterizados miembros, la pérdida de influencia de otros y la emergencia de una nueva generación de músicos mayormente reunidos en torno al Grupo Renovación. Más adelante, el autor pasa revista a los hitos que van marcando la aceptación de la guitarra como instrumento académico. Destaca entonces, la constitución de un repertorio guitarrístico rioplatense, la expansión de la enseñanza de la guitarra en Buenos Aires y ciudades del interior, y el desarrollo de la carrera internacional de guitarristas argentinos.

En la última parte Olmello extrae conclusiones que, a modo de resumen, se nuclean en torno de estos puntos: la descripción del marginamiento de la guitarra como instrumento académico al comienzo del proceso, la utilización del asociacionismo como recurso para la aceptación, la promoción de un repertorio indiscutiblemente académico, la divulgación a través de publicaciones periódicas de los fundamentos del plan de

acción, la reivindicación de un linaje europeo y prestigioso para la guitarra académica rioplatense, el desprestigio de los guitarristas y guitarristas-compositores que no adherían a tales consignas, el ensalzamiento de los guitarristas y guitarristas compositores que se adecuaban a esas políticas y, por último, la crónica de las etapas de aceptación de la guitarra como instrumento académico que se completan al concluir el proceso. Al final del libro, el autor detalla las fuentes y la copiosa bibliografía consultada.

Mario José Celentano