

■ REVIVIENDO AL TANGO: INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA (*HIP*) EN LA PRIMERA DÉCADA DEL TANGO JOVEN

GUILLERMO LUPPI

Duke University

guillermo.luppi@duke.edu; guillermoluppi@hotmail.com

RESUMEN

En este escrito se analiza la manera en que los primeros músicos del tango joven se relacionaron con el legado artístico del tango, a través de la filosofía sobre la interpretación musical conocida como *Historically Informed Performance* (HIP). Mediante la examinación de sus perspectivas sobre la performance, se demuestra que la percepción de ruptura en la tradición oral del tango motivó una forma distanciada y (filo-) académica de abordar el repertorio clásico del género. Asimismo, se observa que en la primera década del fenómeno (ca. 1998-2008) esta búsqueda les permitió asimilar las convenciones interpretativas del tango y un sentido de la tradición que luego los impulsó a la creación de sus propios tangos. La HIP aún no ha sido relacionada con la música popular, pero un repaso de sus fundamentos demostrará que las ideas de estos músicos sobre la performance revelan importantes coincidencias.

Palabras clave: Interpretación Históricamente Informada (HIP), tango joven, autenticidad, revival, música popular.


THE TANGO REVIVAL. HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE (HIP) IN THE FIRST DECADE OF NEW TANGO

68

ABSTRACT

This paper analyzes how the first musicians of the *tango joven* movement approached the artistic legacy of tango from the perspective of the Historically Informed Performance (HIP) philosophy. By examining the testimonies of some of the most experienced musicians, it is argued that their sense of disruption in the oral tradition of tango led them to interpret its classical repertory in a distanced and (philo-) academicist way. During the first decade of the *tango joven* (ca. 1998-2008), this quest allowed them to assimilate the performative conventions of the style, and a sense of the tradition that allowed them to create their own tangos in the aftermaths of this artistic phenomenon. The HIP philosophy has not yet been related to popular music. However, an overview of its fundamental ideas reveals striking coincidences with the approach to performance that was developed by the *tango joven* musicians in the beginnings of their projects.

Keywords: Historically Informed Performance (HIP), *tango joven*, authenticity, revival, popular music.



Hacia finales de la década del 1990, y en especial pero no exclusivamente en Buenos Aires, un sector de la juventud comenzó a interesarse por el tango. Compartiendo perspectivas sobre este legado artístico en los tiempos que anunciaban la crisis que estalló hacia fines del 2001, estos músicos se organizaron para dedicarse, en primera instancia, a la interpretación del repertorio comprendido entre los orígenes del tango y su época dorada (ca. 1910–1950). Por aquellos años, surgieron conjuntos tales como 34 Puñaladas, La Chicana, Orquesta El Arranque, Quinteto La Camorra, Altertango, La Guardia Hereje y la Orquesta Típica Fernández Fierro, los cuales actualmente, en su mayoría, celebran sus veinte años de trayectoria. Desde aquel entonces, decenas de nuevos ensambles han surgido en distintos puntos del país logrando confirmar el resurgimiento del tango a base de novedosas interpretaciones, repertorios propios, y de la autogestión de sus espacios y proyectos. En forma muchas veces indistinta, este fenómeno es referido por investigadores, periodistas y

músicos como ‘tango joven,’ ‘tango nuevo,’ ‘joven guardia,’ ‘tango *indie*,’ o ‘tango *revival*.’ Yo elijo llamarlo de la primera manera para destacar su dinamismo, heterogeneidad y espíritu de confrontación por sobre otros aspectos.¹

¿Qué fue lo que motivó a esta generación de músicos a incursionar en un género tan escasamente cultivado como lo era el tango por aquellos años? ¿cómo lograron restablecer una práctica musical que había sido presuntamente interrumpida por las generaciones anteriores? Y puntualmente: ¿qué función tuvo la interpretación del antiguo repertorio en la proliferación de nuevos tangos? Para responder a estas preguntas, en este escrito propongo examinar el acercamiento a la performance musical de la primera década del tango joven (ca. 1998–2008) a través de la filosofía de la interpretación conocida como Interpretación Históricamente Informada o *Historically Informed Performance* (HIP, de ahora en más).

Para llevar a cabo dicho propósito, en la primera sección examino las ideas y ansiedades que motivaron el interés por el tango, las cuales tienen una incidencia decisiva sobre la forma de acercarse a la interpretación del repertorio y por lo tanto a la resultante sonora. Las perspectivas de los propios músicos serán fundamentales para lograr una comprensión acabada sobre la naturaleza de este vínculo. Luego, presentaré los fundamentos de la HIP a través de escritos pertenecientes a diversos músicos y/o investigadores que la desarrollaron. En especial, serán analizadas las cuestiones vinculadas al surgimiento de esta filosofía, a su traducción en el terreno de la performance, y al estado actual de la misma en el campo de la ‘música culta’. Finalmente, regresaré al tango joven para interpretar la práctica descrita a la luz de los últimos conceptos expuestos.

Esta metodología no implica que utilizaré un molde concebido en otra parte para aplicarlo sobre un objeto de estudio autóctono. Contrariamente a eso, significa que aprovecharé las herramientas analíticas existentes en un ámbito que es supuestamente propio de la ‘música culta’ de raíz europea, para describir una práctica interpretativa que está fuera de su órbita por razones ajenas a los propios fundamentos de la práctica musical en cuestión. Por lo tanto, en forma recíproca, por medio del tango joven realizaré una crítica de la HIP que no estará motivada por la conciliación, sino por la identificación.

¹ ‘Joven guardia’ sería el nombre más escolástico. Sin embargo, su uso implicaría la legitimación inmediata de este movimiento por parte de la comunidad cultora del tango previo al 1990. Este reconocimiento aún no es una realidad. ‘Tango *indie*’ es un nombre apropiado, dado que enfatiza la toma de posición de los músicos frente a la industria de la música y al control patrimonial del tango por parte del Estado. Además, esta denominación da cuenta de una relación con el *indie rock* que es de verdadera importancia en lo que respecta a la producción y circulación de la música, organización de festivales, forma de administrarse. Sin embargo, no todo el ‘tango joven’ es *indie*. Por último, el término ‘*revival*’ tiene otras connotaciones filosóficas en lo que respecta al acercamiento a la naturaleza del fenómeno y del lugar que tiene allí la performance musical. Las mismas serán revisadas más adelante.

Situaciones

70

¿Qué es la HIP? En pocas palabras, es la forma de reproducir una obra musical de la manera más fiel posible a su contexto histórico y a la intención de su autor, con el fin de garantizar la autenticidad de la performance. Estas siglas aún son poco conocidas en el ámbito de la musicología en lengua española y de la performance en general por razones que no deben ser buscadas ingenuamente en cuestiones relativas al progreso disciplinario. En vez de eso, su extrañeza debe serle atribuida a cuestiones de índole más bien idiosincráticas concernientes a la manera de relacionarse con el patrimonio artístico, y a la presencia o ausencia de las circunstancias sociales que ameriten un repliegue autenticista hacia el pasado. Más que en el mundo latino, el debate en torno a la HIP fue considerablemente intenso y longevo en el mundo germánico y anglosajón. Si bien el mismo se estableció con firmeza en la década de 1980, la HIP se practicaba en forma más o menos discreta por lo menos desde la década del 1950 tras la destrucción que justamente dejó la Segunda Guerra Mundial.

La HIP goza de especial consideración entre los músicos dedicados al repertorio renacentista y barroco, aunque progresivamente es más habitual encontrar interpretaciones históricamente informadas en repertorios anteriores (música renacentista) o posteriores (música del romanticismo). Una performance regida por la HIP siempre es fiel al contexto histórico en cuestión de grado. Algunos intérpretes han llevado su afán reconstructivista a un extremo, intentando alcanzar un ideal de performance que es propio de museo. Además de aferrarse a las convenciones de la época mediante toda fuente que informe sobre la práctica musical, este tipo de interpretaciones suelen utilizar instrumentos de época, y ocasionalmente, hasta el vestuario (ópera) y el emplazamiento (teatros, iglesias, etc.). Sin embargo, estos casos son más bien excepcionales en la actualidad.

Como se verá en detalle, por razones concernientes fundamentalmente al estatus de la notación musical, la HIP aún no fue relacionada con la música popular. De hecho, hasta el presente, no solo las disputas en torno a esta idea han sido en gran medida eurocentristas, sino que incluso algunos músicos e investigadores han llegado a considerar al debate como “agotado” unos veinte años atrás (Taruskin, 1995, 90–1). Sin embargo, el hecho de que los músicos del tango joven hayan utilizado estrategias interpretativas similares para aproximarse al repertorio clásico del tango demostraría que hay un nuevo mundo para la filosofía de la interpretación musical que se halla en los confines del discurso universalista de la ‘música clásica’.

En términos disciplinarios, esta aproximación se ubica entremedio de los estudios sobre los aspectos intrínsecamente musicales del tango joven, y aquellos de índole sociológica e histórica. Establecer este vínculo es una cuenta pendiente para la investigación sobre el tango joven, ya que los estudios realizados sobre este fenómeno fueron de corte más bien sociológico que musicológico (Liska, 2012; Liska y Venegas,

2016). Estos dos volúmenes representan los aportes más valiosos sobre el tango joven hechos hasta la fecha por investigadores locales, pero en ellos, aún la materia intrínsecamente musical aparece separada del posicionamiento filosófico de los músicos.

Quizás el problema estrictamente musicológico sobre el tango joven concierne a la falta de reconocimiento del tango joven, primero como una práctica tanguera, y segundo como un fenómeno artístico distintivo y con una agenda propia. Un somero repaso de las publicaciones recientes hechas por los tangueros de profesión o vocación revela esta situación. Por ejemplo, los dos recientes volúmenes de la prestigiosa colección sobre la historia del tango editada por Corregidor tratan acerca del “tango en el siglo XXI” (AAVV, 2011). Allí, los músicos del tango joven aparecen entremezclados prácticamente con cualquier persona viva que tenga cierta reputación en el ámbito del tango dentro del territorio nacional. Además, contrariamente a los demás volúmenes de la colección, en estos últimos no hay investigación o crítica de ningún tipo, sino un cúmulo de reportajes y entrevistas (valiosas) que constituyen una suerte de catálogo.

La falta de reconocimiento del tango joven es confirmada por la labor de los divulgadores aficionados al tango. Un claro ejemplo es el reciente libro de Héctor Benedetti (Benedetti, 2017). Contrariamente a lo sugerido por el título de su publicación (“Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI”), esta historia del tango concluye en la década del 1990 y nada dice acerca de las nuevas expresiones. Estas omisiones también ocurren en los medios radiales o gráficos, y evidencian que el tanguero ‘tradicional’ desconoce al tango joven o no lo identifica como tango.

Este síntoma también se presenta en algunas de las publicaciones de los investigadores foráneos (Link y Wendland, 2016, editada por Oxford). Sin embargo, con frecuencia ellos parecieran ser más osados y desprejuiciados que muchos de los tangueros locales (investigadores o no) a la hora de sumergirse en la poética del tango joven y enmarcarla dentro de una cultura ajena (Luker, 2016; Merrit, 2012; Miller, 2014).

Historiografía

Desde la perspectiva del 2019, la ‘narrativa maestra’ más probable sobre este fenómeno artístico pareciera ser la siguiente:

‘El tango joven surgió hace aproximadamente dos décadas. La primera, ca. 1998–2008, estuvo fuertemente basada en la interpretación del repertorio clásico del tango (‘orígenes’), y en la definición del concepto de cada grupo a

través de las narrativas que tejían sobre aquel por medio de la performance. En cambio, en la segunda década, ca. 2008–2018, hubo un giro hacia la composición del propio material y a la interpretación casi exclusiva del nuevo repertorio creado por otros conjuntos del movimiento.⁷

Un repaso sobre la actividad de tres de los grupos cuyos músicos aportarán las ideas centrales sobre la performance del tango joven alienta esta narrativa.

72

La Chicana surgió en 1995, y es quizás el grupo de mayor trayectoria del tango joven. Sin embargo, aunque su acercamiento inicial a la performance coincide en algunos puntos importantes con la de otros músicos, su propuesta y evolución es algo distinta. Ya en sus primeros años presentaban un repertorio integrado por tangos de las décadas del 20 y 30 junto con otros de su propia autoría. Ellos optaron por exaltar la heterogeneidad del repertorio del tango, destacándolo como un espacio en el que coexistían músicas que en términos formales no son necesariamente tangos, pero que se encuentran y expresan a través del complejo del tango. En otras palabras, favorecieron una comprensión más abarcativa de lo que es el género musical.² De esta manera, La Chicana continuó integrando al tango con músicas de otros géneros, para lo cual se sirvieron de instrumentos musicales propios de esas músicas (percusión africana, banjo, tuba, etc.). Si bien en sus primeros discos el sonido estaba más anclado en las convenciones interpretativas del tango, fue a partir de *Lejos* (2006) que este perfil comenzó a definirse, y a radicalizarse a partir de *Revolución o picnic* (2011).

Por su parte, en sus comienzos 34 Puñaladas (1998) optó por un criterio más ortodoxo y riguroso en lo que respecta a la interpretación del repertorio, y como su nombre lo indica, optaron por enfocarse en el antiguo repertorio que refería al mundo del hampa y la marginalidad. Estas historias son expresadas a través de un cantante acompañado por un cuarteto de guitarras (tres guitarras y un guitarrón), el cual favorece a la teatralidad y al tono oscuro e intimista del repertorio. Como se verá en detalle más adelante, su elección también reposa en criterios de fidelidad al conjunto instrumental con el que trascendió el tango-canción, si bien su funcionamiento y sonoridad diverge en gran forma de aquellos. El punto de inflexión de su trayectoria en términos discográficos llega en el año 2009 cuando lanzan *Bombay Bs. As.*, su pri-

² La noción de género musical es más compleja de lo que suele suponerse. Por ejemplo, si uno asumiera que aquello que define a un tango son únicamente un conjunto de características formales específicas, estaría aislando una buena porción del repertorio que uno escucha al poner, por ejemplo, un disco de Carlos Gardel. Dentro del género hay que considerar, por ejemplo, el acuerdo social sobre la expresión, el espacio donde acontece, entre otros. La heterogeneidad de La Chicana tiene que ver con estas cuestiones. Sobre, las ideas en torno a los géneros musicales en la actualidad ver Drott, 2013. Desde aquí se puede construir una relación con la idea de 'porosidad' en el tango joven presente en Polti, 2016, pp. 52.

mer disco con tangos propios. De ahí en más, se vuelcan a sus propias canciones y al nuevo repertorio del tango.³

Por último, la Orquesta Típica Fernández Fierro (2001) se enfocó más bien en recuperar y redefinir el formato de la orquesta típica: el conjunto fue heterogéneo en cuanto a la selección del repertorio, y muy consistente en la búsqueda de potenciar las posibilidades expresivas de la orquesta explotando las posibilidades del medio instrumental en especial en lo que respecta a la textura, densidad e intensidad. En sus primeros años cubrieron un repertorio tal vez más amplio que los dos grupos anteriores: Osvaldo Pugliese, Astor Piazzolla y el 'Tape' Rubín están bien representados en su discografía, si bien estos autores también fueron interpretados eventualmente por los anteriores grupos. Fue a partir de *Puntos* (2009) que la OTFF da el salto hacia la creación y a la interpretación del novel material de otros grupos.⁴

Además de estos grupos entre el 2008 y el 2009, también Orquesta El Arranque, Astillero, Alvertango y La Guardia Hereje, entre otros, lanzan discos que estuvieron, en su mayoría, íntegramente compuestos por tangos nuevos.⁵ Si bien esto no aplica a todos los grupos, sí puede establecerse como una generalidad y, por lo tanto, puede decirse que a partir de esos años el tango joven entra en una etapa nueva. Además, el 31 de agosto del 2009 fallece Jorge Marcelo 'Alorsá' Pandelucos, cantante y compositor de La Guardia Hereje, quien fue uno de los mayores exponentes de la primera camada del tango joven. A partir de esta serie de eventos, la escena comienza a estar más articulada y florecen festivales de tango joven como el Familia CAFF (en el CAFF, epicentro del movimiento), el FATÓN (Festival Autogestivo de Tango de La Plata), el FETEM (Festival de Tango de Temperley).⁶ También comienzan a aparecer más editores y publicaciones independientes (Terranova, 2013), y surge la Radio CAFF como medio online para la difusión local y global de la nueva escena tanguera.

Desencantos

¿Cómo aconteció esta vuelta al tango? ¿cuáles fueron las motivaciones iniciales de los músicos, y cómo se enfrentaron a la performance musical del repertorio clásico? Una idea que era compartida por gran parte de la nueva generación era que el contexto de

³ Más detalle sobre la trayectoria de 34 Puñaladas en Greco, 2012.

⁴ Sobre la búsqueda sonora de la OTFF y la influencia del rock, ver Juárez y Virgili, 2012.

⁵ Cfr. Adorni, 2016.

⁶ Más que festivales de tango, los mencionados son festivales de la cultura independiente celebrados alrededor del tango. Ver "Manifiesto del FACAFF," CAFF, accedido el 19 de enero, 2019, http://www.caff.com.ar/facaff.html?fbclid=IwAR30ay28O1wm1jKw5dUjI2MQRA2o4_iUlym5HCvL4bSCePvVS55Lw3w72Q. [Fecha del último acceso 3-2-2019].

crisis económica y social coincidía con un contexto en el que la industria de la música y del entretenimiento desplazaba (y aún desplaza) hacia los márgenes cualquier música relacionada con la cultura local. La fuerza homogeneizante de la globalización había conseguido transformar incluso a las expresiones musicales otrora refractarias en productos de consumo estandarizados.⁷ Si a esas circunstancias se le agrega un contexto de deterioro social y económico tal como aquel que derivó en una crisis nacional sin precedentes, se vuelve aún más factible que haya reacciones culturales extremas que busquen reafirmar la identidad.⁸ Estos factores combinados representaron las causas sociales que motivaron una reacción como la revitalización del tango.

A la hora de explayarse sobre los inicios de sus proyectos, son los propios músicos del tango joven quienes jerarquizan las mencionadas circunstancias. Por ejemplo, Edgardo González, guitarrista del conjunto 34 Puñaladas, observa:

“El contexto sociopolítico fue determinante: globalización, rock industrializado e hipermarketinizado, neoliberalismo, etc. La búsqueda de una raíz identitaria que nos hizo interesar en el tango es una reacción a ese momento histórico.”⁹

Según González, ambos factores fueron necesarios para que surja el grupo: en aquel momento el tango tenía un aura de autenticidad frente a la enorme incertidumbre del contexto histórico. Su práctica representaba una forma de resistencia frente a las tendencias alentadas por la cultura global.¹⁰ Había algo ‘contracultural’ en esa música: en tiempos de concursos de bandas de rock financiados por el Estado, el tango no

⁷ Este escenario aislado no tiene nada de estrictamente local, ya que forma parte de un fenómeno de mayor alcance y complejidad (cfr. Taylor, 2016).

⁸ Este patrón también puede ser observado en distintos puntos del globo con más frecuencia al acelerarse el pulso de la globalización (Preston, 1997, pp. 71–72). Liska percibió tempranamente esta relación en el tango: “Este período [ca. 2000-2005] estructura la transmisión musical del tango como sentido inmediato generador de poder simbólico que opera en la realidad, de oposición y de Resistencia [...] La capitalización de estas construcciones simbólicas de poder son absorbidas por el sistema, reestableciendo su legitimidad en un momento donde también eclipsa la crisis de la enseñanza académica de la música que no contiene a los alumnos ni evoluciona. La nueva significación del tango constituye lo que desde el plano social produjo la situación de caos y ruptura de lo cotidiano. Las innovaciones musicales aún no se expresan de forma clara como referente musical actual, pero hay indicios a partir de emprendimientos exploratorios. Sin embargo, estas modificaciones en la perspectiva y forma de vivir el hecho musical tienen que ver con nuevas formas de mirarse a través del tango [...] El tango en esta etapa histórica quiebra de cierto modo esa recreación atemporal que mira hacia el pasado para comunicarse con el hoy social, para arraigarse al presente como lenguaje de comunicación cultural” (Liska, 2005, pp. 47).

⁹ Edgardo González, mensaje de email, 11 de junio, 2016.

¹⁰ La idea de que el rock perdió en gran medida la capacidad de confrontar al orden preestablecido (su autenticidad) hacia fines de los 90 no solo tiene mucho que ver con el surgimiento de tango joven, sino también con el hecho de que haya tantos elementos del rock dentro del género. Ver Juárez y Virgili, 2012, y Adorni, 2016.

proponía ni aceptaba adaptarse a ningún modelo exitoso preconcebido, menos aún el soporte estatal. Mas no cualquier tango cautivaba el interés de estos músicos: aquellos que contaban fingidas historias de amor no sólo levantaban sospecha, sino que tampoco servían para comentar el presente. Sobre este punto, Alejandro Guyot, cantante del mismo conjunto, mencionó:

“Nosotros atravesamos toda la crisis previa a 2001, y nuestros tangos remi-
tían a la crisis del 1930. Siempre tuvimos un costado político, y vimos en esos
tangos malditos una especie de rebelión *sotto voce*. Para mí esta nueva genera-
ción compone desde un hecho político. Mediante nuestra obra queremos
adueñarnos de un cacho de ciudad y reclamarla como nuestra.”¹¹

El repertorio que cautivaba a los músicos de 34 Puñaladas tenía una especial capaci-
dad de criticar la actualidad política y social mediante el reflejo de crisis previas propi-
as de un pasado que se lo presupone haber sido mejor. Además, Guyot enfatiza la
conexión entre expresión artística y realidad política y la encuentra en toda la nueva
generación tanguera, y relaciona el regreso del tango con el derecho a la ciudad, una
ciudad concebida como un campo semántico signado por la tensión, el disenso y las
identidades múltiples. Sin embargo, 34 Puñaladas propone más que replicar y resig-
nificar un patrimonio artístico arcaico como el borgiano Quijote de Pierre Menard. El
pasado no regresa en forma literal (para eso está el disco), sino por medio de la inter-
pretación y esta conlleva inevitablemente una novedad que, por lo pronto, promete
nuevas sonoridades y narrativas hilvanadas. Regresaré sobre este punto más adelante.

La opinión de Guyot es compartida por muchos músicos del género. Entre ellos, por
el pianista y compositor Julián Peralta, autor también de un importante trata-
do musical sobre la escritura para la orquesta típica (Peralta, 2008). Sobre el interés
que tuvieron los músicos de su generación por el tango, menciona:

“Lo que rompimos como generación cuando arrancamos en el noventa y pi-
co es con una idea del tango *souvenir*, del tango *for export*. Con eso que, en
realidad, no es el tango. Hay una continuidad con la idea del ‘40 y una ruptu-
ra con la idea del ‘70. La idea del tango del ‘70 es la idea de un tango prosti-
tuido, un tango entregado a una cosa que no es real, toda una mentira, toda
una ficción [... Nosotros] aparecimos como una reacción de pelea a la globa-
lización y a toda esa cosa de vaciamiento cultural que empujó el menemismo
[... Actualmente,] uno hace el tango desde este lugar de resistencia que desde

¹¹ Alejandro Guyot, “El espíritu rebelde de Discépolo renace en otra generación,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 18 de abril, 2017, <https://www.lanacion.com.ar/2012206-el-espiritu-rebelde-de-discipolo-renace-en-otra-generacion> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

[cualquier] otro lugar. Es tango de ahora... las rupturas tienen más que ver con eso, pero está lleno de continuidades [con] las cosas honestas del 40.”¹²

76

Estas palabras pueden entenderse como parte de un manifiesto implícito del tango joven. Las perspectivas sobre la tradición del tango, la historia social y política argentina, y los criterios de autenticidad referidos son compartidos por en gran medida por el resto del movimiento. En este sentido, los términos que emplea Peralta para referirse al tango post-70 son contundentes: “prostitución,” “entrega,” “mentira,” “ficción,” “vaciamiento cultural,” “menemismo,” “globalización,” “reacción” (los dos últimos ya habían sido utilizados por González). A su vez, las nociones de “ruptura” y “resistencia” ubican a la nueva poética. También sobresale la noción de “continuidad con las cosas honestas del 40”.

Similares apreciaciones fueron también proferidas por Agustín Guerrero, compositor, intérprete y director de la orquesta típica que lleva su nombre, y discípulo de Peralta. Al ser consultado sobre el resurgimiento del tango el músico comenta:

“Creo que frente al neoliberalismo de los 90 los músicos jóvenes empezaron a buscar en las raíces como forma de definir una identidad cultural opuesta a lo que se dictaba desde el poder”.

Acerca de la tradición del tango, piensa:

“A mí me gusta el tango de la década del 40, de la llamada época de oro [...] pero esa época de oro está también muy marcada por el mercado. El tango vendía y entonces los sellos imponían condiciones que hoy no existen. Añorar aquella época porque el tango era popular es tener una mirada de mercado, no artística”.¹³

Nuevamente son enfatizados los mismos criterios de autenticidad y de visión política que fueron vistos anteriormente: las “raíces” del tango aparecen como garantes de la legitimidad de la práctica, y a su vez son representativas de la identidad local. La globalización, la industria discográfica y el neoliberalismo de los 90 están en las antípodas. En una entrevista previa, sobre el hacer tango en las circunstancias actuales, Guerrero respondió:

¹² Julián Peralta, “Hacemos tango desde este lugar de resistencia,” entrevista de Natacha Scherbovsky, *La Tinta*, 15 de marzo, 2017, <https://latinta.com.ar/2017/03/julian-peralta-hacemos-tango-desde-este-lugar-de-resistencia/> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

¹³ Agustín Guerrero, “El chico 10”, entrevista de Pablo Marchetti, *Revista Mu*, 20 de noviembre, 2015, <http://www.lavaca.org/mu94/el-chico-10/> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

“No sé si este disco mío, XXI, hubiese sido factible en los 40. Cualquier música que se corriera de cierta estandarización era reprimida por los empresarios y las grabadoras que dictaminaban: ‘Esto es tango, esto no’ [...] No pensaban en la música, pensaban en el mercado [...] Ahora el mercado no existe. ¡Eso es genial! Que venda el rock. Yo quiero hacer lo que se me canta.”¹⁴

Si bien la estandarización no es únicamente un requerimiento del mercado, sino también es característica de cualquier clasicismo entendido como un modelo estilístico exitoso, Guerrero reconoce que la independencia del tango joven de la industria cultural y del público que respondía a ella generó una libertad sin precedentes para experimentar en el género. Esta libertad es lo que posibilita la heterogeneidad de la escena y la ampliación de los límites admisibles del tango. Cabe señalar que Guerrero pertenece a una segunda generación de tango joven, la cual posee mayor autonomía que la anterior en especial en lo que respecta a la creatividad, dado que la escena ya estaba medianamente establecida.

77

Sacrificios

Retomando con la primera generación, además de la relación estructural con la crisis explorada, los músicos convergen en otra noción fundamental: esta es la percepción de una discontinuidad en la tradición oral del tango. Ellos entendieron que para hacer tango en el siglo XXI sin caer en una caricatura ni en el fetiche del tango *for export*, fue necesario asumir previamente ese distanciamiento que los separaba de “aquellas ideas honestas del 40,” como señaló Peralta. Lo que estaba en juego era cómo hacer para recuperar una expresión artística presuntamente perdida. Si la noción anteriormente analizada representaba la motivación por el tango, esta segunda representará el *input* que se transmutará en el sonido de cada conjunto. Sobre esta percepción de discontinuidad, Guyot observa:

“Estoy convencido de que fue necesario hacer un doble movimiento [para volver al tango]: primero, el de un acercamiento a la tradición para conocer los elementos técnicos y estilísticos que hacen y conforman a un género centenario como es el tango; pero también asumir que siempre se encuentra en continua evolución porque es un género de música popular. [En segundo lugar,] fue necesario atreverse a ‘traicionar’ la tradición, a contravenir. Si no te animás, si no arriesgás, terminás copiando y pegando [...] eso no es componer, sino que [representa] eso que dice [el compositor] Ricardo Capellano: ‘una mera reproducción de lenguaje’. Creo que por suerte nuestra generación

¹⁴ Agustín Guerrero, “Bravo, como encendido,” entrevista de Mariano del Mazo, *Página 12*, 17 de mayo, 2015, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10609-2015-05-17.html> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

logró encontrar una voz poético musical que nos identifica como tangueros del siglo XXI.”¹⁵

Estas palabras evidencian la rigurosa toma de postura frente a la tradición que hay en 34 Puñaladas y en gran parte del tango joven. El “doble movimiento” ilustra la esencia de la primera década del tango, y en particular, exhibe la carga semántica de la performance. Por otro lado, se exhibe en este testimonio una visión de la tradición que resuena con un famoso ensayo de TS Eliot, también centenario (1919). En “La tradición y el talento individual” asentó:

78

“Si la única forma de la tradición [...] consistiera en continuar a rajatablas con los caminos facilitados por la generación anterior con el fin de aferrarse a sus logros, entonces la idea de la ‘tradición’ debería ser positivamente descartada [...] La tradición es un asunto de una importancia mucho mayor: no puede ser heredada, y si alguien la desea, debe conseguirla con mucho esfuerzo. Requiere, en primer lugar, de un sentido histórico [...] y el sentido histórico, a su vez, requiere de una percepción no solamente de la pasedad del pasado [*the pastness of the past*], sino también de su presencia [...] Este sentido histórico [...] es lo que hace que un escritor sea tradicional [...] y que sea más agudamente consciente de su propia contemporaneidad.”¹⁶

La idea de “traicionar” la tradición” señalada por Guyot representa, en palabras de TS Eliot, ese sacrificio que el artista debe realizar precisamente para poder ser admitido en la tradición. A la inversa, la replicación de modelos (la “mera reproducción de lenguaje”) y el rechazo a la innovación es, paradójicamente, el germen que destruye a la tradición. Gran parte de los tangueros no captaron esta lógica hacia y desde los años 60, y creyendo defender al tango, tendieron a sacrificar a los sacrificadores en nombre de la tradición. Este fue uno de los factores que provocaron el estancamiento del género al provocar la huida de la juventud de esa mentalidad que se resistía a ver en la novedad la salvación del tango.¹⁷ La destrucción fue idiosincrática.

¹⁵ Alejandro Guyot, mensaje de email, 11 de junio, 2016.

¹⁶ “Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, ‘tradition’ should positively be discouraged [...] Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense [...] and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence [...] This historical sense [...] is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of [...] his own contemporaneity,” Eliot, 1958, pp. 23. La traducción es mía. Un importante ensayo sobre la HIP (Taruskin, 1995) se hace eco de este pasaje en su título.

¹⁷ Fue así, por ejemplo, para personas como Luis Alberto Spinetta: “Spinetta y la ‘melancolía hedonista del tango tradicional,’” *Fractura Expuesta*, 24 de septiembre, 2017,

La visión de ruptura generacional también fue observada por Flavio ‘El Ministro’ Reggiani, bandoneonista de la OTFF, quien destacó sus efectos en la estética actual:

“Se trata de ser perseverantes y consecuentes con lo que está pasando [en la sociedad argentina contemporánea...] A principios de los 80 no hubo una renovación generacional y el tango sufrió la crisis cultural. Ahora vivimos un momento de rebeldía, como lo fue el rock”.¹⁸

79

Lo mismo fue detectado por Acho Estol (guitarrista y compositor del grupo La Chicana) y por Ignacio Varchausky (contrabajista de la Orquesta El Arranque) en una entrevista conjunta:

“[Por aquellos primeros años,] con el tango vimos la oportunidad de ser eclécticos. Hicimos un trabajo arqueológico sobre Gardel, y alucinamos escuchando toda su obra, que empezó con folklore puro, y después con [José] Razzano, haciendo bambuco o foxtrot.”

Varchausky agregó:

“Nuestra generación tenía con el tango una lejanía más cultural que real. Cuando empezamos a curtir la noche del tango y escuchar en vivo a tipos como Armando Laborde [...] queríamos conocer de qué estaba hecho. Necesitábamos saber la receta. Eso nos llevó veinte años.”¹⁹

La palabra “arqueología” y la sensación de “lejanía cultural” ilustran las formas adoptadas por los músicos para referirse a su manera de acercarse a la interpretación del tango. Antes de detenerse en estas palabras, es menester añadir el punto de vista que González me confió en la ya citada entrevista:

“Los grandes maestros fueron muy generosos, pero al no haber habido entre ellos y nosotros una generación consolidada [que se dedicara al tango], ya que la mayoría de los músicos de la edad de nuestros padres optaron por otros géneros [musicales], tuvimos que completar nuestro aprendizaje de manera ‘arqueológica,’ revisando viejas grabaciones, viejas partituras, viejos libros,

<http://www.fracturaexpuesta.com.ar/spinetta-y-el-tango/> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

¹⁸ Flavio Reggiani, “Un tango para la crisis,” entrevista realizada por Lautaro Romero, *Revista Crítica*, 10 de diciembre, 2018, <http://www.revistacritica.com/un-tango-para-la-crisis.html> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

¹⁹ Acho Estol e Ignacio Varchausky, “20 años de la nueva escena tanguera,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 27 de septiembre, 2016, <http://www.lanacion.com.ar/1941549-20-anos-de-la-nueva-escena-tanguera> [Fecha del último acceso 3-2-2019].

etc. La transmisión oral inherente a toda música popular había sido interrumpida.”²⁰

80

González enfatiza la percepción de ruptura que había con respecto a la tradición del tango, hecho que también le adjudica al desinterés sostenido por las generaciones previas. El guitarrista también hace uso de la llamativa palabra “arqueología” para referirse a la forma de relacionarse con el legado artístico del tango. Sumada a su connotación de distanciamiento histórico, el término sugiere una ininteligibilidad del objeto en cuestión y supone la necesidad de estudiarlo con rigor para lograr su comprensión.

En otras palabras, lo que estos músicos manifiestan es que para hacer tango hacia el siglo XXI debieron informarse históricamente sobre diversos aspectos del tango que gravitan en torno a la performance musical. Para ellos debieron analizar lo que en términos técnicos representan las fuentes primarias (“partituras viejas, discos viejos, libros viejos, etc.”). Solamente de esa manera fue posible ser ‘auténticos’ (o tradicionales) a aquella expresión artística propia de un pasado cercano temporalmente pero distante afectivamente. De allí las expresiones “una lejanía más cultural que real” y “queríamos conocer de qué estaba hecho [el tango]. Necesitábamos saber la receta. Eso nos llevó veinte años”; y el mencionado “doble movimiento”. Mediante este tipo de acercamiento lograrían diferenciarse del tango post-70, y de los efectos nocivos de la ‘protección’ estatal que destruye a la tradición.²¹ En suma, el acercamiento descripto por los músicos es extraño en la música popular. Si bien los músicos no están familiarizados con la HIP (y lo importante es que no necesitan estarlo), la formación técnica de muchos de ellos habría favorecido esta manera de acercarse al tango.²²

²⁰ Edgardo González, mensaje de email, 11 de junio, 2016.

²¹ “[Los] procesos [de establecer patrimonios] culturales suponen una versión intencionalmente selectiva y conectada con el pasado para ratificar el orden contemporáneo. De esta manera, las activaciones patrimoniales constituyen instancias significativas para la re-producción de la hegemonía. En el caso del tango, advertimos cómo su revalorización patrimonial en gran medida se articula con al atractivo ‘cultural’ que ejerce para una demanda del mercado turístico. Surgen así megaeventos oficiales en los que se apela al tango como una identidad primordial que distingue como ‘marca propia’ a Buenos Aires y por extensión a la Argentina del resto del mundo. En tanto festivales y campeonatos inventados en la última década, estos megaeventos públicos buscan escenificar y espectacularizar determinados rasgos ‘genuinos’ de la cultura [... lo cual] concita una serie de apropiaciones culturales diferenciales y conflictivas referidas a aspectos de clase, nación, traspaso generacional, renovación y prescripción de los estilos de baile.” Morel, 2009, pp. 168.

²² En este sentido, resulta clave el papel que cumplió en particular la Escuela de Música de Popular de Avellaneda. Sobre este punto, ver Adorni, 2016, y Marcos, 2012.

Ruinas

La HIP surgió en Europa septentrional tras la devastación causada por la Segunda Guerra Mundial. Las perspectivas sobre la identidad nacional no podían ser sostenidas por las mismas narrativas que condujeron a la debacle y habrían de emerger nuevas formas de aproximarse al patrimonio cultural. En este contexto, surge esta filosofía de la performance musical con un fuerte espíritu revisionista. Entre los primeros músicos que implementaron las estrategias interpretativas que más tarde serían conocidas como HIP se destacan Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt y Christopher Hogwood. Ellos planteaban hacer una *tabula rasa* con respecto a la forma de acercarse a la música del pasado remoto con vistas a interpretarla de la forma más fiel posible al contexto histórico en el que surgió, y en la medida de lo posible, a las intenciones de su autor (cfr. Butt, 2004, pp. 3–50; Fabian, 2001).²³ Será en esta fidelidad a la obra (*werktreu*) donde reside la autenticidad de la performance.

Por un lado, esta camada de músicos buscaba eliminar de la música antigua aquellos elementos interpretativos que eran ajenos a ella. Por ejemplo, se propusieron erradicar de la música de J.S. Bach los remanentes de la estética y de la performance que era propia de la música del romanticismo. Basta con tomar grabaciones de la *Pasión según San Juan* (BWV 245) realizadas antes de la década del 1960 y compararlas con la de Harnoncourt de 1965 para corroborar cuánto modificó este acercamiento historicista a la percepción vigente del pasado musical. En ese caso en especial, desde el punto de vista HIP, había un uso excesivo del *vibrato* en las cuerdas; bruscas fluctuaciones del *tempo* que dependían de la apreciación arbitraria del *pathos* establecida por el intérprete; impropia dimensión de los ensambles instrumentales; uso de instrumentos modernos; entre otras cuestiones. No hace falta irse hacia el barroco: una situación similar acontecía también con la interpretación de la música vocal del siglo XIX. Por ejemplo, en los *lieder* de Schubert, los textos eran frecuentemente traducidos con poca fortuna a la lengua vernácula del lugar donde se iba a interpretar, y muchas veces sin siquiera respetar el orgánico de la pieza o del ciclo (cfr. Tunbridge, 2013). La atención a la declamación correcta del texto en su lengua original fue parte de un estándar para los cantantes líricos solo hacia la década del 1950, con intérpretes como Dietrich Fischer-Dieskau. Sin embargo, estas cuestiones vinculadas al rigor de la performance comenzaron a verse modificadas al extenderse la filosofía HIP y ganar terreno en el campo intelectual.

²³ Hubo precursores que influyeron en el proyecto de los mencionados músicos. La figura más importante fue la del francés Arnold Dolmetsch (1858-1940), quien se dedicó a la restauración y a la fabricación de instrumentos antiguos desde la última década del siglo XIX. Su actividad estuvo repartida entre Boston, París y Haslemere (Inglaterra). En esta última ciudad, promovió un festival de música antigua bajo el nombre de esta, y una fundación para la música antigua que llevó su apellido, la cual tenía como fin brindar conciertos de música antigua con instrumentos de época. Más sobre la faceta anticuarista en Dreyfus, 1983; Adorno, 2008; y Rubinoff, 2014.

Por otro lado, la idea de regresar a los orígenes de la expresión artística que fue producto de la situación crítica de la contemporaneidad garantizaba una alternativa a la vez novedosa y provocadora frente a la creciente industria de la música modernista y a las nuevas tendencias compositivas que proponían una ruptura con el lenguaje musical heredado, como era el caso de la técnica dodecafónica, el serialismo integral, o la música concreta. De hecho, en sus comienzos, la HIP fue un fenómeno contracultural que desafiaba tanto a la percepción vigente del pasado musical como el gusto compartido por la sociedad mediante la industria y, directa o indirectamente, por los estados nacionales a través de las instituciones culturales, educativas, y los medios de difusión masiva. La HIP en sus comienzos también cuestionó a las ideas vigentes relativas al ejercicio de la autoridad en la historia de la música, poniendo sobre la mesa preguntas tales como: ¿en qué consisten realmente las tradiciones musicales relativas a la identidad local o nacional? ¿cuál es la intención del autor de una obra, y qué hacer con ella? ¿qué nos oculta el discurso actual sobre el dicho patrimonio de aquello que en realidad representó en su contexto?

Inicialmente, los conciertos regidos por la HIP quedaban relegados del gran circuito de la ‘música culta’, constituyendo un fenómeno *underground* que se oponía al conservadurismo de la práctica modernista. Sobre estas cuestiones, el músico e investigador John Butt, uno de sus mayores exponentes de la actualidad, haciéndose eco de algunas apreciaciones históricas hechas por Laurence Dreyfus (cfr. Dreyfus, 1983), observó:

“Así como el modernismo participa deliberadamente en la defamiliarización [de la percepción musical], la HIP torna en extrañas algunas de las piezas maestras favoritas que fueron heredadas del pasado y, en consecuencia, es frecuentemente objeto del mismo nivel de crítica de parte del mainstream conservador. Casi inintencionalmente, los intérpretes HIP son catalogados como peligrosas figuras contraculturales. Al derribar modelos aceptados del gusto musical, la HIP amenaza muchas de las supuestas certezas de la sociedad civilizada [...] Pero también los intérpretes de la música antigua son figuras contraculturales en un sentido más consciente: la práctica de la HIP [...] tiene como meta construir lazos de igualdad entre los miembros [de un ensamble], funcionando sin director, compartiendo un número de funciones en la performance, evitando el virtuosismo, disfrutando entrecruzamientos entre el mundo profesional y el amateur y por lo tanto experimentando una relación más cercana con una audiencia afín y produciendo programas de concierto que, más que ser sensacionalistas, buscan estar históricamente integrados.”²⁴

²⁴ “Just as modernism purposely engages in defamiliarisation, HIP renders strange favourite masterpieces inherited from the past and, in consequence, often experiences exactly the same sort of sharp criticism from the conservative mainstream. Almost unintentionally, HIP performers become branded as dangerous, counter-cultural figures. By overthrowing accepted models of musical taste, HIP threatens

Es entonces que, por medio de un acercamiento riguroso hacia las fuentes (no sólo partituras, sino también cartas, testimonios de performances, y toda la información del contexto que sea posible reunir), la HIP comenta a la actualidad a través de la performance mediante la exposición actual de aquel legado artístico de una forma inimaginada, olvidada, novedosa. En otras palabras, el sentido de esta filosofía no es simplemente el de provocar un simulacro de lo que era la práctica de un repertorio puntual en un momento dado de su evolución. Más bien, su propósito implícito o declarado es el de ejercer una crítica del presente que trascienden la esfera artística para atacar situaciones sociales y culturales a partir de la performance. Para ello, exhibe cómo el progreso había domado al intelecto al producir una imagen distorsionada de la experiencia ‘original’.

Ahora bien, la tradición de la ‘música culta’ gravita en torno a la notación musical y, valga la redundancia, la HIP busca reunir toda la información posible para ser fiel al mensaje codificado especialmente en la partitura. Además, este *approach* también está motivado por un concepto individualista de la autoría: es decir, la partitura pertenece a un único autor y es, en cierto sentido, autosuficiente, pero para que su performance sea auténtica sólo falta añadir su contexto. El proceso llevado a cabo para lograr ese fin fue descrito por intérpretes y musicólogos, justamente, como arqueológico. Por ejemplo, sobre un pasaje de Peter Kivy, Butt comenta:

“La HIP inspira más arqueología y sonido-como-texto que la performance propiamente dicha, y por lo tanto busca ‘límites’ en la performance [...]. Además,] está en contra de cualquier forma de expresión personal, y el virtuosismo pasa a ser visto como una forma de charlatanería” (Butt, 2004, pp. 31).²⁵

En lugar de ir en contra de la subjetividad en la interpretación en general, la mencionado “charlatanería” se refiere al rol preponderante de las figuras del genio-intérprete y del maestro-director que había sido impuesta a la Música Antigua por la estética romántica (cfr. Harnoncourt, 1995, pp. 14–8). Para estos intérpretes, la fidelidad a la obra está por encima del capricho personal.

many of the supposed certainties of civilised society [...] Yet early music performers are also counter-cultural in another, more conscious, way [...]: The practice of HIP [...] builds purposely on the equality of its members, under no conductor, all sharing a number of performing functions, avoiding virtuosity, enjoying a cross-over between the professional and amateur world and thus experiencing a closer relationship with a like-minded audience and producing historically integrated – rather than sensational-programmes” (Butt, 2004, pp. 8–9).

²⁵ “HIP inspires archaeology and sound-as-text rather than performance proper, and thus seeks ‘closure’ in performance; [...] it is against any form of personal expression, and virtuosity is to be seen as a form of charlatanism.” El pasaje que está comentando Butt pertenece a Kivy, 1995, pp. 272.

Aunque la HIP fue progresivamente consiguiendo más adeptos, el movimiento tuvo y tiene sus detractores, en especial en el siglo actual.²⁶ Esto se debió a la condición de ‘nueva legalidad’ que llegó a adquirir en el terreno de aquella tradición. La HIP pasó a tener un estatus cientificista y sus practicantes tendieron a obliterar la posibilidad de la novedad en la performance. Además, de ser una expresión *underground* se transformó en *mainstream* a través de la etiqueta conocida como *Early Music*. Por ejemplo, el filósofo Roger Scruton la acusó de petrificar el repertorio:

84

“El efecto de la HIP frecuentemente se tradujo en envolver el pasado en un capullo por medio de una erudición engañosa, en elevar a la musicología por sobre la música, y en someter a Bach y a sus contemporáneos a un túnel del tiempo. El sentimiento agotador al que tantas interpretaciones ‘auténticas’ inducen puede ser relacionado con la atmósfera de un museo moderno [... Las obras de los antiguos compositores] son colocadas detrás del vidrio de la autenticidad, y son observables de manera indiferente a través del otro lado de una pantalla infranqueable.”²⁷

A pesar del creciente descrédito, las preguntas que formuló la HIP sobre las maneras de relacionarse con el pasado musical quedaron instaladas desde entonces en el terreno de la interpretación, haciendo difícil que el músico carezca de una postura frente al contexto histórico de la obra a ejecutar. Pero ¿qué impediría realmente que haya interpretaciones históricamente informadas por fuera de la órbita de la ‘música culta’? Si el acercamiento historicista a un legado artístico discontinuado por vía principal (pero no exclusiva) de la notación musical fuera un requisito *sine qua non* para la HIP, entonces la manera de acercarse al repertorio *antiguo* del tango desarrollado durante la primera década del tango joven lo cumple. Si la HIP fuera fundamentalmente una filosofía revisionista basada en la idea de recuperar ‘arqueológicamente’ una práctica musical interrumpida impulsada por un criterio de la autenticidad basada en “ideas honestas” del pasado, entonces se puede hablar de HIP en el tango joven. Su presencia, sin embargo, no significa que haya perseguido los mismos fines que aquellas, tal vez por la naturaleza propia del repertorio.

²⁶ Críticas tempranas ya se encontraban en Adorno, [1955] 2008; Dreyfus, 1983; y Temperley, 1984. Los ensayos citados están basados específicamente sobre el debate en torno a HIP en el llamado *Early Music Revival*. En especial proponen una crítica de la noción de autenticidad y de las estrategias interpretativas historicistas que llevan a cabo, además de las cuestiones vinculadas a la ontología de la obra de arte.

²⁷ “The effect [of HIP] has frequently been to cocoon the past in a wad of phoney scholarship, to elevate musicology over music, and to confine Bach and his contemporaries to an acoustic time-warp. The tired feeling which so many ‘authentic’ performances induce can be compared to the atmosphere of a modern museum... [the works of early composers] are arranged behind the glass of authenticity, staring bleakly from the other side of an impassable screen” (Scruton, 1997, pp. 448). Para crítica de la HIP desde el costado etnomusicológico, cfr. Shelemay, 2001.

Resurrecciones

¿Por qué hablar de HIP en el tango joven y no simplemente de un *revival* de los tantos que acontecen en la música popular? A diferencia de la HIP, los fenómenos *revival* suelen establecerse como una tendencia que depende de la interpretación de otro tipo de fuentes y de otros medios que la HIP para ser llevados a cabo. Entre ellos, juegan un papel protagónico las grabaciones discográficas y la tecnología en general, tanto en la producción del sonido como en la diseminación del material. Además, en el marco de la sociedad de consumo, la música suele estar fuertemente regida por la industria del entretenimiento, y los *revivals* no suelen perdurar si no están acompañados por una respuesta favorable y sostenida del mercado (cfr. Livingston, 1999, pp. 80–1).²⁸ El tango joven tiene poco en común con este esquema de relaciones, difiriendo en al menos dos puntos centrales. Ambos fueron sintetizados en una misma oración por Morgan James Luker, uno de los investigadores extranjeros más destacados sobre el tango joven. Hacia el final de su libro de referencia en la materia, el autor menciona el término ‘*revival*’ por única vez:

“Las metas [*stakes*] del proyecto [del tango joven] trascienden los objetivos típicamente propuestos por un *revival* musical o por un pastiche postmodernista, para atacar circunstancias vinculadas a la renovación histórica y social por medio de nuevas formas de síntesis artística que acontece en un contexto de cambio radical. En estas circunstancias, es la forma musical en sí misma la que opera como el espacio [*site*] privilegiado para la intervención artística e histórica.”²⁹

Luker observa que, a diferencia de los *revivals*, fue “la forma musical en sí misma” la que estaba en el centro de las tensiones socioculturales descritas en la primera parte de este escrito. En otras palabras, en la primera etapa del tango joven fue la tradición que reaparecía a través de interpretaciones históricamente informadas lo que ejerció la crítica de aquel contexto histórico. El aspecto decisivo para hablar de HIP es no sólo la importancia primordial de la performance musical, sino también la visión de conjunto que describen los músicos sobre la misma y sobre el legado artístico del tango.

En cuanto al costado sociocultural mencionado por Luker, el tango joven representa un fenómeno bastante más profundo que el de un *revival*: hay mucho más que una

²⁸ Una síntesis de la situación disciplinaria en torno a los fenómenos *revival* puede ser encontrada también en Ronström, 2010.

²⁹ “The stakes in this [*tango joven*] project go beyond those of musical revivalism or postmodernist pastiche to matters of social and historical renewal via new forms of artistic synthesis within a context of radical change, with musical form itself operating as the privileged site of historical and artistic intervention” (Luker, 2016, pp. 182). La traducción es mía.

nostalgia pasatista en sus motivaciones, y mucho más que una tendencia efímera en su trayectoria.³⁰ Menos aún puede hablarse de una industria o de un Estado que sostenga o regule a la escena. En cuanto al inevitable soporte tecnológico, si bien Internet es crucial para la difusión del género (como para cualquier cosa en el siglo XXI), la práctica del tango joven está definida por la territorialidad. Además, la performance está signada por el sonido *da camera* de las formaciones instrumentales heredadas y no se lleva del todo bien con el sonido procesado digitalmente. Este punto es más relevante de lo que parece, ya que la electrónica divide al paladar tanguero.³¹ Pero también esta cuestión entra en contacto con un tópico característico de la HIP, mencionado anteriormente: la búsqueda de un aval autenticista en el uso de instrumentos y formatos instrumentales originales. Quizás sea menester visitar el armado de los conjuntos del tango joven para entender la importancia de este concepto.

En su etapa de intérpretes del antiguo repertorio, el tango joven optó por conservar y redefinir los dos formatos más característicos del tango: la orquesta típica, y el conjunto (dúo, trío o cuarteto) de guitarras, al que se le suma un cantante en ambos casos. Interpretar, arreglar, y componer canciones para este instrumental fue una manera de ser auténticos a las raíces del género. En el caso de 34 Puñaladas, por ejemplo, esta elección fue adrede para ser fiel al repertorio que deseaban interpretar inicialmente. Sin embargo, y como mencionó Guyot, para ser tradicionales, el rol de las guitarras aparece completamente redefinido: su función principal ya no es la de acompañar al cantante ni duplicar partes para ganar intensidad. En vez de eso, cada guitarra cobra un rol específico dentro de un entramado contrapuntístico de alta complejidad textural, participando en un discurso musical regido por relaciones tonales distantes, y donde también se explotan las posibilidades tímbricas del instrumento por medio de técnicas extendidas.³² Este paso, que también se ve en otros conjuntos de tango joven, representa un salto más en la rica historia de la guitarra en el tango.

En cuanto a las orquestas típicas del tango joven, tal como ocurrió en la historia de la HIP, la figura del director de orquesta aparece empequeñecida. Lo usual es que las performances estén coordinadas por uno de los músicos de más experiencia, y lógicamente cobran más saliencia en las orquestas que llevan nombres propios, como la

³⁰ La industria de la música aspira a que expresiones como la del tango joven sean un producto comercializable a través de la *World Music*: “The Rough Guide to Tango Revival”, *World Music Network*, accedido el 18 de enero, 2019, <https://www.worldmusic.net/store/item/RGNET1224/>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].

³¹ Estas cuestiones son analizadas a través del caso del grupo franco-argentino Gotan Project. Cfr. Buch, 2014, y Greco, 2016.

³² Sobre el surgimiento del formato de guitarras y cantor en el tango joven desde un enfoque más bien sociológico, ver Cañardo, 2016.

OT Julián Peralta, OT Agustín Guerrero, etc. Sin embargo, tal vez el elemento más notable desde la perspectiva HIP, que en realidad aplica a los bandoneonistas en particular, radica en el afán de los instrumentos ‘originales’ como en el caso de los bandoneones AA (Alfred Arnold). Estos instrumentos brillaron en la mejor época del género y por ello poseen una gran carga simbólica. La búsqueda de los AA por parte de los bandoneonistas tiene tanto de excelencia de sonido (supuestamente) como de fetiche autenticista (Venegas, 2010 y 2012). El interés de recuperar el sonido de estos instrumentos fomentó la fabricación de bandoneones nacionales luego de varias décadas, lo cual revela que detrás del tango joven hay, como mencionó Luker, una verdadera “renovación artística y social”. Esto se ve confirmado por las nuevas instituciones que no sólo enseñan tango sino especialmente el repertorio del tango joven, como la Orquesta Escuela de Tango Nuevo, o el proyecto Semillero Tango Orquesta.

87

Por último, a la luz de estas observaciones, ¿qué representa el abandono de las perspectivas interpretativas asociadas con la HIP tras esta primera década? En la ‘música culta’ europea, el acercamiento historicista sirvió para comprender otro aspecto del pasado musical. Paradójicamente, su frescura inicial se tornó en una ortodoxia que conspiró contra su novedad primera. Aquellas prácticas pudieron ser recuperadas sólo efímeramente para ser contempladas como piezas de exhibición. La filosofía interpretativa de la primera década del tango no condujo a ese camino: el tango joven se sirvió inconscientemente de esas nociones originalmente academicistas y eurocéntrica, la usó para su propio provecho y la descartó cuando lo creyó conveniente. Tras recuperar la memoria, el tango joven asumió la tradición y se despidió del viejo repertorio y de las ‘arqueologías’ para crear desde otro plano.

Hay una frase atribuida a Macedonio Fernández que goza de cierta popularidad dentro del ambiente del tango del siglo XXI. El responsable de su diseminación posiblemente sea Rodolfo Mederos, uno de los grandes referentes de estas nuevas generaciones. En sus distintas versiones, fruto de años de tradición oral, dice más o menos así: “el tango es lo único seguro, porque no consulta a Europa”. La evolución del tango joven analizada hasta acá puede, o debe, ser entendida en esa clave.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. 2011. *La historia del Tango*, nos. 20–21. Buenos Aires: Corregidor.

ADORNI, Angélica. 2016. “Sonoridades del tango de hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica.” *Tango: ventanas del presente II*, ed. Liska y Venegas, pp. 9–36.

- ADORNO, Theodor W. [1955] 2008. “Defensa de Bach contra sus admiradores.” *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad I*, trad. Jorge Navarro. Madrid: Ediciones Akal, pp. 121–32.
- BENEDETTI, Héctor. 2017. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Kindle.
- BUCH, Esteban. 2014. “Gotan Project’s Tango Project.” *Tango Lessons*, ed. Miller, pp. 220–42.
- BUTT, John. 2004. *Playing with History: Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAFF. “Manifiesto del FACAFF”, *CAFF*. Disponible electrónicamente en http://www.caff.com.ar/facaff.html?fbclid=IwAR30ay28OIwm1jkW5dUjI2MQRA2o4_jUlym5HCvL4bSCePvVS55Lw3w72Q [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- CAÑARDO, Marina. 2016. “Cantores con guitarras: Recreación y la creación del tango por la ‘joven guardia.’” *Tango: ventanas del presente II*, ed. Liska y Venegas, pp. 93–112.
- DEL MAZO, Mariano. 2015 “Bravo, como encendido” *Página|12*, 17 de mayo. Versión electrónica disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10609-2015-05-17.html>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- DREYFUS, Laurence. 1983. “Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century.” *The Musical Quarterly* 69, no. 3, pp. 297–322.
- DROTT, Eric. 2013. “The End(s) of Genre.” *Journal of Music Theory* 57, no. 1, pp. 1–45.
- ELIOT, TS. 1958. “Tradition and the Individual Talent.” *Selected Prose*. Londres: Penguin Books, pp. 21–30.
- FABIAN, Dorottya. 2001. “The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement – A Historical Review.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32, no. 2, pp. 153–67.
- GRECO, María Emilia. 2012. “34 Puñaladas en el escenario del tango actual de la Argentina. Más preguntas que respuestas sobre música, identidad y tradición.” *Tango: ventanas del presente*, pp. 23–44.

- GRECO, María Emilia. 2016. "La autenticidad como un valor. Sobre el tango electrónico, sus argumentos y críticas." *Tango: ventanas del presente II*, ed. Liska y Venegas, pp. 77–92.
- HARNONCOURT, Nikolaus. 1988. *Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*, trad. Mary O'Neill. Portland: Amadeus Press.
- JUAREZ, Camila y Martín VIRGILI. 2012. "Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro." *Tango: Ventanas del Presente*, ed. Liska, pp. 15–22.
- KIVY, Peter. *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- LINK, Kacey y Kristin WENDLAND. 2016. *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*. Oxford: Oxford University Press.
- LISKA, María Mercedes. *Detrás del Sonido. Los Estudios de la Música Como Construcción Social*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005.
- . (ed.). 2012. *Tango: Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- LISKA, María Mercedes, y Soledad Venegas (eds.). 2016. *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Desde la gente.
- LIVINGSTON, Tamara E. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory." *Ethnomusicology* 43, no. 1, pp. 66–85.
- LUKER, Morgan James. 2016. *The Tango Machine: Musical Practice and Cultural Policy in the Post-Crisis Buenos Aires*. Chicago: Chicago University Press.
- MARCHETTI, Pablo. 2015. "El chico 10", *Revista Mu*, 20 de noviembre. Versión electrónica disponible en <http://www.lavaca.org/mu94/el-chico-10/>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- MARCOS, Germán. 2012. "El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas." *Tango: Ventanas del presente*, ed. Liska, pp. 119–32.
- MERRIT, Carolyn. 2012. *Tango Nuevo*. Florida: Florida University Press.

- MILLER, Marilyn (ed.). 2014. *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke University Press.
- PLAZA, Gabriel. 2016. “20 años de la nueva escena tanguera,” *La Nación*, 27 de septiembre de 2016. Versión electrónica disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1941549-20-anos-de-la-nueva-escena-tanguera>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- . 2017. “El espíritu rebelde de Discépolo renace en otra generación,” *La Nación*, 18 de abril. Versión electrónica disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2012206-el-espiritu-rebelde-de-discepolo-renace-en-otra-generacion>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- MOREL, Carlos Hernán. 2009. “El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la Ciudad de Buenos Aires.” *Cuadernos de Antropología Social* 30, pp. 155–72.
- PERALTA, Julián. 2008. *La Orquesta típica – Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Editorial del Puerto.
- PRESTON, P.W. 1997. *Political/Cultural Identity: Citizens and Nations in a Global Era*. London: SAGE Publications.
- POLTI, Victoria. 2016. “Nuevos Tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas.” *Tango: ventanas del presente II*, pp. 37–56.
- RONSTRÖM, Owe. 2010. “Revival Reconsidered.” *The World of Music* 52, no. 1, pp. 314–29.
- RUBINOFF, Kailan R. 2014. “‘The Grand Guru of Baroque Music’: Leonhardt’s Antiquarianism in the Progressivist 1960s.” *Early Music* 42, no. 1, pp. 23–35.
- SCHERBOVSKY, Natacha. 2017. “Hacemos tango desde este lugar de resistencia,” *La Tinta*, 15 de marzo. Versión electrónica disponible en <https://latinta.com.ar/2017/03/julian-peralta-hacemos-tango-desde-este-lugar-de-resistencia/>. [Fecha del último acceso 3-2-2019].
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. 2001. “Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds.” *Ethnomusicology* 45, pp. 1–29.

- TARUSKIN, Richard. 1995. "Pastness of the Present and Presence of the Past". *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon. Oxford: Oxford University Press, pp. 137–210.
- TAYLOR, Timothy D. 2016. "Globalization". *Music and capitalism: a history of the present*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 80–117.
- TEMPERLEY, Nicholas. 1984. "The Movement Puts a Stronger Premium on Novelty than on Accuracy, and Fosters Misrepresentation." *Early Music* 12, no. 1, pp. 16–20.
- TERRANOVA, Federico (ed.). 2013. *Tangos del Siglo XXI, en cifrado y melodía*. Buenos Aires: Club Atlético Fernández Fierro (CAFF).
- TUNBRIDGE, Laura. 2013. "Singing Translations: The Politics of Listening Between the Wars." *Representations* 123, no. 1, pp. 53–86.
- VENEGAS, Soledad. 2010. "El Bandoneón. Reseña sobre su Construcción en Argentina y en Europa." *Entremúsicas. Música, Investigación y Docencia*, pp. 1–17.
- . 2012. "Bandoneón, problemático y febril. Un abordaje sobre los conflictos actuales vinculados con la construcción del bandoneón en la Argentina." *Tango: ventanas del Presente*, ed. Liska, pp. 91–102.
- WORLD MUSIC NETWORK. 2019. "The Rough Guide to Tango Revival", *World Music Network*. Disponible electrónicamente en <https://www.worldmusic.net/store/item/RGNET1224/>. [Fecha del último acceso 3-2- 2019].

GUILLERMO LUPPI

Guillermo Luppi es Licenciado en Composición Musical por la Universidad Católica Argentina (2014), y Magister en Musicología por la Universidad de Utrecht (Holanda, 2017). Actualmente, realiza un PhD en Musicología en Duke University (EE.UU.). Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), y de la Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED). Además del tango rioplatense, su área específica de investigación concierne la écfrasis en la música de la Edad Media tardía, especialmente en el *'Ars subtilior.'*