



Clang

REVISTA DE MÚSICA
Publicación del Departamento de Música







UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

Jefa del Departamento de Música

Prof. Andrea Cataffo

Secretario de Planificación,

Infraestructura y Finanzas

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría



Director

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

Consejo editorial

Prof. Mariel Ciafardo (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

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

Lic. Cristina Terzaghi (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Prof. Andrea Cataffo (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

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

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

DCV Juan Pablo Fernández (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

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

Consejo asesor

Prof. Marcela Mardones (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Prof. María del Rosario Larregui (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Prof. Karina Daniec (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Juan Ignacio Izcurdiá (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Prof. Miriam Socolovsky (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Edición y corrección

Trad. Mercedes Leaden

Lic. Florencia Mendoza

Lic. Adela Ruiz

Gestión y coordinación editorial

Dirección de Asesoramiento Editorial

Dirección de diseño en comunicación visual y realización

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Fotografía

Flor Aguila

Abril de 2016

Cantidad de ejemplares: 500

Clang es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina.

CUIT 30-5466670-7

clang@fba.unlp.edu.ar

Año 4 Número 4

ISSN 2524-9215

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

ÍNDICE

Clang
Año 4 | N.º 4 | ISSN 2524-9215

7 EDITORIAL

CURRÍCULUM VITAE

- 11 **Entrevista a Mario Arresegor**
Juan Pablo Gascón

ARTÍCULOS

- 19 **Del carnaval a la música popular**
María Eugenia Domínguez
- 33 **Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie**
Daniel Belinche y Verónica Benassi
- 47 **Historia de la música y morfología musical**
María Paula Cannova y Martín Eckmeyer
- 55 **Al son de la clave: el 3+3+2 en el tango**
Pablo Mitilineos
- 69 **Zona de frontera**
Diana Montequin, Ramiro Mansilla Pons y Mariana Sáez
- 78 **«Manifiesto del Nuevo Cancionero»**
Ernesto Jáuregui
- 85 **El derecho de autor en la música**
Esteban Ignacio Agatiello Piñero, María Claudia Lamacchia y Diego Boris

CON LA MÚSICA A OTRA PARTE

- 93 **Un argentino suelto en Tokio**
Andrés Duarte Loza

RESEÑAS DE DISCOS

- 97 **Diálogo**
Aníbal Colli
- 98 **Pequeñas resistencias**
Juan Gascón
- 99 **Música Acusmática**
Daniel Reinoso
- 100 **Abel Carlevaro**
Walter Erbetta
- 101 **Mono Luve**
Federico Arresegor
- 102 **JazzArgentoLatinoamericano**
Matías Martín Hargo
- 103 **Detrás de la medianera**
Octavio Taján
- 104 **Vi luz**
Facundo Cedeño
- 105 **Zanja del mar**
Carlos Sahade
- 106 **Jazz Swing**
Santiago Coria
- 107 **Tango Chino cuarteto**
Alejandro Polemann

ÍNDICE

Clang

Año 4 | N.º 4 | ISSN 2524-9215

RESEÑAS DE LIBROS

- 110** **Arte, poética y educación**
María Elena Larrègle
- 111** **Cien años de música argentina**
Sergio Pujol
- 112** **Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"**
Berenice Corti
- 113** **Oscar Alemán. La guitarra embrujada**
Sergio Pujol
- 114** **Otro cantar. La música independiente en Argentina**
Rodrigo García Olmedo
- 115** **Tango. Ventanas del presente**
Mercedes Liska
- 116** **Arreglos Vocales. Técnicas y procedimientos**
Oreste Chlopecki
- 117** **INSTITUCIONAL**



Este nuevo número de *Clang* gira, sin proponérselo, alrededor de la historia. Pero no de una historia de la música, aunque también de eso se ocupa, sino más bien de algunos eventos sociales, políticos y económicos del pasado y de su vinculación con el arte. A través de miradas contemporáneas se resignifican «eventos» musicales sucedidos hace mucho tiempo o hace instantes y se generan potenciales abordajes de construcción de sentido.

En ese rodeo, María Eugenia Domínguez, nuestra invitada especial, en su artículo «Del carnaval a la música popular. Transiciones en el arte murguero», reflexiona sobre un aspecto delicado e importante en el Río de la Plata. La transición de las distintas sonoridades del carnaval a la producción de la Música Popular, como un arte musical despojada, al menos en parte, de todos los demás elementos que configuraban su existencia. De esta manera, realiza un aporte fundamental a la construcción del relato histórico de la música rioplatense.

Y en ese marco, hay usos y costumbres musicales que necesitan explicarse y explicitarse. Pablo Mitilneos, en «Al son de la clave: el 3+3+2 en el tango. En las décadas del 20, 30 y 40», sondea el trasfondo de materiales centrales para las músicas rioplatenses, como las claves afroamericanas. Y contradiciendo cierta mirada sobre el tango que siempre quiso despegarlo de su pasado –y de su presente– «negro», el estudio de un recurso tan actual como la *clave* del 3+3+2, y su permanencia a lo largo de más de un siglo en el género, fortalece una mirada integral de las distintas formas musicales rioplatenses.

Todo relato está cargado de cánones. Es por ello que en «Historia de la música y morfología musical» María Paula Cannova y Martín Eckmeyer ponen en discusión la dimensión formal utilizada en la periodización histórica de la música occidental repreguntándose sobre los modos de construcción de los *estilos* y sobre sus aparentes reglas universales. Esas reglas entran, necesariamente, en conflicto con el presente. La todavía joven carrera de Música Popular ha visibilizado una problemática que posee un gran historial de discusión en nuestra Facultad: el canto o el uso de la voz cantada. Daniel Belinche y Verónica Benassi, en su artículo «Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie», analizan las posibilidades de este recurso expresivo humano desde sus usos primitivos hasta los estéticos. De este modo, proponen una mirada crítica sobre las herramientas instaladas por las escuelas occidentales del canto que presentan grandes limitaciones para comprender y para desarrollar los usos contemporáneos –populares y de los otros– de la voz.

Y la voz nos remite, casi inmediatamente, a la canción. Y para Latinoamérica la canción es sinónimo de historia y de lucha. Ernesto Jáuregui, en «Manifiesto del Nuevo Cancionero. Vigencia e influencia en la carrera de Música Popular», construye un puente entre el reciente aniversario del manifiesto de los años sesenta y las producciones actuales de la canción

popular latinoamericana. A la vez, establece una posible vinculación con la producción musical de varios actores de nuestra Facultad, en especial, de los flamantes graduados que, con sus Trabajos Finales, dan cuenta de nuevas posibilidades para la producción musical e intelectual de la música.

Y si de producción se trata, Diana Montequin, Mariana Sáez y Ramiro Mansilla Pons nos cuentan en su artículo «Zona de frontera. Música y danza en el grupo Aula 20» cómo se conformó el grupo de danza contemporánea de nuestra Facultad y cuáles fueron las producciones más relevantes de los últimos años. La trascendencia de este grupo es singular en nuestra institución que no posee carreras de danza. La posibilidad de la multidisciplinariedad y la mirada abierta de los distintos actores de la Facultad han sido motores centrales para su consolidación. Desde su nombre –que remite al aula en donde se dictaba originalmente la materia de la Cátedra que le dio origen– sus integrantes, docentes y graduados de distintas disciplinas, hasta las temáticas que trabajan en sus obras, el grupo Aula 20 está atravesado por una profunda construcción de sentido.

Para seguir con ese hilo conductor de este nuevo número de *Clang*, podríamos afirmar que no hay mejor lectura del pasado que aquella que propone reparar hacia el futuro los errores o los abandonos de antaño. Y allí es donde los derechos que se cristalizan en el presente prometen un piso de garantías del cual no debería bajarse. «El derecho de autor en la música», de Esteban Ignacio Agatiello Piñero, María Claudia Lamacchia y Diego Boris, nos permite advertir los nuevos desafíos que implica velar por los derechos de los músicos en un mundo atravesado por siempre nuevas tecnologías.

En la sección «Currículum Vitae» presentamos una entrevista realizada por Juan Gascón al profesor de nuestra Facultad Mario Oriente Arreseygor, en la que nos cuenta parte de su historia musical. La sección «Con la música a otra parte» incluye la experiencia de un graduado y profesor de la Facultad en otros espacios profesionales catalogados como «lejanos» por cierto imaginario colectivo. Desde Japón, Andrés Duarte Loza, en «Un argentino suelto en Tokio», nos cuenta una interesante experiencia profesional en un lugar en el que, una vez más, el tango pareciera ser nuestro pasaporte más validado.

La sección «Reseñas de Discos» tiene por objetivo reflejar la producción musical, en formato disco, de docentes y de graduados de la institución. En este número se incluye casi el doble de discos que en otras ediciones (incluso, han quedado afuera gran cantidad de producciones exclusivamente por cuestiones de espacio). Esta situación es un fiel reflejo de la enorme producción musical independiente y actual en la cual los músicos de la Facultad hacen su generoso aporte.

Para terminar, la sección «Reseñas de Libros» presenta un matiz particular, ya que solicitamos a los autores o a los editores de los textos que nos hablaran de su producción. Y no exclusivamente de su contenido, sino de

lo que esos trabajos pudieran representar para su carrera profesional, para la comunidad de la disciplina o para su vida personal. De esta manera, los escritos nos introducen en el «detrás de la escena» de cada texto.

En tiempos en los que la sociedad se debate entre seguir hacia adelante, con las dificultades y con los desafíos que ello implica, o volver a un pasado conocido y siniestro, *Clang* redobla la apuesta saliendo al ruedo con la esperanza de que este número sea uno más de una larga lista que podamos observar en el futuro.

Lic. Alejandro Polemann

Director de *Clang*

ENTREVISTA A MARIO ARRESEYGOR

Juan Pablo Gascón
Clang (N.º 4), pp. 11-17, abril 2016
ISSN 2524-9215

ENTREVISTA A MARIO ARRESEYGOR

Juan Pablo Gascón

juanchigascon@hotmail.com

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

Mario Arreseygor es profesor titular ordinario de la cátedra Guitarra de la Licenciatura en Música, orientación Educación Musical, desde 1990 y profesor titular de la cátedra Guitarra, orientación Guitarra, entre 1987 y 2006. Es docente investigador desde 1994.

¿Cómo surge tu inquietud por la práctica y por el estudio de la música?

Bueno, parece una pregunta sencilla, pero cuando se escarba en los recuerdos, uno se da cuenta de que lo que motivó mi relación con la música no fue un solo estímulo, sino varios. Nací en un hogar en el que mi abuelo materno, venido de España, trajo la música de su pueblo, mi madre la cantó, un tío dirigió coros, otro estudió piano y mi padre compartió con gusto este ambiente. La música académica, la música popular y todo lo que podíamos hacer con el canto y con rudimentarios instrumentos eran parte de mis juegos.

Un buen día, a un amigo del barrio le compraron una guitarra. Me apasionó. Al verme con entusiasmo, mis padres hicieron un esfuerzo: me compraron un instrumento y costearon mis primeros estudios. El profesor de barrio, don Rafael Valdéz –así se llamaba– me hizo comprar un cuadernito pentagramado que nunca debía olvidar. Allí anotaba una serie de operaciones con blancas, negras y corcheas que debía resolver durante la semana. Pero la música podía más. El día de la clase, cuando no olvidaba el cuadernillo, se lo daba como quien entrega la prueba de algún delito. Pero hubo momentos esperados. Se producían cuando él tomaba la guitarra y lo invadía una intensa y extraña pasión por tocar ante el pequeño público que

yo representaba. De esa manera supe que, detrás de mi incipiente amistad con las figuras, existía algo más que no dependía de la habilidad de los dedos, pero que todavía no podía definir. Cuando llegó el momento de mis estudios secundarios, mis padres se enteraron de que la Universidad ofrecía un bachillerato especializado en arte; una de las especialidades era guitarra. Me inscribieron, aprobé la admisión y comenzaron seis años hermosos en el Bachillerato de Bellas Artes.

¿Cuáles fueron tus vivencias más gratificantes como músico?

El Bachillerato de Bellas Artes me permitió vivencias no sólo musicales; eran experiencias artísticas a través de las que conocí distintos lenguajes artísticos. De la mano de la profesora María Herminia Antola de Gómez Crespo, continué mis estudios de instrumento durante el bachillerato, donde tuve oportunidad de vivir diversas situaciones de encuentro con el público. Ese momento que desvela a tantos estudiantes y a músicos ya formados, tuve la posibilidad de conocerlo tempranamente en todo acto festivo. Las fechas patrias, las conmemoraciones, los encuentros estudiantiles se transformaban en hechos artísticos que me dieron una experiencia invaluable al tener que enfrentar con mi guitarra las dificultades que todo escenario plantea.

También, durante el bachillerato se formó un coro del cual formé parte y me acercé a otro repertorio. Una anécdota: el director, que había detectado mi entusiasmo, me propuso dirigir una obra de Palestrina. Acepté, por supuesto, y pasé días y días delante de una partitura, frente a un espejo, estudiando cada uno de mis movimientos. Llegó el día esperado después de muchos ensayos, y ya frente al coro, di la nota de referencia. Comenzó la obra. No sé si hubo un traslado inconsciente a la Capilla Sixtina o fue simplemente una distracción, producto del miedo que me recorría, pero aquella polifonía meditada, bendecida por la belleza de un sentimiento religioso profundo, se convirtió en un rumor indefinido. Fueron instantes solamente, luego el grupo fijó un punto de encuentro –eran buenos y solidarios camaradas–, y la obra llegó a los aplausos de rigor. En aquella situación aprendí que a los errores hay que sacarles provecho. Y pasarlos.

De esta agrupación coral surgió un grupo vocal, que tomó rumbos profesionales y aún hoy permanece en actividad: el Quinteto Vocal Tiempo. Lo integré cantando durante un tiempo, luego pasé a ser su arreglador. Esta se convirtió en la primera experiencia fuera del ámbito del bachillerato que disfruté con plenitud. En este grupo coloqué gran parte de mis expectativas: abrazábamos el folklore del Movimiento del Nuevo Cancionero de los años sesenta y comienzos de los setenta, música y compromiso político, el gran público, la grabación de discos, distintos escenarios compartidos con figuras conocidas, algún que otro viaje...

Las experiencias que cuento no eran sólo gratificantes, sino altamente formativas, tenían un eje que, sin manejarlo conscientemente, me gobernaba: la creación. Es lo que me interesó siempre. Gran parte de mi experiencia musical estuvo canalizada en la actividad con el conjunto Juglerías. Fue otra experiencia muy fuerte. Década del setenta. Éramos todos instrumentistas, también cantábamos, disfrutábamos del abordaje de músicas provenientes de diferentes épocas, períodos, estilos. Una sonata barroca seguida de un tango, una cantiga medieval y un carnavalito, una mezcla atrevida de distintas músicas que marcaba una ruptura con la concepción tradicional del concierto.

Partiendo del hecho de que el recital, el momento frente al público, es la situación de comunión artística en la que se plasma una relación sin igual, las charlas sobre la manera de organizar los conciertos fueron riquísimas. Éramos cultores de expresiones musicales provenientes de diferentes estilos: ¿cómo hacer, entonces, para sostener el ritmo de un recital y jugar con el tempo del encuentro? De estas charlas, discusiones, diálogos, surgió una forma de organización que nos identificó. Se trataba de crescendos, diminuendos, fortes, pianísimos, de los recitales en los que no faltaban textos, invenciones, poemas, aplicados no sólo a la música, sino al concierto en su totalidad. Con un repertorio ecléctico salíamos al encuentro de públicos diversos y tocábamos un día en el Salón Dorado de la Municipalidad y al día siguiente, tal vez, en un club de barrio. El resultado fue magnífico. Con este grupo incursionamos, también, en la música para niños en diversos espectáculos de teatro musical.

De Juglerías tendría mucho más que comentar, pero no es el sitio. Sólo un episodio. Fue en Corrientes. El recital para niños que nos habían invitado a realizar transcurrió en la capital, con normalidad. Al día siguiente nos esperaban los habitantes de Santa Ana, un lugar cercano a la capital. Cuando llegó el momento, nos trasladaron; era una noche espléndida y la plaza estaba colmada. Comenzamos con nuestro recital al aire libre frente a un auditorio atento y silencioso, pero cuando nos encontrábamos en los momentos finales, estimulados por el vínculo con el público, un compañero del grupo me dice: «Chango: seguime en La mayor». Se adelantó y lo seguí, haciendo honor a mi sobrenombre y a mi alma de guitarrero, sin conocer exactamente qué se proponía. Cuando creció el chamamé, un sapucaí ancestral surgido de la tierra, nos enseñó cómo se empañan los ojos cuando un pueblo se reconoce, cuando lo convoca su sangre.

Compartí con la cantante y amiga Mary Gondell un espectáculo al que llamamos «De los cantos de España», en los Teatros de San Telmo, y, luego, en el Teatro Cervantes durante varias temporadas en los años ochenta. Hice los arreglos para guitarra, tocaba gaita, percusión y Mary cantaba las melodías que habíamos recogido del mosaico cultural de la península ibérica que tanto ella como yo heredábamos de nuestros entornos familiares. Otra experiencia hermosa y enriquecedora.

Los espectáculos para niños y la intensa actividad docente y musical en la conducción de grupos vocales e instrumentales de jóvenes y de niños en el Taller de los Sonidos acompañaron la etapa predecesora de mi inclinación por la creatividad como eje de la docencia.

¿Cómo fueron tus comienzos en la actividad docente?

Comencé a los 18 años y luego de un breve paso por una escuela primaria me llamaron de la Facultad de Bellas Artes para ofrecerme un cargo docente en la localidad provincial de Guaminí. Trabajar en ámbitos rurales es una experiencia inolvidable (también trabajé en Magdalena). A los alumnos de estos lugares se sumaban otros de las vecindades, que llegaban muy interesados con la nueva experiencia. Luego de un breve paso por la Escuela de Arte de Berisso, consolidé mi trabajo docente en la provincia de Buenos Aires en el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi. Después, me incorporé a la Universidad Nacional de La Plata, en la Facultad de Bellas Artes, como titular de una materia de la carrera Educación Musical en la que me desempeño en la actualidad.

Tras el paso por instituciones que proponían un enfoque tradicional de la enseñanza de la guitarra, en la universidad volví a encontrar un espacio en el que podía potenciar la creatividad como contenido y proveer a la enseñanza instrumental de nuevos horizontes a través de la incorporación de renovados recursos pedagógicos. La docencia, tal como es concebida en la universidad, como una actividad frente a alumnos que incluye la investigación, permite el desarrollo de una concepción comprometida y creativa de la educación.

Comencé como profesor de la asignatura Guitarra perteneciente a la carrera Educación Musical y, al poco tiempo, me encontré frente a la titularidad de la asignatura Guitarra de la carrera homónima, lo que determinó mi designación como responsable del área de guitarra. En todas estas actividades docentes, mi objetivo siempre fue no sólo el trabajo de reproducción e interpretación de obras de autor, sino, también, el desarrollo de la creatividad como contenido central del aprendizaje, motor de las más diversas experiencias con el instrumento en el terreno musical.

En tu rol docente en la Facultad has explorado aspectos didácticos orientados al armado de arreglos. Si bien esta práctica está hoy bastante naturalizada dentro del espacio áulico, en aquel momento era una propuesta innovadora.

Al tomar a mi cargo la materia Guitarra cabían dos posibilidades para la estructuración de los contenidos: el primero era la continuidad de lo que el programa en vigencia planteaba, que se podría resumir como la progresión

de una secuencia de estudios y de obras que llevarían al dominio del instrumento, y la segunda se centraba en incorporar contenidos –sin descuidar la formación instrumental– que apuntaran a la creación, a la práctica y al desarrollo de capacidades que tuvieran relación con objetivos de la carrera Educación Musical, a través de la guitarra como instrumento acompañante del canto. El arreglo, en este caso el trabajo con el auto-acompañamiento, fue el vehículo que permitió el desarrollo de esta línea de producción. Los alumnos tomaban una canción y elaboraban un acompañamiento. Se trataba de individualizar rasgos característicos de la canción y auto-acompañarse con expresividad en base al arreglo realizado. Cada alumno encontraba, de esta manera, nuevo sentido a su trabajo a través de la interpretación de su propia producción.

El arreglo permitía, a través de otros caminos, acceder a contenidos incorporados al programa de la cátedra. La marcha armónica ya no se conocía sólo teóricamente, sino que se la cotejaba con necesidades de la estructura, del estilo, de la expresividad. El ritmo, el tempo, el registro, la alternancia de solos instrumentales o vocales, se encontraban imbricados en los arreglos, por lo que el análisis, el reconocimiento de sus componentes, permitía un mayor dominio sobre ellos a la hora de lograr un producto musical con características expresivas.

El artista, el creador, en algún momento del proceso se encuentra con el famoso *papel en blanco*. Es la circunstancia en la que, paradójicamente, ninguna idea aparece pero todas están allí. El problema es cómo descubrir un motivo expresivo, un disparador, que permita, en un proceso, seguir avanzando. Al recurrir a la etimología del verbo *crear* nos encontramos con dos raíces verbales complementarias. «Crear» sugiere la idea de inventar a partir de la nada, asociada a la de inspiración. «Crear» alude al proceso durante el cual se elabora algo nuevo. Al surgimiento de una idea original, le sigue un proceso que, paso a paso, conduce a la concreción del producto. El motivo inspirador, seguido de un proceso de elaboración, permite pensar que existe un camino por el cual es posible aproximarse a la *sistematización del proceso creativo*. Se trata sólo de trazar un camino que cada alumno, cada personalidad, cada creador podrá, posteriormente, enriquecer. Esta es la estructura que, en rasgos generales, tienen las asignaturas a mi cargo en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes.

Cuando me encontraba a cargo de la asignatura Guitarra de la carrera homónima, y en concordancia con el interés de autoridades, de docentes y de alumnos, impulsé la creación de una línea de trabajo que permitiera, además del abordaje del repertorio tradicional, la incorporación de obras pertenecientes al rico bagaje de la música popular argentina, latinoamericana y composiciones y arreglos de los alumnos. A partir de esta inquietud, dentro de la asignatura, coexistieron desde el año 2000 dos posibilidades de formación: el «Enfoque I» que mantenía su relación con los

contenidos tradicionales del estudio instrumental y el «Enfoque II» que creaba un espacio de reflexión y de creación de nuevos materiales por parte del alumno. Quizás esta división haya sido uno de los antecedentes de la hoy vigente y muy aceptada carrera de Música Popular.

El énfasis en lo creativo ha sido para vos un elemento de suma relevancia al encarar la enseñanza instrumental. ¿Cómo llegaste a esa convicción?

Lo que comenté antes creo que, de alguna manera, da respuesta a esta pregunta, pero podemos encadenar lo expresado y relacionar el trabajo con lo que fue una constante en mi relación con la actividad musical. En mi vida cotidiana ha sido permanente el impulso por componer temas sobre la base de la musicalización de poemas de autores contemporáneos. De la imbricación música, trabajo y vida, no podía surgir una propuesta docente que dejara de lado la faz productiva, la creación.

La vida musical en mi entorno familiar, la formación recibida en el Bachillerato de Bellas Artes, la Facultad de Bellas Artes, el Quinteto Vocal Tiempo, Juglerías, el Instituto de enseñanza musical Taller de los sonidos –llevado adelante junto con mi compañera, Susana Gorostidi–, el espectáculo con Mary Gondell, los espectáculos para niños y tantas otras experiencias, marcaron la búsqueda de la creatividad en cada una de mis actividades.

Te has dedicado muchos años al estudio de la informática aplicada a la música. ¿Cómo fue esa experiencia?

En mi actividad en investigación, los objetos de estudio de mis trabajos tuvieron como componente fundamental la informática. Los primeros emprendimientos apuntaban al desarrollo de piezas experimentales de software, destinados al aprendizaje musical con contenidos muy específicos, desprendidos de la actividad desarrollada como docente en el Taller de los Sonidos.

Como consecuencia de la matrícula creciente que tuvo la Facultad en los últimos tiempos, la investigación estuvo orientada, además, a dar respuesta a las innumerables y nuevas situaciones que se presentaban. Fue intenso el trabajo de informatización de materiales didácticos para docentes y para alumnos aplicados en asignaturas de las carreras de música de nuestra Facultad. La informática musical, gracias al trabajo de investigación que desarrollé junto con un gran número de colegas, dio respuesta, mediante sus recursos técnicos, a las nuevas exigencias que en algunas asignaturas se presentaban.

¿Cómo caracterizarías el desarrollo que ha tenido nuestra Facultad desde el momento en el que ingresaste como estudiante hasta estos días?

Mirá, el desarrollo que ha tenido nuestra Facultad es muy importante y seguirá siéndolo. Cuando llega el momento de dar clase, subo las escaleras y, sin proponérmelo, vuelven los pasillos de la adolescencia que se entrecruzan con estos de hoy en día, cargados de exposiciones, de ensayos vocales, de conciertos reverberantes de entusiasmo y la presencia de una juventud que siempre se convierte, dentro y fuera de la Facultad, en motor de la historia. La Facultad de Bellas Artes fue, es y será un emblema de la formación artística.

DEL CARNAVAL A LA MÚSICA POPULAR
TRANSICIONES EN EL ARTE MURGUERO
María Eugenia Domínguez
Clang (N.º 4), pp. 19-32, abril 2016
ISSN 2524-9215

DEL CARNAVAL A LA MÚSICA POPULAR TRANSICIONES EN EL ARTE MURGUERO

María Eugenia Domínguez
eugison@yahoo.com

Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil

RESUMEN

Desde la última década del siglo xx la murga aparece, con frecuencia, en los escenarios de la música popular y resuena en distintas grabaciones. En la ciudad de Buenos Aires se registra un movimiento de expansión del arte murguero que, entre otras cosas, condujo a la sonoridad de la murga más allá del carnaval. ¿Cómo vivieron este proceso sus protagonistas?, ¿qué memorias permiten describirlo?

Este texto tiene como base una investigación en la que se examinan las prácticas y las memorias de un segmento de músicos que se dedican a la música rioplatense, es decir, a la murga argentina, a la murga uruguaya, al candombe argentino, al candombe uruguayo, al tango y a la milonga. En esta escena musical, varios trabajos vinculan a uno o más de estos géneros con el rock, el jazz o el folclore. En este artículo se describe la escena rioplatense como marco del movimiento de aproximación entre músicos, murgueros y carnaval, en el que se gesta un abanico de trabajos musicales que van desde la murga tradicional hasta las expresiones más descarnavalizadas, que suelen ser rotuladas como «música popular de calidad».

PALABRAS CLAVE

Murga, carnaval, música popular

La murga ha sido, durante décadas, una protagonista fundamental en las fiestas del carnaval tanto en el Uruguay como en la Argentina. Sin embargo, desde la década del noventa, en ambos países, la murga extendió su calendario de actuaciones más allá del período carnavalesco. En este momento surgieron las expresiones «murguista profesional», entre quienes se dedican a la murga uruguaya, y «murguero profesional», entre los de la murga argentina. Asimismo, en este período, aumentó la presencia de murgas uruguayas en Buenos Aires y en sus alrededores.

Además de renovar el lenguaje de sus actuaciones, muchas murgas comenzaron a grabar sus repertorios. Esto contribuyó a la divulgación de la musicalidad de las murgas entre un público más amplio que el que frecuenta los corsos o los tablados del carnaval. Algunos músicos¹ comenzaron a trabajar el formato murga-canción o canción murgueada. Esto generó una aproximación entre músicos y murgueros que comenzaron a trabajar en iniciativas comunes y que aportaron nuevas sonoridades tanto a las actuaciones de las murgas como a un segmento de la música popular de Buenos Aires.

Nótese que la murga uruguaya y la murga argentina son tratadas aquí como géneros distintos. Sigo en este punto la propuesta de Rafael Menezes Bastos (1996), quien sugiere recurrir a las formulaciones de Mijaíl Bajtín (2011) sobre los géneros discursivos para pensar fenómenos musicales. Para este último autor, los géneros son conjuntos de enunciados que muestran una relativa estabilidad en los planos estructural, temático y estilístico. Por lo tanto, analíticamente, es adecuado referir a los géneros de murga en plural, ya que la murga uruguaya y la argentina son, desde esta perspectiva, géneros

diferentes. Por más que murgueros y murguistas hablen de «murga de estilo uruguayo» para referir al género oriental y aunque exista una notable afinidad temática entre ambos tipos de murga, la murga argentina y la uruguaya exhiben diferencias muy significativas en sus formas de composición y en las formas de interpretación durante las performances. Las recurrentes distinciones y contrastes que murgueros y murguistas elaboran con relación al arte que cultivan, alejan cualquier peligro de fusión o de uniformización entre los dos tipos de murga.²

En este texto se describen algunas de las transformaciones que acompañaron la creciente aproximación entre murgueros y músicos, aproximación que hizo que la murga abandonara su antiguo reducto de música oral, tradicional y folclórica y pasara a integrar las filas de la música popular de la región. Actualmente, los estudios sobre música popular utilizan esta categoría para referir a la música grabada y mediatizada, distinta de la música de tradición oral y anónima, como de la música con tradición escrita (llamada erudita, académica o clásica) (González, 2013). ¿Cómo vivieron este proceso sus protagonistas? ¿Qué memorias permiten describirlo?

La descripción tiene como fundamento una investigación antropológica realizada en la ciudad de Buenos Aires sobre las prácticas y las memorias de un segmento de músicos que se dedican a la música rioplatense, es decir, a la murga argentina, a la murga uruguaya, al candombe argentino, al candombe uruguayo, al tango y a la milonga (Dominguez, 2009). Utilizo la denominación *música rioplatense* porque se trata de una categoría comúnmente adoptada por los propios músicos, por las audiencias, por la prensa de espectáculos y por empresas que comercializan música. En esta escena musical

¹ Se entenderá por músicos a las personas con una instrucción formal en música y/o a aquellos que trabajan, profesionalmente, en actividades asociadas al mundo de la música.

² Para profundizar sobre el contraste entre las actuaciones de la murga argentina y de la uruguaya puede leerse «Iguales pero distintos. Músicas y fronteras en el Río de La Plata» (Dominguez, 2013).

varios trabajos aproximan uno o más de dichos géneros al rock, al jazz o al folclore. Comenzaré por describir algunas características de la música rioplatense pues ella es el marco en el que se consolida la tendencia que aproxima carnaval, murgas y música popular.

LA ESCENA RIOPLATENSE Y LAS MURGAS

Muchos de los artistas que actualmente se encuentran en actividad en la escena rioplatense son veteranos de la música popular de la ciudad de Buenos Aires; se trata, en muchos casos, de músicos que iniciaron su actividad con el rock nacional o con el folclore. Como señala Sergio Pujol, desde los años setenta existe en la Argentina un movimiento que busca «imprimir un matiz local a proyectos más o menos roqueros» (2005: 95). Sus integrantes conjugaban rock con murga y con candombe, y trabajaban, casi siempre, al margen de las grandes corporaciones de la industria del espectáculo. A su vez, estos músicos promovían un folclore distinto al canónico y afirmaban que Buenos Aires también tenía un folclore propio, urbano y de puerto.

A este movimiento se sumaron, también, varios músicos uruguayos que se instalaron en Buenos Aires después del golpe militar de su país y que formaron conjuntos con músicos argentinos, además de trabajar como profesores de distintos saberes asociados a géneros uruguayos. En Buenos Aires hay profesores de técnicas de candombe para guitarra o para bajo eléctrico, de tambores de candombe afro uruguayo, de percusión de murga uruguaya, de canto y de coro al estilo de la murga uruguaya; su público está formado por uruguayos, por hijos de uruguayos que viven en la ciudad y, también, por argentinos.

Ese conjunto de enseñanzas y de experiencias compartidas contribuyó a la formación de muchos artistas locales. Proliferaron las bandas

que incorporaron dichos géneros, las cuerdas de candombe afrouruguayo y las murgas uruguayas, integradas por uruguayos y por argentinos o, solamente, por argentinos que se identifican con esas musicalidades. La circulación de grabaciones de música uruguaya entre las audiencias argentinas también fue determinante para la consolidación de esta escena.

Por más que muchos de los precursores de la música rioplatense se iniciaron en el mundo del rock y del folclore, sus trabajos apuntan, actualmente, a direcciones variadas y, de manera general, se alejaron de lo que hoy se difunde como rock o como folclore en la Argentina. Algunos se inclinaron hacia el tango, después de un trayecto con incursiones en la murga y en el candombe; otros, trabajaron en proyectos con orientación jazzística y candombera o se dedicaron a investigar y a divulgar la murga argentina y otras formas artísticas asociadas a las tradiciones carnalescas argentinas.

Con base en experiencias en la música rioplatense, muchos músicos narran sus memorias de los eventos y de los acontecimientos que dieron forma a este movimiento. Si bien cada narrativa es diferente de las demás, pueden observarse ciertas regularidades y convergencias en los discursos que expresan estas memorias. Una de ellas es la convicción de que existe una tradición de canción en Buenos Aires –uno de sus principales exponentes, en los años ochenta, fue para muchos Alejandro del Prado– que fue recogida por los músicos que se dedican a la música rioplatense en la actualidad.

Antes de exiliarse en México, Alejandro Del Prado formó el conjunto Saloma, con el que grabó el LP *Canciones de Buenos Aires* (1978). En tierras mexicanas lanzó *Dejo constancia* (1982), con Lito Nebbia, editado en Argentina. Una de sus canciones más célebres, «La Murguita de Villa Real», aparece en su segundo disco solista, *Los Locos de Buenos Aires* (1985), y se convirtió en un ícono para los músicos que trabajan con la línea de la murga canción. En 1983, al regresar

del exilio, acompañó como guitarrista al uruguayo Alfredo Zitarrosa –quien también regresaba del exilio en España– en los conciertos que dio en el Estadio Obras Sanitarias. Del Prado se tornó una figura paradigmática de este movimiento por las alusiones a la murga argentina en sus canciones y por su trabajo con Zitarrosa, figura emblemática de la canción uruguaya, para algunos, y de la canción rioplatense, para otros.

Coco Romero también fue una figura imprescindible en muchas narrativas que describen los sucesos que dieron forma a este movimiento. En la década del setenta sus actuaciones con el grupo La Fuente incluían a murgueros que bailaban en escena cuando interpretaban la canción «¿A dónde fueron los murgueros?». Según el relato de Romero, invitar a murgueros para que bailen en el escenario era una forma de valorizar al folclore de Buenos Aires, aunque sus canciones no se apropiaran todavía de la estética murguera (Romero en Domínguez, 2006). Actualmente, Coco Romero es reconocido por dirigir, desde 1988, los talleres de murga que funcionan en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Estos talleres afectaron sociológica y estéticamente al movimiento murguero de la ciudad (Martín, 2008; Canale, 2005) y abrieron las puertas de la estética y del *ethos* murguero para un público amplio. Más allá de su actividad como gestor cultural y como investigador, Romero formó varios conjuntos en la década del noventa y del dos mil, y mantuvo el formato banda. En sus grabaciones –por ejemplo, *Murga, vuelo Brujo* (1994), *La Sopa de Solís* (1999) o *Pacha Momo* (2004)– y en sus actuaciones asoma una clara impronta murguera.

Gustavo Mozzi, guitarrista de formación erudita, también incorporó en las composiciones y en los arreglos, desde los años ochenta, sonoridades asociadas a géneros populares. Cuando relata sus experiencias menciona que, a pesar de no haber sido roquero en su juventud, compartía con otros jóvenes de su generación un cierto rechazo por el tango de los años setenta

y ochenta. Como ocurrió con muchos otros músicos, la madurez y los años noventa lo aproximaron al tango. Por ello, Mozzi se dedicó, inicialmente, al folclore. Después de editar el disco *Membrillar* (1983), formó el proyecto La Cuerda que, según él, marcó el inicio de su exploración «por géneros urbanos, propios de la ciudad de Buenos Aires» (Mozzi en Domínguez, 2006a). Si bien trabajaba, fundamentalmente, con el repertorio del tango y de la milonga, contaba con la participación del percusionista uruguayo Cacho Tejera y del bombista de murga argentina Teté Aguirre, quien tenía un enorme prestigio en el ámbito murguero por su estilo tradicional. Por recomendación de Teté, convocó a un grupo de murgueros para bailar y para tocar en las actuaciones en vivo.

En poco tiempo, la murga se convirtió en la protagonista principal del proyecto. Así fue que Mozzi y La Cuerda se convirtió en el grupo Mozzi y La Cuerda y los Ñatos del Murgón en las actuaciones en vivo. En la siguiente grabación, *Carnavales porteños* (1990), la propuesta se había transformado en Mozzi y El Murgón, iniciativa que, además de Teté Aguirre, incluía al murguero José Luis Tur. En 1995 organizaron un intercambio. Por invitación de Mozzi y El Murgón, la murga uruguaya Los Curtidores de Hongos viajó a la Argentina para presentarse en una serie de espectáculos en el Centro Cultural General San Martín y en el Centro Cultural del Sur; a su vez, Mozzi y El Murgón viajaron al Uruguay para desfilar en la apertura del carnaval –en la Avenida 18 de Julio– y en varios tablados del carnaval montevideano junto con treinta integrantes de la murga Los Reyes del Movimiento. A fines de los noventa Mozzi componía sobre el tango, la milonga y la murga, pero de manera más intimista y menos festiva. Editó tres discos más –*Los ojos de la noche* (1998), *Matiné* (2005) y *Estuario* (2013)– en los que resuena la murga de Buenos Aires, pero en cuyas actuaciones ya no aparecen ni bombos con platillo ni murgueros en escena.

Pedro Conde también comenzó su carrera en los años ochenta y tocaba canciones «más o menos roqueras» (Conde en Domínguez, 2005b). Durante los años 1994 y 1995 integró la murga porteña Herederos de Palermo, conocida por haber sido pionera en la aproximación con el rock. Cuando se deshizo este grupo, algunos de sus integrantes formaron Atrevidos por Costumbre que, siguiendo la línea de su antecesora, llevó a una banda de rock –aunque vestida de murga– a los corsos de carnaval. En la misma época, Pedro Conde participaba de la murga uruguaya Por la Vuelta –bajo la dirección de «el Hueso» Ferreira– que estaba integrada, casi en su totalidad, por uruguayos. Allí conoció a los *carnavaleros* uruguayos que, años más tarde, reencontró en la banda Afrocondombe.

Estos son apenas algunos ejemplos que resumen el tipo de trayectorias que marcaron la experiencia de los protagonistas de este movimiento. Las narrativas de los músicos que dan cuerpo a esta escena, así como sus trabajos musicales, son diferentes. Sin embargo, es importante destacar que, a pesar de las enormes distancias entre las propuestas de estos músicos, todas relacionan al carnaval con la música popular y navegan entre distintos géneros rioplatenses. Esta es una de las características que permiten clasificar trabajos artísticos tan diferentes como parte de un mismo movimiento. En este segmento, y durante el período que describimos, proliferaron grabaciones en las que participan murgueros o en las que encontramos resonancias de las murgas y del carnaval.

LAS BANDAS, LAS MURGAS Y LAS GRABACIONES

Sería difícil decir qué ocurrió primero, si las murgas incorporaron bandas o las bandas interpretaron canciones asociadas a la sonoridad de la murga. Fueron varias las bandas de circulación masiva que llevaron a la murga a los circuitos de la música popular. A fines de los años ochenta,

por ejemplo, Los Auténticos Decadentes alcanzaron una enorme popularidad a través del tema «El Murguero» y de sus alusiones directas a la murga argentina. En el año 1990 y en el año 2000 bandas –que ocupaban los escenarios centrales del rock de la ciudad, como Divididos o Bersuit Vergarabat– compusieron temas que aludían a las murgas de diferentes maneras e invitaron a conjuntos carnavalescos para actuar en algunos momentos de sus recitales. Coco Romero reconoce el efecto explosivo que tuvo la conexión entre murga y rock en ese momento. En una entrevista refiere a su actuación con la murga Los Quitapenas en un recital de Divididos en el Estadio Obras Sanitarias en 2002:

Cuando entramos con la murga a Obras, más de cinco mil pibes estaban bailando. En ese momento sentí que algo se quebraba, que había una energía que corría con una fuerza tan grande que rompía todas las barreras sociales [...]. Lo que contribuyó el ‘tu-tá-tu-tá’ de los Decadentes para desparramar la murga en el país fue tan importante que ninguna tradición oral podría haber funcionado de la misma manera [...]. Esto funcionó como una caja de resonancia en todas partes del país (Romero en Vainer, 2005: 93).

Esta aproximación hizo que el género, hasta entonces limitado a las experiencias carnavalescas de los sectores populares de Buenos Aires, atravesara fronteras de clase para ser apreciado por un público mucho más amplio y que alcanzara niveles de masividad que no había conocido hasta entonces. Lo mismo podría decirse de la murga uruguaya que, desde los años ochenta, fue incorporada al mundo del rock por artistas con enorme popularidad tanto en Uruguay como en la Argentina, como, por ejemplo, Jaime Roos. Son varias, también, las bandas de rock de Buenos Aires (o montevideanas que actúan en la capital porteña) que invitan coros de murga uruguaya para grabar

o para actuar en vivo. El conjunto de músicos y de cantores de Los Señores, por mencionar apenas uno de ellos, actuaron como coro invitado en espectáculos de bandas, como Bersuit Vergarabat, Árbol, La Vela Puerca, La Tabaré y No Te Va Gustar.³

Así como músicos y bandas se apropiaron de la estética murguera, las murgas hicieron su parte con la estética de banda y con su indiscutible apelo al gusto de los jóvenes. Hasta los años ochenta las murgas desfilaban al son de bombos con platillos y con silbatos. Presentadores, cantores, glosistas y estandartes subían al escenario, mientras que los bombos permanecían en la calle con el conjunto de la murga. En la década del noventa fue más común ver a algunas murgas con otros instrumentos, como acordeón, bandoneón, bajo o guitarra eléctrica, redoblante u otros instrumentos de percusión. Algunos esfuerzos gubernamentales por mejorar la estructura del circuito oficial del carnaval de la Ciudad de Buenos Aires alimentaron esa tendencia al mejorar la calidad de los escenarios y de los equipos de sonido. Actualmente, murgas como Atrevidos por Costumbre llevan al escenario de carnaval una banda relativamente grande, con presentador, glosista, cantor, coros, guitarra eléctrica, guitarra acústica, bajo eléctrico, charango, saxofón y batería. A su vez, muchos murgueros, que en algunos casos se asocian con músicos, forman murgas en banda para actuar y para trabajar fuera del período del carnaval en escenarios de la música popular. Esta extensión del calendario de actuaciones permitió que algunos conjuntos puedan dedicarse, también, a grabar sus repertorios.

Hasta los años noventa era muy raro encontrar grabaciones de murga argentina; a lo sumo, algunos grupos tenían registros en sus colecciones personales, pero no circulaban en medios

comerciales.⁴ La mayoría de las grabaciones de murga realizadas desde 1985 son caseras y están grabadas en casete o en CD. En este último caso, fueron realizadas con un equipo digital portátil o en salas de ensayo. Se trata de grabaciones que permiten, a partir de la escucha posterior al ensayo, evaluar cómo suena y realizar ajustes. Circulan, también, demos –es decir, grabaciones producidas para mostrar el trabajo musical y que permiten negociar contrataciones o actuaciones– de conjuntos que, sin ser una murga, interpretan canciones de murga.

Algunas murgas hacen grabaciones independientes, con tiradas relativamente reducidas, que circulan entre las redes de amigos o que son vendidas o rifadas en los espectáculos. En 1998, por ejemplo, la murga Sacate el Almidón, de Merlo, Provincia de Buenos Aires, registró su repertorio para despedirse del público con una cuidadosa edición de su obra; sus integrantes eran todos murgueros-músicos. Otras grabaciones registran el repertorio de alguna actuación en particular. Es el caso de *No cabe la Retirada* (1996), de Los Quitapenas, o de *Hay que pasar el milenio* (2000) y *Fierita en Buenos Aires* (2002), de Los Descontrolados de Barracas, que registraron los repertorios de sus espectáculos. El disco *Con el corazón en juego* (1999), de Los Quitapenas, es una compilación que homenajea en vida a un grupo de viejos murgueros de Buenos Aires. En esos años la murga Los Quitapenas actuaba en el Centro Cultural del Sur e invitaban a estos viejos murgueros a subir al escenario en el final del espectáculo. Según explica Tato Serrano –antiguo miembro de esa murga– la idea surgió después de una actuación, cuando se quedaron cantando con los viejos murgueros en un bar hasta entrada la madrugada, sorprendidos ante la riqueza de su repertorio (Serrano en Domínguez 2006b). La edición tiene canciones y diálogos de algunos

³ Algunos de los integrantes de Los Señores aprendieron a cantar al estilo de las murgas uruguayas gracias a las enseñanzas del uruguayo Alejandro Balbis (ex cantor de la murga uruguayaya Falta y Resto), que desde los años ochenta está radicado en Buenos Aires.

⁴ Las murgas uruguayas tienen una relación bastante más antigua con las grabaciones comerciales (Fornaro, 2013).

representantes de la guardia vieja de la murga porteña en las que evocan sus experiencias en la época de oro de las murgas de la ciudad (los años cuarenta).

En 2007, por iniciativa de músicos y de murgueros, fueron convocados grupos que participaban en el carnaval de Buenos Aires para grabar una selección de canciones. El objetivo era registrar parte del repertorio contemporáneo del carnaval porteño. El primer volumen contó con el apoyo de un sello grande (Sony-BMG); los volúmenes dos y tres fueron editados por La Agenda Murguera (revista virtual de divulgación de la actividad carnavalesca y musical de la ciudad) con el apoyo de Unión de Músicos Independientes (UMI). La grabación de canciones murgueras, que son versiones en las que se crean nuevas letras para melodías conocidas, y la distribución comercial de este tipo de productos se complica porque deben adecuarse a las exigencias legales que amparan los derechos de autor de las canciones o de las melodías utilizadas como referencia. En el Uruguay, según Marita Fornaro (2013), esta dificultad hizo que los sellos discográficos estimulen, entre las murgas que graban sus repertorios, la composición de canciones originales o autorales.

Otras grabaciones son registros de grupos de teatro que, en este mismo período, se aproximaban de la estética murguera. El cd *La Caravana* (2007), lanzado por el grupo de teatro comunitario Matemurga, es una compilación de canciones anarquistas o de resistencia vigentes en la memoria colectiva. El álbum se aproxima a la murga al incluir «Canción en Homenaje al Frigorífico Lisandro de la Torre» (composición que data de 1956, con letra de Guigue Mancini), de Los Bohemios de la Matanza y por los arreglos de bombo con platillo en muchos de los temas. A su vez, el espíritu murguero se revela en la temática de las letras, en las que resuena la tradición local de crítica socio política a través de la canción popular.

Paralelamente a esas grabaciones, las bandas, los conjuntos y las orquestas que se aproximan a la estética murguera editan discos cuyo repertorio escapa a los moldes de la canción murguera de carnaval (presentación, homenaje, crítica, retirada). Este segmento, integrado por músicos con formación académica, es el más prolífico con relación a la edición de grabaciones en las que se alude, de diferentes formas, a la murga argentina. A diferencia de los murgueros, entre los músicos existe mayor familiaridad con los ambientes de grabación y se valoriza al álbum por ser un medio de registro y de difusión de la obra y del discurso estético del artista en un determinado momento. En este grupo predominan las composiciones propias (o la música autoral) aunque también, en algunos casos, se realizan versiones de antiguos temas.

Muchos artistas describen el contacto entre músicos y murgueros como un encuentro con gran potencial creativo, en el que se reúnen personas de extracciones variadas en un ámbito en el que no existían prescripciones rígidas que respetar. Si bien muchos músicos mencionan los recuerdos que tienen de los carnavales de su infancia, el *ethos* de la vida de barrio que los aproxima a los murgueros o el contacto que tuvieron con ellos en las hinchadas de fútbol, la mayoría no participó de una murga en los corsos de carnaval. Pocos incursionaron en la murga y salieron en los corsos como parte del proceso investigativo que auxilió sus composiciones y sus interpretaciones en este ámbito.

Yo era músico y después se me dio la oportunidad de ser murguero. Hice un taller de murga en el Rojas, porque quería aprender lo que tenía más que ver con la percusión, pero aprendí muchas otras cosas relativas a la murga, y me enamoré. Yo iba con una idea del carnaval correntino, que tiene un formato más a lo brasileño, y quería aprender esos ritmos. Al bombo de murga lo había visto en la cancha (Lahan en Domínguez, 2005).

A pesar de que no existen prescripciones rígidas, la tendencia que predomina en las grabaciones es una canción tanguera en la que, por medio de distintos recursos, resuena la murga. La canción murguera del carnaval es efímera, se destaca en un único carnaval por referir a hechos políticos o sociales coyunturales o por estar montada sobre la melodía de algún tema que tiene gran divulgación mediática en ese momento en particular. Las astracanadas murgueras –tipo de versión en la que se crea una nueva letra y un arreglo para una melodía conocida– se sirven de canciones de cualquier género conocido localmente. El predominio de uno o de otro género en los repertorios se debe, sobre todo, a lo que está de moda cada año y se relaciona, evidentemente, con las diferencias generacionales entre los compositores de las murgas. Actualmente, los más jóvenes se apropian de cumbias, de canciones roqueras o de lo que localmente se divulga como pop latino. Sin embargo, como vimos, la época de oro de las murgas fue, para muchos, el periodo en el que el tango también vivía su esplendor. Por lo tanto, las astracanadas que revisitan tangos antiguos son consideradas, por algunos, las expresiones más tradicionales del género, especialmente si se las compara con otras elaboradas sobre temas de moda en la actualidad.

Los músicos que componen un repertorio autoral también privilegian al tango al componer sus temas. Los trabajos de Juan Carlos Cáceres, por ejemplo, van desde el tango negro hasta la murga canción y pasan por el tango murga. Cáceres explica esta tendencia como fruto de una proximidad concreta entre los mundos sociales del tango y de la murga, lo que hace que la combinación de los géneros en el plano musical produzca una sonoridad familiar para las audiencias locales (Cáceres en Domínguez, 2005a). El álbum *Los trasplantados de Madrid* (2005), de Ariel Prat, rotula su contenido como

«tango milonga de corte murguero».⁵ Prat es cantor y compositor, también murguero. Sus canciones de los años noventa dialogaban más con el rock local y desde los años dos mil se inclinan hacia el tango. Omar Giammarco, cantor y guitarrista, también toca tangos y realizó versiones de antiguos tangos, como «Oro y Plata» o «Yuyo Verde». Giammarco actuó muchas veces junto con la murga Los Reyes del Movimiento, de Saavedra, con quienes también se presentó en el VII Festival de Tango de Buenos Aires.

Estos tres casos son, simplemente, ejemplos de una tendencia más general –en la que podríamos incluir los trabajos de muchos otros– en la que se registra una inclinación hacia el tango tanto en las composiciones autorales como en la realización de versiones. Es interesante observar que estas prácticas musicales, que llevaron la sonoridad de la murga al mundo de la canción popular, podrían haber tomado cualquier rumbo. Sin embargo, se aproximaron al tango. Así lo explica Gustavo Mozzi, al describir sus esfuerzos por hacer dialogar la música de tradición erudita con géneros populares, como la murga:

Era todo un desafío grabar murga, primero por los aspectos técnicos: cómo tomar el bombo. Pero también, porque la murga era bombo con platillo; el lenguaje armónico, contrapuntístico; todo lo demás, la canción, cómo arreglarla, era algo por hacer, algo totalmente nuevo. Para mí era ver dónde me paro, con qué estética, con qué armonía. Y me basé en lo que para mí eran las influencias naturales de la murga cuando Teté y otros murgueros viejos crecieron y desarrollaron un lenguaje murguero [...]. Esas influencias naturales tienen muchísimo que ver con el tango, con la milonga, con algunos géneros brasileños de los años 50, con algunos géneros centroamericanos, es decir, con los géneros de moda en los 50. En esos años las radios debían estar, principalmente,

⁵ Con esta frase se retoman las palabras de los presentadores de los años treinta. En esa época, los presentadores anunciaban el «tango milonga de corte moderno» para enfatizar la distancia con la guardia vieja.

copadas por el tango, fijate que en los 40 y 50 tenías todas las orquestas –Troilo, Pugliese, Di Sarli, D’Arienzo– estaban en actividad (Mozzi en Domínguez, 2006a).

Sin duda, el crecimiento y la diversificación de las actividades relacionadas con el tango en Buenos Aires durante los años noventa y dos mil se asocian con dicho fenómeno. Las prácticas que configuran esta tendencia pueden comprenderse mejor si se tiene en cuenta que ellas son parte de estrategias laborales que deben ajustarse a los espacios de trabajo disponibles para los músicos de la ciudad, como también a las políticas de edición de algunos sellos discográficos. De cualquier modo, la mayor parte de los trabajos de este segmento se concretizan y circulan de modo independiente y son, en muchos casos, producidos por los propios artistas. Por lo tanto, puede pensarse que esta aproximación al tango va más allá de las razones comerciales. Los músicos que trabajan en la línea de la murga canción pueden ofrecer algo musicalmente nuevo sin renunciar al valor de la tradición ni a los afectos de esta.

DE LA MÚSICA AL CARNAVAL Y VICEVERSA

La murga tiene otra cosa, es una vivencia, es el barrio, la familia, el micro, el curso de otro barrio, y bailás, cantás, es muy distinto que subirte un escenario para tocar con una banda de música [...]. [En la murga] sale el abuelo, la abuela, el que canta como un perro, porque la murga es salir en carnaval a divertirse con lo que tengas. Ahora, si querés hacer un producto artístico usando el género murga es otra cosa (Lahan en Domínguez, 2005).

Las palabras son de Daniel Lahan, un músico de formación académica que trabaja componiendo, arreglando e interpretando folclore argentino, además de dar clases. Desde la década

del noventa y gracias a los talleres de murga del Centro Cultural Ricardo Rojas, Lahan conoció un poco de las competencias necesarias para participar en la murga argentina, empezó a salir en la murga Los Viciosos de Almagro junto con sus hijas y participó de varios trabajos musicales que llevaron a la murga desde el carnaval hasta los escenarios de la música popular. La trayectoria de Daniel Lahan tiene puntos en común con la de muchos músicos y con la de otros artistas que, a lo largo de su carrera, se dedicaron al estudio formal o al trabajo profesional en actividades vinculadas a la música y que, simultáneamente, participan en colectivos que cultivan géneros, como la murga y el candombe, cuyas competencias se adquirían, hasta hace poco, de manera informal y cuyos lugares de actuación son fundamentalmente las calles u otros espacios públicos.

La participación en iniciativas carnalescas, como la murga, al ser comparada con el trabajo en el ámbito de la música popular, suele ser descrita como una experiencia cualitativamente distinta. Además de las competencias diferentes, necesarias para actuar en cada uno de esos universos, las narrativas de los artistas suelen referir a éticas diferenciadas y a distintos valores paulatino uno y otro contexto de actuación. A diferencia de lo que ocurre en el circuito de músicos profesionales, la experiencia de lo colectivo en la murga es primordial y funciona como criterio determinante para organizar sus actividades: no importan tanto las habilidades escénicas de los participantes como su efectiva participación. Lo significativo, destacan los murgueros, es estar juntos en el barrio, con la familia, en el micro que los lleva a otros barrios; lo fundamental es bailar y cantar en grupo, es decir, los aspectos socializadores de la murga. El producto artístico está en segundo plano a la hora de tomar decisiones que afecten al colectivo. Eso que para los críticos de la estética de la murga argentina es una falta de profesionalismo, no es vivido como una carencia por los propios murgueros. Recordemos

que, en muchos casos, las murgas son un espacio de actuación para poetas, cantores, bailarines y músicos que no integran los circuitos artísticos profesionales.

Con relación a esto último, algunos murgueros señalan, además, el contraste entre la murga argentina y la murga uruguaya. Mientras que la murga uruguaya selecciona a sus cantores con una especie de casting, en la murga argentina cualquier persona puede participar, aunque su cuerpo, su modo de cantar o sus habilidades para el baile no se ajusten a los patrones estéticos más valorizados. Según la opinión de varios murgueros, ese carácter inclusivo hace que la murga argentina pueda considerarse una práctica que subvierte el orden al que estamos acostumbrados: en un ámbito social en el que el acceso a los colectivos institucionalizados se produce a través de la competencia individual, la murga argentina no es selectiva ni excluyente con relación a «incompetencias» individuales. Cantores desafinados y bailarines fuera de forma pueden ser protagonistas en la murga y cuestionar, de forma irónica, las jerarquías estéticas.

De cualquier modo, con la renovación que experimentan las murgas, especialmente desde la década del noventa (Martín, 2008, 2010), y con la apropiación creciente de lenguajes del ámbito del teatro y de la música, surgió un discurso que admite que el cuidado artístico no representa una contradicción frente al carácter colectivo y popular que distingue a la murga argentina (popular entendido ahora como subalterno y no, como en los *Popular Music Studies*, como masivo y mediatizado). Para muchos artistas que vivieron este proceso de renovación, el trabajo dedicado a la elaboración de arreglos musicales o la mayor atención dada a la puesta en escena no atentan contra la función social de la murga. Según estas concepciones,

los recursos ofrecidos por el universo musical –como los saberes aprendidos formalmente en conservatorios de música–, cuando se asocian a la murga, permiten extender sus alcances. Tato Serrano es murguero desde la infancia, participó de varias murgas y de algunos conjuntos musicales que tocan canciones de murga como La Flor y Nata. Tato es optimista con respecto a las transformaciones estéticas y a la renovación musical del arte murguero:

El público de carnaval te aguanta cualquier cosa, está ahí para reírse. Pero para que el trabajo pueda tener continuidad tenés que profesionalizar el aspecto artístico [...]. [En carnaval] se trabaja con melodías conocidas porque la actuación de la murga dura muy poco. Si vos pasás con una melodía que la gente ya tiene incorporada entonces se pueden concentrar en la letra. En un corso hay mucha dispersión para que la gente pueda incorporar una letra y una música nueva. También por una cuestión de formación, es reciente esto de que los músicos se acerquen y empiecen a ayudar con los arreglos, y a tocar instrumentos melódicos, que enriqueció, produjo un cambio (Serrano en Domínguez, 2006b).

Sin embargo, no existe unanimidad en la valoración de las transformaciones, muchos optan por dar continuidad a las pautas prototípicas del género (López Cano, 2004)⁶ o a lo que, frente a los cambios, se considera tradicional en la murga. Como ejemplo de esta tendencia puede mencionarse una anécdota ocurrida durante la grabación del primer volumen del disco *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras* (2006), en el estudio Del Cielito. Era el día en el que la murga Los Cometas de Boedo –murga con más de cincuenta años, considerada una murga tradicional– grababa el recitado con que habían

⁶Para profundizar sobre la teoría de los prototipos puede verse además del referido artículo de López Cano: «Género, forma, lenguaje, estilo y demás complejidades» (González Moreno, 2010) y «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización» (Guerrero, 2012).

sido seleccionados para participar en la edición del compilado. En el demo que la murga envió para la selección, el recitado estaba acompañado, solamente, por dos bombos con platillo, tal como la murga lo presentaba en los carnavales. Se realizaron las primeras tomas respetando el arreglo original de la murga.

Cuando murgueros y productores se sentaron para escuchar los resultados comenzaron las negociaciones. Al productor artístico le resultaba demasiado despojado, le parecía «pobre». Entonces, sugirió grabar una melodía con el acordeón –que él mismo interpretaría– para acompañar la voz y los bombos con platillo. El director de la murga fue directo en su negativa: «Nosotros no usamos instrumentos melódicos». El productor artístico resolvió grabar la melodía con el acordeón igual, probablemente con la esperanza de convencer al director de la murga para incluirla más tarde. Cuando se dispuso a grabar el instrumento, los murgueros se retiraron al patio del estudio, ni siquiera escucharon su melodía. Poco tiempo después, los productores salieron también al patio para continuar con el diálogo sobre la inclusión del acordeón y de su melodía. El productor artístico argumentaba que la grabación perdura, que iba a ser escuchada muchas veces, con una atención que el ambiente del carnaval no permite. En sus palabras: «Al grabar, como después te tenés que escuchar, la tendencia [de las murgas] va ser a hacer más música, a cuidar más, va a ser un salto empezar a grabar y a tener que generar otro tipo de canciones» (Subirá en Domínguez & Lacerda, 2008). El director de la murga respondía que él no era contra la renovación de la murga y que, seguramente, no dejarían de ser murgas los conjuntos que incluyen instrumentos melódicos, pero que las agrupaciones antiguas debían respetar algunas tradiciones que las identificaban: «Nosotros somos la tercera generación de directores, pero existe un grupo de murgueros más viejos, que

prácticamente no hacen nada, pero están ahí, cuidando que la cosa no se degenera. Así que nosotros no podemos hacer lo que se nos ocurre» (Antón en Domínguez & Lacerda, 2008). Resultado: el recitado no llevó acordeón.⁷

Como muestra la anécdota, algunas murgas tradicionales siguen a rajatabla las prescripciones que, desde su perspectiva, definen al género. Estos preceptos refieren tanto a los instrumentos que pueden o no utilizarse como a las características generales de la performance. Mientras que las canciones que elaboran las murgas para el carnaval deben ajustarse a la estructura que pauta la actuación –con sus respectivas canciones de presentación, homenaje, crítica o retirada–, en otros escenarios esas limitaciones desaparecen. Evidentemente, esto generó nuevas posibilidades para sus composiciones y para sus arreglos; los principales determinantes para producir canciones dependen, ahora, del tipo de espectáculo que se pretenda presentar o de si serán grabadas.

Sin embargo, la canción murguera no deshace totalmente sus vínculos sonoros con las murgas de la calle y con el carnaval. Como vimos, en las performances esas relaciones se hacen visibles y audibles gracias a la presencia del bombo con platillo –marca distintiva de la murga argentina–, pero también gracias a los cuerpos murgueros –y a sus infaltables levitas de raso con apliques de lentejuelas– que bailan en el escenario o entre el público. En algunas grabaciones de canciones carnavalescas los artistas vestían sus levitas y otras prendas que caracterizan al cuerpo murguero para cantar o para tocar instrumentos en la sala de grabación. Como ellos mismos explican, el traje contribuye a una buena interpretación.

Además, en las grabaciones, los cuerpos murgueros también son evocados a través de los arreglos. Es frecuente la introducción de detalles que ayudan a la elaboración de un paisaje

⁷ Me refiero al tema, «A los 40 años», de Los Cometas de Boedo, del álbum *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Volumen 1* (2006).

sonoro que refiere a la murga, a la calle y al carnaval. Para ello, algunos compositores utilizan elementos del paisaje sonoro porteño, introduciendo sonidos grabados en la calle o recreados en el estudio. Una de las sonoridades más utilizadas para generar resonancias con la murga durante el carnaval son las voces mocionales (Vega, 1997).⁸ Cuando la murga actúa en el corso y, especialmente, durante las demostraciones de danza, los murgueros emiten voces que estimulan a los bailarines. Son palabras como «¡Mueva!», «¡Arriba!», «¡Dale!»; su eficacia está en la forma característica de decir, de pronunciar y de acentuar, es decir, en el nivel prosódico, en el que son fundamentales las distinciones entre altura, intensidad y duración.

Otra forma de evocar los cuerpos murgueros y al baile de la murga en la calle durante el carnaval es a través de los silbatos. El silbato tiene una función práctica en los desfiles porque marca los cortes en la música y en la danza. Esto podría llevarnos a pensar que el silbato no es necesario en el estudio de grabación o en escenarios no carnavalescos, pero su valor excede su funcionalidad y tanto su timbre como su fraseo característico⁹ generan resonancias clave para remitir a la murga. De esta forma, la murga canción evoca, a través de los arreglos, a los cuerpos murgueros, a la calle, al baile y a su congénita relación con el carnaval.

Evidentemente, los trabajos que podemos inscribir en esta tendencia no son uniformes. Al contrario, parece más adecuado pensarlos como expresiones de distintas posiciones en una línea continua entre murga y música. Las iniciativas no carnavalescas organizadas por murgueros, que se apropian de diversos lenguajes musicales y de nuevos escenarios para sus presentaciones, generalmente incluyen el brillo de la levita y el baile murguero, aludiendo explícitamente al

carnaval. Sin embargo, al abandonar el ritual y al acercarse a la lógica del espectáculo, la murga hecha música se aleja de la ética inclusiva que prevalece durante el carnaval ya que, por razones estéticas o por razones prácticas, en estos casos el tamaño del colectivo se reduce.

En el otro extremo, las iniciativas encabezadas por músicos que se apropian del género murga pueden llegar, según los casos, a descartar el bombo con platillo, el silbato, los cuerpos murgueros que bailan y se ríen, el brillo del raso y las lentejuelas. De este modo, se aproximan al ideal de seriedad y de equilibrio que, para muchos, define a la música «para escuchar». Las apropiaciones del género murga que lo llevan al mundo de la música popular, pueden pensarse como posiciones diferentes en un continuo de descarnalización (Bajtín, 2003), en el que pierden protagonismo los cuerpos, el baile murguero y el tono grotesco del carnaval, y donde asume cada vez más centralidad el discurso musical.

Este artículo refirió a distintos pasajes; pasajes a través de géneros musicales, pasajes entre músicas de tradición oral y músicas grabadas, pasajes entre el ámbito académico y el sonido de las calles. ¿Dónde está la murga? ¿Cómo clasificarla? Parece que cualquier categoría es insuficiente para abarcarla.

Si bien la descripción sigue un orden temporal, las transformaciones no deben ser pensadas, solamente, en sentido histórico, como si de las formas carnavalescas y rituales de la murga se pasara, evolutivamente, a la murga seria y profesional de los escenarios de la música popular. Otra forma de comprender estas transformaciones es pensarlas como tendencias que coexisten de forma tensa (tensión que suele generar desencuentros entre

⁸Según Corián Aharonián, editor del artículo de Vega en la *Revista Musical Chilena* (1997), el término *mocionales* se asocia a moción y a mociones, denota movimiento; no se lo relaciona con las emociones, como aparece en otras ediciones del artículo de Vega sobre la mesomúsica.

⁹Algunas transcripciones de toques de silbato en la murga porteña pueden ser consultadas en *Introducción a la Percusión de Murga Porteña* (Garín, 2003).

artistas del carnaval, músicos y otros agentes del espectáculo), en las que las diferencias éticas, estéticas e ideológicas son pautadas por prácticas musicales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, M. (2011). «El problema de los géneros discursivos». En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CANALE, A. (2005). «La murga porteña como género artístico». En Martín, A. (comp.). *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- DOMÍNGUEZ, M. E. (2005). «Entrevista a Daniel Lahan». Buenos Aires: Inédita.
- DOMÍNGUEZ, M. E. (2005a). «Entrevista a Juan Carlos Cáceres». Buenos Aires: Inédita.
- DOMÍNGUEZ, M. E. (2005b). «Entrevista a Pedro Conde». Buenos Aires: Inédita.
- DOMÍNGUEZ, M. E. (2006). «Entrevista a Coco Romero». Buenos Aires: Inédita.
- DOMÍNGUEZ, M. E. (2006a). «Entrevista a Gustavo Mozzi». Buenos Aires: Inédita.
- DOMÍNGUEZ, M. E. (2006b). «Entrevista a Tato Serrano». Buenos Aires: Inédita.
- GARÍN, Z. (2003). *Introducción a la Percusión de Murga Porteña*. Buenos Aires: el autor.
- GONZÁLEZ, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GONZÁLEZ MORENO, L. (2010). «Género, forma, lenguaje, estilo y demás complejidades». *Clave. Revista Cubana de Música*, Año 12, (1-3), pp. 104-125.
- MARTÍN, A. (comp.). (2005). *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- MARTÍN, A. (2008). «Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. Folclore en el carnaval de Buenos Aires». *Ilha*.

Revista de Antropologia, vol.8 (2), pp. 295-314.

MARTÍN, A. (2010). «Estudio preliminar». En Martín, A. Morel, H.; Canale, A. (comps.). *Poesía del carnaval de Buenos Aires*. Buenos Aires: Antropofagia.

MENEZES BASTOS, R. (1996). «A origem do samba como invenção do Brasil (porque as canções têm música?)». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 31, pp.156-177.

PUJOL, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.

VAINER, L. (2005). *La murga porteña. Recorrido por los carnavales de 1970 a 2004*. Buenos Aires: Papel Picado.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- DOMÍNGUEZ, M.E. (2009). «Suenan el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e géneros rio-platenses em Buenos Aires» [en línea]. Consultado el 30 de junio de 2014 en <http://www.musa.ufsc.br/docs/eugenia_tese.pdf>.
- DOMÍNGUEZ, M.E. (2013). «Iguales pero distintos. Música y fronteras en el Río de la Plata» [en línea]. Consultado el 30 de junio de 2014 en <http://portalpos.unioeste.br/portalpos/media/File/ciencias_sociais/TC39digital-pmd.pdf>.
- FORNARO, M. (2013). «Murga hispanouruguaya y medios de comunicación: procesos de creación, difusión y recepción» [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2014 en <<http://www.iasp-mal.net/anais/cordoba2012/>>.
- GUERRERO, J. (2012). «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización» [en línea]. Consultado el 30 de junio en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>>.
- LÓPEZ CANO, R. (2004). «Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual» [en línea]. Consultado el

30 de junio de 2014 en <http://www.academia.edu/965862/_Favor_de_no_tocar_el_genero._Generos_estilo_y_competencia_en_la_semiotica_musical_cognitiva_actual>.

VEGA, C. (1997). «Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos» [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2014 en <<http://www.revisitamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13669/13951>>.

DOCUMENTAL

DOMÍNGUEZ, M.E. y LACERDA, I. (2008). *Musa mistonga*. [Video documental etnográfico.] Florianópolis: MUSA-Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC.

DISCOGRAFÍA

CÁCERES, J.C. (1998). *Tango Negro* [Grabación sonora]. París: Melodie/ Celuloid.

CÁCERES, J.C. (2000). *Tocá Tangó* [Grabación sonora]. París: Melodie.

CÁCERES, J.C. (2005). *Murga Argentina* [Grabación sonora]. París-Buenos Aires: CNR Discos.

DEL PRADO, A. (1982). *Dejo constancia* [Grabación sonora]. Buenos Aires: RCA.

DEL PRADO, A. (1985). *Los locos de Buenos Aires* [Grabación sonora]. Buenos Aires: RCA.

GIAMMARCO, O. (2001). *Por estos barrios* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa.

GIAMMARCO, O. (2004). *Dame un beso* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa.

LOS DESCONTROLADOS DE BARRACAS. (2002). *Hay que pasar el milenio- Fierita em Buenos Aires* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Circuito Cultural Barracas- Dirección de Promoción Cultural Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

LOS QUITAPENAS (1996). *No cabe la retirada* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Agrupación murguera Los Quitapenas.

MATEMURGA (2007). *La caravana* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Grupo de Teatro Comunitario Matemurga e Fondo Cultura BA- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

MOZZI, G. (1998). *Los ojos de la noche* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa music.

MOZZI, G. (2005). *Matiné* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa music.

MOZZI, G. y Orquesta Matiné (2013). *Estuario* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa Music.

PRAT, A. (2005). *Los trasplantados de Madrid* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Universal.

ROMERO, C. y LA BRILLANTE (1999). *La sopa de Solis* [Grabación sonora]. Buenos Aires: La Brillante.

ROMERO, C. y La Matraca (2004). *Pacha Momo* [Grabación sonora]. Buenos Aires: M.W.& C.R. Producciones.

SALOMA (1978). *Canciones de Buenos Aires* [Grabación sonora]. Tennessee.

VARIOS INTÉRPRETES (2006). *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Vol. 1.* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Sony-BMG Music Entertainment de Argentina.

VARIOS INTÉRPRETES (2008). *Carnaval Porteño. Vol. 2.* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Agenda Murguera Producciones.

VARIOS INTÉRPRETES (2009). *Carnaval Porteño. Vol.3.* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Agenda Murguera Producciones.

CANTAR: RESPLANDORES TARDÍOS DE LA CIVILIZACIÓN Y LA BARBARIE¹

Daniel Belinche

danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

Verónica Benassi

mariaverobenassi@yahoo.com.ar

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

RESUMEN

El canto, que durante la modernidad centroeuropea encuadró su estética y sus técnicas al amparo de los cánones universales que determinan la belleza, irrumpe en la escena contemporánea en una multiplicidad de voces que tienen origen en la conformación de la nueva música popular urbana, heredera de tradiciones migratorias rurales y extranjeras. Esta diversidad se despliega, también, en el empleo de la voz y en su enseñanza a partir de enfoques desconocidos por la academia, que todavía no han terminado de configurarse ni de establecer un cuerpo coherente de contenidos o de metodologías pertinentes.

En el presente artículo se realiza un breve recorrido con relación a estos asuntos y se reflexiona acerca de posibles posicionamientos pedagógicos que inciden, en la actualidad, en la enseñanza del canto incorporando técnicas, procedimientos y recursos interpretativos que se asumen desde la singularidad de la música popular y sus zonas de proximidad.

PALABRAS CLAVE

Canto, música popular urbana

¹ El presente artículo se desprende de una ponencia presentada por los autores en las 7mas Jornadas de Investigación de Disciplinas Artísticas y Proyectuales JIDAP, 5 y 6 de Junio de 2014, Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata, Argentina.

«¿Cuál era la naturaleza del canto de las sirenas? ¿En qué consistía su defecto? ¿Por qué dicho defecto tornaba aquel tan poderoso? Algunos siempre respondieron: era un canto inhumano; un ruido natural sin duda (¿acaso hay otros?), pero al margen de la naturaleza, muy bajo y que despertaba en éste, ese extremo placer de sucumbir que el hombre no puede satisfacer en las condiciones normales de la vida. Ahora bien, dicen otros, más extraño era el encantamiento: éste se limitaba a reproducir el canto habitual de los hombres, y dado que las sirenas, que no eran sino animales extremadamente bellos a causa del reflejo de la belleza femenina, podían cantar como cantan los hombres, tornaban el canto tan insólito que hacían nacer, en quien lo oía, la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano.»

Maurice Blanchot (2005)

La voz nos permite hablar. Y cantar. Es capaz de convertirse en susurro o en alarido. Callamos con la voz. No es posible concebir el pensamiento sin la resonancia tangible de la palabra. Lo primero es el llanto. Se llora con la voz. Y ese gemido es la prueba irrefutable que parteros y obstetras exigen en cada alumbramiento. Escuchamos a nuestros niños en soliloquios y en *laleos* que se sitúan entre el canto y el monólogo. Reímos a carcajadas que se contagian a partir de su sonoridad. La emisión integra parte de las experiencias más íntimas e intrínsecas de la vida, como un rasgo esencial en las relaciones sociales, en el arte y en la comunicación, desde los lindes de la historia.

Es la laringe la que forja la voz humana cuando el aire de los pulmones circula por ella. Alberga a las cuerdas vocales, que se arriman para producirla. Al pasar el aire, las cuerdas vibran y se genera el sonido. Es muy débil. Necesita ser amplificado para resonar. Reverbera en la boca, en la faringe, en la nariz y en los huesos del pecho y de la cabeza. Las posiciones que adoptan lengua, mandíbula, dientes, labios, costillas, paladar, diafragma y, en general, la actitud del cuerpo, intervienen y modifican la emisión. Si alguna acción exagera la emisión, aunque gane en potencia y en volumen, puede sonar artificial. Esto ocurre, por ejemplo, al recargar la redondez de las vocales y la estrechez de las consonantes.

Hablar y cantar demandan técnicas diferenciadas que han macerado durante milenios.

Ignoramos qué fue primero, pero es aceptable suponer que el deslizamiento antropológico del habla hacia el canto es laberíntico y todavía persisten prácticas que no cuadran en ninguna de las dos categorías. La música de los pueblos originarios fueguinos, los Yamana y los Halakulupcuya, es bitónica (probablemente una de las formas más primitivas). Los *yoiks* noruegos, los cantos redoblados de los Baleares o el canto susurrado de Burundi son unos pocos ejemplos de ese arduo y sinuoso trayecto. Cantos rituales, de trabajo, de adivinación y salmódicos (las salmodias tibetanas, por ejemplo) se reúnen en su carácter mitológico. Allí, el sonido existe por sí mismo, incluso a veces por fuera de sus caracteres antropomórficos. La transición entre el habla, la declamación y el canto sobrevive apenas como un rastro difuso.

En la Grecia clásica, la música –lo propio o lo relativo a las *musas*– era predominantemente vocal. Las obras líricas se componían para ser cantadas. El canto cristiano medieval, cuyos antecedentes eran *a cappella*. En la capilla. Se realizaba al unísono y sin acompañamiento alguno. En el renacimiento europeo, los instrumentos imitaban a las voces humanas en registro y en timbre. A partir de la modernidad fue al revés. Los cantantes vibraban como los violoncelos. La voz lírica idealizada, modélica, universal y limpia, apreciada durante siglos por la modernidad, es en el presente una extravagancia. Y lo que antes vulneraba la previsibilidad y resultaba

extemporáneo forma parte de un espectro de circulación sonora tan habitual como poco estudiada. Esta flaqueza es extensible, también, a otros registros sonoros: aquellos que carecen de altura puntual y que provienen de golpes, de entrecosques, de palmas, de arrastres y de mezclas; aquellos que provienen de culturas periféricas, de idiomas considerados exóticos por los países centrales o de sonidos del pasado silenciados tanto acústica como culturalmente. Como señala Michel Chion: «Aunque se halle implícito en nuestra más cotidiana y más íntima experiencia humana y en las artes audiovisuales, sonoras y musicales, antiguas y contemporáneas, el sonido es un tema nuevo» (1998: 18). Lo mismo puede afirmarse sobre la voz. En la música popular no se canta con apoyo, ni ahuecando el velo del paladar como un bostezo. Se canta de pecho, incluso, endureciendo y levantando la garganta en el límite del desgarrar. Y esa voz rota puede ser condición de su existencia.

En el presente, todos esos pliegues conviven e, incluso, se entremezclan para componer un registro inabarcable. La clasificación histórica de bajo, tenor, contralto y soprano fue desdibujada como la ortodoxia genérica de los sexos. ¿En qué estandarización se ubicarían Adriana Varela, Luis Alberto Spinetta, Juan Quintero, Lady Gaga, Simone Bittencourt de Oliveira, Laurie Anderson? Los usos de la voz humana en el mundo contemporáneo demarcan un campo de experiencias usuales y diversificadas. Ese campo hospeda voces de hombres y de mujeres, y mezclas de ambos a través de procesamientos maquínicos, cuyos dispositivos dan por resultado algo similar a una emisión andrógina.

LA VOZ PRIMITIVA

Los primeros estudios lingüísticos distinguían sonidos de fonemas. Los fonemas no

son estrictamente sonidos, sino abstracciones formales de estos. La palabra suele ser el vehículo del pensamiento. Pero, al menos en el arte y en su poética, la voz se resiste a convertirse en un mero vehículo del concepto. Si en la niñez temprana la emisión carece de palabras y es pura gestualidad y, en algún sentido, tanto la emisión como la escucha del niño son más objetivas, se puede inferir que algo semejante a la música se configuró en un momento sincrónico respecto de la aparición del lenguaje primitivo. El cambio de altura en los mensajes, junto con la repetición y, probablemente, con la elevación del volumen para comunicarse a mayor distancia, pudieron haber producido una recurrencia asociable a lo que desde hace dos o tres milenios llamamos «canto». En definitiva, fue el contraste dentro de la reiteración (sonidos más largos, más agudos o más intensos que otros) en esas articulaciones primarias lo que dio lugar a un largo proceso de acumulación simbólica que luego Occidente denominó «música».

Michel Foucault, en su transitadísimo texto *Las palabras y las cosas* (2007), afirma que en la época clásica al lenguaje le corresponde la tarea de representar el pensamiento. En su distinción, el aullido del hombre primitivo no adquiere estatus de palabra mientras sea apenas una expresión lateral de su sufrimiento. Al respecto, Foucault explica:

Lo que erige a la palabra como tal y lo que la sostiene por encima de los gritos y de los ruidos es la proposición oculta en ella. El salvaje de Aveyron² no llegó a hablar porque para él las palabras siguieron siendo marcas sonoras de las cosas y de las impresiones que producían en su espíritu; no recibieron el valor de la proposición. Podía pronunciar muy bien la palabra “leche” ante el tazón que le era ofrecido, pero esto no era sino la expresión confusa de ese líquido alimenticio, del recipiente que lo contenía y

² Víctor de Aveyron fue el nombre asignado por su tutor oficial a un adolescente salvaje hallado en la región francesa de Aveyron a fines del siglo XVIII. Su caso fue estudiado y documentado como un caso excepcional.

del deseo del que era objeto. La palabra nunca se convirtió en signo representativo de la cosa pues nunca quiso decir que la leche estaba caliente, lista o era esperada (Foucault, 2007: 97).

Sin embargo, el lenguaje poético, en general, y la música, en particular, posibilitan algo más que el reflejo de las cosas. Al menos su emergencia no se restringe únicamente a ello: expresa sus relaciones. Estas se sitúan a medio camino entre las marcas sonoras comentadas por Foucault y la representación del pensamiento. Música y lenguaje no actúan como excluyentes instrumentos de comunicación. Ambos portan su propia fisonomía.

En su ensayo sobre las contradicciones de la literatura, Jaques Rancière (2009) da cuenta del tránsito intrincado que va de esa propiedad representativa que le atribuye Foucault a la palabra en el lenguaje clásico (en un capítulo cuyo subtítulo es sugestivo: *Hablar*) a una poética antirepresentativa, a la continua disolución de la representación en favor de la expresión a partir del romanticismo. El libro de Rancière no es menos simbólico. Lleva por título *La palabra muda*. En esta línea, podemos afirmar que el apartado de Foucault no hubiera incluido otra de las propiedades destacadas de la voz humana: cantar. La mudez de lo poético alcanza su cénit en la música. Con relación a esto, Rancière sostiene:

[...] el supremo intento de borrar todo trazo de voz en el arte de la antirrepresentación tiene un nombre: se llama música. La música es el arte que habla sin hablar, que se identifica con su mutismo. La ausencia de ideas representativas, que se da en la música como un lenguaje estructuralmente purificado de la representación, sustituye la representación por la vibración. La música es muda (Rancière, 2009: 153).

Pero ¿qué ocurre si música y palabra se encuentran? Cuando las voces humanas intervienen en la música, mayoritariamente, les atañe

la palabra. Y allí, en la intersección entre las emisiones primarias y la organización conceptual cuajada en vocablo sobreimpreso a una altura puntual –que llamamos «notas»–, se libra una batalla en la que lo que se juega es la poética. Para Aristóteles la poética se definía por la imitación ficcional, se daba en un espacio y en un tiempo, con un género y con un tema determinado, con un grado de artificio que denunciaba esa mimesis. A partir de la autonomía de la materialidad del siglo XIX, esta tradición es suplida por una poética expresiva que proyecta la distancia con lo que dicen las cosas a través de un movimiento que licua las figuras evocadas y que vuelve la percepción más lánguida.

La aparición del melisma en la liturgia cristiana –el tratamiento de una sola sílaba con varios sonidos sucesivos– traza en la historia occidental una línea que, una vez sorteada, le abre la puerta a la música instrumental pura en su más alto grado de abstracción. Con el motete vocal imitativo, en el que resultaba improbable *identificar lo dicho* con la sonata (lo que sonaba) barroca tocada con violas da gambas, claves, violines rústicos y flautas traveseras, hubo un pequeño paso. Sin embargo, ese paso acompañó, en paralelo, la construcción de todo el edificio de la ciencia. La música moderna tendrá su lado oscuro, como el lado oscuro de la razón denunciado por los teóricos de Frankfurt. Será la igualación de todas las voces en una sola voz, modélica e impoluta que, tal como en el sistema de comprobación, requería eliminar las contradicciones. El asunto del arte era la belleza y las voces humanas encarnarían esta premisa de manera exquisita.

EL CANTO BELLO

Los primeros tratados del arte sobre el *Bel Canto* (canto bello) datan del año 1700. En ellos, se detalla la condición de la voz del profesional

del canto operístico italiano de esa época. Manuel del Pópulo García afirmaba, a mediados del siglo XVIII, que el sonido *filatto* en una voz ágil y voluminosa (que, por cierto, era una de las cualidades más buscadas) era la última laca, el barniz, la conclusión constructiva del instrumento vocal. La técnica del canto bello –que definió un estilo que intentó perdurar en el tiempo– consistía en la búsqueda de la belleza: el equilibrio, la simetría, la armonía, la proporcionalidad. Las cualidades que debía poseer un sonido eran, necesariamente, volumen, brillantez, agilidad y extensión. Es habitual atribuir el surgimiento de la escuela del canto bello a la necesidad de desarrollo de la intensidad de la emisión, ligada a las dimensiones del teatro burgués (que debía vender entradas) y al consiguiente aumento del tamaño de las orquestas. Si bien esta era una realidad de época, el canto bello no se desarrolló en la búsqueda de intensidad, sino de volumen.

No hay que confundir la intensidad con el volumen, aunque se encuentren frecuentemente juntas, ya que el acrecimiento de intensidad no trae siempre consigo el aumento de volumen y un sonido puede ser débil y voluminoso al mismo tiempo [...] el volumen de un sonido, cualquiera sea su grado de intensidad, depende siempre de una gran capacidad de la faringe y de la posición baja de la laringe, vale decir, las condiciones del timbre oscuro (Del Pópulo García, 2007: 84).³

El volumen se sostiene en un movimiento abdominal –la distensión muscular– que hacía que el canto, que es un artificio, sonara desanudado. En esta pesquisa surgió, casi sin proponérselo, la nueva estrella de la ópera: el tenor.

La arquitectura del volumen partía del *timbre oscuro*. La voz podía ascender y, en ese

desplazamiento, ganar intensidad, altura y profundidad. Para ello había que bajar la laringe hasta producir una distensión muscular suficiente para ganar en volumen. Cuando un profesional belcantista termina la cimentación de su voz, es cuando esta no tiene más profundidad para conquistar. Por lo general, son voces sonoras y rústicas. Alinear esa profundidad, soltarla y, en la etapa final, conferirle agilidad constituye el último tramo de formación en la voz cantada. Pero el humanismo europeo buscó la deseada belleza en aguas más turbias.

Mi querido niño [...] os diré con términos más insinuantes que debéis haceros pulir mediante una ligera operación, que os asegurará por mucho tiempo la delicadeza de vuestro cutis y la belleza de vuestra voz para toda la vida [...] (de Saint-Evremond, 1685).

Como la Iglesia Católica no aceptaba que las mujeres cantaran en los coros, durante el siglo XVI se recurrió a hombres castrados. Estos alcanzaban tesituras, incluso de soprano, merced al cercenamiento de sus testículos en la pubertad. La voz de los *castrati*, en lo que constituye algo más que una metáfora, era considerada un don divino, la voz de Dios que sacrificaba su sexualidad en pos de la excelencia. Los *castrati* habitaron las cortes entre los siglos XVI y XVIII con gran popularidad, fundamentalmente, en las óperas, algunas de las cuales se componían especialmente para ellos. Como resultado de la castración, el rango vocal de prepúber es conservado y la voz se despliega en la madurez de un modo extravagante. El cuerpo del *castrato* aumenta en la capacidad pulmonar y en la fuerza de los músculos, pero su voz queda atrapada en el registro agudo. No suena completamente humana. Adquiere una tensión y una virginalidad diferente a la de una mujer adulta, pero es

³ El autor se refiere a timbre oscuro con relación a la cobertura, que es un mecanismo protector de la laringe. Consiste en elevar el velo del paladar y en descender la laringe generando, así, una distensión general de toda la musculatura. El efecto es una voz más voluminosa.

tímbicamente lejana a la emisión de los sobreagudos de un hombre no castrado. Como señala Guilles Deleuze, es una voz desterritorializada. Una voz de niño.

Las tres voces características [tenor, contralto y soprano] y la voz del niño: eso es común a los dos polos occidentales. En la música italiana está el castrato [...] y en la música inglesa, que extrañamente no tenía castrato, estaba el contratenor. Son como dos soluciones diferentes para un mismo problema. ¿Qué voz es desterritorializada con el contra-tenor inglés? [...]. La voz del contratenor es llamada, frecuentemente, "voz de cabeza". Es un bello caso de desterritorialización de la voz, pues la territorialidad de la voz es el sexo-voz de hombre, voz de mujer (Deleuze, 2005: 323).

La mayor o la menor conciencia de esa sexualidad (la diferencia entre el *castrato* y el contratenor) reside en un hecho carnal, de sustracción. Una sale del vientre y la otra de la cabeza.

Volvamos a los *castrati*. No todos los niños lograban mantener esa pureza más allá de la castración realizada por los barberos. Para ello, sumergían al muchacho en una tina llena de leche caliente con especias y se lo narcotizaba para que solo se le extrajeran los testículos. En un alto porcentaje, el sacrificio era en vano. Además de mutilarse, había que estudiar música y, en consecuencia, la mayoría vivía en la pobreza y en la marginalidad. Probablemente, el *castrato* más famoso fue Carlos Broschi, nacido durante el siglo xvii, llamado «Farinelli». Actualmente, algunos tenores tienen la capacidad de emplear una técnica de falsete para alcanzar alturas similares a las de los sopranos. La castración voluntaria fue abolida en 1870. Sin embargo, hubo excepciones en algunas celebraciones litúrgicas. El último *castrato* fue Alessandro Moreschi. Aunque Moreschi era musicalmente limitado fue el único *castrato* que registró una grabación.

Por encima de amputaciones y de tragedias, el timbre oscuro trajo como consecuencia la ampliación de casi una octava de todas las tesituras. En especial la de tenor –hasta ese momento, una voz que era considerada menesterosa y relegada a roles bufos frente a las posibilidades de la soprano y, como hemos visto, del contra tenor castrado– porque, con cobertura, este registro podía seguir subiendo. De este modo, la voz ya no era etérea, un espejo del alma, aquella que se eleva a Dios en lo intangible –como sucedía en la Edad Media–, tampoco era lo posible a escala humana, el ámbito natural en el que se desplegaba cómodamente el renacimiento, sino lo corpóreo, la materialización del volumen en el espacio físico. Podía, entonces, existir positivamente y como mercancía: el valor agregado por el trabajo de un lutier en una voz que exige entre cinco y nueve años de vocalizaciones diarias (siempre y cuando no se diagnostiquen problemas previos que solucionar) para adquirir el espesor necesario.

LA CRISIS

Rancière plantea que durante el siglo xix, el Romanticismo fue causa y testigo de la desaparición paulatina de la narrativa del pensamiento clásico. Al respecto, explica:

A la suspensión de un relato que opera como algo externo a las "cosas", a la vida misma. En el discurso científico, en el discurso académico y, a menudo en el discurso histórico, la palabra es ordenadora de hechos, cosas o episodios que ocurren caóticamente. Ese orden es arbitrario. En cambio, el desorden de la ficción poética es una manifestación de la incerteza que es constitutiva de la incontinencia que la lógica causal no puede subordinar (Rancière, 2009: 112).

La relación con la materialidad remota se inclina a favor de la palabra en su matriz simbólica. Esa *simbolicidad* se tensiona con

la narración literal dado que todo lo perceptible implica lo imperceptible. La idea no es ya el modelo del sistema de representación. Si la verdad estética es la presencia del sentido en el corazón de lo invisible, entonces, las voces purificadas por la ciencia comienzan a no calificar. Esas voces ideales son alteradas, por un lado, por la irracionalidad y por el paulatino avance del inconsciente; por otro, por la inesperada presencia de voces que provienen de la periferia, de la barbarie, de lo monstruoso. Voces atávicas más cercanas al grito que a la emisión depurada y que, al mismo tiempo, se revuelven en torno a su propia apariencia y se desvían del trazado conceptual. La voz *es*; no significa. Esto puede apreciarse en una baguala, en una *spiritual* e, incluso, en las obras prevanguardistas, como las óperas wagnerianas en las que la escala (en el sentido de la dimensión) genera una sensación de irrealidad. Cien voces, acompañadas por otros tantos instrumentistas, no suenan igual que una.

Tal vez esta revancha de la voz como silenciamiento del concepto y como manifestación del deseo se encarne, dramáticamente, en el *cante flamenco* del siglo XIX. Recordemos que el flamenco está basado en la pena. La pena andaluza. El cante hondo reúne dos tradiciones: la del romance español y la del canto mozárabe. En sus melismas, en las deformaciones del semitono, en el quebrantamiento de la voz, radica su valía. La voz flamenca, explica Félix Grande, no es culta para cantar arias, pero es cultísima para cantar flamenco. La música expresa los sentimientos en abstracto y en la pena andaluza esa ajenidad llega al extremo de transmitir el grito desgarrado, aun en la música más festiva. Por eso, no existe el cante hondo de protesta. La protesta se vuelve palpable en la presencia material de esa voz despedazada.

Desde el tránsito de la tonada al romance ha pasado algo: los gitanos y los andaluces pobres han puesto al romance antiguo de melodía generalmente amable o apacible y además

susceptible de ser cantada por cualquiera que tuviera una vez una garganta medianamente afinada, la han convertido en un canto terrible. Un canto cargado de emociones oscuras y siniestras, y técnicamente han hecho de los antiguos romances ya unos cantos para los que se requiere una mayor técnica musical o una mayor entrega a la hora de decir y de manifestar y de contagiar ese canto (Grande en Falcof, s/f).

Entonces, la oposición entre el arte por el arte y el arte con contenido social es ilusoria. La relación no es entre forma y contenido, sino entre forma y sentido. Si el sentido desborda la forma, no está adherido a la forma, deriva en comunicación sobre argumentada, como ocurre con algunas canciones de protesta, con las manifestaciones nazis y con las proclamas de determinados círculos elitistas autodenominados «de izquierda» y su permanente invocación a la lucha. Esa saturación es la que hace del sentido un significado, es decir, el sentido puede concebirse como una contingencia del significado; si lo anulamos nos quedamos frente a la arbitrariedad del signo, frente a la literalidad del enunciado, a la cristalización de las expresiones. Cuando la forma se desliga, completamente, del sentido produce un vacío que no es el vacío de la palabra muda (en cuanto lo no dicho deliberadamente). En lo que podríamos llamar la artificialidad de las formas –a la que es tan proclive cierta posvanguardia de trazos pseudo progresistas– estas devienen en formas muertas. En cambio, cuando el sentido está contenido por la forma quedamos envueltos, y al mismo tiempo perturbados, en la opacidad de su esfera, en eso que percibimos, pero que está velado, elidido –hay quien dice «adormecido, narcotizado».–

Ese movimiento, decíamos, resuelve, en parte, la discusión del arte por el arte contra el arte social, porque la forma, como resistencia del lenguaje simbólico a transformarse en un simple instrumento del pensamiento, convierte

a la poética en la disipación incesante de la representación y de la certeza. La forma, como representación espacial de un acto temporal, vuelve residual la apariencia del tema. Prevalecen, en cambio, nociones primarias: grande, pequeño, simple, complejo, idéntico, semejante, distinto, opuesto, entre muchas otras. Categorías emergentes de relaciones vitales de naturaleza simbólica. Estas integran las dimensiones antropológicas de la voz humana con sus vacíos. Lo simbólico demanda de lo ausente porque en ello mora la conducta subjetiva de lo no visto, de la huida a la fascinación por lo evidente. Un lenguaje expresivo o poético frente a un lenguaje comunicativo.

La poética opera, por lo menos, en dos planos. Operar con dos planos quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Entonces, en la poética, en la metáfora, hay nuevos sentidos y esos sentidos son subjetivos y sociales, es decir, producen un desvío, una incerteza que ensancha los canales perceptivos, dan lugar a una dialéctica poética, dialéctica entendida como la vida que cambia por principio de contradicción y no como método. En las operaciones formales hay un desvío, una fisura hacia la materialidad de lo sonoro. Veamos un ejemplo. Juan Gelman compuso este poema.

La encontraron un día en un gotán, se llamaba
María, la pura, la más mía. Y por debajo de ala o
de porción, con útero muy fino
ella cavaba su mujer ante el aplauso ciudadano.
Si habrá movido otoños con su voz, pasiones con
su tez, pañuelos con su tos.
La más mía era pura en ese entonces, sí.
Le hicieron mal, como sucede, entre el rímel, los
hombres, los años, el banlón y esta vida tan llena
de ansiedad.
Respetemos señores su muerte injusta y fría. Ya
se la llevarán
Ya se la comerán ahora los gusanos.
Y pobre del amante cuando recuerde el tango
O la última noche que pasó entre sus brazos

o algún botón de la camisa se le caiga
Y no haya, de coser.
(Gelman, 1961).

Gelman grabó esta poesía. Es un texto que, además de fatal, es corrosivo. Que invita a desplegar los recursos más usuales de la expresividad vocal. Cambios sugestivos de intensidad, pausas capaces de provocar inquietud, climas resaltados por alturas contrastantes entre lo agudo y lo grave. El autor –y en este caso también intérprete–, no obstante, se autoimpone una emisión casi trivial. No se consiente la menor intemperancia. Escoge una entonación casual que circunda, exclusivamente, dos alturas cuyas presencias alteran la acentuación natural de las articulaciones. Vuelve circular lo que es progresivo. El poema avanza, pero su entonación gira y gira. Sabemos que los acentos no son consecuencia imprescindible con mayor intensidad, sino con relieves capaces de ser alcanzados mediante los recursos más diversos. Un sonido más largo, más agudo, incluso, un silencio pueden alterar la homogeneidad de la secuencia. Esta aparente indiferencia ante un significado, que podría reforzarse con los recursos en este caso omitidos, le confiere al poema un sentido imprevisto. Cierta aplanamiento. Un texto dramático recitado de un modo casi escolar que lo torna menos denso y sutilmente metafórico. Hay aquí una doble materialidad en el empleo de los recursos vocales que resuena en la organización de los significantes, en las repeticiones y en las imágenes, *entre el rímel y el banlón* y que se le sobreimprime como una cantinela que aliviana, que toma distancia y que, paradójicamente, conmueve.

«La imagen poética resuena en la profundidad de la existencia. Es una aurora del habla» (Rancière, 2009: 91). Frente a las posturas que la caracterizaron como un residuo de la impresión, la imagen nos pone en el umbral del habla, la contiene, pero no puede ser contenida por ella, no es su versión degradada. El habla es una

consecuencia desmaterializada de la imagen y la poesía le proporciona parte de su corporeidad perdida. El canto trae al mundo restos de esa poética primigenia. Hace el mundo y le agrega, le añade a la configuración del mundo. A través de las imágenes poéticas sonoras el proceso perceptivo se convierte en reconocimiento del mundo y de nosotros mismos.

EL MÉTODO Y LA BELLEZA

Los géneros musicales populares nacidos de las grandes corrientes migratorias de principios de siglo, como el tango, el flamenco y el jazz, introdujeron un nuevo ingrediente: el cuerpo. Este cuerpo reprimido por la cristiandad era el principal vehículo, por medio de la danza o simplemente del movimiento, que alumbraría un canto genuino.

La música, desde su inicio, cimentó su permanencia en la enseñanza discipular formal o informal. En la modernidad y en sus instituciones *los métodos* se convirtieron en *el método*; el método de cada maestro que diera cuenta de su eficacia. Los tratados de canto modernos, como el de Pier Francesco Tosi, Manuel Patricio García o Lilli Lehmann fueron propietarios de fórmulas para hacer cantantes.

Las instituciones argentinas oficiales que implementan *métodos* de enseñanza del canto pueden llegar a incluir comedia musical, jazz, tango y folklore, pero, mayoritariamente, se circunscriben al *Bel Canto*. Cada una de ellas opera con sus propias estrategias. Sin embargo, la tradición lírica las atraviesa a todas. Más allá de su opinable efectividad, la vocalización –que en la escuela italiana «virtuosa» está ligada al desarrollo y no a la colocación de la voz en ningún lugar– es el procedimiento del que nadie escapa. Pocos desafían a los viejos maestros de la academia que formaba cantantes, como Enrico

Caruso, Beniamino Gigli, Musio, María Callas o Renata Tebaldi. El *Bel Canto*, en su búsqueda de volumen, generó una técnica que, como describe Raúl Husson (1965), fue un primer mecanismo protector para la realización de grandes intensidades, la técnica de la alta impedancia proyectada sobre la laringe. Los compositores (Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini) sabían escribirle a cada tesitura para que cubriera o para que abriera con cada vocal en el lugar exacto de sus pasajes (de registro y de cobertura),⁴ para determinar en qué lugar del registro estaban sus notas de bravura, las más efectivas. Los belcantistas inventaron, así, una forma de gritar sin gritar. Un grito aterciopelado, sin esfuerzo, que llenaba toda la sala. Por fin, la voz alcanzaba la intensidad de un instrumento, de una máquina.

Repasemos algunos lugares comunes de esta práctica: sentarse derecho sobre el coxis, hacer movimientos circulares con la pelvis para relajar y para alinear la columna y estirar la cabeza siempre inhalando por la nariz y exhalando por la boca. Cada exhalación suelta el cuerpo. Se trata de poner la mente en blanco y, luego, de emitir una *i* muy aguda, como si un hilo sostuviera la punta de la cabeza. La reseña sería interminable: el balanceo del torso, una pierna adelante y la otra detrás, mientras se realiza una escala descendente del sol3 al re3. Primera clase: *dibujo mi cuerpo*. Los ejercicios grupales: en rueda el grupo se bambolea en un mismo pulso marcado con las palmas; mientras, un solista propone y el coro responde con idéntica intención.

Podríamos seguir enumerando ejemplos que cada vez más se alejan de la idea moderna de la vocalización como construcción vocal. No obstante, los docentes hacen vocalizar a sus alumnos en algún momento de su clase. En estos prototipos se suceden y, a menudo, se superponen sesiones fonoaudiológicas con meditación

⁴ *Cubrir* es aquello que García denomina «timbre oscuro». *Abrir* implica un sonido con la voz franca, sin cobertura, con una emisión elevada, sin armónicos graves.

y con yoga, cierto tipo de gimnasia aplicada al canto; prácticas tradicionales de *Bel Canto* y sesiones más asimilables a lo responsorial. La vieja técnica sigue dando frutos ante las obras clásicas. No sucede lo mismo con el resto.

LOS MICRÓFONOS⁵

La primera grabación de la que se tiene noticias la realizó Édouard-Léon Scott de Martinville en París, en 1857. Es una voz de mujer que canta una melodía tradicional francesa del siglo XVIII –«Au clair de la lune» [Figura 1]– diecisiete años antes que la conocida versión de Thomas Edison de la frase «Mary had and Little lamb». Lo que Edison consiguió fue confeccionar un aparato que podía reproducir. El título original del artefacto era muy sugestivo: «fono-autograph». Aquel registro se plasmó en un cilindro de estaño. En cambio, la máquina de Scott apenas permitía grabar. El sistema estaba compuesto por un cuero con forma de barril conectado a unos filamentos –con propiedades semejantes a un cepillo– que imprimían las ondas sonoras en hojas de papel de fumar ennegrecido. Como tantas veces en la historia, el autofonógrafo de Scott quedó a la sombra de la popularidad de Edison, cuyo reproductor de sonido abrió las puertas a la incipiente industria cultural. El original de Scott fue rescatado, recientemente, por los investigadores del Berkeley National Laboratory mediante el escaneo del fonograma original que pudieron reconstruir con un refinado programa de computación dirigido por David Giovannoni, del colectivo First Sounds. El resultado, difuso, es perturbador.

El texto de la canción dice: «A la luz de la luna / Se ve muy poco / Buscaron el fuego, buscaron por ahí y no sé qué encontraron / Lo que sí sé es que cerraron la puerta».

El concepto de material, en el sentido



Figura 1. «Au clair de la lune» (1857)

acumulativo de la dialéctica social, aporta un enfoque inagotable. Cualquier compositor joven –y lo constatamos diariamente en la tarea docente– se plantea de una manera natural producir sus obras o interpretarlas sin los prejuicios con los cuales nos formamos las generaciones ya maduras. La amplificación, los micrófonos, los sintetizadores, los filtros, el uso de voces que portan en su mapa genético cataduras inaceptables en los siglos pasados, como el ruido, la respiración, el fraseo verbal, el grito, la exploración de los registros extremos, la ambigüedad (voces de mujeres graves, voces masculinas agudas, mutaciones entre ambas), son voces que no enuncian palabras, voces percutidas, descendientes del autofonógrafo de Scott.

El caso es que en los años sesenta irrumpió un nuevo tipo de canto urbano. Un canto de mujer que metaforizaba su despliegue social. La presencia de lo femenino es notoria en cantantes de rock y de folclore. Actualmente, la interdependencia y las mutaciones de género atraviesan todas las manifestaciones de la cultura. La utilización de la voz que suena en la cabeza del hombre que, desde la desaparición de los *castrati* era un recurso excepcional del canto masculino, se instaló con el lenguaje del rock. Una voz de pecho muy aguda y liviana, genéricamente indiferenciable, tal como ocurría con la ropa, el pelo, los colores y los estampados. Es parte de lo que Eric Hobsbawm (1994) denominó «revolución cultural».

Al mismo tiempo, tenía lugar su contrapartida masculinización vocal. Las cantantes de principio de siglo, las populares y las académicas

⁵ Gran parte de este apartado fue extraído del capítulo I «Repeticiones», del libro *Arte, poética y educación* (2011), de Daniel Belinche.

aún más, puesto que mantienen hoy esa tradición, cantaban de cabeza o con registro bifásico. Pero la toma de roles laborales y sociales y la creciente independencia femenina –hasta ese momento inédita–, alteró los roles. En el tango la emisión mutó de la cabeza al pecho. Fue un fenómeno global en Occidente. Los libros de canto de mediados de siglo xx hablan de la aberrante (así lo llama Husson, en la bibliografía ya citada) forma nueva de cantar de las mujeres, que utilizan exclusivamente el registro de pecho. Pero lo que ocurrió, a pesar de Husson –que se refería, puntualmente, a Edith Piaff–, es que esa práctica se afianzó con la amplificación, puesto que no es nociva si una mujer no intenta cantar muy fuerte. Actualmente, podemos escuchar grabaciones de dúos mixtos de folklore o de música latina en las que mujeres y hombres recorren un mismo rango a alturas reales; distinguirlos es casi una tarea de expertos. Esta es solo una de tantas transformaciones del arte, de sus recursos, de sus intérpretes.

Aquellos éxitos del virtuosismo lírico se volvieron relativos. Sobreviven en determinados circuitos específicos de los grandes teatros aunque, a menudo, no pueden prescindir del micrófono. Los sonidos se propagan en pequeña, mediana y gran escala. En recitales al aire libre con cientos de miles de personas, en televisión, en las redes sociales o en ámbitos exclusivos y pequeños. ¿Se puede aprender a cantar como Ella Fitzgerald? ¿A frasear como Bola de Nieve o a discurrir sin pesadumbre en el estilo de Cecilia Todd? ¿Podremos aprender a mantener los agudos casi abstractos como Milton Nascimento, quien sin dudas utiliza la amplificación y todos los recursos electroacústicos, pero que conmueve sin perder carnadura? ¿Cuáles son las técnicas de Camarón, del Indio Solari, de John Lennon, de Alfredo Zitarrosa, de Jorge Fandermole, de Madonna, de Luna Monti, de Juan Quintero, de Juan Manuel Serrat, de Silvio Rodríguez, de Liliana Vitale, de Agustín Lara, de Caetano Veloso y del Canario Luna?

Siempre sorprende la especial atención de los músicos jóvenes a lo que se llama «hacer sonido». La prueba suele durar tanto como el concierto y no siempre las sutilezas acústicas son, necesariamente, acompañadas por sus pares estéticas. Las responsabilidades ante posibles tropiezos suelen atribuirse al ocasional sonidista. Los dispositivos no reemplazan a la música. Pero, con relativamente poco esfuerzo, permiten potencia y distancia.

Hemos mencionado apenas unos pocos casos para fundamentar el hecho de que en el presente ya no existe una voz canónica (salvo en ciertas clases de canto). Las voces son creadas por su concreto acontecer, cuyos atisbos emergen en cada caso. Estas mutaciones deberían ser investigadas hasta alcanzar una sistematicidad que facilite agrupamientos, marcos teóricos, programas, contenidos, bibliografía y condiciones de producción más complejos que los actuales. Al cargar ese vacío, los jóvenes maestros de música se topan con las voces de los niños y con sus mudanzas cuando dan clases. Son agudas, femeninas. La transformación de las voces masculinas durante la pubertad, que varían casi una octava en su extensión, produce un enorme desconcierto en docentes no preparados para afrontar esos cambios.

LA VOZ DE LA MADRE

Las voces humanas poseen una versatilidad tímbrica que ningún otro instrumento ha conquistado. La articulación infinita entre consonantes y vocales, entre sonidos tónicos en condiciones de definir una altura puntual (las vocales y la *m*, la *n*, la *l*, la *b*) y las consonantes explosivas o sopladas, articulan cada vez diferentes materiales. La gradualidad con la que son capaces de generar efectos de ascenso o de descenso de la intensidad, de pasar del susurro al grito de manera súbita o paulatina, hace que la producción de música encuentre siempre en

la voz una referencia a la fluidez rítmica y a la adquisición de matices interpretativos. «Toque como si estuviera cantando», podría sintetizar uno de los mejores consejos de los viejos maestros a sus alumnos instrumentistas. La voz hablada, además, le agrega a estas virtudes la posibilidad de convertir las variaciones de altura en un recurso expresivo que se suma a la intensidad, al fraseo y al timbre.

Sin embargo, la oralidad, la lectura en voz alta y la poesía casi han desaparecido de la escuela. El recuerdo de los versos que había que aprender de memoria en voz alta y, en nuestro caso, ante la atenta escucha de un abuelo, es grato, a pesar de las advertencias pedagógicas. La voz es algo que uno construye a lo largo de su vida. Deseos y recuerdos están contenidos en esas voces, desde las primeras canciones de cuna, la voz materna, hasta aquellas que nos erotizan y nos convocan a la pasión.

En una encuesta que realizó la cátedra de Introducción a la Producción y el Análisis Musical con alumnos de primer año de la UNLP, el 33% elige como instrumento la voz. Muy pocos han estudiado canto, pero cantan. En la mayoría de los casos, esto señala que afinan. Es decir, pueden reproducir con rigurosidad las alturas puntuales de una melodía y combinarlas con duraciones predeterminadas.

Se trata de un lugar común. Cantar no es sinónimo de afinar. No existe tal voz natural. Si pensamos en el cuerpo, en las mutaciones, las amputaciones y los agregados que los cuerpos experimentan a lo largo de la vida, es posible aproximarse a lo que ocurre con la voz humana. La voz es una construcción cultural y, en el caso específico del canto, producto de mucho trabajo. Incluso los cantantes populares acumulan un gran bagaje técnico y, cuanto menos, cantan mucho, cantan desde pequeños, aprenden escuchando a los cantantes más viejos; imitan, practican.

Sin embargo, en las clases de música, las voces de los jóvenes estudiantes suelen colocarse a la par de los instrumentos sin considerar la

enorme ventaja constitutiva de estos. Un saxo o un fagot de mediana calidad han pasado por etapas exigentes en un proceso que considera el material, el equilibrio, la protección, el ensamblado, la terminación y la afinación. La voz de un joven no fue tamizada del mismo modo. Cuando en una clase se proponen consignas del tipo *trabajo grupal* –en los que conviven voces e instrumentos–, estas diferencias, salvo en ocasiones muy excepcionales, son notorias y apenas disimuladas por el empleo de micrófonos, de cámaras y de filtros.

A MODO DE CIERRE

Finalmente, la ausencia de una legitimación de distintos usos de la voz que no se ciñan a la tradición del idealismo clásico tiene, como hemos visto, sus efectos en las clases. En el marco del Proyecto «Materiales: voces rotas. Lo omitido en el campo teórico y en la enseñanza de la música del presente en América Latina» se pudo constatar que: 1) el recurso más utilizado por los ingresantes a las carreras de grado, tanto universitarias como terciarias de música, es la voz; 2) el porcentaje de estudiantes que llegan con alguna formación específica, técnica o interpretativa, es estadísticamente irrelevante; 3) aun en esa pequeñísima proporción, los estudios sobre el *canto* se circunscriben al aprendizaje de técnicas que provienen del canto lírico; 4) la mayoría de los estudiantes canta o emplea la voz como su principal alternativa en los trabajos de producción y de concertación; 5) no existe una sistematización de otros modos de enseñanza que abarquen el empleo de la voz en la música popular, urbana y no académica o vinculada a géneros identificables, como el tango o el jazz, lo que podríamos englobar como música latinoamericana, rural, etcétera; 6) las cuestiones expresivas –como el fraseo– y el uso de determinados volúmenes registran un abordaje intuitivo por parte de los estudiantes; 7) la for-

mación técnica que recoge el importante acervo del *Bel Canto*, el verismo y otras escuelas semejantes, se restringe a cierto tipo de ejercicios, como la emisión con apoyo, la cobertura, el conocimiento de la respiración diafragmática, la ampliación del registro, las vocalizaciones, cuyo marco estético es la producción operística o lírica de los siglos XVIII y XIX.

La situación descrita se tensiona con el extraordinario aumento de la matrícula, en especial, en la carrera de Música Popular de la FBA. Los profesores a cargo de las materias de primer año advierten las limitaciones de los alumnos para realizar trabajos colectivos, lecturas a primera vista de melodías relativamente sencillas y tareas de concertación coral, dado que un porcentaje muy elevado presenta problemas severos de afinación, en gran medida, atribuibles al desconocimiento de los

rudimentos básicos del canto. A estos jóvenes se les exige cantar, pero no se les brindan herramientas para hacerlo. En consecuencia, los docentes afrontan una dificultad no menor: en matrículas muy numerosas, la realización empírica de la música no puede prescindir del canto individual o colectivo. Sin embargo, en los programas de las materias no está contemplada la enseñanza de sus requerimientos elementales. Esto conduce a una encrucijada: evaluar contenidos que no se incluyen en la currícula, pero que son determinantes en los resultados más tangibles de la práctica musical. Es decir, evaluar lo que no se enseña. Es una causa probable de la deserción temprana y amerita un análisis profundo.

Los brevísimos apartados que se intercalan en este escrito dan cuenta de que cantar es una acción humana que se apropia de atmósferas

ELIS REGINA

Teníamos ganas de escribir unas pocas líneas acerca de Elis Regina, quien vivió muy poco, como Carlos Gardel, María Callas, Freddie Mercury y Camarón. Murió como consecuencia de una combinación fatal de drogas y de alcohol. Diego Fischerman escribió sobre ella y su retrato no parece mejorable.

La voz de Elis Regina, una obra de arte, es inquietante. Su timbre, su transparencia, el color casi añorado es el de una soprano. La tesitura es la de una contralto. Elis Regina tenía una voz gravísima que, sin embargo, parecía aguda. Y, además, cantó las mejores canciones que se compusieron en Brasil en una época en la que allí se componían muchas de las mejores canciones del mundo. Es más: esas canciones se componían para ella (Fischerman, 2005: 294).

Solo agreguemos lo siguiente: esa voz que en la canción «Corcovado» se mueve apenas en el rango de una octava, casi siempre entre el mi y el re centrales, es una voz desnuda, sin oscilaciones, que pasa de octava con desgano, sobrando, como si mientras tanto estuviera en otra parte, lejana y distraída. Esa voz que en «Retrato em branco» toca el mi –pero una octava más abajo– y que cuando salta lo hace sin red, suave y sin cobertura, parece una voz resignada a sí misma, a su pesar; una voz de niña que se resiste al artilugio, que rechaza todo truco, que canta con poco, que podría haber deslumbrado con su afinación inigualable, con su teatralidad y con su espesura, y la da apenas, lo imprescindible, ocultando más de lo que muestra y que, con el paso del tiempo, se nos aparece cada vez más perturbadora y real.

de época y de tradiciones siempre mutables que deben ser estudiadas, incluso por la propia academia que las relegó a un rincón más ligado a la barbarie que al conocimiento. Sumergirse en estos asuntos requiere de una actitud heurística. Georges Didi-Huberman describe esta categoría como «una experiencia de pensamiento no precedida por su resultado» (2009: 37). El camino es incierto. Pero vale el intento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELINCHE, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- CHION, M. (1998). *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- FOUCAULT, M. (2007). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RANCIÈRE, J. (2009). *La Palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- DEL PÓPULO GARCÍA, M. (2007). *Tratado completo del arte del canto*. Buenos Aires: Melos.
- HUSSON, R. (1965). *El canto*. Buenos Aires: Eudeba.
- HOBBSWAN, E. (1994). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- FISCHERMAN, D. (2005). *Escrito sobre música*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según AbyWarburg*. Madrid: Abada.

HISTORIA DE LA MÚSICA Y MORFOLOGÍA MUSICAL¹

ALGO MÁS QUE UNA CUESTIÓN DE FORMAS

María Paula Cannova

gessunge@yahoo.com.ar

Martín Eckmeyer

martineckmeyer@gmail.com

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

RESUMEN

En la Enseñanza Musical de Nivel Superior –también en la producción teórica sobre la música– resulta habitual la confluencia de saberes provenientes de diferentes campos epistémicos en un mismo corpus. Es frecuente la superposición de la historia de la música y la morfología musical. La musicología no ha resuelto esta tensión solapándose en vertientes como la musicología histórica, la teoría musical o la musicología sistemática. En tanto criterio de agrupamiento, se apela a aspectos formales del repertorio canónico –usualmente de Europa occidental– para definir periodizaciones, asociándose estilos y formas musicales sintetizados en taxonomías prototípicas, como clasicismo y sonata para piano. La forma musical es reducida a fórmula, excluyendo de su estudio cualquier música que presente alguna alteración al esquema. Eso conlleva a la marginación de músicas cuya práctica es entendida como devenir, entre las que se encuentran gran parte de las músicas populares. Este trabajo propone revisar el rol de la morfología musical en este proceso.

PALABRAS CLAVE

Música, historiografía, canon, forma

¹El presente artículo fue presentado en el *II Congreso Virtual. La Forma* «Aportes disciplinares», organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, del 23 al 27 de septiembre de 2014.

Al menos en su versión institucionalizada, como currículum de asignaturas pertenecientes a la formación musical, la historia de la música suele presentarse y organizarse a partir de categorías o de etiquetas que segmentan el tiempo de lo que se decida abarcar como totalidad con respecto a repertorios musicales a estudiar. Para la historia general y para otras disciplinas que historizan su producción y sus tradiciones, la categoría conceptual y metodológica que responde a estas características suele ser denominada «periodización» (Hernández Sandoica, 2004: 155). Esto es así en la medida en la que se *discretiza* el continuo temporal en unidades más o menos arbitrarias y representativas, lo cual facilitaría o, incluso, posibilitaría el estudio histórico.

En musicología, a partir de su derivación desde la historia del arte, estos segmentos discretos de la historia suelen conceptualizarse como *estilos* (Wölfflin, [1915] 2002). Ya sea que lo pensemos como una «manera particular de presentación de los parámetros musicales» (Wright, 2011: 59), como «combinación de cualidades que hacen distintiva una obra y una época» (Kerman & Tomlinson, 2012: 39) o como mero agrupamiento o conjunto de esas características (RAE, 2001), el estilo ha venido desempeñándose como concepto regulador (Harper Scott & Samson, 2009) o fiscalizador (Goher, 1992) de la historia de la música más habitual y extendida. Es así que, para el historiador de la música, un estilo es un concepto operativo que le permitirá organizar y distinguir porque está hecho de generalidades, aunque a su vez agrupa ejemplos particulares de música en función de sus similitudes (Pascall, 2001).

A partir del uso del estilo como categoría se construye lo que puede llamarse una «historia de los estilos» (Harper Scott & Samson, 2009: 9) en la que se maximiza la participación de los elementos denominados «musicales» en la argumentación histórica. De esta forma, se asigna un carácter pretendidamente *neutral* al estilo, lo que permite que el estudio se concentre en las obras musicales y no, como sostienen Joseph Kerman

y Gary Tomlinson, «en la historia, la cultura o los conceptos abstractos» (2012: 43).

Ahora bien, ¿realmente son los fenómenos musicales concretos los que, por generalización de sus similitudes, determinan cada estilo? ¿O es más bien a la inversa, es decir, son las músicas particulares *instanciaciones* de un estilo? (Goher, 1992). Dicho de otro modo: ¿están los estilos determinados históricamente o es la historia de la música la que se moldea con base en los estilos? Quedamos, así, a las puertas de una eventual oposición entre Historia y Estilo o, aun, entre Arte e Historia, conflicto en el cual un apartamiento conciente de las metodologías, de las unidades conceptuales y de los modos narrativos propios del saber histórico ha representado una salvaguarda del valor estético de las músicas.

Dentro del paradigma de los estilos es la historia la que salpica, la que mancha con barro, con dinero o con sangre la pureza del desinterés estético. El carácter artístico de la música se debe resguardar de la historicidad (Dahlhaus, 1997). Según Carl Dahlhaus, esta relación problemática no podrá resolverse mientras se insista en un «dogmatismo historiográfico» que pretenda reducir la música a mero «documento de la historia de las ideas, la historia social o historia de la técnica» (1997: 44). Aunque resulte paradójico y hasta contradictorio, los promotores de este modelo historiográfico lograron naturalizar la premisa según la cual alejar a la música de la historia sería el único modo posible de producir una *historia de la música* que no resigne valor artístico.

LAS FORMAS MUSICALES Y LAS PERIODIZACIONES HISTÓRICAS

Asumamos, por un momento, que la metodología más idónea para el estudio de la historia musical consistiría, efectivamente, en detectar y en definir aquello que constituye la identidad de cada estilo o, como vimos, su manera particular de presentación sonora. Es aquí donde la *forma*

musical entra en escena, ya que puede decirse que «forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical» (Latham, 2008: 598) y que «los elementos de forma y de organización son el ritmo, la dinámica, la melodía, la armonía, la textura. Una obra musical [...] se *forma* u organiza mediante la repetición [...] o contraste entre ellos» (Kerman & Tomlinson, 2012: 39). Es decir que, ya sea que la entendamos como estructura (Boulez, 1996), como resultante o como relación (Kerman & Tomlinson, 2012), la forma se convierte en el elemento constructivo y organizativo de la música (Whittall, 2001). Por esta razón, la forma sería aquella unidad analítica que indicaría esas cualidades particulares que dotarían de identidad a cada estilo y, por lo tanto, dentro del paradigma tradicional, a cada período de la historia de la música.

Es sintomático de la naturalización alcanzada por esta identidad entre *forma-estilo-historia* que prácticamente todas las definiciones de forma, aludidas anteriormente, completen su descripción mediante el añadido de algunos atributos que señalan cualidades *formantes* en la música. Estos, en realidad, no son otra cosa que preceptos estéticos que pueden situarse históricamente con precisión. En tal sentido, Arnold Whittall (2001) describe cómo, según Shöenberg, para que la forma musical resulte comprensible los principales requerimientos son la lógica y la coherencia. En contraste, para Susanne Langer (1953) la forma es una totalidad o una unidad orgánica siempre perceptible. También, este autor expone la voluntad de Carl Dalhaus de distinguir entre el concepto de forma musical aplicado a la coherencia musical a gran escala del de *musique informell*, que alude a la música concentrada en el acontecimiento antes que en la macroforma. Estos son algunos de los atributos de la forma musical, aparentemente *universales* y pretendidamente *a-históricos*, porque «a lo largo de los siglos y en todo el mundo los músicos han aprendido de *esta forma* a crear

obras cada vez más largas e impresionantes» (Kerman & Tomlinson, 2012: 39). Desde esta extendida perspectiva existen, entonces, modelos de referencia mediante los cuales «instruir a los compositores novatos en cómo las estructuras musicales se organizan correctamente» (Whittall, 2001). Estos modelos están representados por *formas*, es decir, por fórmulas o por formatos musicales que, en gran medida, se solapan con lo que podría llamarse también *género*. Es aquí donde se despliega todo el aparato analítico de la morfología, discriminando secciones y rotulándolas con las letras del alfabeto, extrayendo la *estructura* recurrente y expresándola mediante una fórmula mínima (aaB; ABA'; ABACADA; etcétera).

Como «el análisis suele involucrar evaluaciones de un nivel conceptual y abstracto de la música, describiendo aspectos que [...] surgen de la consideración de ideas teoréticas» (Beard & Gloag, 2005: 9), una vez hecho el ejercicio morfológico, se adscribe aún, como rasgo identitario, el *estilo* musical al que cada forma pertenece. Así, la *sonata* es *clásica*, el *lied* es *romántico*, el *concierto* es *barroco*. Y a la inversa: el clasicismo será en tanto su música tenga *forma* de sonata y el barroco en la medida en la que su música sea instrumental y concertada. Ya textos pioneros de la historia de la música, como el estudio sobre Bach de Johann Forkel, desarrollan fuertemente el análisis «en relación con la forma musical, el estilo y el género, los cuales examinan el contenido musical de acuerdo a consideraciones técnicas y formales que han sido asociadas con períodos históricos particulares» (Beard & Gloag, 2005: 9). Es destacable el uso aquí del tiempo pasado («han sido») para referirse al carácter apriorístico de la forma musical como *determinante* de lo histórico.

Del mismo modo en el que el concepto de estilo retroalimenta hasta la contradicción la relación entre *música-instancia* y *estilo-idea*, la identificación de *forma-estilo-historia* generaliza lo que ya es general. Las formas *ideales*

caracterizan al *ideal* (estético, teórico) de cada época. La música práctica, la música que suena, la música que tocan los músicos, es algo que no parece tener lugar dentro de este modelo conceptual.

EL MUSEO IMAGINARIO DE LAS FORMAS

A partir de la revuelta metodológica del posmodernismo y de las críticas de la nueva musicología norteamericana, el análisis musical, en general, comenzó a ser cuestionado debido a su insistencia por «evaluar las obras existentes en comparación con estructuras normalizadas, observadas y codificadas a partir de la teoría musical» (Beard & Gloag, 2005: 10). De este modo, se evidenciaba que buena parte de la producción musicológica estaba regida por el positivismo (Kerman, 1985), sobre la base de un mecanismo mediante el cual las cuestiones de valor, en música, se establecían a partir de la coincidencia o del alejamiento que los fenómenos musicales particulares podían presentar frente a modelos teóricos preconcebidos. Se trataba, por lo tanto, de «una disciplina apologética, en el sentido de haber sido diseñada para defender unpreciado repertorio y para asegurar su estatus canónico» (Cook, 2001: 93).

Subyace, aquí, un idealismo que encuentra su mejor expresión en el concepto de *obra musical*. Lydia Goher (1992) ve en él no sólo una forma de designar a los objetos de la música, sino un tipo de concepto apriorístico que, siendo el producto concreto de una época, de una sociedad y de una cultura determinada, se convirtió en una premisa universal, se naturalizó y se extendió a todas las músicas de todas las épocas y las sociedades. Desarrollado a partir de una perspectiva platónica, el concepto de *obra* es sinónimo de *tipología estructural*, no simplemente como una especie natural, sino, además, como *tipología normativa* dado que pueden existir ejemplos o *instancias* propias o impropriadamente configuradas (Goher, 1992).

Una obra es un modelo jerárquicamente estructurado por instrucciones especificadas en partitura. Un patrón de propiedades sonoras que cualquier interpretación *debe* exhibir y respetar. En definitiva, se transforma en agente que sanciona qué es música y qué no lo es. Según Goher (1992), esto lo convierte en un concepto *regulatorio* de la actividad musical y del pensamiento acerca de ella, generando todo un *imperialismo conceptual*. Nótese la insistencia en el carácter *formante* de las ejecuciones y en el atributo *estructural* asociado a la obra musical, cuando es entendida como concepto abstracto, marco ideal a partir del cual las músicas concretas –las que suenan y las que ocurren– deben referenciarse si aspiran a un estatus artístico. Tal como se vio en la relación entre forma y estilo, la superposición de sentido entre *obra* y *forma* no encierra casualidad alguna.

De este modo, en tanto *canon* o patrón ideal de referencia con el cual cotejar la música, la noción más prescriptiva y abstracta de forma musical se convirtió en el contenido principal de la historia de la música y encarnó la síntesis más clara de cada estilo musical. Es frecuente encontrar que los libros de texto sobre historia de la música organicen sus capítulos en base a las *formas musicales* representativas de cada período histórico, luego de habernos introducido en los conceptos de forma y de estilo, que habitualmente aparecen bajo un mismo y ambiguo apartado que enumera las formas más habituales en la música. Esto ocurre, aun, en los textos más actuales e, incluso, cuando sus autores son los representantes de la musicología crítica, como los ya mencionados de Joseph Kerman y Gary Tomlinson (2012), o de Craig Wright (2011). Como cada período histórico está determinado por su estilo característico y este, a su vez, es producto de la o de las formas musicales que lo definen como tal, las periodizaciones de estos textos contienen, por ejemplo, denominaciones como: «El período clásico, 1750-1820, formas clásicas, tema con variaciones, rondó»,

«Romanticismo, 1820-1900, música romántica, la canción artística» o, sencillamente, «La sinfonía».

Por tal motivo, no es extraño que los programas de estudio universitarios de la asignatura Historia de la Música hagan eco de este tipo de organización e incorporen, como contenidos *históricos*, lo que simplemente son aspectos de morfología o de teoría musical. Al haber relevado, para este trabajo, una treintena de programas universitarios y terciarios de Historia de la Música, se puede decir que más de veinte organizan sus contenidos sobre la base de denominaciones que provienen de tipologías morfológicas que poco y nada tienen que ver con aspectos o con problemáticas históricas. Algunos ejemplos pueden resultar ilustrativos: «Clasicismo - Mozart - la forma sonata - Haydn - Cuarteto de cuerdas - Beethoven - Sinfonía» o «Monodía profana - Organa y Motete - el Madrigal - el bel canto - Concerto grosso y Fuga» o, también, «El Motete polifónico - la Misa polifónica - la Chanson polifónica y el Madrigal».

Es importante tener en cuenta que estos casos no suponen un recorte, sino la denominación completa de los contenidos de una unidad o, incluso, de toda la materia. La historia que aprenden los músicos se trata, entonces, de objetos cristalizados, de formas, y nunca de procesos, de correspondencias, de relaciones, de flujos, de agencias, de funciones o de mediaciones. Ni siquiera se trata de acontecimientos, aunque el acopio de objetos-obras y de sus análisis morfológicos a-históricos sea muy parecido al positivismo rankeano (Stanley, 2001; Eckmeyer & Cannova, 2010). Los objetos-formas de este tipo de historias se organizan yuxtaponiéndose, como si se tratase de un recorrido que lleva, sucesivamente, de uno a otro. Las simultaneidades no están permitidas. Es un orden antes espacial que temporal. Un verdadero *museo imaginario* compuesto de obras intemporales diseccionadas como formas, esquemas, estructuras.

Identificar al Clasicismo con la forma de *allegro* de sonata todavía puede proporcionar

entretenidos ejercicios en los cuales hacer coincidir el esquema ideal y abstracto con alguna obra musical de la Viena de fines del siglo XVIII (tarea ardua sino fútil, dado que ni siquiera en este caso paradigmático es posible encontrar una música que se corresponda, exactamente, con el modelo). Pero lo que sin dudas no podremos hacer es explicar las razones por las cuales fechamos al Clasicismo en 1750 o en 1770; no podremos explicar si Beethoven pertenece o no al período, o el porqué de toda una época musical representada por tres (¿o eran dos?) compositores vieneses. Tampoco podremos explicar por qué deben ser solo los compositores quienes representen o definan un período, o cuál es el rol de los instrumentistas en términos históricos, o por qué los promotores de conciertos no son sujetos de la historia de la música, o el público de esos conciertos; o qué hacemos con las músicas que escuchaban o que producían todos aquellos que no sabían nada de Mozart, de Haydn o de Beethoven, pero que tuvieron por destino vivir también entre 1750 y 1820. La lista es desordenada, incompleta e, incluso, apresurada, pero baste simplemente como para bosquejar no solo la dimensión sino también la profundidad y la diversidad de aspectos verdaderamente históricos que se opacan o que, directamente, segregan al convertir a las formas musicales no solo en contenido, sino en elemento regulatorio de la historia de la música.

LA NATURALIZACIÓN DEL CONCEPTO DE OBRA MUSICAL

Si identificar la forma sonata con la producción musical del tardío siglo XVIII austríaco es cuestionable, qué decir, entonces, cuando el intento está dirigido a hacer coincidir los modelos formales con músicas que nunca fueron concebidas con base en su estructura morfológica, como los madrigales italianos del siglo XVI, el *organum* medieval parisino, las *qachwas*

mestizas del virreinato del Perú o los «Three places in New England», de Charles Ives. Ninguna de estas músicas responde a un modelo formal preestablecido y, cuando de géneros musicales se trata, el mero intento de asociar a cada uno de ellos con un esquema formal solo lograría poner en crisis su misma identidad: *ningún* madrigal, *organum*, taki, o yaraví tiene la misma resultante formal que otro. Algo similar ocurre cuando advertimos que los atributos que antes vimos asociados a la misma idea de forma, como coherencia, unidad o lógica, fueron producto de laboriosas construcciones históricas y cuyos autores pretendieron aplicar solo a un reducido número de músicas que, a su vez, circulaba entre un reducidísimo círculo social en unos pocos territorios europeos. Estos atributos no pueden aplicarse ni a la mayoría de las músicas ni a las músicas de las mayorías sin violentarlas en el análisis y despojarlas de todo sentido e identidad. Así ocurre, por ejemplo, con la mayor parte de la música popular del último siglo, basada ampliamente en procedimientos que implican la producción colectiva y la improvisación. ¿Se pueden explicar, entonces, mediante el concepto de *obra* las nunca iguales canciones-solos de Jimmy Hendrix o las anti-cuecas de Violeta Parra y a partir de allí determinar que la década de 1960 fue estrófica?

Debemos preguntarnos, entonces, cómo pudo esta particular concepción de la forma musical –y su concepto asociado de obra-musical– convertirse en elemento valorativo y regulatorio de tantas y de tan diversas prácticas musicales a pesar de estar histórica, social y estéticamente determinada. Al respecto, Goher explica:

Todo comenzó en 1800, cuando los músicos empezaron a reconstruir la historia musical para generar la apariencia de que los músicos siempre habían pensado acerca de sus actividades en términos modernos [...]. Reconstruir o reescribir el pasado musical fue y sigue siendo uno

de los modos más característicos que tienen las personas de legitimar su presente (Goher, 1992: 245).

Según Leo Treitler (1991), esa reconstrucción del pasado, llevada a cabo entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en los países hegemónicos de Europa occidental, tuvo como principal objetivo construir una historia coherente que definiera con claridad los orígenes de los atributos de la música occidental, diferenciándola del resto de las culturas, pero, a la vez, convirtiéndola en universal. A partir de allí, y en un amplio trazo evolutivo, la historia deviene en etapas de sucesivo desarrollo de aquello que en un momento primitivo existe en estado embrionario (Goher, 1992) hasta llegar a la época de quienes escriben la historia, que se ubica como punto de llegada o como meta evolutiva. Con relación a esta idea, Treitler sostiene:

El discurso de la historia puede aparecer como un medio para la auto-representación orgullosa, como ritual de una cultura que se ve a sí misma de manera narcisista, regocijándose en su superioridad y singularidad y en su ascendencia a partir de ancestros venerados (Treitler, 1991: 280).

Este autor, a partir de un ejemplo paradigmático, reconstruye el proceso mediante el cual diversos historiadores de los siglos XIX y XX reconstituyeron la historia del canto cristiano medieval con el objetivo de proveer a la música de la modernidad europea de un «ancestro venerable» que pudiese brindar a los valores musicales más importantes una estabilidad temporal suficiente como para transformarlos en *ideales* de la música universal. Separando, cuidadosamente, el canto cristiano occidental de sus antecedentes grecolatinos y hebreos, caracterizándolo como «septentrional» y «germánico», diferenciándolo de un «carácter oriental» que no es otra cosa que «informe, afeminado, ondulante y lujurioso»,

historiadores de la música, como Paul Wagner, Dom Paolo Ferreti o Francois Auguste Gaevert, construyeron la fuente originaria de la música verdaderamente europea. Las melodías gregorianas son, entonces, modelos de clara estructura formal y organización simétrica o ejemplos de lo orgánico, armonioso, homogéneo y lógico. Encontramos aquí, nuevamente, a los atributos pretendidamente universales de la forma musical. Treitler lo advierte de esta manera:

Si existe una palabra que pueda expresar lo que significa para la modernidad el atributo esencial de la “música occidental” a través de su historia, ese término es “forma”, flanqueado por todos sus calificadores (racional, lógica, unificada, concisa, simétrica, orgánica, etc.) (Treitler, 1991: 287).

De este modo, se otorga a la música europea de «constancia y estandarización, procesos que proveen a los músicos [decimonónicos] de ejemplos y de estándares a través de los cuales ponderar su propias actividades» (Goher, 1992: 247).

CONSIDERACIONES FINALES

La preponderancia de contenidos morfológicos y analíticos en la historia de la música ha producido sesgos considerables de índole epistemológica y metodológica, pero, también, ha impactado en la didáctica de la disciplina. Se ha pretendido escindir a la Historia de la Música de todo aquello denominado «extra musical» que –aunque suponga una paradoja– no puede sino llamarse «histórico». Se intentó, por un lado, resguardar el valor estético o artístico de la música; y por otro, reafirmar la supremacía y la pretendida universalidad de la música culta occidental, «acomodando el pasado para convertirlo en progenitor de una idea particular de presente» (Treitler, 1991: 293). Ese proceso de *a-historización* de la historia de la música requirió el desarrollo de categorías

conceptuales que, a modo de ideales estéticos atemporales, funcionaran como canon de referencia sobre el cual cotejar cada realización musical individual.

Las categorías más importantes son el *estilo* y el concepto de *obra-musical*. Desarrolladas en el cambio del siglo XVIII al siglo XIX –pero cuyo proceso de conformación y de afirmación continuó durante el siglo XX–, se identifican mediante las síntesis de configuraciones musicales que representan los modelos o los esquemas formales. De este modo, la historia tradicional de la música, principalmente a través de los libros de texto y de los programas de estudio, instala como contenido prioritario a la forma musical y desplaza a los factores específicamente históricos. Así, se constituye en un campo de reproducción de aquellas valoraciones que utilizan como unidad de comparación atributos como la unicidad, la coherencia, la completud o la lógica interna que, al opacar su pertenencia histórica y social, se naturalizan como aspectos esenciales y universales de la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEARD, D.; GLOAG, K. (2005). *Musicology. The Key Concepts*. Nueva York: Routledge.
- BOULEZ, P. (1996). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- COOK, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza.
- DAHLHAUS, C. (1997). *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- GOHER, L. (1992). *The imaginary museum of musical Works*. Oxford: Clarendon.
- HARPER SCOTT, J.; SAMSON, J. (eds.) (2009). *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, E. (2004). *Tendencias historiográficas actuales*. Madrid: Akal.
- KERMAN, J. (1985). *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press.

- KERMAN, J.; TOMLINSON, G. (2012). *Listen*. Boston: Bedford.
- LANGER, S. (1953). *Feeling and Form*. Londres: Macmillan Pub Co.
- LATHAM, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música Oxford*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PASCALL, R. (2001). «Style». En Stanley, S.; Tyrell, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Real Academia Española* (22ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- SCHÖNBERG, A. (1937). *Fundamentos de la composición musical*. Londres: G. Strang and L. Stein.
- STANLEY, P. (2001). «Historiography». En Stanley, S.; Tyrell, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- TREITLER, L. (1991). «The politics of reception. Tailoring the Present as Fullfirmment of a desired past». *Journal of the Royal Musical Association*, 116 (2).
- WHITTALL, A. (2001). «Form». En Stanley, S.; Tyrell, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- WÖLFFLIN, H. [1915] (2002). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WRIGHT, C. (2011). *Listening to Western Music*. Boston: Schirmer.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

- ECKMEYER, M.; CANNOVA, P. (2010). «Historiografía e Historia de la Música» [en línea]. Consultado el 5 de noviembre de 2015 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40688/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

AL SON DE LA CLAVE: EL 3+3+2 EN EL TANGO
LAS DÉCADAS DEL 20, 30 Y 40
Pablo Mitilíneos
Clang (N.º 4), pp. 55-68, abril 2016
ISSN 2524-9215

AL SON DE LA CLAVE: EL 3+3+2 EN EL TANGO LAS DÉCADAS DEL 20, 30 Y 40

Pablo Mitilíneos
pablomitilíneos@gmail.com

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

RESUMEN

En la «Tercera Guardia» del tango, desde 1949 en adelante, dentro de la corriente que llamamos «Tango de vanguardia», estudiamos la clave afroamericana «3+3+2» como un elemento estructural de muchas composiciones de referentes, como Astor Piazzolla y Eduardo Rovira. Este artículo surge a partir de la investigación sobre el origen de este material y las transformaciones a través de la historia del tango. Más allá de las vinculaciones altamente consensuadas con las sonoridades africanas desarrolladas en el Río de la Plata desde la época colonial y con el género milonga durante el siglo XIX, en el estudio realizado se identificaron otras apariciones de gran importancia textural en versiones de tangos grabadas durante las décadas del veinte, del treinta y del cuarenta.

PALABRAS CLAVE

Tango de vanguardia, claves afroamericanas, Piazzolla, Rovira

Enseñar música popular no es tarea sencilla. No lo era antes y tampoco ahora que existen importantes experiencias en instituciones de enseñanza formal terciaria y universitaria. Estas propuestas se fueron articulando con los estudios de música popular que en la última década han extendido el *corpus* disponible para la tarea. Sin embargo, el material es todavía escaso para el amplio abanico de interrogantes que se plantean al momento de la enseñanza. Esta ausencia es, también, cualitativa. Con respecto a parte del problema, Santiago Romé explica:

[...] la fragmentaria investigación sobre la música argentina –tanto en sus características sintácticas y gramaticales, como en su relación con características culturales e históricas más generales– y la importación acrítica de modelos pedagógicos y de análisis musical, basados en la tradición musical centroeuropea y/o en corrientes epistemológicas norteamericanas [...] evidencian en el terreno del arte el problema al que, según Alcira Argumedo, se enfrentan las ciencias sociales (Romé, 2011: 24).

Para la enseñanza del tango en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) contamos con el privilegio de seguir un recorrido iniciado por el profesor Gustavo Samela quien, muy tempranamente, comenzó con una línea metodológica que aún hoy tiene plena vigencia. Quizás, su legado más importante para el trabajo con la música popular radique en lo que Alejandro Polemann denomina «didáctica exploratoria». Con relación a las ideas de Samela, Polemann sostiene: «Proponía la investigación y la manipulación a través de la ejecución de las características principales de estas músicas [...] a partir de pocos elementos se construía un material sonoro que era, en muchos aspectos, original

y único» (2014: s/p). Esa línea de trabajo es la que intentamos seguir en nuestras clases y en nuestros trabajos académicos. Actualmente, en el marco del proyecto de investigación «La interpretación musical en la enseñanza de la Música Popular. Identificación de recursos para el desarrollo didáctico específico»¹ se desarrollan investigaciones tanto en cuestiones pedagógicas como en aspectos particulares de los géneros que no han sido estudiados en profundidad.

La elaboración de este trabajo surge a partir de la necesidad de investigar cómo fue la evolución de un elemento rítmico central en la historia del tango, para luego volcarlo en los materiales de cátedra que se ofrecen a los alumnos que cursan la asignatura Tango en la FBA. Es importante señalar que esta asignatura se dicta a manera de «taller» y tiene, entre otros objetivos, los siguientes:

Conocer algunas especies musicales que anteceden al tango y comprender sus vínculos con la cultura rioplatense, estudiar la evolución del tango desde sus orígenes hasta la actualidad, incorporar y/o madurar los elementos del lenguaje rítmico, melódico y armónico propios de esta especie musical, en sus variados estilos, mejorar sus posibilidades de ejecución con su medio instrumental principal y con su voz (Samela, 2009: 2).

En el marco de las clases, cuando se trabaja sobre las rítmicas de la *Tercera Guardia* –desde 1949 en adelante–, en la corriente que llamamos «tango de vanguardia», se estudia la clave 3+3+2 como un patrón de acompañamiento predominante en la marcación. Este material rítmico guarda estrecha relación con las claves afroamericanas y, en el marco del tango, representa una clara derivación de ellas.² Su fuerte presencia en la década del cincuenta cobra relevancia en

¹ Proyecto 2014-2017. Director: Lic. Alejandro Polemann. Cátedras: Instrumento cfmb, I a IV, Producción y Análisis Musical IV, Tango, Guitarra Introdutoria, Guitarra I a V.

² Si bien no es el tema central de este artículo, cabe señalar que esta afirmación parte de una mirada unificada del desarrollo del repertorio rioplatense durante el siglo XIX en el que el *candombe* –aún no definido como «música» por fuera de la performance del desfile de *comparsas*–, la *milonga*, la *habanera* y solo unos años después, el tango, poseen estructuras rítmicas estrechamente vinculadas.

comparación a cómo era utilizada a comienzos de la *Guardia Nueva*, en los años veinte, donde su aparición se restringía a pocos compases.

El uso generalizado de esta clave en la música de referentes, como Piazzolla, Rovira o Salgán, y el hecho de que este y otros elementos particulares conforman una posibilidad, un *estilo* de tango, podría decirse que tiene actualmente un consenso tácito. Pero, como se sabe, esto no fue siempre así. Las primeras propuestas renovadoras de Pugliese, principalmente en aspectos rítmicos, y luego del mismo Piazzolla, no fueron inicialmente aceptadas por el entorno tanguero de los años cincuenta. Una de las razones para fundamentar la idea de que «eso no es tango» era la falta de conexión de los elementos tradicionales del tango con las nuevas composiciones y versiones. Felizmente, esta dicotomía ha sido superada en el ámbito de la cultura. Sin embargo, no se han realizado demasiados estudios que fundamenten esa pertenencia, esa conexión del viejo tango con esa nueva posibilidad de mitad del siglo.

Sin pretensiones revisionistas, y en el marco del trabajo de cátedra, advertimos un hecho particular en la búsqueda de la continuidad del género: que esta clave era un antecedente importante en la década del veinte y en la década del cuarenta. En la primera, en tangos interpretados por el sexteto de Julio De Caro, y en la segunda, en tangos interpretados por la orquesta de Osvaldo Pugliese. Así, se planteó la necesidad de realizar un estudio pormenorizado que conectara esos dos momentos. Para ello, fue necesario escuchar grabaciones de varias orquestas realizadas durante la década del treinta, seleccionar los tangos, desgrabar y transcribir las rítmicas de algunos fragmentos donde aparecía el 3+3+2, y recopilar las partituras de estas obras. En este sentido, se presentaron algunas dificultades como no conseguir determinada partitura o la baja calidad de los registros sonoros, por sus fechas de grabación y

por el formato del audio conseguido.

A continuación, se presenta una síntesis del análisis realizado y algunas conclusiones preliminares que dan cuenta de la conexión y de la necesaria pertenencia de estos materiales rítmicos al tango de casi todas las épocas.

DÉCADA DEL VEINTE: ÉPOCA DECAREANA

A partir de la década del veinte el tango se impone como el género de mayor popularidad y gana espacios tanto en el país como en el exterior. Gardel comienza su carrera solista y se posiciona como el mayor cantante de tangos, además de realizar grandes aportes en el lenguaje musical tanto por sus originales composiciones como por sus excelentes interpretaciones. En 1920, Enrique Delfino compone la música de «Milonguita» sobre una letra de Samuel Lining y crea el molde del nuevo tango-canción, en el que la forma se reduce a dos partes en lugar de tres como tenía hasta ese momento. El acompañamiento de tango milonga de la guardia anterior es, definitivamente, abandonado y se establece la marcación en cuatro corcheas como patrón característico de la nueva guardia. Esto predominó entre las orquestas de tango la formación con seis integrantes, lo que se llamó «sexteto típico»: integrado por dos bandoneones, dos violines, un piano y un contrabajo. En esta combinación instrumental varios músicos encontraron la posibilidad de trabajar con mayor variedad de recursos tanto en los arreglos como en la interpretación. De este modo, cada sexteto comienza a tener su propio estilo interpretativo y se definen dos corrientes: la tradicional³ y la evolucionista.

La corriente evolucionista fue fundada por Julio De Caro y su sexteto; estos músicos concebían un nuevo tango instrumental, que podía ser escuchado por su alta calidad musical y no como una música cuya función principal fuese

³El mayor referente de esta corriente fue Francisco Canaro, en las décadas posteriores fue Juan D'arienzo.

la de acompañar a la danza. El sexteto estuvo integrado por algunos de los mejores músicos del momento (Julio y Emilio De Caro en violines, Francisco De Caro en piano, Pedro Maffia y Pedro Laurenz en bandoneones y Leopoldo Thompson en contrabajo). Estos lograron renovar el lenguaje musical del tango a través de sus nuevas composiciones, arreglos y recursos interpretativos: la riqueza y la variedad en la instrumentación (solos, dúos, tríos); los distintos tipos de texturas (tratamiento contrapuntístico, contracantos de mayor complejidad y variaciones melódicas); la variedad rítmica en la marcación (marcato en 2, marcato en 4, sincopas, paradas, pesantes, tango guardia vieja, 3+3+2); el piano como conductor de la agrupación, como sostén armónico encargado de los enlaces; la utilización de todos los recursos interpretativos (fraseo, articulación, *tempo*, dinámica, acentuación); los efectos percusivos (la lija o la chicharra en el violín, los golpes en el violín y en el contrabajo).

En el sexteto de Julio De Caro se utilizó esta acentuación rítmica, en varios arreglos de tangos grabados entre el año 1926 y 1928. La utilizaban como rítmica cuya función era similar a la de las sincopas o paradas, esta consistía en variar la marcación cada cierta cantidad de compases.

En este punto es importante destacar el rol que tuvo Leopoldo Thompson, el primer contrabajista del sexteto y uno de los primeros contrabajistas de la historia del tango, como introductor de nuevas rítmicas, de acentuaciones y de efectos de raíces afro. Julio De Caro dice sobre Thompson en sus memorias:

Con su rapidez de rayo concebía agregados al segundo, que ubicaba sobre su parte repartida ya en su atril, quedando enriquecida con su desbordante caudal "al vuelo". Todo cabía dentro de ese aluvión: *saltellatos* en el arco,

pizzicatos, *glizzatos*, *candombe*⁴ y demás florituras, ya fuese pasar la mano por la tapa trastera del instrumento tal cual un tamboril, al golpearlo, emitiendo éste diversas tonalidades opacas (De Caro, 1964: 62).

Leopoldo «El Negro» Thompson, descendiente de africanos, comenzó tocando la guitarra en distintos dúos y tríos, y tocó con Arolas y con otros músicos importantes, como Canaro, Firpo, Cobián, Fresedo y De Caro. Con la salida de la guitarra como instrumento en las nuevas formaciones orquestales, y con la pérdida de trabajo que esto significaba, comenzó a tocar el contrabajo, instrumento cada vez más requerido por los directores de orquestas.

Según Néstor Ortiz Oderigo (2008), fue Leopoldo Thompson el primero en introducir en el tango toques de percusión en el contrabajo que ya se conocían en otras músicas afroamericanas: golpes en las cuerdas con el arco o con la palma de la mano, golpes en la caja del contrabajo y golpes en la caja y en las cuerdas simultáneamente. A esta técnica se la conoció entre los músicos de tango como «efecto canyengue»:

[...] imprimir cayengue⁵ a una página musical es otorgarle los intangibles de las acentuaciones caprichosas, de las sincopas, de los ritmos suspendidos o tácitos, de los desplazamientos de los acentos y los polirritmos que bosquejan la fisonomía característica de la música africana. De modo que el término es sinónimo de *swing*, en el ámbito del arte sonoro afroestadounidense, y de *bossa*, en la órbita de la música afrobrasileña [...]. Durante el siglo XVIII el ritmo cayengue o "ritmo de candombe", como también se lo llama, recibía variadas denominaciones en distintas latitudes del mundo (Ortiz Oderigo, 2008: 206).

⁴ En la jerga tanguera, al 3+3+2 se lo llamaba «candombe».

⁵ Para Oderigo, la palabra es *cayengue* en lugar de *canyengue*.

Si bien su permanencia en el sexteto fue breve (estuvo desde su fundación, en 1924, hasta su prematura muerte el 21 de agosto de 1925) Thompson dejó, como creador de un estilo interpretativo, una profunda huella que han seguido muchos músicos posteriores. Con respecto a la influencia que ha dejado este sexteto encontré dos testimonios de gran importancia. Uno fue el de Astor Piazzolla en el libro *Con Piazzolla*: «De la época de careana yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor» (Speratti, 1969: 97); otro, el de Horacio Salgan en el libro *Horacio Salgan La supervivencia de un artista en el tiempo*:

[...] me puse en contacto con la orquesta de Julio De Caro y su influencia fue invaluable, así como la de Francisco De Caro, gran pianista de

quien todos somos, en alguna medida, hijos suyos [...]. De allí recibí uno de los mayores aportes para mi música. Con aquellos hombres me fui moldeando y una de las grandes satisfacciones que recibí fue que, a través del tiempo, esos mismos hombres me dedicaban temas (Salgan en Ursini, 1993: 25).

En la grabación de «La rayuela» (1926), de De Caro, se puede apreciar cómo el violinista realiza primero la chicharra⁶, con una rítmica sincopada, y luego, en la repetición de la frase, percute durante 4 compases rítmicas distintas (como si estuviera improvisando con el 3+3+2) sobre el acompañamiento en 4 [Figura 1].

En la grabación de «El monito» (1928), de De Caro, se escucha el 3+3+2 durante 3 compases percutado en el contrabajo mientras que el piano acompaña en 4 [Figura 2].

Percusión en el violín

Melodía - división en 4

Acompañamiento en 4

Figura 1. «La rayuela» (1926), Julio De Caro. Fecha de grabación: 9/6/1926. Minuto: 00:58

Melodía Clave desplazada

Acompañamiento en 4

Percusión en la caja del contrabajo

Figura 2. «El monito» (1928), Julio De Caro. Fecha de grabación: 9/7/1928. Minuto: 01:11

⁶ Efecto sobre el violín que se logra frotando con el talón del arco la tercera o la cuarta cuerda detrás del puente.

En la grabación de «La última cita» (1928), de Agustín Bardi, es interesante la polirritmia que se genera entre la marcación en 4, la percusión tocada por el contrabajista en 3+3+2 y las síncopas de la melodía durante una semi-frase de 4 compases [Figura 3].

En «Boedo» (1928), de De Caro, se escucha el 3+3+2 solamente en un compás: en la melodía principal tocada por la mano derecha en el bandoneón y en la contramelodía en el registro grave tocada por la mano izquierda del mismo. En este ejemplo ya no se toca como percusión sino como otro recurso de fraseo [Figura 4].

explica: «Solo un hombre se convierte en dedo acusador, reflejo de una época y crítico moral: Enrique Santos Discépolo» (1997: 224). Durante esta década, el sexteto típico le deja el lugar a orquestas con mayor número de integrantes. A partir de 1935, el violinista y director de orquesta Juan D'arienzo⁷ se convierte en el «salvador» del tango, con un nuevo estilo interpretativo, más bailable, más rápido y bien marcado en 4. D'arienzo fue uno de los músicos más injustamente menospreciado y criticado por algunos de sus colegas, entre otros, por Astor Piazzolla. En este sentido, en los últimos años, Leopoldo Federico reivindicó en varias entrevistas el trabajo realizado por esta orquesta.

De este modo, el público de tango se renueva y crece; existe una importante migración interna que se da desde el campo -sector que había quedado deteriorado a partir de la crisis de 1929-, a la ciudad, sobre todo a Buenos Aires, que necesitaba de mano de obra debido a su creciente actividad industrial, enmarcada dentro de un modelo económico que buscaba la

DÉCADA DEL TREINTA: CRISIS Y TRANSFORMACIÓN

A comienzos de la década del treinta, ya sea por la crisis política y social o porque había pasado de moda, el tango no tuvo sus años más felices. A esto se suma la aparición del cine sonoro, que hizo que las orquestas fueran desplazadas de los cines. Al respecto, Horacio Salas

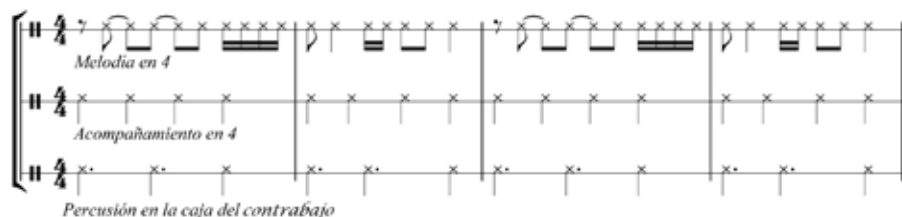


Figura 3. «La última cita» (1928), Agustín Bardi. Fecha de grabación: 19/7/1928. Minuto: 00:28



Figura 4. «Boedo» (1928), Julio De Caro. Fecha de grabación: 16/11/1928. Minuto: 00:41

⁷ Al 3+3+2 se lo utilizó más y tuvo mayor desarrollo en las orquestas de la corriente evolucionista, pero no era una rítmica exclusiva de esta corriente. En la versión de «El nene del Abasto», grabada por D'arienzo, puede escucharse esta marcación en el acompañamiento.

sustitución de importaciones de productos extranjeros por productos de elaboración nacional. Otras orquestas importantes de esta década fueron el sexteto de Elvino Vardaro, el quinteto Los Virtuosos la orquesta de Pedro Laurenz, todas con la misma concepción de tango instrumental que el sexteto de Julio De Caro.

En 1933 Elvino Vardaro forma su propio sexteto,⁸ luego de tocar durante años en las orquestas de Pedro Maffia, en la orquesta Típica Víctor y en la orquesta Vardaro-Pugliese. Este sexteto fue de los más importantes en la historia de este género tanto por la alta calidad de sus ejecutantes como por sus arreglos. En *La historia de la orquesta típica* (1976), Luis Sierra afirma que de esta orquesta lamentablemente no existen registros sonoros. En contradicción con lo anterior, hace pocos años se dio a conocer la que sería la única grabación de este sexteto, el tango «Tigre viejo», del año 1933. «Esta grabación fue de prueba, y la realizaron en un disco de acetato en Radio Fénix en 1933. (Ferrer, 2014: 146). Sin embargo, las empresas

grabadoras no los contrataron por considerarlos «no comerciales».

En la grabación de «Tigre viejo» (1933), de Salvador Grupillo, se escucha una frase de 8 compases (el doble de compases comparando con los ejemplos de De Caro) donde el 3+3+2 se encuentra percutado en el violín, siempre igual, sin variaciones, la rítmica de la melodía en valores de subdivisión y el acompañamiento marcado en 4 [Figura 5].

En 1936, la revista *Sintonía*⁹ convoca a una votación popular para elegir a los integrantes del quinteto Los Virtuosos, que quedó integrado por Elvino Vardaro y Julio de Caro en violines, Ciriaco Ortiz y Carlos Marcucci en bandoneones y Francisco De Caro en piano. Este quinteto realizó unas pocas audiciones en radio El Mundo y dejó cuatro registros: «Un lamento», «Chiclana», «El tirabuzón» y «Tierra querida», todos grabados en 1936. Astor Piazzolla grabará «Chiclana», con su orquesta, en 1946.

En «Chiclana» (1936), de De Caro, es muy interesante cómo se trabaja la superposición de

Figura 5. «Tigre viejo» (1933), Salvador Grupillo. Fecha de grabación: 1933. Minuto: 00:38

⁸ Integrantes 1933: Elvino Vardaro, Hugo Varalis (violines), José Pascual (piano), Anibal Troilo y Jorge Fernández (bandoneones) y Pedro Caracciolo (contrabajo).

⁹ Revista de espectáculos fundada en 1932, que se ocupaba de música, radio, cine y teatro.

acentos y la extensión del 3+3+2 en el acompañamiento, en el primer fragmento es de 12 compases y en el segundo fragmento de 16 compases. En la primera sección se encuentra una textura donde existen dos líneas melódicas, más el acompañamiento armónico en el piano y la percusión en el violín. En el violín, se percute una rítmica basada en el 3+3+2 que va variando, parece improvisada, donde los ataques a veces

coinciden con los del piano y a veces genera una poliritmia cuando el piano acompaña en 4. Es significativa la agrupación en 3 del compás 9 [Figura 6]. En la segunda sección se puede escuchar el 3+3+2 en toda una parte de 16 compases en la percusión (el doble de compases que en el ejemplo de Vardaro), realizada sobre el piano y el violín, similar al primer fragmento, con un cambio de registro hacia el grave en la mitad [Figura 7].

Melodía en los bandoneones (fraseo aprox.)

Percusión en el violín

Mano derecha del piano

Mano izquierda del piano

5

9

Figura 6. «Chiclana» (1936), Julio De Caro. Fecha de grabación: 15/2/1936. Minuto: 00:37

Melodía en los bandoneones

Percusión entre el piano y violín

Mano izquierda Bandoneón

Figura 7. «Chicлана». Minuto: 02:00

En 1934, Pedro Laurenz¹⁰ abandona la orquesta de De Caro para armar la propia. En ese mismo año se estrena, en el café Germinal, el tango «Arrabal», de José Pascual, el pianista y arreglador del sexteto Elvino Vardaro. Laurenz lo graba con su orquesta en 1937. Algunas cuestiones que realzan la importancia de esta

composición son: los compases en donde el acompañamiento se toca en 3+3+2 están escritos en la partitura de editorial, esto diferencia a este ejemplo de los anteriores en donde no hay nada escrito, lo que permite considerar a este recurso como parte de la composición. En su sitio web el historiador José María Otero relata que

¹⁰ Integrantes 1935-1937: Pedro Laurenz, Armando Blasco, Alejandro Blasco (bandoneones), Alfredo Gobbi, Sammy Friedenthal (violines), Vicente Sciarreta (contrabajo) y Armando Federico (piano). Otros músicos que pasaron por la orquesta: Hector Grané, Miguel Jurado, Ángel Domínguez, Carlos Parodi, Oscar Podestá, Milo Dojman, Mauricio Mise, Francisco Oréfice, Rolando Gavioli, Alberto Celenza, Domindo Varela Conte.

Osvaldo Pugliese arrancaba sus presentaciones en conciertos y en milongas con este tango y lo consideraba una bisagra entre la guardia nueva y el tango moderno. Y Astor Piazzolla le cuenta en su biografía a Natalio Gorin lo siguiente:

Fue cuando escuché al Sexteto de Elvino Vardaro. Me volví loco, me dije: “yo quiero hacer esto” [...] Muchos años después, Elvino sería el solista de mis conjuntos. Estaba enchufado. Formé el cuarteto Azul y le imitaba el sonido (al sexteto Vardaro), se me había metido en la cabeza que un día iba a tocar “Arrabal”, un tango de José Pascual, con la misma calidad que

el sexteto Vardaro. Nada es casual en la vida. A mi vuelta de París, en 1955, el primer tema que arreglé para el Octeto Buenos Aires fue justamente ése, “Arrabal” (Gorin, 1988: 34).

En «Arrabal» (1937), de José Pascual, se escucha una frase de 8 compases donde ya no se toca como percusión ni como fraseo, sino que el 3+3+2 se encuentra en el acompañamiento tocado en el piano y el contrabajo, la melodía se toca muy fraseada en el violín, con tresillos de negras, síncopas y contratiempos, y los bandoneones tocan un contracanto diseñado a partir de un motivo rítmico basado en la división del 3+3+2 [Figura 8].

Figura 8. «Arrabal» (1937), José Pascual. Fecha de grabación: 24/9/1937. Minuto: 01:05

DÉCADA DEL CUARENTA: EL «ORO NEGRO» DEL TANGO

La década del cuarenta es la llamada «década de oro» del tango, por el gran número de orquestas, de cantantes, de letristas y de salones de baile. El tango es el protagonista indiscutido en las radios y en el cine y goza de su nivel más

alto de popularidad (contando con la protección del Estado). La orquesta típica contaba con once, doce o más integrantes, variando en número según la cantidad de cuerdas, de bandoneones y de cantantes. Una formación típica incluía piano, cuatro bandoneones, cuatro violines, contrabajo, viola y violonchelo más uno o dos cantantes. Encontramos el 3+3+2 y sus variaciones en varias

orquestas; la de Pugliese fue donde este tratamiento rítmico tuvo mayor desarrollo.

Pugliese, uno de los mejores pianistas del tango, llegó a tener en su orquesta¹¹ un estilo propio y muy definido. Antes de armar su orquesta en 1936, tocó en las orquestas de Pedro Maffia, en la de Pedro Laurenz (cuando ambos se retiraron en distintos momentos del sexteto de De Caro), con Vardaro, Gobbi y Caló, entre otros. Pugliese, además de ser reconocido como uno de los mayores representantes de la llamada escuela decareana, también fue reconocido por Astor Piazzolla como una de sus mayores influencias, especialmente a partir de composiciones como «La yumba», «Negracha» y «Malandraca».

En la grabación de «La yumba» (1946), de Pugliese, se escuchan dos fragmentos con el 3+3+2: el primero es durante 2 compases en donde el material rítmico es la clave desplazada [Figura 9], y el segundo durante 2 compases en donde la melodía tiene como rítmica a la clave desplazada mientras que el acompañamiento está en 3+2+3 [Figura 10].

En la grabación de «Negracha» (1948), también de Pugliese, hay tres fragmentos con esta rítmica: en el primero, una frase de 8 compases donde el 3+3+2 está percutido mientras el resto de los instrumentos tocan en 4 [Figura 11]; el segundo es una frase de 8 compases donde los bandoneones tocan un motivo rítmico de 2 compases basado en el 3+3+2 sobre el *marcato* y en el séptimo compás el piano realiza una melodía sobre la división del 3+3+2 [Figura 12]; y en el tercer fragmento la melodía tiene como rítmica la división del 3+3+2, los bandoneones tocan un motivo rítmico de 2 compases basados en el 3+3+2, el acompañamiento se mantiene en 4 por 6 compases y en los últimos 2 toca la rítmica de la melodía [Figura 13].

En «Malandraca» (1949) se escucha una frase en la que se destaca el agrupamiento en 3 que se encuentra en la melodía, comenzando en la segunda corchea del compás 5 contra el acompañamiento tocado en 4 [Figura 14].

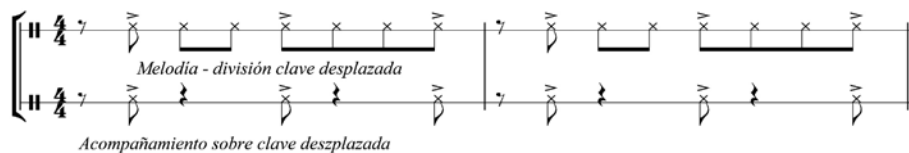


Figura 9. «La yumba» (1946), Osvaldo Pugliese. Fecha de grabación: 28/8/1946. Minuto: 00:13

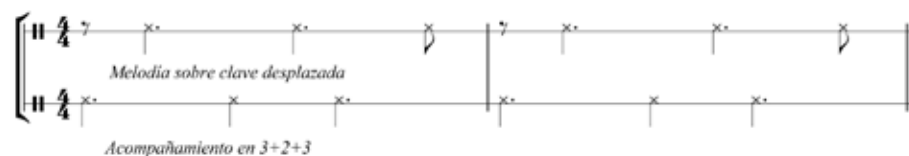


Figura 10. «La yumba». Minuto: 00:45

¹¹ Integrantes 1945-1947: Osvaldo Ruggiero, Jorge Caldara, Esteban Gilardi y Oscar Castagniaro (bandoneones); Enrique Camerano, Oscar Herrero, Julio Carrasco y Jaime Tursky, quien se retiró en 1947; Aniceto Rossi (contrabajo). Cantores: Chanel y Morán. Integrantes 1948-1950: Osvaldo Ruggiero, Jorge Caldara, Esteban Gilardi y Oscar Castagniaro (bandoneones); Enrique Camerano, Oscar Herrero, Emilio Balcarce y Julio Carrasco (violines); Aniceto Rossi (contrabajo). Cantores: Chanel, reemplazado en 1949 por Jorge Vidal y Morán.

4

Percusión 3+3+2

Melodía en 4

Acompañamiento en 4

Figura 11. «Negracha» (1948), Osvaldo Pugliese. Fecha de grabación: 4/6/1948. Minuto: 00:11

5

Bandoneones 3+3+2

Acompañamiento en 4

Arpeggio en el piano división del 3+3+2

Figura 12. «Negracha». Minuto: 00:40

5

Melodía - división 332

Bandoneones variación 3+3+2

Acompañamiento en 4

3+3+2

Figura 13. «Negracha». Minuto: 01:15

Figura 14. «Malandraca» (1949), Osvaldo Pugliese. Fecha de grabación: 31/5/1949. Minuto: 00:21

ALGUNAS CONCLUSIONES

El estudio de estos ejemplos permite afirmar que esta fórmula rítmica tan importante, esta *clave* afroamericana, estructurante del ritmo a partir de la década del cincuenta, no llega como un elemento exógeno, sino que tiene una continuidad, una permanencia en la historia del tango. Además, según el material encontrado, los músicos de tango de la guardia nueva no vinculaban al 3+3+2 con la milonga, lo llamaban candombe. En esta recortada línea de tiempo que va desde los años veinte hasta los años cuarenta se puede distinguir cómo este material va cambiando, ya sea por sus variaciones, por las distintas posibilidades de construir texturas polirrítmicas, como elemento de ruptura de la continuidad, un tipo particular de acompañamiento durante toda una frase, etcétera. En este proceso de transformación es interesante reparar en el recorrido que va desde un uso rítmico de acompañamiento en las primeras épocas hasta un recurso compositivo incorporado a la acentuación y a la organización rítmica de la melodía, como en el incipiente uso de las melodías o contracantos

de «Negracha» y «Malandraca», de Pugliese, y la confirmación del uso de ese recurso en la mayoría de las melodías de las primeras partes en las composiciones de Plaza, Pontier, Salgán y Piazzolla. Asimismo este trabajo permite ver la conexión entre los músicos de esta corriente vanguardista.

Finalmente, este estudio permite advertir, a través de sus ejemplos, cómo se utilizaba este material rítmico antes de que los músicos de la década del cincuenta en adelante lo utilizaran como un elemento estructural de muchas de sus composiciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE CARO, J. (1964). *El Tango en mis recuerdos*. Buenos Aires: Centurión.
- FERRER, H. (2014). *El gran Troilo*. Buenos Aires: JVE.
- GORIN, N. (1998). *Astor Piazzolla. A manera de memorias*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- ORTIZ ODERIGO, N. (2008). *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- POLEMANN, A. (2014). «Enseñar Música Popular en el Nivel Superior: una aproximación a la

didáctica de Gustavo Samela». Actas de las *III Jornadas de la Escuela de Música*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

URSINI, S. (1993). *Horacio Salgan. La supervivencia de un artista en el tiempo*. Buenos Aires: Corregidor.

ROMÉ, S. (2011). «La música popular y su enseñanza. Reflexiones y debates». Revista *Clang*, año 3 (3), pp. 23-31.

SALAS, H. (1997). *El Tango*. Buenos Aires: Planeta.

SAMELA, G. (2009). *Programa de la Cátedra Tango*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

SIERRA, L. (1976). *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Peña Lillo.

SPERATTI, A. (1969). *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

OTERO, J. M. (2015). «Tangos al bardo» [en línea]. Consultado el 14 de julio de 2015 en <<http://tangosalbardo.blogspot.com.ar>>.

ZONA DE FRONTERA

MÚSICA Y DANZA EN EL GRUPO AULA 20

Diana Montequin, Ramiro Mansilla Pons, Mariana Sáez

Clang (N.º 4), pp. 69-77, abril 2016

ISSN 2524-9215

ZONA DE FRONTERA

MÚSICA Y DANZA EN EL GRUPO AULA 20

Diana Montequin

dianamontequin@gmail.com

Ramiro Mansilla Pons

ramiromansillapons@hotmail.com

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

Mariana Sáez

marianalsaez@yahoo.com.ar

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Aula 20, el Grupo de Danza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, desarrolla desde 2010 hasta la fecha una fecunda labor de producción y de difusión de la praxis dancística focalizada en tres ejes: la experimentación en torno a la posibilidad de crear nuevas tendencias, la pertenencia a una unidad académica y el vínculo constante con profesionales de otras disciplinas artísticas. El presente artículo propone un recorrido del repertorio creado en estos años, analizando los modos de producción de las obras, atendiendo especialmente a la manera en la que la música se relaciona con el movimiento.

PALABRAS CLAVE

Danza, música, procedimientos compositivos, interdisciplinariedad

«La hibridación es otro de los aspectos que constituyen las actuales sensibilidades artísticas. La ruptura con la legitimación autoritaria de los géneros dio origen a una serie de mixturas en las estructuras coreográficas que se disuelven dentro de formas desordenadas, aunque todavía pueden reconocerse sistemas simbólicos preexistentes.»

Susana Tambutti (2007)

En el año 2010, desde la cátedra Trabajo Corporal I, perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes (FBA), se creó el grupo de danza contemporánea Aula 20.¹ El objetivo fue abrir un espacio de investigación y de experimentación en nuevas tendencias en el campo de la danza que, a su vez, estableciera vinculaciones con otras materias del Departamento y con otras carreras de la Facultad para dar lugar a producciones multidisciplinarias. De esta manera, se crearon una serie de obras que contaron con la participación de músicos, de artistas audiovisuales, de artistas plásticos, de escenógrafos y de artistas multimediales, todos ellos pertenecientes a la FBA.

En algunos casos, la vinculación con otras disciplinas estuvo en función de las necesidades de determinado proyecto del grupo; en otros, dependió de la génesis del mismo. Por este motivo, varias de las obras o algunas de sus partes se concibieron desde esta asociación. Durante el tiempo de existencia del grupo, la música fue, tal vez, la disciplina con la que se logró mayor grado de implicación y de interinfluencia. A tal punto llegó la relación que dos de los músicos que intervinieron en la composición musical de la primera obra gestada por el grupo, actualmente forman parte de Aula 20 y se encargan de todo lo concerniente al aspecto sonoro de las producciones, incluso, forman parte del planteo escénico –en algunas obras– junto con los bailarines.

A propósito de esta experiencia multidisciplinaria –y en ocasiones interdisciplinaria– nos interesa focalizar, precisamente, en la relación

construida entre música y danza en función de la concreción de las diferentes obras del grupo. Este vínculo sostenido y profundizado a partir del intercambio de ideas, de la experimentación conjunta y de la apertura para dejarse contaminar y perder el predominio, dio lugar a procesos creativos particulares en cada uno de los trabajos de Aula 20.

En este artículo recorreremos esos procesos conjuntos, diferentes en cada una de las obras, y reflexionaremos y analizaremos el modo en el que ambos lenguajes se retroalimentan y generan espacios en los que –por momentos– los materiales provenientes de uno o de otro se funden y pasan a ser uno solo, desentendiéndose de su origen y de su procedencia y generando procesos interdisciplinarios. Analizaremos, entonces, cinco trabajos de Aula 20, realizados entre los años 2010 y 2013.

ENCENDIDOS POR LOS FÓSFOROS

Este fue el primer trabajo multi e interdisciplinar del grupo y surgió en el marco de la Primera Bienal de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en octubre de 2010. Esta obra, concebida desde el inicio como una obra de danza y de música –por el grado de interdependencia que presentan ambos lenguajes en la creación de la misma–, contó con música original compuesta por Julián Chambó, Ana Giorgi y Ramiro Mansilla Pons, todos graduados de la carrera Composición de la FBA. En la presentación

¹ Aula 20 está formado en la actualidad, por los bailarines Julia Aprea, Alejandro Lonac, Julia Portela Gallo, Mariana Sáez, Julieta Scanferla, Mónica Menacho y Gabriel Lugo Parodi; por los músicos Julián Chambó y Ramiro Mansilla Pons; con la dirección general de Mariana Estévez y de Diana Montequin. La mayoría de sus integrantes son docentes, alumnos y/o egresados de la FBA.

intervinieron, además, tres artistas y docentes de la carrera de Escenografía: Gonzalo Monzón, Florencia Murace y Karina Sacco –coordinados por la profesora Laura Musso–, quienes diseñaron el vestuario y un dispositivo escenográfico que incluía la realización y la proyección de un video.

Subyace en la obra la poesía «Revolución» (1965), de Saúl Yurkevich. Este texto del escritor platense habla sobre las ideas de *revolución*, de *inestabilidad* y de *subversión del orden establecido* a partir de imágenes en las que los objetos revierten su esencia inanimada para adquirir la posibilidad de accionar. «Las sillas se sentarán sobre nosotros, seremos encendidos por los fósforos», escribe Yurkevich para describir una atmósfera de cambios absolutos, revolucionarios.

La obra no tiene una linealidad narrativa, es un relato fragmentado con escenas que se hilan como los versos de la poesía y que saltan de una imagen a otra. La unidad está dada por los procedimientos compositivos, que son los que sostienen la totalidad y en la que un desequilibrio insistente genera momentos de tensión y de distensión –tanto en la danza como en la música– que abarcan todo el desarrollo. Los intérpretes asumen diversos roles que cambian: a veces son quienes accionan; otras, son quienes esperan, se agrupan, conspiran, confrontan, fracasan y vuelven a intentar. El espacio escénico tiene reminiscencias de un cuadrilátero de boxeo, ya que, por momentos, la obra recorre ciertos lugares de lucha primaria y visceral, como los contenidos en esa metáfora.

En este contexto se optó por trabajar con sonidos electrónicos saturados, ligados al ruido. Algunos instrumentos y fuentes no convencionales que se grabaron –piano, viola, instrumentos *vsr*, papeles, latas de metal– fueron distorsionados casi hasta eliminar su tonicidad para trabajarlas, principalmente, por su carácter tímbrico. En el trabajo aparecieron distintas maneras en las que la música se relaciona con el movimiento. En el inicio había una imitación de los procedimientos coreográficos (Dallal, 1999): el grupo de nueve

bailarines se trasladaba en el espacio en trayectos que demandaban siempre el mismo tiempo. De este modo, se establecían puntos de detención en los que un bailarín abandonaba el grupo y desarrollaba un gesto propio. La música, con una pulsación regular fuertemente acentuada que cooperaba con el desplazamiento, articulaba un criterio semejante: en cada detención del grupo, aparecía un nuevo material sonoro que establecía su propia evolución, independientemente de los demás. Cuando el grupo frenaba su marcha y los bailarines se sentaban un momento, solo quedaban los materiales, casi sin relación entre ellos.

Había, también, una concepción sonora más propia de la experiencia en vivo. Debido a que la obra estaba concebida para un espacio cerrado, el diseño sonoro pretendía rescatar muchos de los sonidos producidos *in situ*, sin la necesidad de utilizar micrófonos o amplificadores. De este modo, los bailarines arrastraban sillas, se rozaban, corrían, respiraban agitados. Esos sonidos, si bien contemplan las diferencias propias de cada performance y de cada lugar, fueron seleccionados y trabajados con los bailarines en lo que, quizá, constituye la particularidad más interesante de vínculo entre danza y sonido. Asimismo, el uso de la voz hablada –utilizando fragmentos del poema– por parte de los bailarines, hacia el final de la obra, fue otro aspecto sonoro que se destacó en la experiencia en vivo. Diferentes sonoridades en la palabra hablada (susurrar, gritar) mezclados con diferentes velocidades potencian el recurso sonoro.

Otra forma de musicalizar la obra fue la de la sección central, en la que los bailarines trabajaron con cajas de fósforos [Figura 1]. En este momento, ellos eran los que creaban música, ya que las acciones de sacudir, de arrojar y de golpear las cajas producían distintos sonidos. Todas estas acciones fueron seleccionadas y organizadas para poder establecer efectos sonoros concretos (paneos, secciones de ritmo regular y otras de ritmo irregular, sonidos iterados). Lo interesante es que la acción necesaria para producir sonidos requiere

de un gesto, de un movimiento, con lo cual el sonido y el movimiento aparecen estrechamente ligados en la praxis del bailarín.



Figura 1. *Encendidos por los fósforos* (2010). Fotografía de Matías Adhemar

EL PULGAR OPONIBLE

Esta obra, creada para el III Congreso Internacional sobre Cambio Climático y Desarrollo Sustentable –que se realizó en agosto de 2010 en la UNLP y en el que la FBA fue invitada a participar–, fue la segunda obra del grupo Aula 20. A partir de esta obra, los compositores Julián Chambó y Ramiro Mansilla Pons se convirtieron en los músicos estables del grupo.

Construida a partir de distintas escenas la producción *El pulgar oponible* propone una reflexión abierta sobre las respuestas del hombre a la problemática ambiental. Para producirla, otro motivador fue el video *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, que desde una perspectiva crítica mira el impacto que tienen las políticas del capitalismo más salvaje sobre el ser humano y sobre el medioambiente. Desde este ángulo, el proceso creativo se amplió y se complejizó, profundizando

el sentido y diversificando las lecturas.

Al igual que en *Encendidos por los fósforos*, aquí se combinaron momentos coreografiados con otros que tuvieron un cierto grado de improvisación dentro de un marco pautado. Nuevamente, esta obra presentó una sucesión de escenas que no necesariamente construían un relato lineal, sino que daban lugar a múltiples vinculaciones posibles para la construcción general de sentido. En cada una de ellas se trabajaron distintas ideas disparadoras en relación con la problemática ambiental; a partir de ellas se desarrolló el material de movimiento y la poética de la obra. En algunos casos, este desarrollo se realizó por la manipulación de materiales de desecho y por una investigación sobre sus cualidades –fue fundamental su sonoridad y las posibles combinaciones de sonido y de movimiento en el uso del objeto–; en otros, se tomó al propio cuerpo como material sobre –y con– el cual trabajar.

La exploración con botellas y con bolsas de plástico, con agua, con desodorantes en aerosol, con papeles y con basura se orientó, entonces, hacia una doble vía. Por un lado, hacia el descubrimiento de materiales kinéticos y, por el otro, hacia las posibilidades sonoras de estos objetos, que daban como resultado unidades de movimiento y de sonido indisolubles. En cuanto a su música, nuevamente se optó por un soporte electrónico y se trabajó, principalmente, con la función de ambientar las distintas escenas, utilizando diferentes técnicas.

Hubo un proceso selectivo de los sonidos generados por los distintos objetos que los bailarines manipulaban. De este modo, se confeccionó un vestuario especial cargado de plásticos, de metales, de papeles y de otros objetos que fueron arrastrados y que produjeron diversos sonidos en la experiencia en vivo. Parte de este vestuario (que consistía en unas colas de basura que los bailarines se colocaban en una escena) fue creada por las artistas plásticas y docentes Ana Otondo y Natalia Maisano.

En esta línea, había un momento específico en el que los bailarines debían colocarse una bolsa de plástico en la cabeza y en el que su respiración producía el único sostén sonoro de ese momento [Figura 2]. Asimismo, en otra sección, el trabajo con una gran cantidad de botellas de plástico vacías produjo, a medida que los bailarines se acostaban y rodaban sobre ellas, un ruido creciente que enmascaraba a la música electrónica utilizada anteriormente.



Figura 2. *El pulgar oponible* (2011). Fotografía de Matías Adhemar

En la música grabada, si se parte de la idea de reciclaje, apareció una técnica de reutilización y de filtrado de otras músicas, ya que se usaron fragmentos yuxtapuestos de la ópera *Dido y Eneas*, de Henry Purcell, ordenados en una misma tonalidad y reorquestados para cuarteto de cuerdas –interpretados por instrumentos *vst*–, que a su vez fueron procesados con un retraso (de, aproximadamente, 35 segundos), lo que generó una masa sonora saturada y disonante. Por último, hubo una serie rítmica creada con sonidos industriales propios de los procesos de fabricación de los objetos que fueron manipulados por los bailarines. Esta música acompañaba una serie de movimientos que los bailarines realizaron y lograba un paralelismo en los procesos compositivos de ambas disciplinas.

PEQUEÑA

Esta obra coreográfica bucea en algunas ideas relacionadas con los conceptos espaciales de tamaño y de escala. Se estrenó en 2012 en el marco de la II Bienal Universitaria de Arte y Cultura. Fue pensada para un espacio con dimensiones reducidas –el escenario del Auditorio de la FBA– y construida a partir de pequeñas piezas que se suceden y se articulan. Cada una de estas piezas se centró en el vínculo entre los bailarines y entre ellos y algunos objetos de pequeño formato; relación que también se extendió a los músicos que tocaron en vivo incorporándose a la escena.

En este caso, cada una de las partes o de las escenas que componen a la obra funcionaron como piezas independientes. Excepto en la escena final, en la que participaron todos los bailarines, cada una de las piezas desarrolló un solo, un dúo o un trío de bailarines, a los que se sumó un músico que interactuó con ellos de diferentes maneras. Cada pieza fue elaborada de forma independiente por los bailarines y por el músico que la integraba. Trabajaron a partir de la relación con un objeto (o con un conjunto de objetos) particular y dieron lugar a piezas con características sonoras y kinéticas diversas.

La integración de estas piezas en un *todo* se estableció por distintas cuestiones: por el trabajo con los objetos, que estuvo atravesado por la idea de poner en juego relaciones de tamaño y de escala; por la dirección general de Mariana Estévez y Diana Montequín; por la dirección musical de Ramiro Mansilla Pons y de Julián Chambó, y por la participación de los músicos invitados Julián Di Pietro y Tomás Fabián, ambos alumnos de la carrera de Composición de la FBA. A esta integración contribuyó, también, el trabajo de Margarita Dillon –escenógrafa y docente de la Facultad–, quien trabajó en el vestuario de la obra y que propuso una estética circense de la década del cuarenta que atravesaba las diferentes piezas enlazándolas y otorgándoles una cierta imagen lúdica.

Respecto a la composición musical, esta obra difiere de las anteriores en que se optó por realizar diferentes músicas en vivo, con la concepción de trabajar la performance escénica del músico como un aspecto integrado a la composición coreográfica de los bailarines. Al partir de la idea de ambientar las piezas que componen la obra, se usaron diferentes instrumentos –guitarra y bajo eléctricos con procesamiento de *loop*, piano acústico intervenido con objetos de metal en el arpa, procesamiento en tiempo real mediante el uso de *softwares* informáticos– y en cada una de ellas uno de los músicos tuvo un trabajo escénico determinante.

De este modo, hubo una pieza en la que un músico percutió, con utensilios de metal, diferentes objetos (también de metal y de diversos formatos y tamaños) que una de las bailarinas se colocaba en distintas partes de su vestuario; en otra, el guitarrista dialogaba con una bailarina que realizaba un solo, siguiendo con su instrumento los movimientos del objeto que manipulaba (un «cubo mágico»). En otra de las piezas, las bailarinas y el músico (bajista) estaban sentados en diminutos bancos de madera –sobre los que se desarrollaba el material coreográfico– y estaban integrados por la distribución espacial y por un juego de miradas. Hacia el final, el bajista se paró y avanzó lento y serio por el escenario mientras las tres bailarinas permanecían sentadas, mirándolo, y fue el sonido de su risa lo que funcionó como cierre de la pieza [Figura 3]. Desde diferentes estrategias compositivas se buscó una mayor integración de la praxis de la ejecución musical en vivo con la composición coreográfica.



Figura 3. *Pequeña* (2012). Fotografía de Matías Adhemar

DANZA EN LA CASA

Esta fue una intervención de música y de danza que propuso un recorrido por la exposición artística y documental *Sociedad de trabajo. Una historia de dos siglos*,² que se realizó en la Casa Nacional del Bicentenario en el año 2013. A través de la relación del cuerpo con el espacio, con otros cuerpos y con las obras que conformaban la exposición –que estaba orientada a revisar el desarrollo de las relaciones de trabajo en la Argentina desde fines del siglo XIX hasta el siglo XXI–, esta intervención dialogaba con la muestra, expandía su lectura y hacía posible un acercamiento diferente tanto a la danza como a la propuesta histórica y social que desde el arte y desde el documentalismo ofrecía la Casa.

De la gran cantidad de obras, instalaciones, videos, fotos, textos y audios que conformaban la muestra, se eligieron seis trabajos y algunos espacios de la Casa resignificados a partir de la propuesta. Desde la planta baja (donde comenzaba el recorrido) hasta el tercer piso (en el que terminaba), los bailarines

² La muestra fue organizada por La casa Nacional del Bicentenario (perteneciente a la Secretaría de Cultura de Presidencia la Nación) y por el Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación. La muestra ocupó la planta baja, el primero y el segundo piso. En el inicio del recorrido, se proyectó el audiovisual *La dignidad del trabajo*, realizado por Alejandro Areal Vélez, asesorado por Julio Fernández Baraibar, consultor en temas históricos de la Casa.

y los músicos –que también estaban en escena– invitaban a ser seguidos y orientaban el traslado del público. En cada uno de los lugares o de las obras seleccionadas se realizaron micropiezas de música y de danza –de no más de dos o tres minutos de duración– que intentaban fundirse con el contexto poético e histórico que las contenía. La música y la danza, en este diálogo con las diferentes obras, ensanchaban los modos de interpretación de las mismas ampliando su sentido.

Algunas de estas micropiezas fueron particularmente interesantes para comentar por el modo en que se enlazaron ambos lenguajes. En «La voz recuperada», por ejemplo, el músico invitado, Agustín Salzano, desarrolló una pista electrónica sobre la base de relatos de los obreros que recuperaron la fábrica FaSinPat (antes Cerámica Zanón) y creó una masa sonora densa, con una carga semántica particular, ligada a la temática de la muestra. Allí, los bailarines –con auriculares pertenecientes a la instalación vinculada a las luchas obreras de la década del noventa– incorporaban a sus movimientos, de a poco, su propia voz al usar algunos de los textos utilizados en la música. De este modo, la voz de los relatos y de las asambleas fabriles se potenciaba con la voz en vivo [Figura 4].



Figura 4. *Danza en la casa* (2013). Fotografía de Matías Adhemar

«En la plaza» era una pieza en la que el sonido del violoncello se convierte en la voz de una bailarina que parecía arengar a una

multitud. En «Cuerpo hilo cuerpo aguja» el sonido agudo y armónicamente inestable de un Theremin –en versión de aplicación para iPad– provocaba la rigidez y la deformación lenta y sostenida de tres bailarinas que interpretaban, en la instalación, a costureras de principio de siglo. Esta obra proponía reflexionar sobre las duras condiciones del trabajo femenino en esa época. Para «Línea de Montaje», la pieza que cerró el recorrido, se elaboró una pista que consistía en una secuencia rítmica repetitiva que emulaba los sonidos de una línea de montaje de la industria automotriz, con una pulsación regular y con sonidos no tónicos muy estridentes. Esta pieza acompañó una serie coreográfica igualmente repetitiva.

CÉFIRO 15.15

La edición del año 2013 del ciclo *En2Tiempos*, impulsado por la Prosecretaría de Arte y Cultura de la UNLP, se centró en la integración de la danza y de la performance con las nuevas mediaciones tecnológicas: «performance interactiva» (Ceriani, 2012). En el arranque de ese ciclo se estrenó *Céfiro 15.15*. Esta producción tuvo como antecedente a *Céfiro*, una instalación sonora y visual creada en 2012 por el músico Emiliano Seminará y por el artista visual Eduardo Sitjar para la II Bienal de Arte y Cultura de la UNLP. Cuando surgió la posibilidad de participar del ciclo, el grupo Aula 20 les propuso a estos artistas visitar esta obra e incorporar el lenguaje del movimiento.

La concepción de la obra *Céfiro* original estaba estrechamente ligada a uno de los ejes que atravesó la convocatoria de la II Bienal: los ejercicios de la memoria. La obra jugaba en torno a la idea de aquello que sabemos que está, pero que no podemos ver claramente, e incorporaba la idea del recuerdo y, de algún modo, también de lo espectral.

En la gacetilla de presentación Seminara dice:

Ausencias presentes que parecen percibirse ante una brisa suave y tranquila y que, según dichos populares, “esas presencias quedan entre nosotros hasta que pueden resolver alguna situación pendiente, cuando esa situación es comprendida, significada, desaparecerá el aura que envuelve su aparición y se integrarán a la historia”. Por ello, *Céfiro* se propone retomar, a través de la música y de distintos materiales sonoros y visuales, esos climas donde el recuerdo difuso se activa (Seminara, 2012).

Construida desde esta idea, la instalación sonora y visual proponía un espacio muy sugestivo, iluminado sólo por la proyección de un video construido a partir de imágenes en colores ámbar y negro, que se reiteraban y que se modificaban sutilmente. Este espacio, de forma rectangular, estaba rodeado por carrillones de metal colgantes que sonaban suave e intermitentemente movidos por la brisa. Con relación a la música, Emiliano Seminara explica:

La obra trabaja sobre el concepto de memoria. La idea es plantear una especie de presente constante, una monotonía aparente. Lo que sucede con la música es lo que podríamos pensar que pasa con el tiempo: cambia tan lento que no llegamos a percibirlo hasta que los cambios se tornan lo suficientemente significativos en su acumulación. No notamos una ruptura o un quiebre sino que vamos gradualmente asimilando lo que cambia como si no cambiara. La elección del material produce un extrañamiento al situarse en el límite entre lo real y lo simulado creando una direccionalidad desde lo probable a la ficción.³

Este fue el punto de partida para la nueva obra: el clima fantasmal, la memoria (lo que se recuerda, lo que se repite, lo que se modifica);

de ello resultaron las imágenes poéticas y las ideas compositivas basales para *Céfiro 15.15*. Desde el movimiento se trabajó en líneas de exploración que también estaban presentes en los otros lenguajes: la oposición entre presencia y ausencia y la acumulación a partir de la reiteración de movimientos en los que operaban pequeños cambios que se sumaban y que modificaban el movimiento original.

En la nueva versión, se incorporó a otro artista visual, el VJ Edgardo Rolleri. El ingreso de «Edd» –su nombre cuando actúa como VJ– estuvo centrado en la idea de complejizar la investigación sobre los materiales y los lenguajes presentes y en incorporar la propuesta de operar en vivo. En esta nueva versión, se sumaron dispositivos tecnológicos que ampliaban las posibilidades de interacción.

Por último, se puede decir que *Céfiro 15.15* fue una producción multimedial creada a partir de la utilización y de la resignificación de elementos previamente concebidos, en la que se articulan y en la que dialogan la danza, la música y el video. De este modo, se generó un espacio híbrido, en el que los límites disciplinares comenzaron a desdibujarse y la imbricación de los diferentes elementos y lenguajes fue tal que no pudieron aislarse el uno del otro sin que una parte fundamental del sentido se perdiera (Sáez, 2013).

A MODO DE CIERRE

Como espacio de creación artística, los integrantes de Aula 20 mantenemos acuerdos fundados en criterios estéticos que definen los sondeos poéticos y que, de algún modo, también conforman la identidad del grupo. Al mismo tiempo, en tanto espacio creado dentro del ámbito educativo universitario, el grupo intenta hacer un aporte al investigar los modos posibles de producción en arte. En tal sentido,

³ Entrevista realizada por Diana Montequin a Emiliano Seminara en 2014.

el recorrido de Aula 20 muestra una búsqueda por procesos creativos conjuntos entre lenguajes artísticos, sobre todo, entre música y danza (o bien entre músicos y bailarines). En este camino, se experimentaron diferentes alternativas de articulación, de integración y de conjunción: la experimentación sonora por parte de los bailarines (ya sea a través de la manipulación de objetos o de sus propios cuerpos y voces); la integración de la praxis musical en tanto elemento de la performance escénico-coreográfica; el uso de procedimientos equivalentes para la composición coreográfica y sonora; la utilización de los mismos recursos o elementos materiales en la producción musical y coreográfica de las piezas; entre otras.

Lo que hace posible esta estrecha relación entre ambos lenguajes (y que también puede extenderse a otros lenguajes) es, fundamentalmente, el manejo de conceptos comunes. Las ideas derivadas de los conceptos de *espacialidad*, de *temporalidad* y de *dinámica* orientan los recorridos compositivos de uno y de otro lenguaje, a la vez que permiten asociaciones, vínculos e intercambios. En ocasiones, esos conceptos comunes facilitan los encuentros multidisciplinares y, otras veces, generan una genuina praxis interdisciplinaria. Es en ese diálogo, en el que parecieran fusionarse los lenguajes y diluirse las procedencias, es en el que Aula 20 intenta profundizar su trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERIANI, A. (comp.) (2012). *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. La Plata: Edulp.
- SAEZ, M. (2013). «Presencia-ausencia del cuerpo en el cruce entre danza y tecnología». *Anuario de Arte y Cultura*, volumen 3 (3). La Plata: UNLP.
- SEMINARA, E. (2012). *Céfiro* (Gacetilla para II Bienal de Arte y Cultura). La Plata: UNLP.

TAMBUTTI, S. (2007). «Herramientas de la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños?». En Araiz, O. y otros. *Creación Coreográfica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

YURKEVICH, S. (1965). *Ciruela la loculira*. La Plata: Del Asterisco.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

DALLAL, A. (1999). «Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas» [en línea]. Consultado el 13 de octubre de 2014 en <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1873>>.

VIDEO

FURTADO, J. (dir.) (1989). *Ilha das Flores. Solo cortometrajes* [en línea]. Consultado el 14 de octubre de 2014 en <<http://solocortometrajes.blogspot.com.ar/2010/08/corto-la-isla-de-las-flores-ilha-das.html>>.

«MANIFIESTO DEL NUEVO CANCIONERO»

VIGENCIA E INFLUENCIA EN LA CARRERA DE MÚSICA POPULAR

Ernesto Jáuregui
ernestojauregui@hotmail.com

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

RESUMEN

El texto vincula a la carrera de Música Popular que se dicta en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata con el «Manifiesto del Nuevo Cancionero», dado que en dicha carrera se trabaja con la música popular latinoamericana y con sus posibles raíces y corrientes. Además, se da a conocer parte de su contenido y se retoman conceptos que, actualmente, se siguen debatiendo, como la relación entre el artista popular y la industria cultural, los estereotipos, los encuentros y los desencuentros con la tradición, la innovación, el tránsito de la producción rural a la música popular urbana, el valor de la relación entre letra y música y su vinculación con la cotidianidad de los pueblos de América Latina.

PALABRAS CLAVE

Música popular, cultura musical, Nuevo Cancionero

En la última década se realizaron en la Facultad de Bellas Artes (FBA) una serie de transformaciones que sólo se podrán dimensionar con el paso del tiempo. Quizás, una de las más trascendentes fue la creación de la carrera de Música Popular, dado el crecimiento exponencial que tuvo y que tiene su matrícula. Esta carrera fue pensada y promovida hace veinte años por un grupo de docentes y de alumnos, pero recién se concretó en el año 2008 y pasó a ser la carrera más elegida por los estudiantes a la hora de optar por una orientación. Acercó a jóvenes que, por su experiencia musical previa y por sus inquietudes, no hubieran imaginado ingresar en la universidad si no se contaba con esta opción.

Al reflexionar sobre el impacto que tiene la carrera de Música Popular en la ciudad de La Plata –y en todo el país– y sobre los contenidos que en ella se abordan, no se puede dejar de pensar en que, en el año 2013, se cumplieron cincuenta años del «Manifiesto del Nuevo Cancionero» (1963), un texto referido a la canción popular argentina y latinoamericana, columna vertebral de la cultura popular en su expresión poético-musical.

Su contenido es debatible y, en parte, posiblemente haya sido superado. Sin embargo, el texto guarda vigencia a la hora de pensar en el rol del músico popular con relación a su producción y a su cosmovisión sobre diversos temas que los atraviesan, como la identidad, los medios de difusión y las industrias culturales, los modos de dar a conocer las producciones musicales, los estereotipos, la relación entre tradición e innovación, la unidad latinoamericana, la globalización, etcétera.

Con espíritu de homenaje, se analizará el contenido del «Manifiesto del Nuevo Cancionero» y se mencionará, brevemente, a quienes se enmarcaron en este movimiento, para vincular el texto con algunos debates que se dieron y que se dan acerca de los marcos teóricos que sustentan la carrera de Música Popular. Desde algunos sectores, para desacreditar la institucionalización de la enseñanza de la música popular –o bien por

falta de fuentes bibliográficas–, se ha sostenido que esta no cuenta con un corpus teórico sólido o que, simplemente, por su supuesta sencillez compositiva, no merece ser estudiada con el mismo rigor con el que se aborda el estudio del arte clásico. En otros sectores –de raigambre conservadora– el énfasis en el abordaje del estudio de la cultura y del arte popular ha estado puesto en la clasificación y en el estudio de especies con supuesto afán preservativo, negando el desarrollo dinámico de los materiales. El trabajo investigativo y de producción musical que se desarrolla en torno a la carrera demuestra lo contrario.

EL MANIFIESTO: GRUPOS Y MOVIMIENTOS ADHERENTES

El manifiesto de fundación del movimiento *nuevo cancionero* fue escrito en 1962 por Armando Tejada Gómez, con la colaboración de un grupo de artistas populares, integrado por Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia y Eduardo Aragón (cantautores, intérpretes, poetas e intelectuales mendocinos o que vivían en esa provincia), entre otros. Lo dieron a conocer en febrero de 1963, en el Círculo de Periodistas de Mendoza. Con el tiempo, el movimiento se amplió y llegó a tener adherentes y referentes en toda América Latina: en Chile estaban Quilapayún, Víctor Jara, Violeta Parra e Inti Illimani, quienes impulsaban el movimiento *nueva canción chilena*; en Cuba, el movimiento *nueva trova cubana* fue fundado por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú, Noel Nicola y Sara González; en el Uruguay estaban Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños; en Venezuela, Alí Primera y Soledad Bravo; en Nicaragua, los hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy; en Brasil, Gal Costa, Chico Buarque y Caetano Veloso. En la Argentina la lista de adherentes, además de los ya señalados, creció a medida que el «Manifiesto del Nuevo

Cancionero» se dio a conocer y llegó a contar con la adhesión de artistas vinculados al rock.

En cuanto a las producciones discográficas, el material grabado es cuantioso y con un alto valor agregado. Podemos citar la producción discográfica de Mercedes Sosa, con más de cuarenta discos de estudio, muchos de ellos conocidos y difundidos en todo el mundo; la de Violeta Parra, quien además emprendió un trabajo de recopilación de canciones tradicionales campesinas en Chile, como lo hicieron Leda Valladares, León Gieco y Gustavo Santaolalla en nuestro país, contando con escasos recursos económicos y de infraestructura. La película *Violeta se fue a los cielos*, de Andrés Wood, estrenada el 11 de agosto de 2011, ilustra la vida y la obra de Violeta Parra.

Con relación a esto, también se encuentran las producciones discográficas de Daniel Viglietti, que están en el límite entre lo popular y lo académico. *Trópicos* (1972) y *Esdrújulo* (1993), por citar solo dos ejemplos, cuentan con arreglos instrumentales realizados por Leo Brower y Coriún Aharonian.¹ Asimismo, fueron referentes de este movimiento: Alí Primera –cantautor revalorizado por el actual gobierno de Venezuela– que incurrió, con formaciones instrumentales heterogéneas y poco convencionales, en diversos géneros musicales típicos de su país; Silvio Rodríguez, quien grabó *Mariposas* (1999), un material que está en la frontera entre lo popular y lo académico y que contó con la colaboración del guitarrista

cubano Rey Guerra, quien tiene una larga trayectoria como intérprete de repertorio académico.²

Finalmente, Santiago Feliú, continuador del movimiento, tomó como referencia a la *nueva trova cubana* y llevó la canción de autor a un nuevo estadio usando afinaciones abiertas, sonoridades que se podrían vincular al jazz, rasgos característicos del flamenco, rasgos del son cubano y del rock y poesías –tanto crípticas e intimistas como comprometidas– sin caer en el panfleto, con la coyuntura política y social de Cuba y de América Latina.³

EL CONTENIDO DEL MANIFIESTO

El «Manifiesto del Nuevo Cancionero» comienza con el siguiente párrafo:

La búsqueda de una música nacional de contenido popular ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino. Sus artistas, desde los albores de una expresión popular propia han intentado, con distinta suerte, incorporar la diversidad de géneros y manifestaciones de que disponían a su sensibilidad con el propósito de cantar al país todo (Tejada Gómez, 1963).

Luego de hacer un juicio valorativo sobre los aportes que realizó Carlos Gardel como emergente de esa búsqueda, Tejada Gómez sostiene que esto dio como resultado el nacimiento del

¹ Desde hace algunas décadas, Viglietti tiene un programa radial llamado *Timpano* en el que aborda múltiples temáticas, realiza reportajes a músicos, a poetas y a referentes de la cultura popular latinoamericana y da a conocer canciones de escasa difusión en los medios masivos.

² Silvio Rodríguez grabó *Expedición* (2002), un disco que fue instrumentado y arreglado por él mismo ya que no pudo contar con la dirección de Leo Brower, quien estaba ocupado con otros proyectos.

³ Otros grupos importantes en este movimiento fueron Inti Illimani y el Quinteto Tiempo. Inti Illimani, de origen chileno, fue fundado en 1967 y tiene 37 discos en estudio y 6 en vivo. Actualmente, siguen grabando con Quilapayún. Ambas agrupaciones tuvieron que exiliarse en Europa cuando fue derrocado Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973. El Quinteto Tiempo, conjunto nacido en 1966 en La Plata, contó en su último material, *Patria Grande* (2014), con la participación de Víctor Heredia, Luis Eduardo Aute, Julio Lacarra y el presidente de Ecuador, Rafael Correa. Una característica que sobresale al escuchar las primeras grabaciones de estos grupos es la constante búsqueda de la diversidad tímbrica a partir de la heterogeneidad vocal, del uso de un registro amplio y del múltiple despliegue de las configuraciones texturales sin separarse del ámbito de la poética de la música popular. Muchas agrupaciones vocales abordaron el repertorio popular con la misma óptica con la que cantaban, por ejemplo, un motete del renacimiento, privilegiando aspectos vinculados al fraseo y a la colocación de la coloratura vocal y resintiéndose a cuestiones esenciales de la obra misma. Sin embargo, este no fue el caso de las agrupaciones mencionadas.

tango que «sería, desde entonces, la canción popular por definición dada la preeminencia en lo cultural, político, social y económico de Buenos Aires sobre el resto del País». De este modo, llega a la conclusión de que el tango, producto de su cosificación –a la que lo llevó la incipiente industria cultural– fue condenado a repetirse a sí mismo y pasó a ser un producto más para la exportación turística. Se puede agregar que lo vació de su origen marginal, es decir, de su poética lunfarda y orillera, una poética que fue testimonio de la vida con sus pesares, evidencia de esa inmigración interna y proveniente de una Europa en crisis que se aglutinó en los conventillos y que pobló las fábricas de principios del siglo xx.

El «Manifiesto...» continúa de la siguiente manera:

Entonces se perpetró una división artificial entre el cancionero popular ciudadano y el popular de raíz folklórica creando un falso dilema y escamoteando la cuestión principal: la búsqueda de una música de raíz popular, que exprese al país en su totalidad no por vía de un género único, si no por la concurrencia de sus variadas manifestaciones (Tejada Gómez, 1963).

Posteriormente, se aclara que dicha mercantilización tuvo resistencia en «la crónica dolorosa de Contursi, Manzi, Discépolo y tantos otros». Con el paso del tiempo, estos debates quedaron saldados.

Cuando en el texto se caracteriza a la década del sesenta, se sostiene que es un momento de resurgimiento de la música popular nativa y se afirma que este hecho no es una moda pasajera, sino un producto de la toma de conciencia del pueblo argentino. Se apunta, también, a que Buenos Aires, debido al auge industrial que se inició en la Segunda Guerra Mundial, recibió el aporte masivo de contingentes de personas del interior del país que trajeron sus guitarras y sus paisajes natales.

Tejada Gómez analiza el contenido del cancionero nativo en su etapa recopilativa y tradicionalista hasta el advenimiento de Buenaventura Luna, en lo literario, y de Atahualpa Yupanqui, en lo musical-literario. Al respecto sostiene:

De ese celo por las formas originarias y puras sobrevendrán luego los vicios que quieren hacer del cancionero popular nativo un solemne cadáver [...] la fijación en ese estado degeneró en un folklorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos (Tejada Gómez, 1963).

Esto fue similar, según el autor, a lo que sucedió con el tango. Con respecto al concepto de folklore es interesante lo que Alicia Martín explica:

El surgimiento de los estudios de folklore obedeció al esfuerzo intelectual por dar cuenta de las grandes transformaciones de la modernidad [...]. Todo aquello que sobrevivía al avance de la mercantilización fue rotulado como “antigüedades” o “tradiciones populares”, porque quedaban como testimonio o huellas del pasado. El folklore como ciencia de las antigüedades se asimiló a una clase social, el campesinado, y a un paisaje, el campo (2008: 20).

Hace un tiempo atrás, mientras escuchaba un reportaje a Santiago Giordano en el programa radial de Mario Wainfeld (Radio Nacional), se mencionó que la separación del tango y la música rural –es decir, el folklore– se produjo en 1920 y que esta escisión fue promovida por la sociedad rural, que buscó en el gaucho lo puro, lo detenido en un pasado idealizado, lo contrapuesto a la corrupción del habitante de la ciudad, del inmigrante anarco-sindicalista, socialista, comunista –y a mediados de siglo, identificado como cabecita negra y como peronista–. Giordano hizo mención, además, a la figura del indio, recién introducida en 1930 en las canciones de Yupanqui. En dicha entrevista, planteó

que en 1961 el Festival de Cosquín capitalizó el auge del folklore para la promoción turística, que se tuvieron que importar guitarras desde Brasil porque la producción nacional no alcanzaba para satisfacer la demanda y que el manifiesto surgió como contrapropuesta al folklore paisajista, tema principal de los festivales del interior del país.

Según Liborio Justo (2011) –en su libro referido a la guerra de fronteras contra la araucanía– la figura del gaucho fue utilizada para situarlo como héroe nacional por la generación del ochenta –impulsada con la aparición del *Martín Fierro* (1872)–, en contraposición a la figura del indio. Este último, con cinco mil lanzas, sostiene Liborio, se enfrentaba al ejército nacional en las endebles fronteras de la Argentina de fines del siglo XIX. Fue con la aparición del fusil Remington y del cañón de retrocarga que se concluyó la campaña contra los indios Pampa.

Los mismos sectores que se apropiaron de la figura del gaucho –siguiendo la línea del «Manifiesto del Nuevo Cancionero»– lo utilizaron, en el siglo XX, para contraponerlo a la figura del inmigrante y omitieron, en la construcción de dicho relato oficial, los vejámenes a los que fue sometido el gaucho a lo largo de su «proceso de domesticación». Lo que no consiguieron con el indio, al que terminaron exterminando, lo lograron con el gaucho.

Es interesante lo que sostiene Norberto Galasso (2011) con relación a la generación del ochenta. Dicho autor rescata varias medidas políticas y sociales llevadas a cabo por ese entonces, como la sanción de la Ley 1420, que garantizaba la educación laica, gratuita y obligatoria; la creación del registro civil, que le sacaba injerencia a la iglesia; la nacionalización del 40% de los ferrocarriles, que hasta esa época estaba bajo el dominio del capital inglés; la construcción de ramales que conectaban al país y que salían de la lógica dirigida en abanico hacia la ciudad portuaria, etcétera. Galasso plantea que la generación del ochenta, respaldada

por la liga de gobernadores de las provincias del interior (antiguos federales), con sus contradicciones, fue estigmatizada por Bartolomé Mitre y por su entorno dado su abierta oposición a los intereses de la oligarquía angloporteña. Galasso propone, al rescatar algunas medidas políticas, económicas y sociales tomadas por el Partido Autonomista Nacional (PAN) y por la generación del ochenta, no simplificar la historia al armar compartimentos estancos en los que encasillar a buenos y malos.

Según el «Manifiesto...» el *nuevo cancionero* se plantea: «Buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país». Además, intenta promover la participación del tango y de la música popular nativa en las demás artes populares, como el cine, la danza y el teatro, y rechaza a todo regionalismo cerrado para alentar la creación de nuevas formas y procedimientos interpretativos.

El texto termina con una afirmación: «Que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y, por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas». Este es un anhelo que se está cumpliendo con la creación de la carrera de Música Popular, con la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, con el surgimiento de espacios de elaboración teórica vinculados al estudio y al desarrollo de la música popular y con las propuestas musicales que se producen de raigambre argentina y latinoamericana.

CONCLUSIÓN

Constantemente presenciamos conciertos de tesis en los que los alumnos presentan sus composiciones, elaboran sus arreglos o trabajan sobre la reinterpretación de viejas canciones

populares. Martin plantea que en la actualidad «muchos jóvenes tradicionalizan el pasado para contextualizarlo en las condiciones del presente» (2008: 21). En estos eventos –que se desarrollan, en su mayoría, en el auditorio de la FBA– esas canciones se resignifican a partir de indagaciones texturales, formales, tímbricas y tecnologías que están atravesadas por este universo sonoro contemporáneo, tan rico y complejo, del que disponemos. Los trabajos finales no solo son conciertos, sino que están acompañados de marcos teóricos y de presentaciones escritas que, junto a la producción que aportan los docentes, abonan a la construcción de un corpus vinculado a la investigación, a la construcción de nuevas hipótesis tanto del pasado como del presente al abordar el folklore, el rock, la cumbia, el tango y la música popular en general con rigor académico y con compromiso intelectual. En este sentido, cabe destacar el trabajo que realiza la cátedra Producción y Análisis Musical, a cargo del profesor Santiago Romé, que da a conocer a la comunidad educativa ensayos que enriquecen el debate.⁴

El texto cumplió, como ya se mencionó, cincuenta años. Algunos conceptos y categorías fueron superados. No obstante, ese movimiento político-cultural, nacido al calor del «Manifiesto...», no ha dejado de tener un valor profundo por su aporte al campo del pensamiento crítico, por su despliegue continental, por su preocupación por hacer evolucionar el material poético musical sin contar con un contexto favorable como el que tenemos en la actualidad.

Muchos de los artistas que fundaron y que adhirieron a este movimiento sufrieron la censura, la persecución política, la cárcel, la tortura, el exilio en la década del setenta; luego, en los noventa, el silencio de los medios masivos. Ellos buscaron, en los sesenta, explicarse y explicar

lo que querían y lo que proponían sobre la problemática de la música popular latinoamericana; música que practicaban, que desarrollaban y que, actualmente, ejercen. Muchas de esas producciones musicales todavía esperan ser debidamente abordadas para su estudio.

No son pocos los artistas que, de alguna u otra forma, continuaron por este camino sinuoso del «Manifiesto...» en sus dos vertientes: musical y literario-musical. Se puede mencionar a Fito Páez, a Charly García, a Luis Alberto Spinetta, a León Gieco, entre otros. Todos ellos, siendo referentes del rock nacional, dialogaron constantemente con las generaciones anteriores y todos grabaron con Mercedes Sosa. Asimismo, Aca Seca, las Fulanas Trío, Hierbacana, Tolonec, Calle 13, Nahuel Penissi, los Fabulosos Cadillacs, los grupos de rock y de metal sudamericanos,⁵ el cuarteto cordobés y algunos grupos de cumbia se nutrieron del cancionero popular latinoamericano y lo renovaron, aun tomándolo de manera periférica.

Con relación a la consolidación de la carrera de Música Popular, los aportes que ofrece el estudio del «Manifiesto del Nuevo Cancionero» y su cuantiosa producción poético musical están vinculados a repensar el valor del texto en la canción, eje que atraviesa a toda América Latina. Algunas producciones musicales de las últimas décadas pusieron el esfuerzo en el material musical, logrando resultados estéticos asombrosos, pero de escaso valor poético; otras, en la palabra en detrimento del material musical. Quizás una cuenta pendiente de compositores y de intérpretes es retomar la búsqueda que se emprendió hace cincuenta años para llevar la canción a un nuevo estadio en el que música y poesía se nutran mutuamente y que, sin perder calidad, expresen sentires, deseos y vivencias de los pueblos en su conjunto, para generar nuevas maneras de pensarnos colectivamente.

⁴ Estos materiales se pueden consultar en la página de la cátedra.

⁵ Hermetica grabó en vivo en Obras Sanitarias, en 1993, «Si se calla el cantor», de Horacio Guarani. Cuchilla Grande, un grupo de rock uruguayo, hizo versiones de canciones de Alfredo Zitarrosa.

Latinoamérica es un continente joven que está viviendo, no sin conflictos de diverso calibre, su momento más prolongado de gobiernos elegidos por el voto popular. El imaginario sobre la cultura que nos han impuesto, signado por una matriz positivista y eurocéntrica acorde a los intereses de las clases dominantes, está entrando en crisis. Las grandes transformaciones que se desarrollaron en las últimas décadas, que pueden dar cuenta de la crisis de esa matriz anacrónica, permitieron democratizar el conocimiento y la cultura popular –esa realizada por y para el pueblo– que hoy circula de manera veloz y por diversos medios y carriles institucionales que la alientan y la fomentan (como Tecnópolis, Canal Encuentro, la programación del Canal 7, Radio Nacional, los eventos inéditos y masivos, como el del Bicentenario, los grandes recitales gratuitos de música popular en el espacio público, etcétera).

Para concluir, no se puede dejar pasar que se creó el Ministerio de Cultura y que se designó a una ministra, Teresa Parodi, que ha sido maestra rural y que es una de las más destacadas compositoras e intérpretes populares, con larga trayectoria vinculada a los derechos humanos, a la causa de las madres y de las abuelas de Plaza de Mayo, a la profundización de la democracia, etcétera. Ella también se ha referenciado con aquellos fundadores del movimiento y ha sido parte de su refundación a principios de la década del ochenta. ¿Quién lo hubiera imaginado hace una década atrás, cuando este país estaba saliendo de esa profunda crisis derivada de la aplicación de las recetas del FMI con su modelo neoliberal? Paradojas que tiene la historia o trabajo de hormiga que deviene en conquista popular.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GALASSO, N. (2011). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Coligüe.
- LIBORIO, J. (2011). *Pampas y lanzas*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- MARTÍN, A. (2008). «La investigación en Folklore». *Clang. Revista del Departamento de Música*, 3 (3), pp. 17-22. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

- TEJADA GÓMEZ, A. (1963). «Manifiesto del Nuevo Cancionero». Tejadagomez.com [en línea]. Consultado el 1 de diciembre de 2014 en <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>.

* Este artículo fue escrito en agosto de 2015 cuando el fomento de los espacios institucionales oficiales mencionados y del entonces flamante Ministerio de Cultura, bajo la conducción de Teresa Parodi, tenían plena vigencia. Hoy, lamentablemente, asistimos al desguace por parte del actual gobierno nacional de muchas de las conquistas logradas en la última década. Con la convicción de que ese intento de destrucción será pasajero y no podrá avasallar los logros obtenidos, preferí mantener en tiempo presente las afirmaciones vertidas a fin de hacerlas permanentes en el tiempo. Ernesto Jáuregui.

EL DERECHO DE AUTOR EN LA MÚSICA

Esteban Ignacio Agatiello Piñero, María Claudia Lamacchia, Diego Boris
Clang (N.º 4), pp. 85-92, abril 2016
ISSN 2524-9215

EL DERECHO DE AUTOR EN LA MÚSICA

Esteban Ignacio Agatiello Piñero

nan_richter@yahoo.com.ar

María Claudia Lamacchia

lamacchiamc@hotmail.com

Diego Boris

diegoboris@yahoo.com.ar

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

RESUMEN

Actualmente, los beneficios producidos por la evolución tecnológica han provocado diferentes visiones sobre los derechos intelectuales y laborales en la música. Estas posturas varían según el sector representado o según la posición ocupada en el campo artístico-musical. Como parte de estos debates, algunos grupos cuestionan el Derecho de Autor, principalmente, desde el surgimiento de Internet y de otras vías digitales. A partir de allí, se torna necesario –especialmente para los músicos: autores, compositores, productores y/o intérpretes– conocer en detalle este derecho, sus alcances y sus atributos. Con la creencia de que hoy, más que nunca, el derecho de autor debe ser protegido, en el presente artículo se describe y se analiza este concepto, su historia y los derechos conexos.

PALABRAS CLAVE

Derechos de autor, derechos morales, derechos patrimoniales, copyright

Tanto los derechos laborales como los derechos intelectuales (autor, compositor, intérprete y productor fonográfico) son producto de una nueva realidad que requirió de una nueva normativa. A continuación, de manera muy sintética, se cuentan algunas de las causas que dieron origen a estos derechos.

Previamente, es preciso aclarar que la Argentina adopta el sistema jurídico Derecho de Autor y, de este modo, nuestra legislación se basa en la filosofía del derecho romano, también llamado «derecho continental». Este sistema se aplica en la mayoría de los países de América Latina, Europa, Asia y África. Mientras tanto, para el derecho anglosajón se utiliza un sistema diferente llamado «Copyright», adoptado por Estados Unidos, Inglaterra y Canadá, entre otros.¹

Esta aclaración resulta elemental en un período en el que los derechos de autor son cuestionados por algunos sectores y, erróneamente, asimilados al Copyright. En otros términos, resulta curioso que, si bien nuestro país y la mayor parte del mundo se rige por el sistema Derecho de Autor, ciertos actores de las regiones en las que se aplica el derecho anglosajón determinaron las discusiones bajo sus términos y su jurisdicción. Esto suele generar una confusión en las zonas que mantienen otro sistema normativo. Por esta razón, creemos que es muy importante conocer las leyes que rigen en nuestros países y, a partir de allí, establecer los debates.

LOS DERECHOS EN LA MÚSICA

Antes de la Revolución Industrial pocos reflexionaban sobre el derecho laboral, nadie se

habría animado a hablar de jornadas laborales, de licencias o de feriados. No había relación de dependencia tal como la conocemos ahora; no estaba tan claro, por lo menos, a quiénes beneficiarían esas conquistas. Pero cuando se comenzaron a fabricar productos en serie, se empezó a pensar en normas que reglamentaran el vínculo entre empleado y empleador. Así, nacieron los derechos laborales.

Del mismo modo, en el caso de la música, la invención de la imprenta permitió la impresión de partituras² y dicha situación ocasionó el surgimiento de derechos. Desde entonces, la música impresa –ya no tan efímera– podía ser interpretada por cualquier persona (distinta al autor) que tuviera la partitura en sus manos.³ Con esos documentos, que indican cómo debe interpretarse una composición musical, se separaba al *autor* del *intérprete*. Esto generó la necesidad de que se reconociera al *autor* y al *compositor* (letra y música, respectivamente), para que se definiera su función de creador de la obra. Fue llamado «derecho a la paternidad», es decir, que el *autor* sea reconocido como tal y no pueda ser separado de su condición. Para ello, debía crearse una ley acorde con esos derechos.

De este modo, los autores y los compositores empezaron a demandar el cobro por la comunicación de su obra, cada vez que esta fuera interpretada en un espacio público. Como decíamos, el autor no era siempre el intérprete –y siquiera estaba unido a él– solo se vinculaban, remotamente, por la compra de una partitura. Entonces, cuando se ejecutaba esa obra en público, en muchos de los casos, el autor no estaba presente y era el intérprete o el lugar en el que se realizaba el concierto quienes cobraban por interpretarla. Es decir, todos tenían una

¹ El Derecho Anglosajón se aplica en Inglaterra, Gales, Irlanda y en gran parte de las colonias del Reino Unido, Estados Unidos (con la excepción del Estado de Luisiana), Canadá (con la excepción de Québec), Australia, Nueva Zelanda, Hong Kong, India, Malasia, Singapur y Sudáfrica.

² Kurth Pahlen, en su libro *¿Qué es la música?* (1956), menciona la impresión de partituras como uno de los cuatro grandes cambios en la música.

³ Hasta ese momento, no había más de cuatro o cinco partituras completas de una obra.

ganancia económica, menos el autor. Como solución, en distintas partes del mundo, se gestaron sociedades de autores para la recaudación y la distribución del dinero que producían por sus derechos. Con el tiempo, se indagó aún más acerca de los derechos de los autores y se los distinguió entre: derechos morales y derechos patrimoniales.

Derechos morales del autor

Los derechos morales están íntimamente relacionados con la personalidad del autor. Su fundamento está en la salvaguarda del honor y en el prestigio del autor. Para comprender sus principales características, podemos decir que los derechos morales son: absolutos, en cuanto no tienen limitaciones; oponibles *erga omnes*, es decir, que los tienen que reconocer todos; inherentes, porque son propios del autor, surgen de él; perpetuos, porque no poseen limitación de tiempo; inalienables, porque no se pueden separar del autor, a nadie se le puede obligar a que deje de ser autor de una obra; extrapatrimoniales, porque no pertenecen al patrimonio de un autor; irrenunciables, por cuanto nadie puede renunciar a ser el autor de una obra; inembargables, porque no se pueden embargar; inejecutables, en cuanto no se pueden ejecutar judicialmente; no expropiables, porque no se pueden expropiar; no subrogables, porque no se puede reemplazar su ejercicio; y, finalmente, imprescriptibles, porque no vencen.

Los derechos morales más importantes son:

- Derecho de paternidad: implica el reconocimiento de la calidad de autor. Comprende el derecho a reivindicar la condición de autor cuando se omitió el nombre, la forma especial de mencionar el nombre, el seudónimo o el anónimo y el derecho a defender la autoría cuando ella es impugnada.
- Derecho de divulgación: el autor decide si quiere dar a conocer su obra y en qué forma o si prefiere mantenerla reservada a su intimidad.

Una obra sólo puede considerarse divulgada cuando, con el consentimiento de autor, se ha hecho conocer al público, es decir, a un número indeterminado de personas. No es divulgación si la comunicó en forma privada a familiares, a amistades o a posibles utilizadores de la obra con el propósito de contratar la explotación. También, tiene el derecho al anonimato, es decir, a que se divulgue la obra sin individualizar el nombre del autor y su correspondiente derecho al reconocimiento de la paternidad.

- Derecho de publicación: es el derecho a la reproducción de una obra en forma tangible y a poner a disposición del público ejemplares de la obra que permitan leerla o conocerla visualmente.
- Derecho de integridad de la obra como entidad propia: supone que el autor puede impedir cualquier tipo de mutilación, de deformación o de modificación de la obra. No puede alterarse su título, su forma y su contenido.
- Derecho de retracto: por medio de éste el autor puede solicitar el retiro de la obra o de sus ejemplares del comercio cuando ya no se ajuste a sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños a los titulares de derechos de explotación. Incluso, puede modificarla y destruirla.
- Derecho de disponer: supone que el autor elige qué hacer con la obra.
- Derecho de representación: implica que la obra se ejecute frente al público.
- Derecho de adaptación: supone adaptarla o autorizar la adaptación.
- Derecho de traducción: admite traducirla o autorizar la traducción.
- Derecho de arreglar la obra: implica hacerle arreglos o autorizar arreglos ajenos.

De los derechos morales surge la necesidad de registrar las obras para otorgar fecha cierta. Es por ello que en la Argentina se creó la Dirección Nacional de Derecho de Autor (DNDA), antes Registro Nacional de Propiedad Intelectual, como ente estatal, dependiente del

Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.⁴ En la página web de este organismo se declaran sus funciones:

SEGURIDAD

La obra, cuyo ejemplar ingresa en el Registro de Derecho de Autor, adquiere, mediante el acto administrativo que significa su admisión, certeza de su existencia en determinada fecha, de su título, su autor, su traductor y su contenido [...].

PRUEBA DE AUTORÍA

Es una presunción de autoría que otorga el Estado, con una fecha cierta de inscripción.

ELEMENTOS DE COMPARACIÓN

El registro en la Dirección Nacional del Derecho de Autor sirve como elemento de comparación en supuestos de plagio y de piratería. En ese supuesto, el ejemplar de la obra depositada es remitido al Poder Judicial para su valoración.

PROTECCIÓN DEL USUARIO DE BUENA FE

Se presume autor de la obra el que figura como tal en el certificado de registro, salvo prueba en contrario. El editor o productor que publicara la obra conforme a las constancias que obran en esta Dirección Nacional, quedaría eximido de responsabilidad penal, en el supuesto de que se presente el verdadero autor reclamando sus derechos.

PUBLICIDAD DE LAS OBRAS Y CONTRATOS REGISTRADOS

La función primordial de un registro es dar a conocer su contenido [...] (Ministerio de Justicia, 2013).

Derechos patrimoniales del autor

Los derechos patrimoniales posibilitan que el autor efectúe la explotación de su obra, por sí mismo, o que autorice a otros a realizarla, que participe en dicha explotación y que obtenga un

beneficio económico. Con relación a sus cualidades, estos derechos son: absolutos, oponibles *erga omnes* (los tienen que reconocer todos), objeto de algunas excepciones, transmisibles (cedibles), independientes entre sí y su duración es limitada. Esta última es una de sus características más llamativas porque, luego de determinado plazo, estos derechos vencen y ahí es cuando se dice que la obra pasó al «dominio público». En la Argentina, dicho plazo finaliza a los 70 años de fallecido el último de los autores y la normativa lo regula en el Artículo 5 de la Ley de Propiedad Intelectual (N.º 11.723).

Los derechos patrimoniales más importantes son:

- **Derecho de reproducción:** en la fijación del material en cualquier medio. El autor puede autorizar o no la reproducción de sus obras por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma. El concepto de reproducción incluye la fijación de la obra por primera vez en un soporte y la obtención de copias o de ejemplares de la obra a partir del soporte original, de otro ejemplar o de cualquier presentación de la obra, por su radiodifusión, su ejecución, etcétera.
- **Derecho de distribución:** supone poner a disposición del público ejemplares materiales de la obra mediante su venta, importación, exportación, alquiler o préstamo público.⁵
- **Derecho de representación o comunicación pública:** es todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a una obra por medios distintos a la distribución de ejemplares. Para ser pública, la comunicación debe tener lugar fuera del ámbito familiar o doméstico.
- **Derecho de transformación:** implica que el autor es el único que puede autorizar a terceros para que realicen arreglos, adaptaciones, traducciones, etcétera.

⁴ En la *DNDA* se inscriben los siguientes tipos de obras inéditas o publicadas: cinematográficas, composiciones musicales, compilaciones, coreografías, dibujos, escritos (libros, folletos, etcétera), esculturas, fonogramas, fotografías, mapas, multimedia, obras de arquitectura, obras dramáticas, pantomímicas, pinturas, planos, programas de radio, programas de televisión, publicaciones periódicas, software, videogramas. También se registran los contratos referidos a estas obras.

⁵ En la Argentina los derechos de reproducción, de distribución y de representación son autorizados por *SADAIC*, por mandato legal, a través del pago del derecho fonomecánico y basado en el Artículo 3.a del Decreto 5146/69.

· **Adaptación:** supone adaptar la obra o autorizar su adaptación y disponer de los derechos económicos que se generen.

En distintas partes del mundo, para llevar a cabo el cobro del derecho patrimonial del autor y del compositor, se crearon sociedades de gestión colectiva. En la Argentina esta entidad se denomina Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC). Esta sociedad recauda el dinero que genera el Derecho de Autor, ya sean los derechos de ejecución (interpretación en público de la obra y difusión pública mediante un medio de comunicación) o los derechos de reproducción (fijación de la obra en cualquier medio o soporte y obtención de copias o de ejemplares de la misma). En nuestro país, SADAIC también establece distintas formas en las que se otorgan las diferentes licencias (autorizaciones) para los usos que las requieren⁶ e instaura las tarifas mínimas y la necesidad de conformidad prestada por el autor y por el compositor.

DERECHOS CONEXOS AL DERECHO DE AUTOR

Los salones de bailes y de fiestas se animaron con orquestas hasta las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando se inventaron dispositivos tecnológicos que permitieron grabar y/o reproducir música. Estos nuevos aparatos (el fonógrafo, la pianola, el gramófono o el organillo) ofrecían la posibilidad de organizar bailes y fiestas en lugares públicos sin la necesidad de contratar a músicos profesionales. Desde entonces, en los locales bailables pusieron discos en lugar de programar espectáculos de música en vivo. Esta situación generó planteos jurídicos e indignación entre los músicos, porque éstos sostenían que las grabaciones habían sido realizadas para consumo privado y no público. Para solucionar este conflicto, se estableció el pago por comunicación pública para compensar a los músicos por el uso de su interpretación con

otros fines.

De este modo, el derecho de comunicación o de ejecución pública se genera cuando un fonograma publicado con fines comerciales (por ejemplo, un CD) es utilizado por quien adquirió el ejemplar para un uso público, ya sea para pasar en un restaurante o en una confitería, para proveer música en una discoteca o en un hotel, o para transmitir en radio o en televisión. Este derecho le corresponde a los autores y a los compositores de las canciones, a los intérpretes que participaron (cantando o tocando un instrumento) en un disco lanzado al mercado y al productor fonográfico.

En la Argentina, en el año 1974, mediante el Decreto 1671/74, se otorgó a la Asociación Argentina de Intérpretes (AAI) la gestión colectiva de los intérpretes y a la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF) la gestión colectiva de los productores fonográficos. Asimismo, mediante el citado decreto, se creó una entidad de segundo orden: AAI-CAPIF. Esta entidad sólo se encarga de cobrar en todo lugar público en el que se comunique música grabada (discotecas, salones de fiestas, supermercados, señales de radio y televisión, etcétera). Una vez recaudado el dinero en todo el país y descontados los gastos administrativos, distribuye el 67% a AAI, para que pague a los intérpretes, y el 33% a CAPIF, para que pague a los productores fonográficos.

Derecho de intérprete

En la Argentina, el Artículo 56 de la Ley de Propiedad Intelectual establece la necesidad de retribución a los intérpretes. Además, el Artículo 1.º del Decreto 746/53 determina que dentro de esta categoría se incluye al director de orquesta, al cantor y a los músicos ejecutantes.

El derecho de intérprete existe cuando un músico ejecuta un instrumento o cuando canta en un disco publicado profesionalmente. Se divide en derechos morales y patrimoniales. Por

⁶ Por ejemplo, publicidades, cinematografía, entre otras.

un lado, las características de los derechos morales son: reivindicar ser identificado y oponerse a la deformación, a la mutilación o a la modificación de sus interpretaciones o de sus ejecuciones que causen perjuicio a su reputación.

Por otro lado, las cualidades de los derechos patrimoniales del intérprete son:

- **Derecho de remuneración por comunicación pública:** supone autorizar la radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o por ejecución no fijadas (excepto cuando la interpretación o la ejecución constituyan una ejecución o una interpretación radiodifundida).
- **Fijar sus interpretaciones.**
- **Derecho de reproducción:** es el derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta de sus interpretaciones o de sus ejecuciones fijadas en fonogramas⁷ por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma.
- **Derecho de distribución:** es el derecho exclusivo de autorizar la disposición del original al público y de los ejemplares de sus interpretaciones o de sus ejecuciones fijadas en fonogramas, mediante venta u otra transferencia de propiedad.
- **Derecho de alquiler:** es el derecho exclusivo de autorizar el alquiler comercial del original al público y de los ejemplares de sus interpretaciones o de sus ejecuciones, fijadas en fonogramas; incluso, el derecho de alquiler se establece después de la distribución realizada por el artista intérprete o por el ejecutante o con su autorización.
- **Derecho exclusivo de autorizar la disposición de interpretaciones o de ejecuciones fijadas en fonogramas,** ya sea por hilo o por medios inalámbricos, de manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

Como decíamos, en nuestro país la sociedad de gestión colectiva encargada de distribuir entre los ejecutantes el dinero correspondiente por *derecho de intérprete* es la AADI. El músico

cobra en esta entidad, una vez inscripto, por las emisiones en determinadas radios y señales de televisión del tema musical en el que participó.

Derecho de productor fonográfico

Podemos definir al productor fonográfico como aquella persona física o jurídica bajo cuya responsabilidad, iniciativa, labor y coordinación se fijan, por primera vez, los sonidos de una ejecución u otros sonidos. Es decir, bajo cuya responsabilidad se produce la grabación de las obras en un soporte. Por tanto, esta persona física o jurídica es la propietaria del fonograma. Al respecto, en la revista *Unísono de bolsillo* de la Unión de Músicos Independientes, se explica:

Este derecho existe cuando una persona física o jurídica paga los gastos del estudio de grabación y los honorarios de los intérpretes para grabar la versión de una canción (fonograma). Generalmente, un músico independiente es titular de este derecho. Aunque el disco sea publicado por una compañía discográfica multinacional, si no está cedido expresamente en el contrato, este derecho le corresponde al productor fonográfico original (el que pagó el estudio de grabación y arregló con los músicos) (*Unísono de bolsillo*, 2013).

Entre los derechos de los productores fonográficos podemos mencionar:

- **Derecho de reproducción:** es el derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma.
- **Derecho de distribución:** es el derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus fonogramas mediante venta u otra transferencia de propiedad.
- **Derecho de alquiler:** es el derecho exclusivo

⁷ Se considera *fonograma* a cualquier obra musical que ha sido grabada en un soporte físico (disco, CD, casete o cualquier soporte apto para la reproducción sonora) o a cualquier pista que integra un disco. Asimismo, el término puede utilizarse para referirse al álbum (disco en su totalidad).

de autorizar el alquiler comercial al público del original y de los ejemplares de sus fonogramas, incluso después de su distribución realizada por ellos mismos o con su autorización.

- Derecho exclusivo a autorizar la disposición de sus fonogramas, ya sea por hilo o por medios inalámbricos y de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellos desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos

elija. En nuestro país, la sociedad de gestión colectiva de los productores fonográficos es la CAPIF.

Existen aspectos fundamentales que los músicos (autores, compositores, intérpretes y/o productores fonográficos) deben aprehender para el desarrollo de su actividad de modo

DERECHO DE AUTOR Y COPYRIGHT

Sin la pretensión de hacer un estudio exhaustivo, entre ambos sistemas podemos distinguir los siguientes puntos: el Derecho de Autor contiene a los derechos morales y a los patrimoniales mientras que el copyright solo contiene a los patrimoniales; el derecho de autor protege al autor y el copyright –una vez que la obra aparece publicada– protege solo la copia; en el derecho de autor, el autor tiene un derecho natural sobre la obra y en el copyright se produce una negociación entre el autor y la sociedad (mediante esta negociación, la sociedad otorga al autor el manejo y la disposición del fruto de su trabajo en forma temporal y limitada); por último, el derecho de autor no se puede ceder y en el copyright la obra es un producto de consumo, por lo tanto, se puede trasladar la posesión a otra persona por venta, donación, etcétera.

En resumen, el copyright se limita estrictamente a la obra, sin considerar los atributos morales del autor con relación a su obra, excepto, el derecho de paternidad. Es decir, este sistema no considera al autor, pero este tiene derechos que determinan las modalidades de utilización de su obra. Como resultado, al no proteger los derechos morales, no se puede prohibir el mal

uso e impedir la modificación o la transformación de una obra. Además, bajo el copyright, se considera como fecha de creación al momento de fijación de la obra. Por eso, para este conjunto de normas y de principios la fijación es fundamental; mientras que para el derecho de autor romano la obra se protege desde su creación.

Finalmente, nuestro sistema jurídico protege, principalmente, al autor y también al intérprete y al productor fonográfico. Lo protege porque considera que la obra surge de lo más profundo de la persona y por ello se da la paternidad entre el creador y la obra. Como expresamos en líneas anteriores, nuestro sistema no es el copyright, por tanto, las respuestas alternativas a este conjunto de normas no son de claro encaje en nuestra sociedad. En este punto, solo por dar un ejemplo, debe alertarse que las llamadas licencias Creative Commons (enmarcadas en el sistema Copyleft) son autorizaciones perpetuas e irrevocables que no permiten al autor verificar qué se hace con su obra ni retirar la obra cuando guste (como sí ocurre en el derecho de autor si se arrepiente).

profesional. Entre estos aspectos, consideramos que el conocimiento de sus derechos intelectuales otorga a los artistas la posibilidad de proteger sus obras y de obtener un rédito económico por ellas. En este sentido, el resumen esbozado acerca información que es imprescindible para decidir cualquier acción relacionada con la propia obra (fijación, reproducción, interpretación, difusión, distribución o comercialización).⁸

Actualmente, ante el surgimiento de nuevas tecnologías que modifican las formas de producción, los hábitos de consumo y el modelo de negocios de la industria fonográfica, los autores deben ser conscientes de sus derechos, valorarlos y defenderlos. Sobre todo, cuando se multiplican los actores interesados en lucrar con obras artísticas ajenas, es decir, con aquellas que son el resultado del esfuerzo, del estudio, de la inversión y del trabajo creativo de otros.

Autor. Beneficios del Registro». Sitio del *Ministerio de Justicia* [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2014 en <<http://www.jus.gob.ar/derecho-de-autor/beneficios-del-registro.aspx>>.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

PAHLEN, K. (1956). *¿Qué es la música?* Buenos Aires: Columba.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Honorable Congreso de la Nación Argentina (1933). «Ley de Propiedad Intelectual (Nº 11723)». Sitio *Infoleg. Información Legislativa* [en línea]. Consultado el 16 de septiembre de 2014 en <http://www.infoleg.gov.ar/?page_id=112>.

Revista *Unisono de bolsillo* (2013) [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2014 en <<http://www.umiargentina.com/umiargentina/prensa/revista-unisono-de-bolsillo.html>>.

Ministerio de Justicia (2013). «Derechos de

⁸ Para más información sobre cada uno de los derechos intelectuales de la música y sobre trámites, recomendamos consultar la Revista *Unisono de bolsillo* (septiembre 2013).

UN ARGENTINO SUELTO EN TOKIO

Andrés Duarte Loza

Clang (N.º 4), pp. 93-95, abril 2016

ISSN 2524-9215

UN ARGENTINO SUELTO EN TOKIO

Andrés Duarte Loza

dualoz@gmail.com

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

El hecho de haber vivido la mayor parte de mi infancia en la década del ochenta propició que mis primeros contactos con la cultura japonesa se produjeran por causa de lo que –en aquellos años– se pasaba por la televisión: por un lado, los dibujos animados (*anime*) AstroBoy, Manzinger Z, Godzilla, Heidi y Robotech, entre los más destacados contenidos audiovisuales japoneses; por el otro, a través de una versión de Japón tamizada desde la industria cultural estadounidense, como la serie Maestro Ninja (*The Master*), la miniserie Shogun y las largas sesiones de cine hollywoodense del famoso ciclo «Sábados de Súper Acción» del viejo canal 11, donde el grueso de las películas en las que intervenían personajes japoneses eran del género bélico, referidas, casi exclusivamente, a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, además del aluvión de cine bélico hollywoodense, también hubo excepciones que ponían en juego lecturas de la historia desde otras perspectivas –en las que, por cierto, no explotaba todo por los aires–, como es el caso de *Feliz Navidad Mr. Lawrence*, dirigida por Nagisa Oshima y con música de Ryuichi Sakamoto, una película que plantea preguntas existenciales sobre las

diferencias y las afinidades que existen entre Oriente y Occidente.

Japón representaba, para mí, parte de ese vasto mundo que parecía inasible a la distancia, una realidad ajena y enigmática que incentivó mi curiosidad. Ya de chico, un poco por casualidad y, más tarde, por una búsqueda consciente, me fui acercando a algunas de sus manifestaciones culturales: en principio fueron las artes marciales; y, luego, me interesé en el cine, la música, la poesía, la filosofía zen; y, finalmente, el idioma que se transformó en una inesperada fuente de recursos creativos. La idea de tener una experiencia de estudio en Japón fue cobrando forma muy lentamente. Con motivo de un breve viaje a Japón relacionado con mi práctica de artes marciales comprendí que estudiar allí no era una idea descabellada e imposible de concretar. Como docente e investigador de la Universidad Nacional de La Plata pensé que podría ser una muy buena opción solicitar una beca de investigación y posgrado que ofrece el Gobierno de Japón a través de su embajada en Argentina.

Tenía el lugar donde quería estudiar pensado de antemano: la Universidad de Artes de Tokio,

que es nacional y de la cual ya contaba con referencias que la señalaban como la Universidad más prestigiosa de Japón en el campo del arte. Dentro del Departamento de Musicología y Estudios Musicales existe una especialidad de la maestría en Artes llamada Creatividad Musical y Sonora. Es un programa de posgrado que hace énfasis en el trabajo interdisciplinario con medios audiovisuales como el cine y el cine de animación, además de brindar una sólida experiencia práctica en el manejo de medios tecnológicos vinculados con estas disciplinas. El tema de investigación que elegí fue música de cine, tema que me apasionó toda la vida.

Cuando llegué a Japón, estuve un año en calidad de estudiante de investigación, tiempo en el cual hice un curso intensivo de japonés mientras tomaba algunos cursos sobre informática musical e iniciaba mis tareas de investigación. Al año siguiente, me presenté al examen para ingresar al master y allí comencé con el programa de posgrado propiamente dicho.

A la par de los cursos y de los trabajos que había que resolver, para cada uno de ellos surgían permanentemente propuestas de trabajo dentro del marco de lo que en la Argentina conocemos como extensión universitaria, los cuales consistían en participar de conciertos, de festivales, de producciones y de eventos artísticos. Recuerdo con mucha alegría que el primer encargo que tuve fue la composición de un tango instrumental para un concierto que fue organizado por la municipalidad de Tokio y el bandoneonista japonés Ryota Komatsu. Desde ese momento confirmé lo que se decía en la Argentina sobre el fanatismo de los japoneses por el tango. Fue así que en toda mi estadía en Japón siempre estuve vinculado, de una u otra manera, al medio tanguero ya sea por participar de conciertos como instrumentista (guitarra), por encargos como arreglador o hasta por trabajar de musicalizador de milongas y de shows de tango danza.

Con posterioridad a ese encargo, también participé en proyectos que se hicieron en colaboración con el Departamento de Animación de la Universidad en los que estuve a cargo de la realización de la totalidad de la banda de sonido, es decir, no sólo de la música, sino también de la grabación de los diálogos y la producción de los efectos sonoros. Por otro lado, en colaboración con el Departamento de Artes Audiovisuales y Artes Plásticas, participé en la realización de varios proyectos como pilotos para comerciales de televisión, instalaciones y exposiciones de música y artes visuales para la comunidad en general. En nuestro departamento, principalmente organizamos festivales musicales, conciertos e hicimos algunas producciones discográficas. Fue muy interesante observar cómo la universidad tiene una importante injerencia en la vida cultural de la comunidad y está involucrada profesionalmente en proyectos para los medios masivos de comunicación y en la industria cultural de manera muy dinámica.

Dos de los requisitos para aprobar el máster eran elaborar una tesis escrita y realizar un trabajo final en el que se aplicaran, en una producción artística, los conceptos teóricos involucrados en la tesis. Por ese motivo, como trabajo final realicé un cortometraje para el cual me propuse, además, elaborar la banda sonora de manera integral.

Como quería aprovechar mi estadía en Japón para aprender también sobre sus tradiciones musicales, estudié el koto –un instrumento tradicional de cuerdas– que utilicé en combinación con un set de electrónica en vivo para la realización de algunas composiciones musicales e incluí su sonido en algunos arreglos y en música para cine.

Cuando terminé el máster, ya sin la contención de la beca, decidí quedarme en Japón para hacer una experiencia laboral, aprovechando que ya tenía experiencia en el medio. La búsqueda de trabajo fue una tarea ardua y estresante, pero finalmente comencé a trabajar en una fundación que se dedicaba a la educación

y a la divulgación de temáticas relacionadas con la cultura y el arte de América Latina. Coincidentemente, gran parte de mi vida profesional en Japón estuvo vinculada con la docencia y la difusión de la cultura de América Latina, así como la producción y la participación en eventos y en conciertos de música latinoamericana. Además, se presentó la oportunidad de trabajar en la Universidad de Artes de Tokio en calidad de profesor invitado. Durante este período me encargaron la organización y la realización de un concierto integral de tango con una formación musical de quinteto y, también, la elaboración de arreglos originales. A su vez, seguí participando en algunas producciones de cine y de cine de animación.

Jamás hubiera imaginado que esta aventura japonesa duraría casi cinco años. Hoy, ya de vuelta en el pago, de regreso en la querida Facultad de Bellas Artes, acomodando de a poco mis cosas, encarando algunos nuevos proyectos y reencontrándome con los amigos de La Plata y de Buenos Aires de, recuerdo toda esta experiencia con mucha alegría y, si bien todavía no extraño tanto el *sushi* con *sake*, en algún rincón de Tokio, no sé bien dónde, tal vez ahí, bajo un cerezo en flor, se quedó un pedacito de mi vida.

A modo de ilustración, les dejo un enlace en el que pueden escuchar el tanguito dedicado a mi barrio, que fue la primera composición que hice en Japón: <<https://www.youtube.com/watch?v=9YSHdCZ5Do0>>.



RESEÑAS DE DISCOS

LA PRODUCCIÓN LOCAL

En esta sección se encuentran reseñas de producciones discográficas de docentes y de graduados de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

DIÁLOGO BEILINSON-GASCÓN

Integrantes

Federico Beilinson

Juan Gascón

Cuchá! - 2014



Escribe Aníbal Colli

A lo largo de doce temas propios, el dúo Beilinson-Gascón recorre diversos géneros de la música argentina y abre caminos, con originalidad y con belleza.

Ya desde el título, el álbum define los cruces que lo alimentan: diálogo entre la sonoridad académica y las especies populares; diálogo entre los discursos propios de un género y los procedimientos que los ponen en cuestión; diálogo entre lo pautado o lo escrito y la libertad interpretativa; diálogo fecundo e íntimo de dos músicos que, además de expertos en su instrumento, han alcanzado un grado de comunicación realmente notable. Federico Beilinson y Juan Gascón exploran y desarrollan -a conciencia y con talento- las potencialidades del formato de dúo de guitarras. Por un lado, retomando al mismo tiempo la larga tradición académica del instrumento y su papel central en la música popular latinoamericana. Por el otro, explotando con mucha creatividad las posibilidades texturales de una sonoridad homogénea: los planos de melodía, de armonía, de acompañamiento rítmico o de ostinato se entrecruzan y se transforman permanentemente y despliegan un mosaico de sonoridades contrastante y diverso.

En este cd de música instrumental, un breve texto se hace presente debajo del nombre de cada tema. En unas pocas palabras, las reflexiones formales en «Chamarrita, fuga y ostinato» o en «Gato y medio», la referencias a la infancia en «Sianfán», a la inundación en «Impresiones (tras el agua...)» o al nacimiento de una sobrina en el bellissimo «Tema sobre Clara», entre otros, acompañan y resignifican nuestra escucha. Y esta es otra razón para tener este valioso disco.



PEQUEÑAS RESISTENCIAS CASTAÑAS DE CAJÚ

Integrantes

Andrés Castellani
Facundo Codino
Juan Pedro Dolce
Ramiro Florentín
Joaquín Zaidman

Músicos invitados

Fernando Cabrera, Marcelo Mogueilevsky,
entre otros

Castañas de Cajú - 2014

Escribe Juan Gascón

Este disco representa un valiosísimo aporte al conjunto de producciones musicales realizadas por miembros de nuestra Facultad de Bellas Artes. Como segundo trabajo discográfico de los Castañas de Cajú, evidencia signos de una profunda madurez compositiva e interpretativa, esperanzadora a la vez, en tanto nos recuerda las potencialidades de lo colectivo en pos de una causa común: la construcción de relatos sonoros orientados a interpelar lo que cotidianamente llamamos *realidad* desde un gesto poético.

Al adentrarnos en el sonido, se percibe un delicado tratamiento en los arreglos vocales caracterizado por la alternancia entre momentos de canto solista y *a voces* (presentadas tanto de manera homorrítmica como polirrítmica) y se llega a escuchar, incluso, un coro murguero de nueve integrantes (en «La noche»). Por otra parte se entrevé una amplia exploración en torno a la paleta tímbrica de la instrumentación interviniente. Entre ellas se destaca la diversa utilización de guitarras acústicas y eléctricas para materializar múltiples planos texturales tales como ostinatos (en «Allí estará tu abrazo» y «Milonga sin vos»), líneas melódicas a modo de solo instrumental (en «Saltén»), *riffs* (en «Pequeñas resistencias»), o simplemente como *ruido* que habita la espacialidad musical generando un colchón sobre el que se apoyan otros planos (en «Despedida»). A su vez, resulta innovador el planteo de las diversas tramas de percusión, las cuales se sumergen satisfactoriamente en la búsqueda de contrastes al manipular parámetros, como la densidad, el ámbito registral, la intensidad y la articulación.

Por último, enfatizando aún más la valoración del colectivo, el disco cuenta con una gran cantidad de invitados, entre los que se encuentran destacados referentes de la música popular argentina y rioplatense.

MÚSICA ACUSMÁTICA PABLO LOUDET

2012



Escribe Daniel Reinoso

Dentro de la música electroacústica, la *acusmática* es aquella que sumerge al auditor en un relato donde los conceptos elementales de la tradición entran en crisis o, simplemente, desaparecen. Experimentar esta música, que suele exhibirse a oscuras, da lugar a una escucha que, luego de intentar saber a qué se refiere y qué quiere decirnos, nos transporta al placer estético de la imaginación.

Este disco nos ofrece siete de estas obras, donde el sonido hierve, inunda el espacio-tiempo, transita caleidoscopios, laberintos, nos arrastra tanto hacia el futuro como al pasado más remoto; siete realidades paralelas a nuestro aquí y ahora.

Aunque la *acusmática* se refiera a una experiencia auditiva cuyo origen no podemos identificar, la realidad es que estas fuentes son maquinarias del laboratorio de sonido.

Los conceptos de intérprete y de compositor se funden y se disuelven en una experiencia musical que anida en el parlante y solo él puede llevarla a la realidad del concierto.

Pablo Loudet es uno de los compositores platenses más activos en la actualidad en cuanto a producción de música contemporánea, discípulo de Enrique Gerardi y miembro fundador de *Sororidades Alternativas*, gran difusora de la música contemporánea dentro del ámbito de la ciudad de La Plata.



ABEL CARLEVARO SILVIA FERNÁNDEZ

PAI - 2010

Escribe Walter Erbetta

La guitarrista platense Silvia Fernández rinde honores al maestro Abel Carlevaro con la grabación del presente disco. En la inspirada interpretación plasma toda su sapiencia y su sensibilidad al servicio de un material sonoro donde la riqueza tímbrica y la justeza rítmica dan el marco a una equilibrada performance.

El repertorio grabado incluye la serie «Preludios americanos», «5 Estudios-Homenaje a Heitor Villa Lobos» y «Sonata cronomías». En esta recopilación se puede escuchar un universo de guitarras impregnado de las huellas que en Carlevaro dejaron la excepcional personalidad de Heitor Villa Lobos y el trabajo junto al compositor Guido Santórsola. Todo fundido con el sutil aire de su terruño uruguayo. El disco conlleva un viaje por la obra *solística* para guitarra que refleja distintos momentos de la vida musical del autor. Es conducido por una interpretación sólida que, con gran capacidad técnica y expresiva, ubica en su sitio cada estación del recorrido. Silvia Fernández es magíster en Interpretación de Música Académica Latinoamericana del siglo xx en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuyo (Mendoza). En el marco de dicha maestría, realizó una tesis basada en el análisis musical de la obra de Abel Carlevaro.

MONO LUVE

Integrantes

Manuel González Ponisio
Juan Ignacio Puente
Nicolás Sala
Gastón Paganini

Músicos Invitados

Juampi di Leone, Joaquín Pérez,
Federico Núñez, Manuel F. Secchi,
Mariano «Tiki» Cantero,
Ignacio Álvarez, Juan Zabala

CUCHÁ! Discos 001 - 2014



Escribe Federico Arreseycor

Mono Luve es una forma de hacer y de vivir la música, donde parecen confluír las músicas escuchadas en un recorrido cotidiano por alguna ciudad latinoamericana, en una guitarreada, en la academia, en un bar, en una computadora, en la radio, en la televisión o en un celular. Como un caleidoscopio donde cada pieza aporta a la conformación de un todo uniforme y siempre cambiante, se escucha un disco compuesto de diversos géneros y tradiciones musicales que, unidas, conforman un nuevo paisaje que las incluye y donde sus contornos se borron.

Mezclas urbanas donde conviven, como en «Orquesta Gallito», el candombe, la milonga, el jazz y una cierta picardía criolla que se desgrana desde el título hacia la música. Donde el vals y la zamba son pasados por el tamiz del jazz como en «Vals nro 2» y en «Hermes», en los que emergen jazzeros desde la improvisación y el lenguaje armónico, pero rítmicamente intactos. Todos estos elementos van configurando una música donde el lugar de procedencia se percibe en una cierta forma de tocar, en un peso y en una cadencia diferentes a la de cualquier género en forma pura. En este sentido, el disco debut de Mono Luve no podría haber sido concebido en ningún otro lado más que aquí y ahora.



JAZZARGENTOLATINOAMERICANO LA DIMENSIÓN CANGREJO

Integrantes

Joaquín Pérez
Federico Núñez
Iván Simanovsky
Andrés Martínez
Gastón Paganini
Juan Cruz Martínez

Músicos invitados

Cristian Cáceres, Bernardo Casagrande,
Pablo Rana Quiroga, Sebastián Piatti

Cuchá! Discos 003 - 2014

Escribe Matías Martín Hargo

La dimensión cangrejo autodefine su estilo como *JazzArgentoLatinoamericano*; tan fuerte y oportuna es la selección de esta unión de palabras que nos sentimos invitados a escuchar y a descubrir su disco debut con una curiosidad particular. En el recorrido por sus pistas, encontramos cómo diferentes estilos –un reggae, un landó, una chacarera, una zamba o un funk– pueden dar sustento rítmico a composiciones originales que, a su vez, dan espacio a la improvisación y a creativos arreglos. En el entramado de voces instrumentales con las que se expresa el Cangrejo encontramos saxo tenor, soprano y alto, clarinete y clarón, trompeta y *flugelhorn*. Completan esta paleta sonora el piano, el piano *rhodes* y los sintetizadores, el bajo eléctrico, la batería y la percusión. El tono del disco es enérgico, a veces festivo, por momentos introspectivo, siempre alegre con un dejo optimista y a la vez reflexivo. La expresión sincera, atrevida y arriesgada del decir musical nos acerca al punto donde la verdad alcanza el convencimiento sin palabras. Lo más argento del disco es su impronta y el lugar desde donde nos hablan estas músicas instrumentales que quieren redescubrir y refundar la manera de decir arte: desde acá.

DETRÁS DE LA MEDIANERA FEDERICO ARRESEYGOR

Integrantes

Federico Arreseygor
Mariano «Tiki» Cantero
Omar Gómez

Músicos Invitados

Cintia Coria, Ezequiel Ortiz,
Ana Archetti, Joaquín Pérez

Cuchá! Discos 004 - 2014



Escribe Octavio Taján

Este es el segundo disco solista de Federico Arreseygor. Un disco de preciosas confluencias en las que abreven las más diversas aristas de un artista múltiple, sincero y profundo. Sus oficios más antiguos, el de pianista virtuoso y versátil, que ha transitado con su instrumento por los más variados repertorios académicos y populares, y el de compositor creativo e inquieto, que asumió definitivamente el desafío de poblar este disco con sus propias músicas, se conjugan con oficios nuevos, como el de cantor y el de guitarrista. *Detrás de la medianera* evidencia un estado de clara madurez artística. Es una obra integral, desde lo que se escucha, se lee y se ve. Resume los años de exploración pianística, estética y compositiva, los años de estudio y de reflexión, y la puesta de todo ello al servicio de una idea y de una necesidad expresiva. No es solo un disco de jazz, ni de folklore ni de canciones; tampoco suena solo a Lagingha, a Gismonti, a Bill Evans o a Fattoruso. La música de Federico Arreseygor empieza a sonar cada vez más a él y esa es la mejor noticia. Eligió cuidadosamente a cada músico apoyándose en el formato de trío con dos de los más destacados músicos de la escena musical platense (y nacional): Mariano «Tiki» Cantero (percusión) y Omar Gómez (bajo), y completó la lista con su compañera de la vida y música Cintia Coria (voz), Ezequiel Ortiz (voz y guitarra), Ana Archetti (voz) y Joaquín Pérez (flauta). Con el mismo criterio conformó los equipos de trabajo para el arte de tapa, con Tati Catelani y Jeaninne Martín, y los técnicos de sonido, con Juan Martín Albariño a la cabeza. *Detrás de la medianera* es una recorrida por el mundo de Federico Arreseygor. Quien lo conoce puede verlo y sentirlo ahí, resonando plenamente en cada instante. Quien no lo conoce aún, al escuchar este disco, lo hará.



VI LUZ GERMÁN GÓMEZ

Integrantes

Germán Gómez
Pedro Rossi
Exequiel Mantega

Músicos invitados

Paula Fain, María Fernández Cullen,
Silvana Turco, Juampi di Leone,
Víctor Carrión, Amalia Del Giudice,
Patricio Villarejo, Dúo Color a nuevo integrado
por Pablo Esmok-Lew y Federico Datellis

Pai Records - 2013

Escribe Facundo Cedeño

Dice Aby Warburg que «aquel que se acerque a la serpiente y no diga la verdad morirá antes de contar los cuatro anillos» (2004: 19).

Germán conoce el secreto de los antiguos metales. *Vi luz* es eso, una terca y hermosa manera de volver sobre la palabra con un permiso-niño, algo así como si nos fuera posible diagramar una poética de la ternura, de la curiosidad y de la valentía.

Germán nos señala el oficio de cómo, con un pedazo de pasado, de nuestro pasado, y un pedazo de tiempo presente puede asomar un boceto de futuro posible. En el siglo XXI todavía habrá tiempo para «Ocuparse del mar», título que nombra la última canción que cierra este trabajo. Para quien escribe y escuchó con inmenso cariño y respeto este trabajo son joyitas de este disco las versiones de «Con este amor», Jorge Lazaroff; «La conquistada», Los Jaivas; «Qué jangada la vida», Tacún Lazarte; «Nadie en el espejo», Lucio Mantel; «De un tiempo hacia acá», Chico Cesar; «Alma de pez», Gustavo Pena y Nicolás Davis; «Invitación», Damasia y Gioconda Belli. Finalmente allí, en la penumbra y casi enmudecidos, los pianos de Exequiel Mantega merecen un aplauso impostergable.

«La tarea que emprendo es ilimitada
y ha de acompañarme hasta el fin,
no menos misteriosa que el universo
y que yo, el aprendiz.»
Jorge Luis Borges (1969)

En eso estamos. Gracias, Germán.

Referencias bibliográficas

BORGES, J. L. (1969). «Un lector». En *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé.
WARBURG, A. (2004). *El Ritual de la Serpiente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ZANJA DEL MAR FULANAS TRÍO EN FORMACIÓN DE CUARTETO

Fulanas Trío - 2015



Escribe Carlos Sahade

Zanja del mar es el tercer disco de Fulanas Trío, un grupo en constante crecimiento y que ahora se presenta «en formación de cuarteto» con Silvina Cañoni, con Cecilia Picaroni y con las acertadas incorporaciones de Victoria González Scotti y de Victoria García.

El nombre del cd es el título del segundo tema escrito por Alejandra Cañoni, hermana de Silvina y también música, como todas. Vivían en Gonnet, en una callecita blanca de conchillas. Cuando llegaron las excavaciones para el asfalto, descubrieron caracoles de unos seis mil años que eran producto del «brazo del mar que un día vino a mi pueblo».

Zanja del mar también inspiró a la muralista Cristina Terzaghi para aportar el arte de tapa, lleno de talento y de creatividad.

El presente trabajo discográfico, como los anteriores, es un recorrido por la sonoridad y por el sentimiento de América Latina a través de autores, como Víctor Jara, León Gieco y Luis Gurevich, Fernando Cabrera, Martha Elena Hoyos, Sara Mamani y Hugo Fatorusso.

En vivo, y también en el disco, Fulanas Trío transmite profundidad con alegría. Convoca, convence y sigue creciendo.



JAZZ SWING

FEDERICO FÉLIX TRÍO

Integrantes

Federico Félix
Julio Rigoli
Juan Candau

2015

Escribe Santiago Coria

Picante y pirotécnico, el disco de Federico Félix Trio aborda al *swing* del Jazz Manouche (jazz gitano) de los años treinta, manteniendo una formación acústica típica del género y recreando el espíritu de Django Reihnardt. El disco está tocado con dos guitarras acústicas con cuerdas de metal con púa más un contrabajo. Hasta ahí todo parece conocido, pero a medida que se escucha el disco más atentamente surgen algunas sorpresas que lo hacen más interesante, justo ahí donde se corre de lo característico del género y lo conecta con otras influencias. Estiradas de cuerda más *rockeras* por momentos, silencios inesperados en el tema «El gato», son parte de algunos sutiles desvaríos que logran que el disco sea más original. Acompañado por Julio Rigoli en contrabajo y por Juan Candau en guitarra rítmica, la sensación que deja el disco es la de volver a escucharlo y dejarlo correr. Félix es un gran conocedor y estudioso del género y en este disco deja entrever algunas sutilezas que, justamente, son lo que lo hacen una particular manera de recrear un género.

TANGO CHINO CUARTETO TANGO CHINO

Integrantes

Edgardo Rodríguez
Fulvio Giraudio
Juan Raczkowski
Adrián Speziale

UMI - 2014



Escribe Alejandro Polemann

Para quien haya visitado otros *Tango chino*, este disco no es una sorpresa, es una continuidad. Pero una continuidad que sigue sorprendiendo porque plantea nuevas escuchas a través de versiones inimaginables. La circularidad, la inversión temporal y los cambios de velocidad de los distintos estratos de la textura generan momentos de hermosa incertidumbre. Conocer esos tangos en su versión *al derecho* quizás sea lo que refuerza esa sensación.

Porque en *Tango Chino*, el *tango* va hacia adelante y las melodías para atrás, para el costado, desde la última nota de la frase hasta la que la origina, del medio a los extremos. Y la forma, a veces, también subvierte el orden establecido, desde las segundas o las terceras partes hacia las primeras en saltos ornamentales veloces, sin aviso. Como una rayuela musical, Edgardo Chino Rodríguez piensa y repiensa la música desde variadas perspectivas y hace posible, a través de sus arreglos, que puedan escucharse desde diferentes lugares y en distinto orden.

Y los instrumentistas sostienen magistralmente la propuesta. En las interpretaciones no se advierte ninguna imposibilidad para reflejar los gestos del tango, las síncopas, los marcatos, la articulación y los arrastres, con total naturalidad y con profunda experiencia. Y Caracol flota libre sobre ese colchón atemporal. Y ahora, más que nunca, ahora que ya se fue de esta vida que conocemos como tal, seguirá flotando, en las músicas y en el recuerdo de quienes lo conocieron bien. Vaya nuestro modesto homenaje desde *Clang*.

Cuchá! Discos

Cuchá! Discos es un sello discográfico de gestión colectiva que integra la Plataforma Cuchá! Músicos Platenses Produciendo y fue creado para promover un conjunto de producciones musicales realizadas por artistas independientes de la ciudad de La Plata.

La producción musical *platense* es pensada por Cuchá! como un conjunto de músicas que, en muchos casos, trascienden las categorías de estilo y se construyen en la intersección de diversos ámbitos como el rock, el folklore, el tango.

El jazz y la música popular en general. Esta actividad musical se encuentra enmarcada en un gran movimiento artístico-cultural que ha logrado construir su propia identidad basada en atributos de calidad, de diversidad y de originalidad. El sello discográfico Cuchá! intenta contener y potenciar estas producciones sobre la base del trabajo colectivo.

MUNDO TANGO DÚO A/R

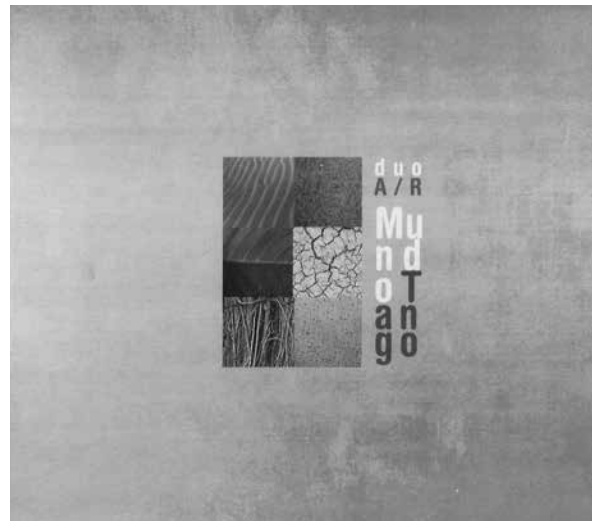
Integrantes

Cynthia Aguirre
Alejandro Rodríguez

Músicos invitados

Daniel *Chapa* Chapett, Teresa Melo Campos,
Matías González, Matías Olivier,
Hugo Figueras, Ricardo Bugallo,
Sergio Poli, Guillermo Rubino

2013



Escribe Sergio Balderrabano

Hay una manera de hacer música en estas versiones que no solo enriquece a las versiones tradicionales, sino que explora sonoridades que no se ajustan a convencionalismos esperados. Ese mundo de *arreglos* nos invita a complejizar tanto el mundo de las alturas como el de las texturas, el de los timbres, el de los ritmos y el de las dinámicas. Y en estas versiones encontramos todo eso. Pero también encontramos complejidades que transforman el esperado arreglo convencional en una búsqueda textural de sutiles juegos de desencuentros y de encuentros entre el plano cantante y el acompañamiento, como si se quisiera sacar a pasear al tango por la contemporaneidad para colorearlo con un sutil aliento irreverente. No solo hay conocimiento de los procedimientos tangueros y de la concepción del *arreglo musical*, sino, también, una artística capacidad de utilizarlos en *de-cires* multicolores. Además (y es bueno decirlo), estas versiones proponen relatos, narraciones, que vienen desde el alma y que se declaman en una variedad de gestualidades musicales muy ricas y expresivas. Nada aburre, todo está ligado a expresiones diferentes y todo es tango y con una calidad exquisita.



RESEÑAS DE LIBROS

DE PUÑO Y LETRA

Esta selección de libros editados en los últimos años incluye la mirada de sus autores, de editores o de especialistas que, de alguna manera, estuvieron vinculados con la escritura y con la publicación de los textos. Son impresiones que invitan a la lectura o relatos que ponen en contexto, que develan las intenciones, los impulsos y las historias que llevaron a concretar cada trabajo.



ARTE, POÉTICA Y EDUCACIÓN

Belinche, Daniel (2011)
Arte, poética y educación
La Plata: Facultad de Bellas Artes
251 páginas

Escribe María Elena Larrègle

Arte, poética y educación plantea, desde su título, tres conceptos que sintetizan los temas que se discuten actualmente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El arte como esfera sustancial de la cultura contemporánea, la poética como dimensión identitaria del arte y la educación como campo de acción del arte en tanto generador de conocimientos.

El texto es el resultado de muchos años de trabajo del autor como docente y como artista y, particularmente, de las ideas que sustentaron el desarrollo de su tesis doctoral en la carrera de Doctorado en Artes de esta Facultad, de la cual fue el primer egresado.

Este libro desarrolla en su contenido los vínculos entre arte, poética y educación trazando relaciones históricas, analizando posturas ideológicas, explicando las implicancias en el presente de la producción artística y de la academia y proponiendo caminos a seguir en el futuro.

Pero en su forma, en lo que es el libro como *obra*, en el estilo de la escritura, en los títulos elegidos para los distintos momentos de cada capítulo («Falso», «Liberen a la luna», «Ella no canta. ¿Qué son esos gritos?», «El arte a contraluz», «Aprender por tonos», «Final abierto», entre otros), demuestra la potencia de la poética como principal rasgo constitutivo de lo que es *arte*. Pone de manifiesto que la construcción de sentido opera en cada decisión compositiva, en lo que se incluye y en lo que se deja afuera, en cada material que se elige para componer, en lo que se construye como totalidad. Un texto que habla sobre poética, que muestra poética en cada palabra y que orienta el pensamiento sobre educación al proponer caminos pedagógicos que se apoyan en esta dimensión poética que es definitoria para el arte.

CIEN AÑOS DE MÚSICA ARGENTINA

Sergio Pujol (2013)
Cien años de música argentina
Buenos Aires: Biblos. Fundación Osde
296 páginas



Escribe Sergio Pujol

¿Qué me propuse escribir en *Cien años de música argentina*? Tras un título inequívocamente denotativo se agazapan una serie de problemas que intenté abordar a lo largo de un año de trabajo. Alguien –quizá yo como lector o como simple fisgón de vidriera de librería– podría decir que estamos frente a uno de esos textos que, a vuelo de pájaro, recorren la evolución histórica de determinado campo artístico.

La mirada panorámica siempre es un desafío intelectual interesante, y más aún si se trata de un objeto tan mutable y en algún sentido inasible como la música de un país. ¿Qué entendemos por música argentina? Esta pregunta supone un ejercicio de reflexión teórica arduo, que afecta la narrativa de todo el proceso histórico, porque al responderla estamos recolocando el tema en el pasado. Concretamente, debemos incluir en la categoría de música argentina prácticas artísticas que antes eran menoscabadas o se las tenía en un lugar subalterno respecto a la llamada «alta cultura». A mediados de la década de los cincuenta, el crítico Orestes Schiuma publicó un libro titulado *Cien años de música argentina*, justamente. Para Schiuma, y para la mayoría de los historiadores de su tiempo, solo era *Música*, con mayúscula, aquella derivada de una sola gran cultura: la europea de tradición escrita, la llamada música clásica. No es que el tango y el folclore no interesaran, pero la distancia cultural (finalmente ideológica) entre las esferas culta y popular era insalvable.

Con los años la situación se revirtió, al punto de que hoy poca gente sabe que existió y que existe una música clásica argentina. En ese sentido, puedo afirmar, sin falsa modestia, que este es el primer libro sobre música argentina que, problematizando las fronteras, dedica igual atención a los géneros populares que a la creación académica.



JAZZ ARGENTINO LA MÚSICA NEGRA DEL PAÍS BLANCO

Corti, Berenice (2015)
Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"
Buenos Aires: Gourmet Musical
192 páginas

Escribe Berenice Corti

Durante diez años –empecé hace casi veinte– me dediqué a organizar conciertos de jazz. Luego, una cantidad no mucho menor, a pensar y a tratar de poner en palabras algunas de las experiencias que había tenido en el Jazz Club del Paseo La Plaza o en el CC Konex, sobre todo las que tenían que ver con las preguntas que se hacían los músicos de la nueva generación. ¿Existe un jazz argentino? ¿Qué quería decir ser argentino en el jazz? ¿Qué tenía que ver esto con su histórica negritud?

La pregunta principal giró, entonces, en torno a cómo se hace una música que históricamente ha sido construida como *negra* en una nación que se ha caracterizado por negar la influencia africana en su cultura. Además de discutir algunas cuestiones, pude entrevistar a músicos argentinos de jazz de distintas generaciones y de diferentes estilos, y acompañé estas entrevistas con ejemplos musicales.

Este libro es el resultado de una tesis de licenciatura y una de maestría realizadas en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y fruto, también, del trabajo en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires. Mis preocupaciones rondaron las cuestiones de significación y de identidad en la música, vinculadas a los debates sobre la cultura *afro* local y sobre el espacio que esta ocupa en el llamado «Atlántico Negro». Intenta situarse en esa intersección de los *estudios culturales*, por lo que tuvo la fortuna de contar con el prólogo de Pablo Alabarces y, también, de formar parte del catálogo de la editorial independiente Gourmet Musical, dirigida por Leandro Donozo y dedicada a la investigación y a la divulgación de contenidos dirigidos a los amantes de la música.

OSCAR ALEMÁN LA GUITARRA EMBRUJADA

Pujol, Sergio (2015)
Oscar Alemán. La guitarra embrujada
Buenos Aires: Planeta
340 páginas



Escribe Sergio Pujol

A mi largo interés por el género biográfico –género que supo tener mala prensa en los ámbitos académicos, aunque eso ya quedó atrás– se sumó en este libro la enorme fascinación que siempre me produjo la figura de Oscar Alemán. Digo *la figura* como un conjunto de cuerpo y música. ¿Cómo descuidar la inalienable dimensión espectacular de quién era capaz de tocar la guitarra a ciegas –llevándosela a la espalda– o bailar en medio de una ejecución virtuosa? Justamente, del fenómeno Alemán me atrajo, desde un comienzo, su rostro bifronte de ejecutante excelso y de *showman*, de músico *puro* y de músico de performance. Por un lado –aunque terminaría siendo todo un mismo lado–, el héroe argentino de la guitarra *swing*, hermano musical del gran Django Reinhardt e introductor indiscutido del jazz con cuerdas en la Argentina, y quizá en toda América Latina. Por otro lado, el gran entretenedor musical de los tiempos del peronismo, la radio y el cine nacional, el único músico forjado en el jazz que podía convocar multitudes en los bailes de los clubes sociales (nada que envidiarle a los directores de tango más ilustres) interpretando un repertorio internacional y ecléctico, ingeniosamente tamizado por su sensibilidad mestiza, su toque único, su herencia cultural entre argentina y brasileña (aprendió el *cavaquinho* antes que la guitarra).



OTRO CANTAR **LA MÚSICA INDEPENDIENTE EN ARGENTINA**

Lamacchia, María Claudia (2012)
Otro Cantar. La música independiente en Argentina
Buenos Aires: Unísono
304 páginas

Escribe Rodrigo García Olmedo

Hay libros necesarios que ocupan vacíos bibliográficos. El campo de la música argentina, como industria cultural, necesitaba de un análisis crítico sobre su funcionamiento que tomara en cuenta las experiencias alternativas. En los estudios culturales resulta vital acceder a textos que indaguen acerca de las diversas perspectivas, las relaciones y los intereses de los actores que conforman dicho campo. En *Otro cantar. La música independiente en Argentina*, María Lamacchia aborda el proceso productivo de la industria de la música desde sus dimensiones económica, simbólica y social. Apoyada en una exhaustiva investigación y en un múltiple abordaje teórico, la autora posiciona la luz del prisma sobre la autogestión, bastión de quienes no ingresan en las proyecciones del mercado y que, sin embargo, van obteniendo con los años un mayor espacio en el mapa cultural de nuestro país. Por esta razón, la Unión de Músicos Independientes adquiere un papel central y protagónico. La historia de esta paradigmática organización es la llave para reflexionar sobre el estado de situación en que se encuentran los músicos al relacionarse entre sí, con la sociedad, con el mercado, con las nuevas tecnologías y con las grandes discográficas. Pasarán los años y estas páginas serán de consulta obligatoria para quienes indaguen las producciones alternativas en la industria cultural argentina.

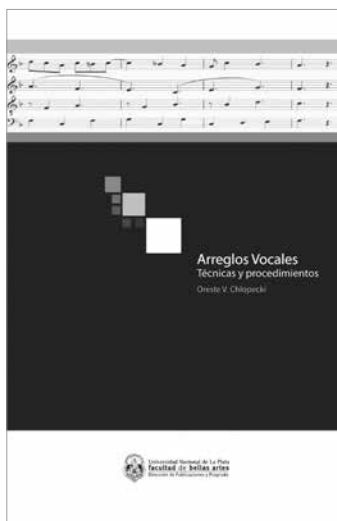
TANGO VENTANAS DEL PRESENTE

Liska, Mercedes (coord.) (2012)
Tango. Ventanas del Presente.
Buenos Aires: Centro Cultural
de la Cooperación Floral Gorini
154 páginas



Escribe Mercedes Liska

En el año 2012 pudimos concretar la publicación de este libro que fue un proyecto colectivo que se gestó en el Centro Cultural de la Cooperación. La iniciativa planteaba un cruce que no se había dado hasta el momento y que consistía en reunir un conjunto de reflexiones sobre la producción musical del tango de los últimos años, acompañadas de un disco que diera cuenta de la variedad de las músicas en construcción. Este objeto doble, compuesto de escritura y de sonoridades, contenía la aspiración de hacer dialogar lo que se puede pensar sobre la música y lo que se puede sentir, disfrutar y contemplar en las experiencias de producción y de recepción. Lo que ocurrió cuando el libro comenzó a circular confirmó que su existencia era necesaria y por eso, en estos momentos, estamos preparando un segundo trabajo que le dé continuidad y que permita incluir nuevas temáticas, porque de lo que pasa con el tango en la actualidad hay mucho que decir y que escuchar.



ARREGLOS VOCALES TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS

Chlopecki, Oreste (2009)

Arreglos Vocales. Técnicas y procedimientos

La Plata: Facultad de Bellas Artes

172 páginas

Escribe Oreste Chlopecki

No es sencillo hablar (escribir) sobre lo que uno mismo ha producido. Se espera que el producto, el fruto de tantas reflexiones, pensamientos, aspiraciones y anhelos cristalizados en un libro hable por sí mismo. Por propia experiencia sé que los libros encierran universos maravillosos. Por un lado, llevan nuestro pensamiento y ponen al alcance de nuestra conciencia ideas, paisajes, emociones, conceptos, sensibilidades que no tenían espacio en nuestro propio ser hasta el preciso instante en el que las hojas de papel se abren y nos invitan al descubrimiento de mundos nuevos. Un libro puede ser el catalizador de una búsqueda, de un camino. Por otro lado, hay un cuerpo de conocimiento, una poética (*poiesis*) cuya pervivencia en los integrantes de una comunidad los mantiene unidos en tanto colectivo cultural orgánico y vital. Dar lugar a la comprensión de esos saberes y hacerlos propios nos da raíces para poder florecer en nuestra propia manifestación y sensibilidad. Lograr que el conocimiento sea un bien común posibilita que, como sociedad, realicemos nuestras aspiraciones. El sentido y el desafío de la lectura de un libro técnico es que de sus páginas hagamos brotar la poesía que mejor nos exprese, que superemos los moldes para hallar la forma que dice, de nosotros mismos, la unicidad y la universalidad.

Andrea Cataffo

amcataffo@gmail.com

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

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata ofrece profesorado y licenciaturas con Orientación en Educación Musical, en Composición, en Guitarra, en Piano, en Dirección Orquestal, en Dirección Coral y en Música Popular.

En el marco de los convenios firmados con las municipalidades de los distritos de Saladillo, en 2010, y de General Belgrano y de San Miguel del Monte, en 2015 (todos de la provincia de Buenos Aires), se implementa para una sola cohorte el Profesorado en Música con Orientación en Música Popular. Dichas propuestas se suman a la extensión de la misma carrera en el distrito de Laprida, finalizada en 2013.

En 2011 se creó la Tecnicatura en Música Popular a partir del convenio firmado con la Asociación Madres de Plaza de Mayo –Línea Fundadora–, la Fundación Música Esperanza y el Ministerio de Desarrollo Social y, luego, en 2013, con el Ministerio de Educación de la Nación, con sede en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex Esma).

A partir de la ampliación de la propuesta académica iniciada en 2008 con la creación de la carrera de Música Popular y la implementación de las extensiones de la carrera, el Departamento

de Música registra los niveles más altos de ingreso a las carreras de grado de la Facultad –en la actualidad cursan, aproximadamente, 2000 estudiantes–.

ESTRATEGIAS CURRICULARES Y PEDAGÓGICAS: INGRESO, PERMANENCIA, EGRESO Y PRÁCTICA PROFESIONAL

Con una mirada inclusiva de la formación de grado y con el propósito de dar respuesta al desafío que pone de manifiesto la masividad en nuestras carreras, desde la Facultad y desde el Departamento de Música, en particular, se desarrollan las siguientes acciones: estrategias de ingreso, acompañamiento para la regularidad de cursada, acompañamiento para la finalización de estudios y acompañamiento a la práctica profesional de estudiantes en instancias finales de formación.

Con relación a las estrategias de ingreso, se realiza un curso nivelatorio, no eliminatorio, cuyo objetivo es brindar un primer acercamiento a las posibilidades y a las concepciones que ofrece la institución, y a cuestiones relacionadas

con la vida universitaria. Asimismo, con el objeto de acercar al perfil real de los ingresantes a las carreras de música, se implementan instrumentos diagnósticos –encuestas y evaluaciones por observación directa individuales y grupales– en torno a los saberes y a las experiencias musicales previas. Los resultados constituyen un punto de partida para las definiciones pedagógicas de cada una de las materias del primer año de formación de las carreras (Ciclo de Formación Musical Básica). Se observa como dato significativo, respecto a los perfiles del período anterior a 2010, el incremento en el porcentaje de ingresantes a las carreras de música sin formación específica sistemática previa.

Para trabajar en el acompañamiento a la regularidad de la cursada, en 2010 se inició un proceso de revisión y de redefinición del régimen de promoción y de correlatividades de los planes de estudio de todas las carreras de música. Este permitió observar y dar respuesta a problemas vinculados a la permanencia y a la resolución de la carrera en los términos definidos en los planes de estudio. Las problemáticas relevadas se refieren a tiempos académicos que requieren los estudiantes para la resolución de los contenidos programáticos; a la acreditación final de las asignaturas, particularmente en los tres primeros años de formación (cfmb, primero y segundo año), y a su consecuente dificultad para cumplimentar la promoción y el régimen de

des. A partir de los cambios realizados, en todas las carreras, y en 2013, las asignaturas específicas de la Carrera de Música, se observa una tendencia a la disminución de los porcentajes de deserción y de promoción adicional (no regular).

Con respecto al acompañamiento para la resolución de los planes de estudios, se realizaron varias modificaciones a partir de la Resolución de Caducidad de los Planes de Estudio anteriores al año 2000 (ciclo previo al año de carrera), se implementó, en

2012, un programa de prórroga de caducidad y de acompañamiento individualizado a estudiantes en instancias finales de formación. Este

programa tiene como objetivo la reinserción y en la graduación de los estudiantes que habían abandonado los estudios. Asimismo, se creó el nuevo reglamento de trabajos finales de licenciatura conjunta para las carreras de los Departamentos de Música, de Artes Audiovisuales y de Plástica.

Los cambios más significativos se relacionan con la ampliación de la definición del área disciplinar y del campo de aplicación del trabajo final; la dirección de docentes especialistas en las áreas afines a la temática elegida por el estudiante pudiendo ser directores profesores titulares, adjuntos o jefes de trabajos prácticos y



Ensamble de Música Popular



Muestra final del curso de ingreso de 2014

ayudantes graduados de la Facultad con título equivalente o superior al que aspira el estudiante; la dirección por parte de docentes externos; la incorporación de la figura de codirector; la definición de pautas para la producción escrita que establezca un marco acorde al grado; la ampliación y la flexibilización de los plazos para dar inicio al proyecto y a su presentación final. Los mismos promueven una real integración del trabajo final a la carrera y un aumento progresivo en la graduación de licenciados en todas las carreras del Departamento de Música. Además, a partir del ciclo lectivo 2012, la Secretaría Académica de la Facultad creó el Banco de Tesis para la promoción y la difusión de todos los trabajos presentados.

Finalmente, el acompañamiento a la práctica profesional de estudiantes en instancias finales de formación se realizó sobre la base de varias acciones. Se creó un nuevo reglamento de pasantía de las carreras de Licenciatura en Composición, en Guitarra, en Piano, en Dirección Coral, en Dirección Orquestal y en Educación Musical. Este documento define a la pasantía como espacio curricular formativo del quinto año de la carrera. Implica un desempeño en actividades de producción artística, de investigación y/o de gestión a través de la participación en proyectos artístico-musicales, discográficos, de espectáculo, culturales, educativos, socioeducativos o de investigación vinculados al área disciplinar y a las incumbencias profesionales formuladas en el plan de estudios de la carrera cursada. En sus artículos, este reglamento establece los espacios y los tiempos de realización, las responsabilidades del pasante, tutor, cotutor y del Departamento de Música; los plazos y las pautas para su desarrollo y para su acreditación. Contempla, también, la posibilidad de acreditar por equivalencia prácticas que los estudiantes desarrollan por fuera de los marcos institucionales y que se encuadran en las definiciones establecidas en el presente reglamento.

PRODUCCIÓN Y EXTENSIÓN ACADÉMICA, ARTÍSTICA Y MUSICAL

Se desarrollaron espacios de producción artística generados por cátedras del Departamento de Música con eje en la formación profesional de los estudiantes.

* Coro para estudiantes de los primeros años de las carreras de Música y de otros departamentos de la Facultad: se creó en 2013 con el fin de generar un espacio de formación en la práctica coral, particularmente para los estudiantes de las distintas carreras del Departamento de Música. Es coordinado por las cátedras de la carrera de Dirección Coral y dirigido por el Lic. Esteban Conde Ferreyra. Actualmente, cuenta con la participación de cincuenta coreutas y aborda arreglos de música popular, autoría de docentes de nuestra institución.

* Coro de Cámara de la Facultad: se creó en 2010 por Resolución 292/10 del Consejo Directivo de la unidad académica. Fue impulsado por la cátedra de Dirección Coral IV-V. Lo integran estudiantes de todas las carreras de música dirigidos por el Lic. Fernando Tomé. Participa de la realización de trabajos finales de Licenciaturas en Dirección Coral y realiza presentaciones en diferentes ámbitos culturales de la ciudad de La Plata, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires del interior de la provincia de Buenos Aires.

* Grupo de investigación y experimentación en nuevas tendencias en el campo de la danza, Aula 20: esta propuesta fue elaborada y es dirigida por la cátedra Trabajo Corporal I, aprobada por el Consejo Directivo de la Facultad, Resolución 294/10. Se constituye como ámbito de investigación y de producción artística en nuevas tendencias del arte contemporáneo y de fortalecimiento en la formación de los alumnos, a partir del intercambio entre las diferentes carreras de Música, Diseño, Cine, Artes Visuales, Artes Audiovisuales y Multimedia. Realiza presentaciones en diferentes ámbitos académicos y culturales de La Plata y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Grupo de danza Aula 20



Grupo de danza Aula 20

* Taller de Ópera. La ópera desde adentro: Dido y Fenice de Henry Purcell; Ifigenia en Táuride, de Christoph Willibald Gluck: el taller fue impulsado por la cátedra Técnica Vocal I. En 2014 se creó como un espacio de producción artística interdisciplinaria. En el taller, estudiantes de las carreras de la Facultad ponen en práctica herramientas profesionales con el fin de profundizar los contenidos abordados en las cursadas. La concepción de la ópera como género que estructura el proyecto se fundamenta a partir de las posibilidades de abordaje desde diversas disciplinas artísticas, lo que contribuye a la riqueza didáctica del Taller. Es dirigido por la Prof. Patricia González y posee la intervención de la cátedra Básica III de Escenografía del Instituto de Artes Plásticas. Cuenta, también, con la participación de diversas cátedras del Instituto de Música y con la coordinación de la Secretaría de Asuntos Estudiantiles. Asimismo, en el marco de todas las cátedras del Instituto de Música, se llevan adelante regularmente conciertos, recitales de docentes y estudiantes, cuartetos y quintetos de cuerdas y de estudiantes de nuestra institución, así también conferencias, seminarios, cursos magistrales y conciertos de desahorro de personalidades vinculadas al arte, a la música y a la investigación del ámbito nacional.

* Ensamble de Música Popular: se creó en 2014 en el marco de la cátedra Producción y Análisis Musical III de la carrera de Música Popular y es dirigido por el Prof. Manuel González. La propuesta centra su atención en el ensamble de instrumentos de viento. Lo integran estudiantes de Música Popular oriundos de distintos puntos de nuestro país y del resto de Latinoamérica. Los arreglos interpretados son originales y están pensados especialmente para el ensamble, teniendo en cuenta las particularidades tímbricas y acústicas de la agrupación.

