

Departamento de la Ciudad del Tango

La escuela de todas las cosas

**Tango: acercamiento a los modos de transmisión
de la música popular a través de la reconstrucción oral**

María Mercedes Liska

Cuaderno de Trabajo N° 28

Noviembre de 2003

La escuela de todas las cosas

Tango: acercamiento a los modos de transmisión
de la música popular a través de la reconstrucción oral

María Mercedes Liska

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543

C1042AAB Ciudad de Buenos Aires

Argentina

Tel. (5411) 5077-8000

<http://www.centrocultural.coop>

e-mail: uninfo@centrocultural.coop

Director: Floreal Gorini

Editor: José Luis Bournasell

Coordinador de Publicaciones: Daniel Campione - Unidad de Información

Diseño: Sergio Bercunchelli

© Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos

Todos los derechos reservados.

Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

ISSN: 1666-8405

Índice general

1	Introducción	9
1.2	Características generales del tango como música popular urbana	12
2	La oralidad y la escritura	18
2.1	La Oralidad	19
2.2	La Escritura	23
3	Perspectiva histórica	27
3.1	El Mito del Talento	27
3.2	El concepto del virtuosismo desde la experiencia musical 10	32
3.3	La historia oral	34
3.4	Bosquejo de una reconstrucción	35
3.5	Algunas apreciaciones del proceso de aprendizaje	38
3.6	El vínculo entre los músicos	41
4	El tango y la educación	46
4.1	Las experiencias en el aprendizaje concreto	47
4.2	Las propuestas a partir de la experiencia	53
4.3	El tango y la música académica en los procesos formativos	55
4.4	El tango y el jazz en los procesos formativos	58
5	Una Tendencia	61
6	Análisis de las entrevistas	64
7	Conclusiones	71
8	Bibliografía	73
9	Ficha Técnica	75

PRESENTACION *La escuela de todas la cosas nos recuerda a “Cafetín de Buenos Aires”.*

«***Sobre tus mesas que nunca preguntan***» Esta metáfora de cuño discepoleano otorga propiedades académicas universales al ámbito del bar iniciático. «***De chiquilín, te miraba de afuera como a esas cosas que nunca se alcanzan...***»

Y es así que establece una relación simbólica con el aprendizaje que se realiza a través de la transmisión oral. «***En tu mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas yo aprendí filosofía... dados... timba y la poesía cruel...***»

Vehículo utilizado desde los orígenes mismos de la cultura y que en el tango tuvo particular incidencia.

Este trabajo de María Mercedes Liska identifica algunas de las características de los procesos a través de los cuales se produce el aprendizaje musical del tango y, desde una perspectiva histórica, analiza de qué manera se recuerdan o se piensan en la actualidad los modos de transmisión que fueron transformando al tango hacia el presente.

En la música popular interactúan fenómenos socioculturales que le dan características testimoniales de su época. Los procesos históricos de un pueblo determinan su identidad.

Personas que comparten una cultura, hablan un mismo idioma y tienen una tradición común, logran trascender a las generaciones porque dentro del instinto de supervivencia desarrollan los métodos de preservar una historia común.

Estas tradiciones reflejan alegrías y tristezas, y a través del universo simbólico las representan para crear sentido de pertenencia. Este sentido es tan fuerte que logra instalar las costumbres y tradiciones por sobre la juridicidad y las imposiciones.

Arte y política interactúan en estos procesos. Estamos hablando del mantenimiento de la memoria colectiva que sustenta esa identidad.

El Centro Cultural de la Cooperación contiene entre sus objetivos el rescate de aquellos aspectos que por acción u omisión la historia oficial soslaya. Creemos que este trabajo es un aporte en ese sentido.

Walter Alegre
Coordinador Adjunto
Departamento La Ciudad del Tango

Agradecimientos

Muchas gracias a todos los entrevistados por sus aportes que colaboraron de manera fundamental en la creación de este trabajo.

A Walter Alegre y Ricardo Horvath por su confianza.

Al Centro Cultural de la Cooperación por la posibilidad que brinda y el estímulo para seguir adelante.

A Alejandra Cagnolini y Lidia Schärer por el apoyo profesional.

A María Mónica Deleonardis por su ayuda en las revisiones y su apoyo incondicional, gracias mamá.

1 INTRODUCCIÓN

El origen de esta investigación parte, en una primera instancia, por identificar algunas de las características de los procesos a través de los cuales se produce el aprendizaje musical del tango en la actualidad. De esta manera podremos aproximarnos a entender cómo el género se ha ido adaptando paulatinamente a una sociedad en situación de cambio permanente, donde las relaciones de las personas entre sí, junto a los avances que ofrece el mundo moderno, determinan nuevos patrones de conducta social y cultural.

Esas “adaptaciones” del género, en muchos casos desorientan, ya que dentro del medio urbano, en este caso comprendiendo el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires y sus márgenes, conviven numerosos estilos musicales que tienden a vincularse, entremezclarse. Es así que no siempre se puede comprender la trama que extiende y despliega cada género musical diferenciándose claramente de los otros.

Para abocarnos a este aspecto nos dedicaremos al quehacer del músico, como aquel que transfiere de sí sus conocimientos adquiridos sobre el tango y el aporte individual que realiza dentro de los modos de transmisión estilísticos que hacen posible el sostén de una tradición musical.

Este tipo de análisis sobre las características de traspaso de los conocimientos musicales ha sido uno de los pilares en el estudio de la música tradicional y popular constituyendo en su amplitud el campo de la Antropología de la Música como disciplina o área de estudio específica. Esta transferencia no solamente constituye uno de los hechos fundamentales en la construcción de las diferentes formas musicales sino que además da cuenta de determinados rasgos culturales de un grupo o sociedad en particular. El cómo se transmite el saber representa una determinada configuración perceptual, la imagen de lo musical. Sin embargo en el tango aún no se ha reflexionado en este sentido.

Para el logro de los objetivos planteados se eligió una metodología que colaborara con una apreciación profunda de la palabra de los músicos, indagando a través de entrevistas de carácter abierto que posibiliten la confrontación de ideas sobre un análisis estructural del pensamiento de cada uno, una mirada desde los intérpretes de tango a partir de sus propias opiniones. No significa corroborar verdades o saldar interrogantes puntuales, sino la reflexión sobre la transmisión musical en el tango y los aspectos

que se desprenden de esta idea general. El enfoque que sugiere esta modalidad es el de eliminar preconceptos y abocarse a ideas que se suceden dentro de un conjunto prescindiendo de nombres propios, fechas exactas y demás, simplemente intentando de que surjan los pensamientos como un fluir y reconstruyendo la vida del tango a través de su fuente de reacción: los músicos.

Otra situación que lleva a profundizar desde esta metodología de trabajo, es la falta de elementos certeros, debidamente fundamentados que puedan sostener aseveraciones precisas en este tema. Muchas de las cuestiones que hacen a la transmisión, por sus características de tradición oral, no presentan suficiente documentación o fuentes que permitan hablar con seguridad, lo que se pueden realizar son aproximaciones e interpretaciones. Esta aclaración es importante porque en muchos casos no se advierte esta situación llevando a sostener afirmaciones que no son del todo válidas o representan una parcialidad o sencillamente carecen de fundamento. La búsqueda sobre las creencias y suposiciones guiadas por una experiencia personal donde interactúan conocimientos adquiridos informalmente con otros de carácter formal, desprendidos a su vez del plano anecdótico, brindan un saber en lo que atañe a la cultura, códigos y valores de la sociedad a partir de su música.

Desde una perspectiva histórica, analizaremos de qué manera se recuerdan o se piensan en la actualidad los modos de transmisión que fueron guiando al tango hacia el presente. En otras palabras, qué opiniones existen sobre el desarrollo de la transmisión de conocimientos musicales en el género; qué elementos fueron factores de cambio en las formas de transmisión y cotejar estas visiones con referencias bibliográficas. Esto se relaciona con el concepto de cambio cultural en el que se encuentra inmersa la sociedad de forma continua. Por eso mismo, las apreciaciones de la siguiente investigación son, en términos “posibles”, el análisis de este periodo en particular que posibilita una referencia o punto de partida para avizorar cambios posteriores que seguramente no tardarán en llegar. Vivimos un momento de intenso reflujo musical en el tango, lo que se manifiesta en las numerosas orquestas y conjuntos que marcan un nuevo momento histórico del género.

Es importante mencionar que el tipo de enfoque sobre el que se sostiene la investigación es quizás el mayor aporte del trabajo, haciendo confluír técnicas que se han desarrollado en el ámbito de las Ciencias Sociales con aspectos musicales, además de promover otros puntos de vista sobre el tango del que existe numeroso material escrito aunque siguiendo diferentes aspiraciones las cuales serán expuestas luego.

A partir de esta caracterización reside el intento por comprender cuáles son las formas culturales en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires que sostienen la transmisión de la tradición, entender el proceso histórico por el cual se han ido moldeando estas formas culturales, interpretar el momento que estamos viviendo de ese proceso, búsqueda que se basa en los fundamentos propios de una sociedad y su identidad como pueblo.

Para abordar los procesos de aprendizaje es necesario hacer una aproximación hacia los elementos que distinguen esta música. Por un lado, estos elementos caracterizadores están constituidos por factores musicales y factores socio-culturales, con la salvedad de que ambos actúan en conjunto, alimentándose mutuamente en el devenir de la historia. Es preciso apuntar hacia ambos por igual, como dos caras de una única moneda, ya que la música popular retiene en su interior, en su largo y complejo proceso de desarrollo, todo aquello que la sociedad vive en su seno, en lo político, lo económico, valores sociales, en el ejercicio pleno de la exteriorización de pensamientos y emociones comunes, así como la posibilidad de observar sus modificaciones.

Los factores socio-culturales implican las características de la sociedad delimitada geográficamente. Aspectos como las particularidades sociales de aquellos que moldearon el género en sus orígenes y sus posteriores modificaciones, los diversos contextos históricos que también influyeron en su continuidad y que han ido delineando cierto perfil cultural respecto a los modos de transmisión y de la propia intangibilidad que se expresa en el tango.

A través de la confluencia de estos factores se halla inmerso, y casi “implícitamente”, la enseñanza y aprendizaje musical del tango transmitido por varias generaciones de intérpretes y compositores que abonan a la trascendencia

espiritual de un género con virtudes distintivas que atañen a una totalidad como reflejo de la esencia de una sociedad, siendo las manifestaciones artísticas de un grupo particular la expresión y exteriorización significativa, la puesta de una construcción valorativa, una estructura de pensamiento.

El tema no se agota en la investigación, sino que representa un recorte, algunos aspectos están más desarrollados que otros que simplemente están mencionados en la medida de sintetizar las temáticas emergentes de las entrevistas. La idea es sentar un precedente en la discusión y crear un compromiso para seguir profundizando.

1.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TANGO COMO MÚSICA POPULAR URBANA

En cierta medida, el área geográfica o espacio físico donde se origina el tango es uno de los factores determinantes para su posterior desarrollo en cuanto a sus formas musicales. Es por eso que en torno a definir o ubicar al tango dentro de las características comunes con otras formas musicales, especialmente en Latinoamérica, lo remitimos a una especie musical “urbana”.

La música popular, a la vez, se mueve en un territorio simbólico, aferrado a un grupo de pertenencia, una historia, una cultura. Se sostiene a través de una tradición común, un modo de ser, un modo de vida. Sus músicos vienen a concretar todo un cúmulo de sentimientos que trasvasan lo generacional, siendo el tango de actitud estable en el tiempo pero dinámico a la vez por estar afectado a los cambios de la misma sociedad que proyecta.

La ciudad se caracteriza principalmente por la “convivencia” de diversos estilos musicales que se influyen de forma constante y recíproca. Promovido a través del contacto cultural entre individuos en el intercambio de diferentes conocimientos musicales, se han ocasionado procesos de fusión entre la música académica, popular y folklórica (entendida como la música de raíz tradicional) que habitan la ciudad. Claro está que cuando hablamos de tres sub-áreas que suceden dentro del espacio urbano, nos referimos a una inmensa cantidad de géneros y especies musicales, llegando actualmente a observar que los procesos de fusión se han diversificado al punto, que si bien produce una gran riqueza musical, dificulta asimismo su estudio, definición y reconocimiento.

En este aspecto podemos reconocer que el desarrollo de los modos de transmisión se encuentran afectados enteramente a esta situación de fusión. Se puede distinguir la existencia de elementos de la transmisión oral, proveniente de la música tradicional, desarrollada paralelamente con elementos de transmisión escrita, proveniente de la música “clásica”, absorbiendo mecanismos o técnicas de aprendizaje creadas para el estudio sistemático de la música sobre el papel pautado o partitura. Estas formas han sufrido las adaptaciones correspondientes a las necesidades de los ejecutantes y del propio género, resultando así una especie de “semi-escritura” que presenta la formación en la música popular, en cuanto a la composición, interpretación instrumental, aprendizaje, definición del estilo y elaboración de arreglos.

Charles Seeger (1940) establece una distinción general de la música en tres grandes divisiones tomando como criterio su medio de transmisión: la escrita, la oral y la popular híbrida. En términos reales, es decir, la práctica musical dentro del marco de la realidad concreta nos demuestra que los límites entre estas tres divisiones no es tan clara, sujeta a modificaciones, entrecruzamientos, superposiciones y variantes en la transmisión de un mismo género musical.

“En América, el complejo proceso de aculturación y asimilación de influencias indoamericanas, africanas y europeas permite apreciar que su aplicación es discutible”.¹

Asimismo, María Ester Grebe propone diversificar las posibles variantes y establece para la comparación entre música popular, docta -»clásica»- y tradicional, siete criterios: transmisión, autor, duración, difusión, dispersión geográfica, teoría, valor y funcionalidad. Asimismo aclara que

“Una diferenciación drástica de estos tres estratos es imposible de efectuar por existir subcategorías intermedias o híbridas”.²

Tomando la caracterización que hace de estos procesos el musicólogo Juan Pablo González, al músico popular se le puede analizar desde dos aspectos. En primer lugar, su rol artístico, que implica su estudio como compositor y como intérprete, incluyendo las posibles variables de cada ítem como por ejemplo la composición total (arreglo, instrumentación) o parcial (no armoniza, no arregla). El otro aspecto a tratar fundamentalmente es el de su formación musical. Resultando posible y clarificador discernir entre estos dos aspectos centrales, nos ocuparemos de analizar al músico

1 Grebe, María Ester. “Objeto, Métodos y Técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos”: 9. Revista Musical Chilena 133.

2 Grebe, María Ester. “Objeto, Métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos”: 9. Op. cit.

de tango desde la segunda sub-área de estudio planteada, es decir, desde el punto de vista o enfoque relativo al aprendizaje de los conocimientos musicales.

“Debido a las influencias del folklore y de la música de arte, el músico popular latinoamericano se ha formado musicalmente a través de diferentes caminos. Estos caminos lo conducen hacia un género determinado, de manera que cada género de la música popular latinoamericana posee caminos de llegada para sus músicos, junto con un depender de los factores socio-culturales ya descriptos, dependen del tipo de acercamiento y formación que el individuo haya tenido en la música”³

3 González, Juan Pablo. “Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana”. Revista Musical Chilena. p.78

4 González, Juan Pablo. “Hacia el estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana”: 78 Op. cit.

Para representar de forma esquemática las posibles variables que se pueden producir dentro del proceso de formación musical, utilizaremos el cuadro de González.⁴

- 1. Académica
 - 1.1 Completa
 - 1.2 Incompleta
 - 1.2.1 Estudios Formales
 - 2.2.2. Estudios Informales (Autodidacta)
- 2. Empírica
 - 2.1 Urbana
 - 2.1.1 Original
 - 2.1.2 Imitativa
 - 2.2 Rural
 - 2.2.1 Original (Cultor)
 - 2.2.2 Imitativa (Recolector)

Es en el interior de la formación de los músicos, en concordancia con una reelaboración basada en afinidades culturales y experiencias de vida, donde se realiza el proceso creativo.

Pero los modos de transmisión también van sufriendo modificaciones a medida y a la par del impulso creador y de las necesidades del músico profesional. La falta de estudios sistemáticos, en un primer momento, con una paulatina inclinación hacia la obtención de mayores recursos musicales diversos, produce una convergencia o coexistencia de procesos o caminos de formación paralela entre estilos o géneros populares y una enseñanza formal de tipo universal.

El traspaso de generación en generación sobre las costumbres y concepciones culturales funciona de forma inconsciente en el colectivo, como precepto natural de supervivencia. Dentro de los conocimientos musicales

desde una elaboración popular ocurre más o menos lo mismo, porque es música de todos, identidad de todos (o de un grupo), en un sentido fraternal. Tal es esta comunión que las transformaciones que repercuten en los sistemas de comunicación globales de la sociedad, inciden a su vez en los sistemas de comunicación a través de los cuales se construye la música, por lo que se pueden realizar asociaciones que se enmarcan dentro de un contexto más amplio.

Lo que ocurre es que esta transmisión puede ser interferida o avasallada por factores externos a través de procesos de aculturación, transculturación y en definitiva de asimilación de la cultura del otro. Entonces esto que pareciera tan natural e indestructible se vuelve necesariamente un sostén conciente, la recuperación de valores, como si se reconstruyera nuevamente la fundamentación de una cultura local, su idiosincrasia. Este proceso se observa de manera clara en el tango, deja entrever cada momento de este proceso y quizás la instancia de reflexión que toca vivir en la actualidad.

Siguiendo con esta aproximación en virtud de mostrar un panorama general, es preciso agregar que dentro del ámbito de dispersión del tango existen diferentes formas de aprendizaje, formales e informales aunque significativamente en grado de desigualdad definido como representación valorativa de la sociedad. El conocimiento adquirido de manera informal y autodidacta, se ubica en desmedro del conocimiento formal, otorgándole mayor prestigio y reconocimiento, generando una tendencia hacia la jerarquización o escalafonamiento del saber.

El dominio del sonido grabado por encima el sonido en vivo modifica las conductas cotidianas que acontecen alrededor de la música. Asimismo la grabación le ha permitido al músico popular la perdurabilidad de sus peculiaridades interpretativas, sin la necesidad de volcar estas particularidades en una partitura.

Estableciendo una línea histórica a grandes rasgos, la mediatización de la música popular como medio de comunicación y difusión, también ha producido cambios en las relaciones entre: la gente y la música, los músicos y la música, los músicos entre sí, los músicos y la gente.

El efecto que produce la globalización desde el punto de vista de lo sonoro, repercute asimismo en las comunidades

5 Vila, Pablo “El tango y las Identidades étnicas en la Argentina”: 71 en *Tango Nómada* Op.cit.

locales y sus significaciones. Emerge la necesidad de vincular estudios multidisciplinarios que puedan abarcar la comprensión real del movimiento textural que se expresa en la estructura musical. Lo particular y lo global, las identidades nacionales y supranacionales, la diversidad de un todo que tiende hacia una “mixtura homogénea”, de esta relación dicotómica resulta una movilidad, una dinámica de factores inimaginables que cambian de curso vertiginosamente. Es por eso que todo análisis, todo estudio sobre la música popular urbana sienta un precedente pero significa un tipo de observación absolutamente relativa y debe ser tomado en esta perspectiva.

En el marco de la dialéctica entre la cultura global y las culturas locales se reconocen intentos renovados de reafirmación e identidad;

“(…) es en el ámbito de la cultura donde se debate la pugna sobre el significado de las diferentes posiciones e identidades subjetivas”.⁵

El tango, estableciendo una comparación con la música “clásica” y tradicional, tiene una joven existencia. Por eso no es casual que adopte, que tome características de ambas. Si nos remitimos en especial a la influencia que ejerce la música europea desde los inicios del género, podemos ver, que muchos de los músicos que orientan las formas definitivas del tango, eran personas que tenían conocimientos musicales provenientes de la música docta.

También encontramos en el tango “primitivo” cantidad de músicos no profesionales que realizaban sus primeras aproximaciones musicales dentro del repertorio folklórico criollo propio de la tradición musical de la Provincia de Buenos Aires. Algunos provenientes del campo que acarrear de sus regiones originales tradiciones y conceptos musicales muy distintos.

Determinados elementos configuran y dan como resultado un género único, tomando como punto de partida diversidad de especies musicales que conviven en un espacio, interacción favorecida en un primer momento por las corrientes inmigratorias en contacto con la música criolla, y luego, una vez conformado el tango propiamente, su contacto con el resto de los géneros musicales que habitan la ciudad;

6 Pelinski, Ramón.
Tango Nómada: 22
Op.cit.

“(…) el tango porteño afirma su identidad en cuanto define la experiencia simbólica y expresiva de una comunidad”.⁶

Dentro de las particularidades que encontramos en los modos de transmisión del tango, observamos una convivencia entre métodos de tradición oral como influencia de la música folklórica y métodos propios de la música clásica (o académica o de arte, o docta). La resultante de ambas es en la actualidad, un aprendizaje que se mueve dentro de la semi-oralidad y la semi-escritura.

Aquellos que devienen en músicos profesionales, producto de la expansión y definición del tango, son los que luego realizan generalmente estudios musicales dentro de géneros y estilos anteriores, como producto de una necesidad del creador que demanda insaciablemente de mayores elementos para luego encausar y favorecer desde un espectro más amplio, la composición en el tango. La profesionalización del músico de tango introduce modificaciones relativamente abruptas; cambian las aspiraciones, necesidades e intereses, la búsqueda se profundiza.

La producción artística en el tango ha sabido contener numerosos matices estilísticos, convirtiéndose así en un género de gran riqueza, a través de la formación de diversas “escuelas” interpretativas, resultando este, uno de los puntos de inflexión que hacen a su particularidad, que marca la historia del tango con un sello imborrable que ha de ser identificar a los músicos de ayer y de hoy a partir de su influencia estilística dentro del género. Se instala aquí una fuerte referencia como componente sobresaliente de la transmisión oral, virtud que a la vez forma parte de las premisas fundamentales sobre las que se ajusta la música de tipo popular.

2 LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA

La oralidad y la escritura refieren a modalidades culturales en la transmisión de conocimientos. A través de estos mecanismos que participan en la transmisión musical del tango, se pueden identificar algunas de las claves de este proceso de asimilación. Estos dos conceptos surgen de la lingüística tras concebir las lenguas orales como tales. Con el tiempo se instó a incorporar en el vocabulario de las expresiones musicales sin una correspondencia escrita, aunque esto no signifique que la transmisión se realice a través de la palabra sino que comprende aquellas expresiones que carecen de representación escrita.

A partir de las formulaciones teóricas que se remiten a dilucidar cuestiones generales que hacen a la transferencia del saber en las diferentes culturas, se reconoce en el tango una relación dialéctica que une la cultura oral con la escritura.

Los modos de transmisión en la música se construyen de forma espontánea, no hay una decisión previa que los determine, por eso es interesante pensar que se van creando en torno a valores, características de cada sociedad que se traspasan a las siguientes generaciones de manera continua. Sobre esta base se fundamenta el género y se amolda a sus necesidades de forma y estilo.

En el tango, la transmisión oral y escrita sostienen una convivencia particular, ninguna suple a la otra, las dos han sido y son necesarias, se complementan y se cubren mutuamente. En otras palabras, en la transmisión generacional de conocimientos musicales, algunos elementos se transmiten a través de la vía oral y otros llegan a nuestros días a través de un papel, cada uno cumple roles muy diferentes dentro de la transmisión.

El estudio de la escritura y de la oralidad se debe a que funcionan como determinantes de los procesos de cognición, comunicación social y en las prácticas artísticas.

Para hacer una breve reseña y así comprender por qué se recurre a estos dos mecanismos, se puede mencionar que algunos investigadores establecieron distinciones de la historia en edad oral, edad mecánica, edad tipográfica y edad eléctrica. Lo cierto es que la tradición oral y escrita de una cultura determina modalidades perceptivas de una y de otra.

Si observamos lo que sucede dentro del proceso formativo de los músicos de tango, vamos a encontrar que

responde a conceptos musicales que devienen de la aprehensión del conocimiento y el modo en que se intercambia ese conocimiento a través de sus elementos estilísticos.

Desde un análisis de la música popular en la actualidad se debe tener en cuenta lo complejo del estudio sobre la base de una constante fusión de cualidades estéticas e interpretativas, que se sintetizan en la producción artística.

Las culturas de tradición oral poseen parámetros de audición distintos, se mueven dentro de las márgenes acústicas con límites no definidos a priori generalmente; la tradición escrita promueve un diálogo cerrado entre una persona y un intermediario muerto que el individuo debe reanimar;

1 Pelinski, Ramón
“Oralidad: ¿un
débil paradigma o
un paradigma
débil?”: 75 Op. cit.

“La tradición oral no favorece el individualismo.”¹

Para el etnomusicólogo Feld (1986) en la codificación de la realidad, la psiquis no-lineal está representada por la oralidad y la psiquis lineal está representada por la escritura o literalidad. Entonces existe una dicotomía entre ambas donde se articulan formas opuestas de conciencia o estados psíquicos.

Pues bien, en el tango confluyen diferentes características de transmisión oral y escrita pero la relación entre ambos procesos de cognición constituyen una modalidad única, así como resulta ser un género particular, es razón necesaria que contenga una transmisión particular. Esta mirada contribuye a esclarecer los procesos sociales y musicales que le otorgan sentido.

2.1 LA ORALIDAD

2 Portelli,
Alessandro. “Lo
que hace diferente a
la historia oral”:37
en *La Historia
Oral* Op.cit.

“Parece existir el temor de que una vez que se abren las compuertas de la oralidad, la escritura (y con ella la racionalidad) será expulsada por una masa espontánea e incontrolable de material fluido y amorfo. Pero esta actitud nos ciega al hecho de que nuestro temor reverencial por la escritura ha distorsionado nuestra percepción del lenguaje y de la comunicación al punto que ya no entendemos ni la oralidad ni la naturaleza de la escritura misma.”²

La transmisión oral comprende de la herencia cultural, lo más profundo, es la transmisión de su esencia, de sentir, de entender. Es la transmisión que no posee un intermediario concreto, es un traspaso mano a mano.

En cuanto a la transmisión oral de los conocimientos musicales en el tango y siguiendo la misma línea de pensamiento, lo principal es su carácter: la “tanguidad”. Cualquiera que

haya escuchado alguna vez un extranjero poco empapado en el asunto interpretando un tango -al margen de todo el trabajo profundo que se está desarrollando alrededor del tango en muchas partes del mundo- sabe que no es suficiente con conocer el estilo de acompañamiento o determinada progresión armónica.

Todo aquello que hace sentir que la ciudad de Buenos Aires está impregnada de cierto espíritu tanguero es porque de alguna manera se sintetiza en el género la fisonomía del porteño. Esto en realidad es un tanto difícil de explicar pero no de comprender ya que se expresa en la vivencia personal como necesidad individual de un sentido de pertenencia. Sin embargo en la música no es suficiente poseer ese espíritu particular que lo rodea, sino que en igual grado de importancia, es fundamental el poder retransmitirlo con el instrumento, el poder canalizar ese flujo interno.

William Moss realiza la siguiente definición:

“Las transmisiones orales, por su parte, son amplias comprensiones del pasado que surgen orgánicamente dentro y fuera de las dinámicas culturales de una sociedad en evolución. Son transmitidas oralmente y sólo realmente, de persona a persona. Son experiencias espontáneas de la identidad, las funciones, las costumbres, los propósitos y la continuidad generacional del grupo de personas en cuyo seno se producen. Surgen y existen en forma completamente independiente de cualquier lenguaje escrito o dispositivo de registro y no dependen de estos para perdurar. Las tradiciones orales no constituyen normalmente las experiencias directas o inmediatas de quienes las conservan en sus memorias, sino más bien las experiencias del ethos abarcador de las generaciones previas, recibidas de la generación inmediatamente anterior y re-contadas en el presente tal como son recibidas en la generación actual.”³

La tradición oral entonces, es de condición más estable ya que apela a un concepto más general, una forma de mirar, de pensar, de entender. Este traspaso espontáneo de generación en generación del que habla Moss, desde el aprendizaje musical existe desde la aproximación práctica a través de un intercambio intuitivo, un efecto de contagio en el contacto con el otro. Esto quiere decir que se produce dentro de un aprendizaje que ocurre de manera informal, en la exposición frente al hecho sono-

³ Moss, William W. “La historia oral: ¿qué es y de dónde proviene?”: 27 en *La Historia Oral*, Op.cit.

ro y en un diálogo -quizás fortuito- entre músicos de experiencia y músicos en desarrollo.

A la vez, ampliando los aspectos de esta cita, la nueva generación, cada sector generacional que se va acoplando en el acontecer histórico y que hereda “saberes” de las anteriores, realiza una reinterpretación de las prácticas musicales anteriores, acorde a un tiempo y lugar construyendo nuevas comprensiones del pasado.

4 Nettl, Bruno.
“Música Folklórica
y tradicional de los
continentes
occidentales”: 13
Op. cit.

“Decir que una cultura tiene tradición oral significa simplemente que su música (al igual que sus cuentos, proverbios, acertijos, métodos artesanales, y artísticos y en realidad todo su folklore) se transmite de viva voz. Las canciones se aprenden de oído; la construcción de los instrumentos y su interpretación se aprenden por observación.”⁴

Sería suficiente con observar las partituras editadas de repertorio folklórico y popular, del tango en este caso, para ver que jamás lograría por sí misma generar en el intérprete un acercamiento estilístico. La partitura de tango registrada se ha caracterizado por ser en absoluto representativa de lo que suena.

La referencia a la tradición oral es utilizada casi de forma exclusiva para mencionar a la música tradicional, pero como vimos al principio con Juan Pablo González, analizando la música popular podemos ver como se cruzan diferentes elementos característicos de las sociedades y sus formas de transmisión al punto de producirse una cantidad de matices a través de las dinámicas culturales.

Cuando hablamos de transmisión oral en el tango, no nos referimos a una transmisión oral pura sino que la encontramos dentro de estos matices y es el matiz particular, esa ecuación única que resulta en el tango.

Antes de la grabación e incluso hasta su perfeccionamiento -ya que las primeras distorsionaban el sonido convirtiéndolo en un documento dudoso- todo lo que nos llega de aquellos primeros momentos del tango, nos llega filtrado por el intermediario vivo, incluyendo la posible reconstrucción de algunos elementos por cronistas de la época cercanos a la misma, que por lo general carecían de conocimientos musicales para describir en estos términos. A partir de la grabación el panorama cambia por completo, el sonido se vuelve inmortal y es así que podemos escuchar

los estilos personales, el tipo de toque que se utilizaba, el concepto musical y demás.

La grabación, pero fundamentalmente la actuación en vivo, si bien representa una parte importante en el aprendizaje de la música en general, en el tango constituye una parte esencial ya que determinados elementos utilizados, incluso de sello personal no son transcritos en ningún lugar, cosa que no ocurre en la música académica por ejemplo. Respecto a este tema se refiere Emilio Balcarse en una entrevista:

5 Balcarse, Emilio. “En busca del eslabón perdido” 14-15, entrevista por Carlos Bevilaqua. Revista de Tango *El tangauta*, *fatiga de los adoquines* 85, año 6 2001

“(…) se pueden escribir con algunos acentos, algunas indicaciones, pero cuando se pone en práctica se plantea la necesidad de expresarlas cantando o con un instrumento. Por ejemplo, Di Sarli iba expresando cada nota y eso no se puede escribir. En la orquesta de Pugliese había unos caprichos para expresar increíbles. Había momentos en que los músicos nuevos se perdían entre las divisiones de tantos rubatos y expresiones inesperadas que aparecen. En ese momento pensaban que se habían equivocado de partitura.”⁵

Si se encontrara una partitura de un tango que jamás se ha tocado o que se ha perdido en el olvido y no existiera grabación alguna, seguramente el músico que decidiera tocarlo respetaría la melodía que está escrita textual, pero su intención y acompañamiento, hasta es posible que su progresión armónica también, jamás podrá reproducirse tal cual el autor lo pensó. En la partitura “clásica” de tango no aparece más que la melodía original y una armonía “base” sobre la que se desarrolla esa melodía. En otras transcripciones encontramos elementos más desarrollados, una armonía más profunda, donde lo escrito se acerca más a lo real, a lo que suena, pero no deja de ser imprescindible acompañar lo transcrito en el papel con otro tipo de conocimiento del género que permita darle el sentido tanguero, el alma del estilo.

El hecho de mencionar como “armonía base” la transcripción en partituras resulta porque es difuso pensar que determinados compositores con una amplia formación musical, utilizaran una armonía primaria. Una posibilidad es que le quitaran importancia a la transcripción, siguieran con sus métodos orales y simplemente escribieran su música para asegurarse los derechos de autor. Otros pueden pensar que tenían pocos conocimientos de armonía y escribían como tocaban, lo cierto es que es dudoso.

Los elementos estilísticos utilizados no se han explicado, no ha habido un interés por teorizar acerca de cómo se llega a conseguir determinados resultados sonoros. Entonces lo que sucede es que los estudiantes vuelven una y otra vez hacia las mismas fuentes sin modificaciones relevantes; la audición, la prueba, la búsqueda primera, la experiencia individual y a veces grupal.

Es en la fuerte vigencia de la transmisión oral sobre los elementos musicales estilísticos del tango donde se apoya el aprendizaje, demandado por situaciones de contacto interpersonal y musical en vivo que permitan la aprehensión informal del hecho sonoro.

2.2 LA ESCRITURA

6 Marconi, Néstor
(1994) Revista
Club de Tango N° 6

7 Reichart (1979)

“Hoy encuentro un montón de cosas que no se pueden reflejar con palabras”.⁶

“Es solamente en la interpretación cuando se puede considerar al tango como un producto acabado”.⁷

Los tangos criollos que se transmitían exclusivamente a través de los músicos y sus instrumentos como intermediarios, comienzan a escribirse en ediciones de piezas para piano. De esta manera se introduce en hogares de familias con mayores recursos económicos, es decir que se incluye a un nuevo sector de la sociedad que se mantenía al margen y que no tenían un contacto directo con el tango -salvo en el prostíbulo-. Así se va incorporando junto con una formación en música “clásica”, así como también a las manos de los músicos profesionales, intérpretes de géneros musicales europeos que se van aproximando al tango a través del papel, facilitados por la escritura ya que las barreras socioculturales no permitían un contacto directo con estos otros músicos.

Este ejemplo expuesto sirve para entender que no es que la edición en partituras no haya generado cambios, pero reafirma que esas modificaciones no son de carácter profundo, no tienen incidencia en la transmisión del estilo pero sí en el intercambio de persona a persona. Inevitablemente tenemos que preguntarnos cuál habrá sido la resultante sonora de esas aproximaciones desde la escritura. En definitiva, debe haber generado una motivación o interés mayor ya que en realidad, le daba entidad al tango a aquellos que por su formación “lineal”, culturalmente empezaron a aceptar y valorar esa música que a partir de la escritura

comienza a integrar sus propios parámetros musicales, asumiéndola como posible.

Pelinski plantea en este sentido la mediación de la escritura como proceso de negociación;

8 Pelinski, Ramón.
Tango Nómada: 61
Op.cit.

“(…) su música había dejado la tradición de ‘tocar a la parrilla’ para someterse al control artístico y a la autoridad del arreglo musical escrito. El arreglo regula la ejecución de la orquesta típica y media entre la cultura popular y erudita”⁸

Por otro lado, los objetivos de la edición en partituras fueron principalmente comerciales por parte de los músicos y por parte de los editores que en poco tiempo vieron la veta económica de este recurso. La situación posterior de que se haya generado una divulgación hacia un sector de la población que se mantenía bajo otros conceptos musicales y valoraciones artísticas, es una consecuencia de lo anterior.

La escritura, la notación musical no define al género en sí, el tango está definido por sus capacidades orales, la capacidad de creación desde la intuición, desde la elaboración socio-cognitiva previa, desde la experiencia, desde el intercambio.

Más aún, la escritura, básica en sus elementos, no constituye un interés hacia la representación de la producción sonora real y el curso que sigue en esta misma línea es la confección de arreglos en edición, donde prácticamente es inexistente a comparación de la edición tradicional para canto y piano como reducción. Porque en realidad esta sería la barrera que permite que el tango siga siendo de forma indiscutible un género de tradición popular, donde se recrea con cada persona, con cada formación grupal volcando sus particularidades, y de ahí el peso que tienen los diferentes estilos como aspecto inherente al género.

Respecto a la edición de arreglos sucede que a partir de que se instala la orquesta típica y durante su desarrollo, cada cual se inclina a definir un estilo propio, es decir que cada orquesta se proveía de sus propios arreglos, no representaba un interés interpretar arreglos de otros. Ya más cercano a la época actual, luego de haberse distendido las existencia bien definida de estilos y desarticulada la numerosa formación instrumental de entonces, se procede a una recuperación sobre la elaboración

característica de cada una de las orquestas que permanecen como referentes. Es de forma reciente que la escritura de arreglos adquiere difusión.

La partitura editada generalmente se utiliza como guía básica para la elaboración de arreglos propios o como base para la ejecución “a la parrilla”, de tipo improvisatorio a partir de la base armónica y la línea melódica, complementada con una audición de diversos arreglos de autores o estilos que matizan el panorama o le otorgan el contexto sonoro real del producto artístico como configuración total.

Desde el punto de vista de la práctica, en el proceso de apropiación de lo musical, la cantante Patricia Barone comenta, desde la especificidad del aprendizaje en los cantantes de tango, que en el abordaje predomina fuertemente lo intuitivo, es decir que existe una falta de rigor en la interpretación de la melodía tal cual el autor la escribió. Rara vez se recurre a la partitura suele acudir a las grabaciones tomando como puntapié inicial la versión del intérprete escogido, incorporando variaciones melódicas a través de cada cantante que retoma la canción, sosteniendo un evidente lenguaje oral.

La búsqueda se basa en la aproximación como resultante de un estilo en congruencia a una afinidad personal y el encuentro con lo propio, la impronta individual sobre esa pieza, la búsqueda interna sobre aquello ya elaborado. Este factor de búsqueda propia desata muchas polémicas en las cuales no profundizaremos porque en definitiva, el género popular se expresa con esta metodología o proceso de elaboración colectiva donde cada uno realiza una apropiación y su devolución a la sociedad.

Concluyendo esta distinción y confluencia de elementos como procesos en el desarrollo intelectual y de aprendizaje musical, si pensamos la tradición oral como paradigma determinante de la conciencia (Pelinski, 2000) el tango está determinado por esta condición que arrastra como antecedente en sus raíces populares, colectivas, como función de un proceso socio-cognitivo particular.

La utilización de la escritura representa un complemento necesario y transformador hasta cierto punto en la “psiquis no-lineal” que reproduce el género en su transmisión generacional. De ahí se pueden tomar algunas de las dificult-

tades que presentan los músicos que tienen una formación académica como base profunda desde una perspectiva “lineal”, teniendo que reconstruir una nueva visión del concepto musical como proceso de aprendizaje.

Por otro lado, la imposibilidad hasta ahora de sistematizar la enseñanza o las dificultades que se presentan en el intento por precisar un estudio que inevitablemente recurre a lo “lineal”, en sentido de una única dirección, por ser la característica de aquello que conocemos como metódico y sistemático, le es ajeno al tango que demanda de una percepción que se mueve en distintas direcciones.

En efecto, existiendo la intención actual de pensar metodologías que promuevan el aprendizaje del tango dentro de la enseñanza formal, es imprescindible conocer estos significados dentro de la transmisión de conocimientos musicales que se adecuen a una sistematización y no reproducir o traspolar metodologías que se desarrollan sobre esquemas conceptuales indiferentes al género musical específico.

3 PERSPECTIVA HISTÓRICA

3.1 EL MITO DEL TALENTO

1 Mario Friero Pombo, “El tango mítico, Inconsciente colectivo e Identidad”. Op. cit.

2 Palacio Jorge, “¿Quién le teme al tango?”, en la revista de tango *El Tangauta, fatiga de los adoquines* 85, año 6, 2001, pág. 20.

“Guerrero infortunado de la completud de la vida, el tanguero se intoxica de mitos. En lugar de apaciguar a los famosos “ratosnes” de la mente con verdades a medias, los consuela paradójica y maravillosamente “con sombra y recuerdo”, “atravesando el pasado”.¹

Delineados algunos de los postulados teóricos que sostienen los fundamentos de la investigación, se procedió a la búsqueda de material escrito acerca de los modos de transmisión o referencias sobre el aprendizaje musical en el tango a lo largo de su historia.

La bibliografía consultada comprendió en primera instancia una búsqueda en escritos biográficos sobre músicos desde principios de siglo hasta nuestros días. Cabe remarcar el extenso material que existe de diversos autores que tratan la vida de los músicos de tango. Básicamente este aspecto del tango y su historia absorbe el interés de los escritores; su procedencia social, el ambiente familiar, su acercamiento a la música, los avatares de la vida -generalmente son historias de sufrimiento y lucha, situaciones de conflicto-. También aparece la relación de estas personas con la vida nocturna de la ciudad, sus amistades dentro y fuera del ambiente tanguístico y demás.

En su mayoría, estas numerosas obras escritas presentan un carácter muy peculiar; las referencias históricas están teñidas por un alcance mítico, como por ejemplo en el tipo de elocución:

“Durante una gira, Francisco Lomuto y los integrantes de su orquesta llegaron a las siete de la tarde en un ómnibus especial (...) cuando ya estaban instalados en el hotel, se les presentó un agente de policía diciendo que, por orden del comisario, el director y los músicos, debían presentarse en la comisaría (...) pensaron que era para tocar y preguntaron si había que llevar los instrumentos. Al decirles que no, marcharon temerosos. Nunca es agradable que a uno lo inviten a una comisaría”²

Característica de este material son las anécdotas exacerbadas en favor de experiencias dignas de cuento, atiborradas de connotaciones extremadamente subjetivas y que muchas veces responden a estereotipos bien definidos dentro del tango.

“Mientras la percepción de un relato como “verdadero” es relevante tanto para la leyenda como para la experiencia personal y la memoria histórica; las narraciones históricas, poéticas y legendarias a menudo se mezclan de manera inextricable. El resultado son las narrativas en que el límite entre lo que tiene

3 Portelli, Alessandro. "La historia oral como narración": 41 en *La Historia Oral Op.cit.*

lugar fuera del narrador y lo que sucede dentro, entre lo que concierne al individuo y lo que concierne al grupo, puede tornarse más alusivo que en los géneros escritos establecidos, de modo que la 'verdad' personal puede coincidir con la 'imaginación compartida'.³

En comparación a los textos de carácter narrativo que remiten al tango, existe poco material orientado hacia un estudio con objetivos de investigación y siguiendo una metodología de trabajo. Incluso los músicos que publicaron algún libro, lo han hecho a cuento de la experiencia de vida. Aquellos que escribieron se inclinaron por perseguir esa maravillosa fantasía que vive en el imaginario y evidentemente es eso lo que ha incentivado o atraído a sus redactores, los interlocutores del tango. Tampoco son personas con una formación que apunte a un análisis social de aquello que rodea al fenómeno musical, sino que siendo en muchos casos fervientes amantes del género hacen de su experiencia y de su propia mirada, una verdad; "porque ellos lo vieron, lo vivieron".

Tal es así que solamente se encuentran casos aislados en donde el enfoque dado sea otro (exceptuando la perspectiva filosófica), una mirada que sea ajena, que mire como desde lejos, por encima, y sólo se introduzca de manera analítica, desprovista de lo anecdótico. Porque también es una observación que, aunque a veces haya resistencia a aceptar algo distinto, es valiosa ya que el marco creado en torno al hecho musical representa un aspecto importante de lo que somos como sociedad, al margen de los sentimientos que esto puede generar.

Estos estudios relativamente recientes, realizados por sociólogos, antropólogos, musicólogos y etnomusicólogos aportan nuevos pensamientos e información, como por ejemplo *Antología de tango rioplatense* realizado por el Instituto de Musicología "Carlos Vega", *Tango Nómada* de Ramón Pelinski -ver bibliografía- por mencionar trabajos desde la investigación, aunque ninguno apunta específicamente al tema que estamos tratando.

Esta pequeña introducción de carácter general sirve para enmarcar las referencias sobre el aprendizaje de los músicos dentro de una bibliografía en donde la posesión de conocimientos musicales está también rodeada de mito.

Dentro y fuera de esta narración escrita aparece en el imaginario colectivo la visión del músico de tango virtuoso, dotado, connotado con lo mágico, elegido por el destino y absolutamente conducido por el sentimiento y la pasión.

Es claro que esto se produce en un principio y luego se sigue manteniendo fuertemente en la visión desarrollada desde el público, en el intento de resaltar aún más la figura del músico de tango colocándole el rótulo de virtuoso, remarcando que el tango es un género musical “jerarquizado.” El oyente tomó una participación muy activa, protagónica, exigente. Se ha creado como un mundo paralelo en torno al tango -con su código lingüístico-, y sabiendo de esta fuerte presencia y de quienes escribieron, los tangueros fueron armando su visión de la labor musical.

Fuera de ahondar en el rol que cumplieron los seguidores del género, sólo tomando el aspecto de la construcción del mito tanguero y el virtuosismo musical, sucede que es sensato que ocurra que los que aportan en este sentido sean aquellos que escuchan pero jamás han estudiado música y por lo tanto desconocen los pormenores del aprendizaje sobre el instrumento, el grado de dedicación puesto al servicio de la música para los logros esperados. El desconocimiento unido al deseo y a la necesidad de acudir a argumentos sobrenaturales, crean un sentido de realidad. La situación social del pueblo gesta al tango, por eso existe ese sentido de pertenencia con el género, donde el público establece una fuerte coparticipación con el artista.

Esto no significa que dentro del tango no haya existido un músico con facilidades poco comunes, pero es insuficiente pensar que los músicos de tango no necesitaron estudiar en sus instrumentos, como así tampoco que nadie les enseñara o les transmitiera determinados elementos como antecedente concreto de las características del intercambio. En algunos casos aparecen mencionados algunos maestros pero no existe un espacio de valoración en el aspecto educativo. Podemos decir que se han realizado numerosos trabajos e investigaciones referidas a las condiciones innatas y adquiridas del conocimiento humano y otras que abordan específicamente el conocimiento musical:

“(...) si bien es innegable que existan amplias diferencias individuales en la facilidad y disposición para el aprendizaje de un instrumento - un hecho que cualquier maestro de instrumento

4 Musumeci, Orlando
“Diferentes Niveles de
logro en hermanos que
tocan el mismo
instrumento”, op. cit.

5 Ferrer, Horacio.
Revista *Club de Tango*
6.

6 Zucchi, Oscar. El
tango, el bandoneón y
sus intérpretes: 389.

puede corroborar- no es menos cierto que la manifestación de esas diferencias depende en gran medida del contexto en que tiene lugar ese aprendizaje. Mientras dentro de los conservatorios y escuelas de música universitarias, la supuesta de dones o talentos innatos tiene todavía una influencia profunda. (...) Durante la última década un amplio cuerpo de investigadores impulsó la visión de que la competencia musical es un atributo mucho más difundido entre la población que lo que antes se había pensado: esta ‘musicalidad’ se desarrolla en casi todos los miembros de una cultura a través de la exposición informal a las producciones musicales de esa cultura”⁴

Claramente la historia escrita del tango y por lo dicho con anterioridad, se mueve al margen de estas aseveraciones de carácter indagatorio acerca de los procesos cognitivos de la música. Es posible que la falta de una perspectiva un tanto más objetiva no permitiera tener aproximaciones o datos más certeros sobre la experiencia musical que atravesaron los músicos relacionado con el intercambio social, y asimismo, este enfoque haya favorecido la relación del tango con el “mito del talento”.

Siendo así, nos encontramos con textos en tono literario como por ejemplo:

“...Arolas fue ante todo; “un talento innato para la invención musical, una verdadera fuente de ideas (...)”⁵

También referido a Arolas:

“(…) surgido de humildes ambientes, con apenas el tercer grado primario cursado, habiendo adquirido nociones elementales de teoría y solfeo recién a los dieciocho años de edad y algunos rudimentos de armonía algo más tarde, con una vida disipada y alcoholizada, ¿cómo pudo (...) haber compuesto esas 120 obras que conforman su producción, de valores tan parejos, de tan superlativa belleza, de esa profundidad emotiva que por momentos lacera, y que con ese borbollón de su inventiva desbordante que lo llevó en algunas de sus páginas a atiborrar más de una decena de temas distintos en las dos o tres partes en que se estructura un tango? Sólo se nos ocurre una palabra: genio.”⁶

En un libro publicado sobre la época decareana, Enrique Cadícamo se refiere a Juan Carlos Cobián:

“(…) a la edad de siete años se sintió atraído por el piano familiar que pulsaba su hermana Dolores, repasando las lecciones del conservatorio donde cursaba sus estudios de música, permaneciendo junto a ella y escuchándola fascinado. Cuando Dolores abandonaba el piano era él quien lo

7 Cadícamo, Enrique. “La historia del tango: la época decareana”, op. cit.

ocupaba para jugar con el teclado. Al poco tiempo la hermana comprobó con sorpresa que el niño poseía condiciones naturales para el piano, viéndole hacer por cuenta propia, con sus pequeños dedos, una tercera, y casi tomándolo como un juego infantil continuó realizando otras (...) Entusiasmada por esas condiciones innatas del niño, consideró con sus padres que a Juan Carlos había que hacerle estudiar música donde ella lo hacía: una filial del conservatorio Williams.” (...) “Parecía saberlo todo antes de aprenderlo y además era tal su instinto musical que parecía no tener necesidad de aprender”.⁷

Podría ser que justamente los músicos citados fueran dos casos excepcionales y realmente lo fueron, pero es inevitable pensar que su fuerte pasión e inquietud por la música los llevara a los mismos resultados pero inspirados por su propia motivación y convicción, facilitando su aprendizaje y no que supieran a priori. Además se pueden encontrar algunas pocas referencias por ahí perdidas que hablan de un Arolas que practicaba incesantemente sobre el instrumento, que ensayaba con su orquesta todos los días:

8 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

“(...) Arolas estudiaba muchas horas, no era que las cosas le salieron”.⁸

También aparecen otras opiniones sobre Cobián, que practicaba las lecciones dictadas a su hermana luego de escuchar atentamente las indicaciones de su profesor, atrapado por un gran interés en aprender a tocar el piano desde muy chico. Sin embargo, estas opiniones no son las que priman, ni tampoco se puede saber que sean ciertas pero sí afirma que estos aspectos sobre el aprendizaje y bagaje musical no se han tenido mucho en cuenta ya que no cuadran en lo poético de una historia rodeada de mito.

La redacción de carácter literario procuró ubicar a los músicos del tango en un lugar altamente privilegiado, por encima del común de la gente, hasta cierto punto inaccesible, sostenido por la falta de conocimientos sobre los procesos cognitivos, meta-cognitivos y socio-ambientales que subyacen en la ejecución musical, que llevan a la generalización de la idea de que es necesario poseer aptitudes o “dotes” específicos para poder tocar un instrumento, creencia en que las habilidades individuales de ejecución están determinadas por las características biológicas innatas. Y en muchos casos el músico también tiene una fe mítica en esta cuestión:

9 García, Carlos.
Sección de reportajes
desde un enfoque
didáctico. Revista
“Club de Tango” 6:
17-19.

“(…) aprendí que si bien el hombre nace con ese don, con esa gracia divina del sonido, debe aprender a cultivarlo”.⁹

El sentido de musicalidad es propio del ser humano en cualquier parte del mundo y en cualquier cultura, no existe sociedad alguna que no haya querido manifestarse a través de la música. Es así que cualquier hombre lleva esa necesidad intrínseca, natural.

Es posible pensar que mucho de toda esta idea fantasiosa haya aportado su cuota a lo largo del tiempo en el hecho de pensar que aprender a expresarse musicalmente es más complejo de lo que verdaderamente es, aportando a la reducción elitista de la interpretación en el tango. Se fue perdiendo paulatinamente el sentido de que todo músico puede abordarlo, comprenderlo, experimentarlo, que no hace falta estar tocado por una varita mágica, que sólo hay que introducirse en su mundo y estudiar, conocer, como todos los músicos que han pasado y han dejado un gran esfuerzo y convicción por encima de los resultados, con sus particularidades e intensidades propias de cada personalidad.

En este sentido, cabe la reflexión sobre cómo la experiencia cotidiana de la música en el conjunto de la sociedad y desde donde surge el tango, se ha convertido en una experiencia para algunos pocos que lo realizan desde el escenario. Cuándo y cómo fue que la actividad musical se fue convirtiendo en un asunto para “entendidos”, con exclusividad de los profesionales. Y sin embargo sabemos que la música es mucho más que eso. El mito del talento realiza su aporte desde ese lugar, nocivamente.

3.2 EL CONCEPTO DEL VIRTUOSISMO DESDE LA EXPERIENCIA MUSICAL ¹⁰

10 La ficha de los
entrevistados se
encuentra al final del
trabajo.

Desde las entrevistas las referencias sobre el talento surgen a partir de diferentes temas, desde diversos puntos se acude a esta cuestión. Si bien había un interés a priori de vincular la enseñanza del tango con la recurrente idea del mito del talento en las reseñas bibliográficas, se dio de manera espontánea su mención por parte de los colaboradores. Lo que se hizo entonces fue tomar esta presencia para realizar una profundización sobre su significado.

En la acepción de la palabra o de la frase, sobresale la capacidad de expresión vinculada a lo emocional;

11 Entrevista a Esteban Fallabela.

12 Entrevista a Diego Benbassat.

“La técnica tiene que estar al servicio de ese talento para transmitir”, “(...) no creo que todas las personas tengan la misma capacidad de expresar”.¹¹

“(...) tiene que ver con cómo se entiende la música.”¹²

De una forma muy sintética, lo que se infiere de las diferentes opiniones es que la técnica es algo que se aprende, mientras que la posibilidad de expresar se tiene o se carece de ella, no se adquiere.

Cabe mencionar que el aprendizaje técnico sobre el instrumento, y teniendo en cuenta que hablamos de un lenguaje transmitido informalmente, presenta la posibilidad de ser adquirido de forma intuitiva o de forma académica. Esta aclaración hace referencia a que dentro de una perspectiva histórica, era común desarrollar una metodología de carácter técnico de una manera intuitiva a partir de las necesidades individuales, generando recursos propios. Para citar un ejemplo, los bandoneonistas se fijan especialmente en esta cuestión por lo novedoso del instrumento, junto a la falta de experiencia sobre su utilización, propició una importante etapa de experimentación en donde los músicos ideaban sus propios recursos de digitación para alcanzar las necesidades en la interpretación.

El significado que se relaciona a la noción de virtud musical asociada con cualidades expresivas, no se corresponde con la acepción que se utiliza en instituciones tradicionales especializadas en la enseñanza musical, como es el caso de los conservatorios de la ciudad, en donde conviven aún posiciones muy rígidas y obsoletas entre las que se sostiene la postura de vincular al virtuoso con quien manifiesta habilidades técnicas. Esta distinción puede entenderse como las diferentes tendencias que existen entre la enseñanza informal y la enseñanza académica de la música en donde la primera apela a las capacidades expresivas como centro neurálgico que conduce la actividad musical, y la segunda deviene de una tendencia hacia el tecnicismo producto de un desfasaje con el hecho musical en sí.

Las condiciones personales en el aprendizaje musical del tango también se relacionan con el ámbito desfavorable o poco propicio en la generación de conocimiento y situación de contacto con el objeto;

13 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

“(…) como las transmisiones de las enseñanzas son muy directas y pedagógicamente con una mínima elaboración, las pesca el más avisado, el que tiene el oído más dotado, más despierto”.¹³

La fuerte creencia sobre las condiciones naturales junto a diferentes ideas que se cruzan y que aspiran a la generación y apertura de las opiniones con visiones más amplias intentan romper con estereotipos que terminan conviviendo y dando lugar a pensamientos contradictorios. Sin embargo, se reconcilian en un justo equilibrio consensuado por el “imaginario común” entre la interpretación sobrenatural y la justificación teórica.

14 Entrevista a Javier González.

“Yo creo que todos tienen condiciones para mejorar lo que tienen”. (...) “Astor [Piazzolla] pudo imponer su música por la convicción que tenía, era así, más allá de que sea buena, mediana o mala”.¹⁴

15 Entrevista a Marcela Bublik.

“(…) a uno le puede parecer que un alumno es más talentoso que otro y después las cosas terminan siendo distintas...¿quién es uno para decir este sí y este no?”.¹⁵

Se puede decir que, si bien no es posible tomar la historia contada del tango tal cual aparece en la bibliografía, no es cierto tampoco que no nos pueda dar algunos elementos a tener en cuenta en el análisis, en la estructura de pensamiento que rodea al género. De este mismo modo podemos comprender cuál es el lugar que ha ocupado la enseñanza-aprendizaje en la historia escrita, ya sea por omisión o por imprecisión.

De la observación de estos aspectos, siendo insuficiente el análisis que se puede realizar sobre las fuentes escritas, se ha dado la prioridad a la información brindada a partir de entrevistas puntuales con personas que, desde diversos enfoques o de determinados ámbitos de su propia experiencia, pudiesen expresarse como maestros, como estudiantes o desde ambos roles –los maestros por los estudiantes que fueron-. Sus reflexiones acerca de la enseñanza en el tango dentro de determinadas posturas convergentes; cómo se supone el desarrollo de los modos de transmisión y qué es lo que sucede en la actualidad.

3.3 LA HISTORIA ORAL

El relato oral está relacionado con la Historia Social que persigue preferentemente la recuperación de los procesos más que a personajes puntuales, habla más de los

16 Schwarzstein, Dora. "La Historia Oral en América Latina": 11 en *La Historia Oral*. *Op.cit.*

significados de los acontecimientos que de los acontecimientos mismos, contribuyendo a la posibilidad de un entendimiento más comprensivo de la historia y de nuestro presente de manera que puedan ser plasmadas las vivencias y pensamientos de una época desde los anónimos protagonistas.

"En América Latina la historia oral se ha utilizado, en general, con la esperanza de permitir la expresión de los "sin voz" (...)"¹⁶

Haciendo una "ambiciosa" analogía con este trabajo, la idea sería la de dar lugar a una historia sin voz en el tango. Utilizando como recurso diferentes técnicas de la antropología, sociología y psicología, es decir, metodologías de indagación que se desarrollan en el ámbito de las Ciencias Sociales, la finalidad es plasmar la expresión de un proceso.

3.4 BOSQUEJO DE UNA RECONSTRUCCIÓN

A partir de la memoria, las expectativas, las creencias y la transmisión de boca en boca, los músicos que se manifiestan en la actualidad desarrollan a través de las diferentes entrevistas sus propias visiones de aquello que observan desde una perspectiva pasada y que reciben como legado. De esta manera se reconstruyó el aprendizaje y la transmisión musical en el tango desde los aspectos más recurrentes, característicos y significativos en los que se sostiene la historia oral del género.

La posibilidad de rescatar algunos antecedentes en la historia del tango en cuanto a cómo se fue transmitiendo y dando forma, parte de que desde un principio existió una forma de transmisión, de intercambio y una pedagogía "natural". De la mano de este hecho, otro de suprema importancia es la aceptación social de esa música, la decisión colectiva que promueve hacia adelante un género nuevo. Sin esa "primer" transferencia y aceptación, la música que sólo es transmitida de forma oral, es perdida para siempre. Por eso queda esa sensación de pensar que es probable que algo de esa historia, de esa música, no haya sobrevivido, quedando fuera de nuestro alcance el poder recuperarla, saber de su existencia.

En estos primeros momentos hablamos de una transmisión directa, de alguien que hace una cosa de una manera, la pasa a los otros, el otro la toma y la desarrolla, y así sucesivamente llegando a la consideración de un proceso que definitivamente se desarrolla como "elaboración colectiva" (Nettl, 1985).

Estos músicos que practicaban tango en un principio tenían pocos conocimientos musicales generales, se las ingeniaban observando con detenimiento la manera de ejecución del instrumento por parte de algún familiar o allegado, es decir, a través de un contacto visual y auditivo y luego una práctica directa sobre el instrumento a modo de “ensayo-error”, sin estrategias precisas de abordaje sobre los contenidos musicales.

17 Entrevista a Rodolfo Daluisio

“La mayoría de los músicos que practicaban tango, eran bastante ‘analfabetos’ musicales, en cuanto a estudios más o menos formales, los estudios formales los realizaban después, cuando ven que tienen necesidad de conocer más música. (...) sienten que tienen que componer tangos, entonces van y estudian. De manera que todos estudian, no hay alguno que no sepa nada de música, no saben al principio”.¹⁷

Se desarrolla como manifestación popular en donde la música representa un acceso para aquella persona que a través de su necesidad de expresarse, de su propia motivación transmite sus vivencias. El tango se construye sobre esta base y se desarrolla desde una concepción de lo musical que lleva consigo determinado sector social a partir de la herencia musical familiar y en un sentido más abarcador, como tradición cultural.

La expresión musical como manifestación individual hace posible que una persona desprovista de conocimientos de lectoescritura pueda volcar sus emociones a partir de un espacio particular; de su identidad.

Con estos elementos se construye el tango, así nace y este va a ser el hilo conductor sobre el cual evoluciona, el eje que atraviesa y determina su historia artística y social;

18 Ferrer, Horacio. *El tango, su historia y evolución*: 36. Op.cit.

“(…) el hombre urgido por complicaciones de subsistencia, por ejemplo, acuciado por la marginalidad social o por el angustiante desarraigo, no puede pedirle que piense en el arte como un hecho externo a sí mismo (...) el arte será para él, una prolongación de sí mismo”.¹⁸

El tango surge de esta forma entre personas mayoritariamente no profesionales de la música e integrantes de la población de menores recursos económicos, sin un estudio musical formal.

Muchas veces pareciera que se utilizaran acepciones de carácter despectivo o peyorativo para hablar de las “habilidades” de los primeros intérpretes de tango. No se

tiene en cuenta que los criterios y valoraciones musicales respondían a otros objetivos; se comparan vivencias y visiones que son absurdamente comparables.

Sucede que a veces la evolución artística ha desvirtuado valores populares incluso en la transferencia de conocimientos y en función de un crecimiento individual, comprendiendo aquello que también se fue dejando de lado y que se transformó en algo distinto, alejándose a instancias de perder su huella histórica. Sin embargo forma parte de un proceso donde se van determinando u orientando caminos, sin perder de vista que las transformaciones que repercuten en el sistema de comunicación del tango resulta de la innegable adaptación a un sistema de códigos transculturado, bajo la influencia de mecanismos impuestos.

Se han creado confusiones en el hecho de expresar que los músicos “no tenían estudios”, sí tenían conocimientos, carecían de un aprendizaje desde una visión actual de la enseñanza formal, sin embargo poseían muchísimos conocimientos sobre el lenguaje musical desde otro lugar, en función de una época. Es importante que a la hora de emitir juicios de valor se pueda ubicar en un contexto las situaciones que se intenta analizar y no realizar analogías desde el lugar propio, sino alejándose un poco de la realidad individual.

Si bien esta particularidad llamada “metodología autodidacta” no contiene facultades ilimitadas en el aspecto técnico -¿o sí?- de la práctica musical, no fue obstáculo en la gestación de este nuevo género ya que la transmisión y aprendizaje se logra a través de diversas estrategias.

Todo integrante de una sociedad o comunidad está en contacto con su música, la herencia cultural constituye el primer elemento de transmisión del que no está al margen ninguna persona en particular por ser miembro de un conjunto.

Más adelante, en un proceso de acercamiento con la música de tradición erudita se incorporan recursos de la escritura musical conciliando aspectos musicales con la aceptación del sector dominante de la sociedad;

19 Pelinski,
Ramón: 61 *Tango*
Nómade. Op. cit.

“(…) la asociación del tango con la música de tradición escrita, esto es, con los procedimientos de arreglo y de reescritura, tiene sus implicaciones culturales.”¹⁹

En consecuencia, no pudiendo precisar ningún tipo de leyes o patrones característicos que regulen la transmisión del conocimiento musical informal, se intentó buscar bajo

3.5
ALGUNAS APRECIACIONES
DEL PROCESO DE
APRENDIZAJE

que circunstancias los músicos de tango trascienden sus propios límites continuamente bajo el intento de superación y de mayor aproximación hacia lo definitivo, cercado por un momento pero sin ser efímero. Así mismo cómo se lo desea transmitir, la resultante sonora y el procedimiento a través del cual se lleva a cabo.

Se acudía a los maestros que tenían a mano en los barrios. Varios de los mismos provenían de Europa, en relación a la coyuntura económica y política, ya que entre los inmigrantes también vienen músicos, sin especificar el ejercicio como profesión en sus países de origen. En las reseñas biográficas sobre los músicos tangueros se puede observar la referencia de maestros que participaron en su formación -de proveniencia diversa pero mayoritariamente italianos- y que acarrean consigo nuevas tradiciones de enseñanza, incluso con un aprendizaje orientado hacia lo formal.

Las colectividades trajeron con ellos su música y su necesidad de tocar y representar sus tradiciones culturales. No esperaron demasiado para armar sus bandas y dentro de ellas siempre había alguno más preparado que colaboraba con el aprendizaje de los demás, pero esta era una enseñanza muy a la práctica inmediata, un conocimiento elemental.

Por entonces el aprendizaje de la música y de la educación en general no comprendía lo que es ahora, ni desde lo formal ni desde lo informal, es decir, no había un planteo desde el maestro hacia una intención pedagógica, todas esas formulaciones y teorías de la enseñanza llegaron después y se fueron implementando sin agotarse, de manera que están sujetas a permanentes revisiones. Sin embargo este tipo de consideraciones no constituían planteos en la Buenos Aires de aquel momento.

Era distinto lo que pasaba con la transmisión del estilo que se daba como pasándose las cosas, los progresos y las búsquedas de cada uno eran comentadas con otros, de pronto se escribía algo, un tipo de cadencia armónica, o los tangos nuevos eran también vehículos de novedades compositivas.

Existió la inquietud por parte de los músicos de proveerse del conocimiento básico de la música universal para luego

20 Daluisio, Rodolfo. Charla sobre Eduardo Arolas: 2002. Sala Alberdi, Centro Cultural San Martín.

hacer una adaptación al estilo que se introducía por un carril diferente, informal, intuitivo;

“La pedagogía la tenían en el corazón, no necesitaban cursos”.²⁰

El músico intuitivo había desarrollado sus capacidades auditivas y perceptivas con un gran perfeccionamiento, explotaba sus elementos al máximo. También imprimieron una impronta expresiva contrarrestando modestas capacidades técnicas que luego fueron perfeccionando, le ponen “corazón”, “alma”, “pasión”, “sentido interior brillante” son las palabras o frases que aparecen para distinguir y destacar sus cualidades, la concepción musical de aquel entonces.

Pero con el tiempo ese conocimiento básico no fue suficiente, a partir del impulso que demanda mayor conocimiento y concibiendo que todo aprendizaje es útil en alguna medida. Es por eso que aparecen en escena figuras como Arolas, Bardi, Maffia, Francisco De Caro, Laurenz que vuelcan en el tango todo aquello que recogieron de la música universal y lo transforman en algo distinto, en tango.

Así, los de más experiencia se convirtieron en improvisados maestros, pero la falta de sistematización de elementos creados para la transmisión limitaba el desempeño del mismo. Sobre la biografía de Pedro Maffia:

21 Sierra, Adolfo “La Escuela Decareana”: 1105 en *La historia del tango, la época decareana*.

“(…) convinieron las condiciones para un curso elemental para Pedro. En pocos días el pequeño aprendiz conocía perfectamente el mecanismo del bandoneón y los rudimentos de las tonalidades simples. Era lo único que podía aprender del veterano músico quien se declaró carente de conocimientos para continuar la enseñanza del aventajado alumno.”²¹

Si profundizamos en este comentario podemos encontrar que su maestro seguramente realizaba intuitivamente un montón de matices interpretativos, acordes “sin nombre” e incluso estrategias de aprendizaje individuales implementadas a partir de la necesidad en la práctica interpretativa, pero que no podía expresarse de manera tal que sus hallazgos le pudiesen servir a otro. En este punto el músico, hasta entonces único creador de su metodología, comienza a intercambiar un procedimiento y no un producto.

En efecto, la evolución musical de la forma, se desarrolla a la par de una mayor instrucción de los músicos de tango, realizando una búsqueda que aún continúa. El maestro Rodolfo Daluisio señala que en el caso de Arolas -para poner un caso aislado que pueda ilustrar- se pueden determinar tres períodos que están señalados por su perfeccionamiento en el aprendizaje: un primer momento cuando no sabe música y compone de oído; un segundo período cuando 39

estudia música y luego, una tercer instancia, cuando sabe armonía y estudia con detenimiento, conoce acordes nuevos y todo eso le va cambiando la perspectiva, a la vez de que establece lazos más profundos con lo que realiza musicalmente. Sin embargo se proyecta la imagen de un Arolas como compositor absolutamente intuitivo, se lo destaca por su impactante personalidad, pero no se menciona que haya profundizado sus estudios, abonando a la figura mítica.

22 Entrevista a Javier
González.

Sobre el desarrollo musical que experimentan los músicos paralelamente con un aprendizaje de diferentes estilos y técnicas de composición, no refiere a un desarrollo en el sentido de una única dirección, por el contrario, la apertura hacia otras experiencias musicales abre caminos en diferentes direcciones, el mayor conocimiento constituye una mayor decisión o elección estética, y es así que se constituyen diferentes estilos dentro del tango;

“Los músicos de tango no se formaron en una escuela.”²²

Desde otro enfoque que se añade al intento de identificar cómo se llega a esa figura del músico y su evolución en el tiempo, podemos encontrar que existen diversas posturas de lo que remite al “perfil del músico popular”. Si bien estas posturas encuentran algunas explicaciones dentro de lo musical, contienen internamente un gran componente ideológico.

Existe una visión -siempre pensando desde una apreciación actual-, de que el intérprete que se especializa en la música popular es un músico de mucha práctica sobre el instrumento y poca teoría, a diferencia del músico de formación “clásica” que realiza una conceptualización mucho mayor sobre las consideraciones teóricas y luego una práctica.

23 Entrevista a Javier
González.

Dentro de las opiniones de los músicos pareciera haber un subgrupo que remite a este “perfil del músico popular” de manera estática, como intentando conservar una tradición relacionada con el aprendizaje informal: “(...) *La música popular se estudia así*”,²³ remarcando las amplias diferencias que existen entre ésta y la música académica. La visión estática tiene que ver con haberse quedado con una imagen del músico popular no profesionalizado que tocaba de forma aficionada, realidad que se aleja rotundamente de una situación del presente.

El músico popular ha ido modificando su perfil y perspectiva cuando se convierte en profesional, a partir del momento en que se sostiene económicamente haciendo de la música su profesión. Se modifican sus aspiraciones y necesidades, transformando incluso los modos de transmisión de los cuales se valía con anterioridad.

En el tango esto ocurre casi en sus comienzos a partir del aceleramiento que produce el contacto musical en la ciudad, favorecido en el intercambio con los nuevos inmigrantes y a diferencia de lo que ocurre con el músico popular en el interior del país, zonas rurales o semi-rurales donde persisten sus modos de transmisión intuitivos y orales. Además el tango, siendo que su historia en los comienzos se precipitó de manera explosiva respecto a su evolución, difusión y aceptación, se ampliaron rápidamente las posibilidades laborales para el músico de tango.

“(…) hace años atrás se difundió la idea de que el músico popular no tiene que estudiar, no sé, en alguna manifestación especial de una música popular que no tenga que estudiar porque haya nacido en un lugar específico, la música étnica, la aprende a través de los años por la abuela o por la familia, por el pueblo o por lo que fuera pero eso no es así en el tango. (...) los músicos tangueros admiraron siempre la sabiduría musical, el saber musical, y anhelaron saber, todo el mundo estudió con maestros, los grandes maestros que sabían mucho, enseñaban en el Conservatorio...”²⁴

24 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

El hecho de que la enseñanza más “formal” estuviera por el lado del conocimiento universal y básico de la música, y por otro lado, como una transmisión entre pares, como proceso de búsqueda dentro de los márgenes estéticos y estilísticos del tango, característica que sostienen la raíz popular del género, ha provocado un aprendizaje “dual” persistente a través de diferentes ámbitos y tipos de aprendizajes compartimentados.

25 Entrevista a Javier González.

“El problema con la música popular en la Argentina es que hasta hace unos años no había un cuerpo de ideas sistematizado”.²⁵

3.6 **EL VÍNCULO ENTRE** **LOS MÚSICOS**

Sobre la base que sustenta el aprendizaje del estilo, la relación entre los músicos se ubica como punto neurálgico en el proceso de transmisión.

Desde este enfoque sobre el que capitalizamos la mirada se analiza la distinción entre las llamadas “guardia vieja” y “guardia nueva”.

Las técnicas de grabación le fueron dando al tango un nuevo matiz a la vez que se fueron creando nuevos objetivos desde los intérpretes. Esto también modificó la relación entre la producción musical en sí, los músicos y su público, en una vinculación triangular con direcciones de ida y vuelta sobre cada vértice. Se promueve un paulatino proceso de cambio donde predomina el sonido grabado por el sonido en vivo.

Además, la progresiva instalación del tango como salida laboral y producto comercial también son factores determinantes en la transmisión; el conocimiento musical se convierte, junto con el recrudescimiento del individualismo en el sistema capitalista, en un “valor agregado”, un valor protegido para sí y una competencia que desfavorece por completo el intercambio.

Pero la “guardia nueva” también se instala como la configuración de estilos diferenciados, las posibilidades se diversifican, el tango se va enriqueciendo como género que acuña en su centro una multiplicidad de sentidos. Las modalidades interpretativas se constituyen como una característica prácticamente esencial y fundamental en el tango como parte de un proceso evolutivo.

La conformación de la orquesta típica también representa, unido a lo anterior, modificaciones en el orden improvisatorio y del trabajo en conjunto con los músicos, donde se establecen los arreglos de cada orquesta y la visión del músico intuitivo se va alejando de la dimensión del intérprete de tango, porque había otras necesidades, una profundización y un perfeccionamiento de los elementos musicales.

Pero estos cambios se pueden observar en esos mismos músicos que se dicen pertenecientes a la “guardia vieja”, las transformaciones de esos mismos individuos, su perfeccionamiento sobre conocimientos de armonía y técnica instrumental ya universal del aprendizaje, aplicados a las formas compositivas y de estilo interpretativo. Dentro de esos mismos músicos se van orientando nuevas aspiraciones que modifican el perfil del músico de tango.

Con el tiempo, las transformaciones sociales y los cambios en las relaciones interpersonales, la transmisión se

fue trasladando a las clases particulares o individuales con un maestro. Incluso en el tipo de contacto entre los pares, los músicos, ese aprendizaje mutuo, de reciprocidad sobre los códigos expresivos del tango;

26 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

“Comparándolo con esta época tan cruel que nos toca vivir respecto de la desunión, en ese momento era una cosa completamente diferente, con lo cual, vos ves que en todos los períodos, especialmente en la guardia vieja y en adelante, desde los años 20 o 25, existe la composición compartida, quiero decir, que dos compositores amigos que se juntan para hacer un tango, uno hace una parte y otro hace la otra, eso es porque hay una comunión de sentimientos, y una razón de forma también musical, una formación, etc., como un ideal compartido, de estética. Eso responde a un tipo de vida por supuesto”.²⁶

Los músicos de tango se fueron alejando de esa comunión, de ese tipo de relación, esa “elaboración colectiva”, máximo exponente caracterizador de la música popular como producción compartida. En este sentido es claro que repercuten numerosos factores externos a lo musical. El individualismo, la sociedad que “consume” cultura, la competencia extrema y la acuciante dificultad económica implican dentro de la historia del género una situación declinante, restringiéndose su público junto a la disminución de lugares para sus músicos ; la decreciente venta de discos, entre otras cosas. El espíritu de competencia se va fortaleciendo, la nostalgia de una época anterior suple la visión del presente.

27 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

En esta incomunicación que fue calando más hondo, radicaba el secreto de que el tango dejara de acompañar a una sociedad que avanzaba mientras que los músicos habían perdido ese contacto con la realidad, sumergidos en la memoria de otro tiempo;

“A mí me tocó ver eso, fue muy doloroso para los tangueros.”²⁷

Si decimos que los códigos expresivos se transmiten de forma oral, de persona a persona, pero se pierde un lazo de conexión auténtica con el presente musical y en definitiva, con las personas que ingresan generacionalmente en ese presente, se produce una pérdida de información debido a la falta de intermediarios directos.

Es uno de los efectos más nocivos que ha dejado el déficit económico y desmembramiento cultural en los músicos, un efecto social, de comunicación, de hermandad. No significa que en los comienzos todos los músicos eran “amigos”, lo que existía era una concepción diferente como resultado

de compartir un ideal sonoro, una identidad común desde la cual expresarse, un lenguaje, la pertenencia a un estilo musical auténtico e incluso en el antecedente de un género popular que se resistió a ser aceptado y donde aquellos que lo impulsaban debían contenerse mutuamente, generando su propio frente de resistencia.

Este tipo de relación, el vínculo entre los músicos en la manifestación popular es determinante. Por eso es posible que este aspecto característico de la transmisión del estilo, haya encontrado en el estudio particular, en las clases personalizadas, un canal alternativo que tuviera ese contacto directo, de persona a persona.

Hace ya algunos años que existen instituciones que se dedican a la enseñanza en música popular, habiendo sido un logro muy importante el hecho de que se creara la Escuela de Música Popular de Avellaneda y con posterioridad la Orquesta Escuela, en la necesidad de un referente educativo, sistemático, y el hecho de no dejar librado a voluntades individuales la transmisión de una herencia cultural.

Sin embargo, desde una perspectiva en el tiempo, llevó un proceso mucho más amplio la necesidad de reconstruir un sentido de pertenencia y de compartir de manera más fluida el aprendizaje y la transmisión musical, basado en la confianza, en el dar y recibir.

Esta apertura del músico se relaciona a su vez con una creciente amplitud de espacios de informalidad y de encuentro entre los mismos, no solamente con la creación de ámbitos formales de enseñanza.

Desde otro lugar, el fuerte lazo que se establece entre el alumno y el maestro atraviesa la enseñanza artística en general, pero en el tango en particular esta relación se profundiza, se convierte en una necesidad mucho mayor. Tomando la construcción vincular que se efectúa en la música popular, se le añade la falta de lineamientos metodológicos y carencia de recursos pedagógicos formales que se introducen en el músico en su desempeño como docente, induce al estudiante a un aprendizaje que parte de la observación e interpretación del transmisor. Es así que el alumno demanda de una participación por demás “activa” en el diseño de su aprendizaje,

acudiendo a una aproximación más cercana en la instancia de una clase, o de manera informal o realizando el seguimiento de un intérprete.

Es común escuchar del alumno cierto grado de afecto mezclado con idolatría y agradecimiento hacia el maestro; es aquella persona que sirve de intermediario en la conexión del estudiante con su instrumento; también es el nexo entre él mismo y el género musical. Siendo este estudio tan personalizado se establece una relación triangular cargada de pasión y afecto; la del maestro, la del alumno y de ambos con el instrumento en función del tango.

4 EL TANGO Y LA EDUCACIÓN

Mientras el género crecía a lo largo de toda su evolución musical, transgrediendo la brecha social y ampliando sus márgenes de forma definitiva, quién podría pensar que se podía agotar en algún momento e incluso como proceso de decaimiento natural. Nadie en esas circunstancias se detiene a observar lo que sucede con la transmisión y trascendencia de esa forma de expresión, cómo funcionan esos canales, por qué elementos están determinados. Había una motivación superior que le daba continuidad. En sus comienzos no se sabía ciertamente lo que iba a suceder luego con aquello que se estaba definiendo y su peso específico como género particular; después, porque parecía una fuente inagotable. Ocurre que la decisión de un pueblo por elegir su música trasciende por completo las posibilidades musicales.

Una vez que el tango es abatido desde diferentes flancos y se ve peligrar esa naturalidad y fluidez, es que nos preguntamos cómo continúa y buscamos el hilo conductor, el rastro, llegando así al canal transmisor, siendo este el último recurso capaz de sostener una música a pesar del camino que elija el conjunto de la sociedad; se trata de la transmisión del género de músico a músico.

Un elemento que ha colaborado en dejar de lado el ámbito del aprendizaje y de elaboración musical, desde los determinantes culturales, es el lugar que la sociedad le otorga al desarrollo educativo artístico y la secundarización de la labor docente.

La transmisión cultural corre por diversos caminos que son inherentes a la conciencia. Hablando estrictamente de la transmisión de conocimientos musicales, el rol del transmisor, el educador intuitivo o académico, es fundamental para que el tango en este caso, continúe sonando en vivo. Esto sucede cuando existe una visión de trascendencia de lo musical -por tanto cultural- por encima de los individuos, cuando el músico tiene una conciencia real de su rol dentro de una historia que lo trasciende a él, como un engranaje más de una sucesión de eslabones.

Pareciera no funcionar del todo bien ese mecanismo de preservación de la cultura de cada músico popular en comunión con un todo, y si esto es así, resulta que tiene que haber determinadas causas que hayan desorientado el concepto primero, sin embargo se observa una

intención de revertir esta situación por parte de maestros jóvenes en sintonía con aires de cambio.

Lo podemos ver en todo lo que atañe al campo educativo, con instituciones desmembradas, sin un rumbo claro; con docentes mal pagos y poco estimulados por el medio. Es el caso de la Escuela de Música Popular de Avellaneda donde la infraestructura de sostiene con alfileres y los docentes-músicos acuden más por vocación que por lo remunerativo ya que los salarios no representan un ingreso económico significativo. Todo esto produce un desgaste natural en aquellos que intentaron modificar algunas cuestiones, pero el desgaste cotidiano se incrementa mucho más por consecuencia del significado que tiene para la sociedad: cómo se valora a un músico y cómo a un maestro de música.

1 Salgán, Horacio.
Sección reportajes
desde un enfoque
didáctico. Revista
Club de tango 20

“Quiero hacer un paréntesis que me parece importante. Alguna vez hablamos de Iscla -un gran maestro- y aún sin conocerlo se me ocurrió ir a visitarlo en su casa para agradecerle lo que hizo por nuestra música y nuestra cultura. Porque como sucede con muchos maestros, nadie fue nunca a darle las gracias por lo mucho que aportó.(...) Por eso me acerqué a Iscla, para dárselas en nombre de todos quienes aprendieron con él”.¹

La inserción del tango en la enseñanza formal nos habla de un marco de situación distinto que produce modificaciones en los modos de transmisión.

2 Entrevista a
Javier González.

“(…) no sé si son buenas o malas pero sí hay un cuerpo de ideas, cosa que antes no había y te limitaba a una enseñanza absolutamente asistemática en música popular”.²

4.1 LAS EXPERIENCIAS EN EL APRENDIZAJE CONCRETO

En el desarrollo de la enseñanza musical del tango, en muchos casos el alumno aprende a partir de la experiencia del maestro. Esto quiere decir que se acerca a una práctica sin una explicación de lo que se realiza o sin saber de forma consciente por qué suena de determinada manera, qué es lo que se está utilizando como recurso en términos teóricos para poder lograr un efecto específico. La frase del maestro que sintetiza este tipo de transmisión es “mirá, esto se hace así” y el alumno debe intentar repetir.

Este aprendizaje no permite una conceptualización que con posterioridad pueda ser retransmitida a otra persona y en otros términos, ya que no es comprendida sino que se mueve en un espacio meramente perceptivo al mejor estilo causa-efecto: realizando determinado movimiento o ejecu-

ción se logra determinado efecto sonoro, pero a los fines pedagógicos no permite una transformación.

La situación que da como resultado el siguiente proceso de aprendizaje deviene de metodologías que integran conocimientos teóricos con una práctica en el estilo. El tango conserva códigos de transmisión de la música popular con raíz tradicional ya que no se han desarrollado criterios pedagógicos que combinen parte de la herencia europea que el género toma.

El joven músico que se introduce en el mundo del tango se topa con otro tipo de códigos en la enseñanza, se encuentra con maestros que han recibido del tango ese contacto intuitivo y es así como lo transmiten, sin transformaciones, es decir, tal cual ellos lo han incorporado. Los jóvenes, acostumbrados hoy a criterios de aprendizaje que apuntan desde una mirada pedagógica a un acercamiento más efectivo entre el contenido y la persona, involucrando sus conocimientos previos desde los inicios de la escolaridad -corriente constructivista de la enseñanza, diversos autores- y estableciendo una línea de transición paulatina hacia los contenidos, deben adaptarse a un lenguaje comunicacional diferente.

Es algo que surge como una constante en la mayoría de las entrevistas, donde el “cómo” fue transmitido el aprendizaje es un dato menor por no haber tenido relevancia, donde las metodologías no han sido lo sobresaliente de la cuestión sino todo lo contrario. Aparecen las vinculaciones más queridas o los recuerdos con aquellos maestros que los acercaron al estilo desde lo emocional o en situaciones donde los datos brindados fueron determinantes pero que sólo se pudieron descifrar después, de forma individual.

Igualmente se expresa una intención de cambio por personas que no llevan tantos años dedicándose a la labor docente junto a los que no claudican y que realizan aportes al tango desde nuevas perspectivas educativas;

3 Entrevista a Julián Peralta.

“(…) una cosa como abrirle las puertas, como decirle “no es tan difícil”.”³

Es el intento por encontrar la manera de quitar el manto de misterio, de incertidumbre que encuentra el estudiante. Lo que sucede es que si se acercan los conociemien-

tos hacia el alumno, los resultados serán eminentemente significativos.

“Tuve que hacer mi propio camino”. Esta expresión también aparece en forma recurrente como reflejo de la situación de aprendizaje, y a la vez como un cuestionamiento donde el estudiante es un individuo “solo” en el mayor sentido de la palabra, que debe realizar una búsqueda difícil hacia el conocimiento.

Existe en la actualidad como un interés abierto hacia el traspaso de la experiencia musical, como si se retomara y se intentara unir un hilo que en algún momento se cortó y apareciera un cambio, un replanteo sobre el rol del músico popular, cómo asegurar una continuidad. Entonces aparecen intentos que, aunque a veces no tengan un resultado en la posibilidad real de plasmar esa transmisión, se valora el gesto, el dar al otro. Y en esto de abrir camino, se instala una búsqueda que se socializa hacia el conjunto, apareciendo numerosos artículos de diarios que hacen referencia al desempeño como educadores y no como artistas, representando un vuelco sustancial en el enfoque de las notas y la apertura hacia distintos roles que desempeña el músico de tango.

Por otro lado decimos que la oralidad está profundamente arraigada al género, específicamente a la transmisión del estilo;

4 Entrevista a
Javier González.

“Yo aprendí con tipos que tienen la ‘mugre’, que quizás no lo pueden explicar y yo los veo tocando y tomo nota”.⁴

Desde este aspecto, otro pensamiento que invade la conciencia de los músicos es que si se introdujeran fuertes cambios en este tipo de transmisión o de relación con el tango, es decir, modificando las formas tradicionales de transmisión musical, se estaría en riesgo de perder su esencia, y ese miedo es el que produce en algunos casos una tendencia a conservarse de manera tal cual, que nada se corra de lugar.

5 Entrevista a
Esteban Falabella.

“Creo que ellos aprendieron en orquestas y esa fue la única escuela, no existió nunca la academia de tango. Creo que el tango siempre se aprendió así, no es nuevo”.⁵

En este sentido se puede entender la transmisión de los códigos expresivos como un traspaso, una experiencia que se adquiere a partir del contacto y que no tiene su correla-

to en elementos específicos sino que refiere a un lenguaje coherente y a la aprehensión desde la totalidad.

Dejando a un lado las diferentes opiniones en el pensar de los músicos sobre los procedimientos de aprendizaje desde un perfil histórico, lo cierto es que no podemos hablar de que el aprendizaje hoy en día se realice de la misma forma - “(...)siempre fue así”- por un conjunto de indicadores, de pautas de la sociedad que han cambiado considerablemente. Referirse a la transmisión entre personas de diferentes generaciones que amasan un proceso temporal significa una situación de cambio permanente que implica otras vivencias, sistemas de comunicación y aspectos tecnológicos asociados al fenómeno musical. Sin embargo, aludiendo a determinados momentos como de cierta parálisis o estancamiento en lo que hace a la transmisión, se realiza desde un carácter de conflicto, de anomalía, ya que el tango que lleva más de un siglo de historia, no responde a las adaptaciones que demanda el mismo grupo social el cual lo engendra. Los cambios son parte de un advenimiento natural.

6 Entrevista a Esteban Falabella.

“Creo que no hay otro método que estar en contacto con lo que está vivo.”⁶

Resume una situación de aprendizaje que tiene que ver con una experiencia real en cuanto a la falta de espacios que articulen los conocimientos estilísticos del tango. Pero a la vez tiene su correlato en el marco de un género que suma a través del contacto informal, que guarda esta virtud a instancias de características de producción colectiva, social. Pareciera que el tango construye vínculos de mayor igualdad, acortando las distancias entre el docente y el alumno, como expresara algún colaborador sobre el carácter de “amigo” de su profesor, existiendo un diálogo más fluido como resultado de una capacitación menos estructurada y formal que delimite claramente las distancias entre aquel que posee un saber y quien no lo posee.

¿Qué sucedería si la enseñanza se fuera sistematizando y encontrando espacios concretos dentro de las instituciones? Si esta característica de aprendizaje informal se iría perdiendo o pudiese convertirse en una amalgama flexible, permitiendo el aprendizaje dentro del marco institucional como un proceso de cierta fluidez, propi-

cio para el desarrollo creativo y evitando la excesiva estructuración, segmentación o parcialización del conocimiento que suele ocurrir en la enseñanza académica.

Esta dicotomía acuña entre manos una extensa y entreverada discusión sobre las tradiciones, la identidad y lo que debiera ser, pero en realidad es una discusión sin conclusiones válidas, los cambios se producen de manera que la cultura se encuentra en movimiento, incluso en períodos que a comparación de otros aparentan ser estables, esta situación debe ser relativizada por la existencia de modificaciones paulatinas casi imperceptibles. Todo lo que se realiza para resistir a determinados cambios, es a la vez, la sensación de ahogo que se produce con ideas encorsetadas, lo que le impide arraigarse en el presente.

Dentro de este marco de situación concreta de aprendizaje y retomando lo expuesto con anterioridad sobre el vínculo interpersonal entre los músicos y la necesidad que existe de un trato cercano, se agrega la falta de contención desde el ámbito institucional que contemple estas necesidades;

7 Entrevista a
Diego Benbassat.

“Siempre se adaptó mejor una enseñanza más dirigida a mis necesidades que una cosa de Conservatorio, sin desmerecer eso obviamente.”⁷

Cuando este tipo de opiniones se aleja de impresiones cargadas de preconceptos o prejuicios conllevan a una reflexión de cuáles son los objetivos que persiguen las instituciones educativas especializadas y qué alumnado recibe, en el sentido de satisfacer las necesidades artísticas.

Se desprende que si gran parte de los músicos que se orientan hacia los géneros populares han quedado afuera de la enseñanza formal, existe gran número dentro de la población que se dedica a la música que permanece apartado. Esto limita su inserción laboral e impide construir canales de retransmisión que sean vías multiplicadoras, enriqueciendo la actividad musical de la sociedad en su conjunto. Se crea un círculo vicioso en donde ciertos conocimientos y prácticas sobre la música popular quedan excluidos del sistema educativo.

Respecto de las sensaciones que se traducen en palabras, como elementos que determinan las cualidades del ejercicio como educadores, se expresan en la claridad para transmitir conceptos, para lograr teorizarlos. Ocurre que esta capacidad no necesariamente camina a la par del desarro-

llo, la evolución, el aprendizaje y la experiencia del músico. Suele suceder que la trayectoria artística se intenta traducir como calidad docente. La carencia de un abordaje pedagógico sumado a la falta de sistematización de la enseñanza del tango, ha colaborado en este tipo de apreciaciones, permitiendo que se acuda a músicos-docentes con una trayectoria pública y se menosprecie o prejuzgue a personas que no han logrado un reconocimiento. Luego aparecen desilusiones o sensaciones de “impotencia” frente a situaciones de aprendizaje no efectivas que tienden a invertir roles: el alumno no aprende -el “mito del talento”- porque no tiene condiciones.

8 Entrevista a Diego Benbassat.

“Fue la típica clase de un instrumentista o un buen intérprete músico, como quieras llamarlo, que no puede transmitir sus ideas, o sea, agarraba un pasaje y decía: esto lo tenés que tocar así. Uno de todas formas y máxime si tiene cierto dominio del instrumento, puede de la observación y de la escucha captar elementos y decir, bueno, más o menos así puede ir la cosa, pero no hay un tratamiento pedagógico, no hay una enseñanza, no hay una explicación de cómo se pueden realizar determinadas cosas”.⁸

9 Entrevista a Esteban Falabella.

“(…) inclusive si estuviese dentro de una institución hay que hacer como un camino muy específico, no es que tenés que estar abierto a todo lo que te llega”.⁹

La afirmación se puede interpretar en por lo menos dos sentidos; que no todos los conceptos que se expresan dentro de la enseñanza formal de la música son válidos para la interpretación del tango específicamente o que de alguna manera los conocimientos impartidos son nocivos y perjudican el aprendizaje. Sin embargo resulta dificultoso concebir que determinado conocimiento o contenido puede ser contraproducente, en todo caso se puede pensar que la concepción de los mismos, es decir, que el enfoque propuesto es atomizante.

Esto tiene que ver con que los criterios sobre los que se aborda el aprendizaje sistemático, a veces anulan el desarrollo de las capacidades creativas. Si acordamos en que el desarrollo creativo es esencial para la expresión artística sea en favor de cualquier uso estilístico, no se puede dejar de lado que esta especificidad es en la que radica la manifestación popular. El tango se vale de la capacidad creativa del intérprete puesto al servicio de los arreglos, en otras palabras, el aporte personal cons-

tituye un todo fundamental en la construcción acabada de la práctica musical. Este aspecto encuentra su justificación cuando hablamos del uso de la partitura y el arreglo, las características orales y escritas, como parte de los códigos a través de los cuales se conforma el hecho musical;

10 Entrevista a Julián Peralta.

“(…) en la música popular el secreto está en que se note el sonido personal del que toca, en la música clásica es aceptable porque tiene otros códigos”.¹⁰

4.2 LAS PROPUESTAS A PARTIR DE LA EXPERIENCIA

Las propuestas son en parte algunos de los postulados que emergen de las entrevistas como aspectos puntuales a través de los cuales debe transcurrir la transmisión del tango por sus cuestiones estilísticas y, en ese sentido, los elementos que se deben atender específicamente.

-La formación de una idea del tango tiene que ver fundamentalmente con la escucha en la vastedad y la diversidad, ya que la apreciación del amplio espectro sonoro al que llamamos tango en su totalidad, se puede lograr a partir de la unidad conceptual, las divergencias, las sutilezas, los contrastes, los tipos de toque, la coloratura armónica.

-Para evolucionar dentro del género hay que ir bien atrás. Si se toma por ejemplo a Piazzolla para seguir incursionando dentro del género es probable alejarse cada vez más ya que él mismo eligió una posibilidad y evolucionó hacia esa dirección, es tomar algo ya evolucionado. La idea sería proveerse de “elementos esenciales”, neurálgicos, reconocer toda una trayectoria, profundizar en el valor de cada etapa del tango para luego realizar una elección de mayores libertades.

-Realizar un ordenamiento, pero desde una cuestión “básica” que existe en el tango que es el sentido de libertad, una libertad de sentir que dificulta la idea de una propuesta sistemática;

11 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

“(…) porque el estilo es Pedro Maffia, el estilo es Troilo (...) hoy en día no los tenemos, los queremos reemplazar (...) la referencia son las grabaciones, pero la cosa de copiar es un camino limitado”.¹¹

-La necesidad de integrar las voluntades individuales, favorecer la discusión de conjunto que enriquezca individualmente a los músicos profesionales como docentes y que sea capaz de generar consenso, a la vez de poder contener la riqueza en la diversidad:

- 12 Entrevista a Julián Peralta. “(...)no se sabe cuantas variantes de acompañamiento hay en el tango, enseñan algunos: Mederos enseña dos tipos de síncope, Spitalnik plantea que hay otros dos pero una que dice Mederos no hay (...) eso requiere un tipo de organización”.¹²
- Aparece el interés de compartir ideas hacia un desarrollo conjunto que promueva hacia adelante y que reestablezca códigos en las expresiones populares basadas en el intercambio.
- 13 Entrevista a Rodolfo Daluisio. -“El elemento estético tiene que ser enseñado en base al tango”.¹³
- Preparar esta nueva etapa estudiando el pasado y ordenándolo desde el punto de vista musical, atendiendo a una periodización en épocas que respondan a una manera de componer y de tocar.
- 14 Entrevista a Rodolfo Daluisio. -“Se necesita indiscutiblemente algo de institución que organice”.¹⁴
- A poco de ir cerrando este trabajo se aprobó la Carrera de Tango y Folklore, orientación posible que se abre dentro del nivel superior del Conservatorio Superior Manuel de Falla. Al parecer este acontecimiento no es un dato menor y tampoco es casual que ocurra en un momento donde una generación muy fuerte de músicos jóvenes están tan preocupados en las cuestiones de la enseñanza e intentando sistematizar elementos estilísticos. De alguna manera viene a confirmar que todo este movimiento es lo suficientemente importante como para repercutir en las instituciones educativas con una fuerte tradición volcada hacia la enseñanza de la música europea y de compositores académicos argentinos.
- A partir de una conversación con el Director del mismo Conservatorio Claudio Espéctor y el coordinador de la especialidad en tango y folklore, Juan Falú, se expresaron algunas de las propuestas de enseñanza que atraviesan la carrera y que hacen mención a algunos de los interrogantes que con anterioridad merodearon por el trabajo durante bastante tiempo.
- Como parte de los objetivos aparece el propósito de sistematizar estos lenguajes; trasladar un lenguaje
- 15 Entrevista a Juan Falú. “(...) doméstico, cotidiano, callejero, espontáneo, informal.”¹⁵
- y darle la rigurosidad del estudio académico; la interrelación de materias entre sí en donde los alumnos

de diferentes instrumentos se cruzan en una práctica de conjunto de manera constante.

En lo específicamente musical;

16 Entrevista a
Juan Falú.

“(…) Desarrollar un manejo de la teoría, un manejo de la armonía que den posibilidades de aportarle a ese bagaje de música argentina estos elementos, por ejemplo desarrollar muchas versiones instrumentales, las propuestas camarísticas”.¹⁶

Se plantea la intención de que como parte del programa de materias figuren algunas como la danza y la percusión que complementen una enseñanza musical fundamentada en una intensa práctica y que pueden contribuir a que no se saque de contexto el hecho musical como configuración total;

17 Entrevista a
Juan Falú.

“(…) vamos a tratar de no separarnos del lenguaje cultural”.¹⁷

Se agrega muy particularmente un enfoque nuevo en cuanto a lo metodológico que es la regulación temática de las materias, esto quiere decir que se intentará promover por ejemplo que cuando se ve la milonga, se analice en el mismo lapso a través de las diferentes materias; desde lo histórico, morfológico, estilístico y en una práctica grupal -de ensamble- e individual. Esta particularidad habilita la posibilidad de un estudio y un conocimiento que no tienda hacia la segmentación, hacia la comprensión parcial y un aprendizaje descontextualizado del hecho cultural en sí mismo.

Es una apuesta importante, ambiciosa. Todo lo que se pueda decir de esta propuesta constituye actualmente una idea o un objetivo, no se sabe cuales serán los resultados a partir de la puesta en práctica ya que la primer camada de alumnos acaba de ingresar con el año atrasado producto de la repentina aprobación. Más aún, los resultados tampoco serán visibles de inmediato. Probablemente este proceso de cambio que empuja modificaciones tan recientes desde la experiencia formal, comience a demostrar su grado de incidencia en la música popular dentro de por lo menos una década aproximadamente, a través del acontecer generacional.

4.3
EL TANGO Y LA
MÚSICA ACADÉMICA EN
LOS PROCESOS
FORMATIVOS

Analizando las entrevistas que se realizaron para esta investigación en puntual, se desprende una distinción muy marcada entre una formación de aproximación técnica sobre el instrumento y un aprendizaje, un tanto deslindado del anterior, sobre la incorporación del carácter, del o los estilos.

Se hace hincapié en un aprendizaje diríamos de orden técnico elemental que sirva de base, y un aprendizaje en el

género con otros profesores y/o referentes que guíen un estudio sobre el tango.

Lo llamativo reside en que a pesar de que muchos de los docentes que ejercen su profesión como músicos de tango tienen una formación en la música universal, no se ha logrado una síntesis que permita un estudio integral, donde se combinen estas áreas que comprendan la configuración total del estudio necesario.

Cada cual ha estudiado como estableciendo una doble faceta, distinguiendo el estilo del trabajo técnico y teórico que sin embargo constituyen una totalidad. En esta cuestión vuelve a aparecer el cruce de conceptos musicales así como el de diferentes tradiciones culturales; la dirección lineal y multilineal de la percepción, construcción, elaboración y síntesis. Este aspecto nos demuestra que cuando creemos ver una asimilación y homogeneización de patrones culturales de la tradición europea, existen desde un nivel profundo características locales que conviven y que a veces producen una situación de choque. Es decir que es posible que exista una oposición de conceptos que no permitió una fusión ni tampoco se dirimió aún la presencia de transmisión oral y escrita.

Ahora bien, dentro de los antagonismos de las diferentes formas de enseñanza entre un lenguaje popular y un lenguaje académico basado en la tradición musical europea, Juan Falú comenta;

18 Entrevista a Juan Falú.

“Lo que pasa es que en una carrera de música popular, es donde esas actividades son más naturales, esas interrelaciones, porque son músicas basadas en los encuentros, músicas que se revisan permanentemente, entonces es un campo propicio para las actividades creativas.”¹⁸

Otras posturas le otorgan un valor secundario a las diferencias estilísticas y a las características que hacen a la tradición en la transmisión. Las mismas conducen a una propuesta que abarca la enseñanza formal de la música generalizado hacia los diferentes estilos y géneros, haciendo hincapié en el desarrollo del proceso creativo. En este sentido, la enseñanza formal de la música clásica como del tango no representarían diferencias metodológicas importantes;

19 Entrevista a Claudio Epector.

“Por qué tiene que ser distinto (...) a lo mejor tiene que ver con que es desacertada la forma de enseñanza en el conservatorio”.¹⁹

También aparece un tratamiento sobre el instrumento que responde a cuestiones de estilo en donde el tipo de toque difiere, casi por oposición;

20 Entrevista a
Julián Peralta.

“(…) lo que tenés prohibido en el conservatorio, por ejemplo con el violín, acá lo tenés que hacer por obligación”.²⁰

Ligado a este tema surge la discusión sobre los comienzos de la formación musical y de cuáles son los conocimientos necesarios que dan el puntapié inicial para el desarrollo interpretativo.

21 Entrevista a
Rodolfo Daluisio.

“(…) el tango se hizo de un curso histórico, no puede estar fuera del conocimiento básico universal”.²¹

Esta afirmación se fundamenta sobre la existencia de una técnica de base musical de conocimiento universal que se crea a partir de la música occidental europea. La discusión implica la controversia entre una formación popular y la formación “clásica”, la relevancia de tomar autores clásicos como parte integral dentro de los conocimientos del músico popular y de qué manera es utilizado ese conocimiento para la interpretación del tango.

El profesor Rodolfo Daluisio comenta que como miembro de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, presenció la inclusión en las carreras de una base de enseñanza sobre la audioperceptiva y armonía que se orientara hacia el estilo. Este procedimiento propone, al parecer, un sentido inverso a lo que sucedía en el proceso de aprendizaje de los músicos de tango devenidos en profesionales durante las primeras décadas del siglo XX, donde se recurre con posterioridad al estudio de conocimientos de carácter universal para profundizar en el estilo.

Los músicos que integran el género comentan la influencia determinante de algunos compositores de la tradición europea. Incluso, también aparece como clave el análisis contrapuntístico sobre Bach y la estrecha relación que establece este recurso con el tango. Esto sucede con músicos que interpretan diferentes instrumentos aunque generalmente se lo asocie al estudio del piano y el bandoneón, ya que esta técnica es utilizada para la elaboración de arreglos orquestales. Se manifiestan influencias de algunas corrientes que corresponden a cada época o también desde el sentido inverso de atemporalidad -como sucede con Bach- y la generación a la que pertenezca el músico, es el caso de Chopin, Mozart, Ravel, Schoenberg, Stravinsky.

Se distinguen diferentes opiniones que orientan las filiaciones musicales del tango con otros géneros sobre los cuales se fundamenta un aprendizaje que enriquezca el panorama conceptual.

22 Entrevista a Julián Peralta.

“Hay mucha más relación con el tango y la música clásica que con el jazz. Si querés, hasta dentro de la música clásica podés afanarle más a Bartok que a Debussy”²²

El aprendizaje en la música académica se funde en lo metodológico, la incorporación de recursos técnicos entendidos como herramientas tendientes al uso mecánico de funcionamiento del instrumento.

23 Entrevista a Ramiro Boero.

“Yo creo que hoy en día se enseña demasiada técnica sobre el instrumento. Me parece que tendrían que enseñar esa cosa más intuitiva que tiene la música y la música popular más todavía”²³

El aprendizaje excesivamente esquemático, estereotipado que resulta de las metodologías que se realizan sobre la música académica, aparece en cierta medida como un impedimento para la aprehensión, la incorporación del expresión musical dentro de sí: la internalización y la apropiación necesaria para la externalización y la creación.

Trascendiendo las cuestiones específicas y puntuales que hacen a la relación que se establece entre diferentes estilos musicales como procesos de formación, subyacen figuras contrapuestas de lo que llamaremos una formación popular y una formación clásica o “de conservatorio”. A partir de la estigmatización de las formas de enseñanza se suscriben posicionamientos ideológicos en supremacía de los conceptuales.

24 Entrevista a Julián Peralta.

“(…) prefiero eso que los que vienen de un conservatorio clásico, porque por lo menos vieron música.”²⁴

4.4 EL TANGO Y EL JAZZ EN LOS PROCESOS FORMATIVOS

Estos géneros, se han relacionado de diversas maneras. En algunos casos se realizan comparaciones que tienen que ver con el enfoque social que los vincula a ambos en cuanto a su surgimiento en manos de un sector de la sociedad postergado y su nacimiento casi paralelo.

Con posterioridad, se reconoce en el tango y el jazz un importante proceso de fusión como elección artística individual. Pero desde los procesos de aprendizaje y transmisión estos dos géneros se cruzan también, de forma constante.

Los métodos que se han creado para el estudio improvisatorio desde el jazz de forma sistematizada, que comienza desde el punto cero hacia la creación de estructuras mentales que posibiliten el desarrollo de la libertad expresiva desde un determinado enfoque, de la movilidad in situ y la “respuesta inmediata”, ha sido objeto de interés en todo el mundo.

En nuestro país, los músicos “tangueros” desprovistos de metodologías sistemáticas en su propio género, en algunos casos se sintieron seducidos por esta veta que proveía el jazz y adaptaron en muchos casos recursos técnicos que se expresaban de forma clara en estos métodos. Hubo una atracción hacia esos elementos y una búsqueda desde lo musical, guiada por sentimientos análogos de determinada época desde el plano ideológico.

25 Entrevista a
Javier González.

“(…) sí, los yankis tenían eso [la sistematización de conocimientos] y yo aprendí parte de eso a través de los músicos que habían estudiado allá”.²⁵

Sucede que, en el tango no ocurrió un proceso similar de elaboración metodológica. Sin pretender comparar un género con el otro, simplemente tratando de ubicarnos en las necesidades de los intérpretes y la confluencia innegable de ambos, porque es evidente que cada género demanda de diferentes sistemáticas. Sin embargo, surge el interrogante de lo que ocurre con el tango donde no se ha sistematizado su música, recursos que posibiliten la transmisión y la capacidad de formar formadores, es decir, formar de manera que luego ese aprendizaje se logre reproducir hacia otros. Esto significa pensar de qué forma construimos como sociedad el aprendizaje, qué es lo que se prioriza o, desde otro lugar, si la sistematización del aprendizaje en el tango resulta dificultosa por sus facultades de transmisión oral que lo constituyen fuertemente.

26 Entrevista a
Julián Peralta.

Es así que los elementos musicales expuestos de forma pautada sirvieron de base para el intento de superponer dicho sistema y aplicarlo al tango;

“Se enseña armonía de tango como si fuera armonía de jazz”.²⁶

Lo más interesante de la situación de fusión en el aprendizaje de los aspectos estilísticos del tango junto a los específicos del jazz es que los músicos entrevistados, a la hora de explicar o analizar esta circunstancia específica, no se remiten a cuestiones musicales, como por ejemplo de filiación

sonora o ciertos rasgos específicos que conduzcan una aproximación espontánea, sino que se traducen en vinculaciones ideológicas sobre el dominio económico que ejerce EEUU interfiriendo en la cultura del otro.

27 Entrevista a Julián Peralta.

“Los yanquis penetraron en todo”;²⁷

28 Entrevista a Esteban Falabella.

“(…) y al conocer eso [el tango] me empecé a sentir ridículo tocando jazz-fusión que es lo que tocaba, como una estética comprada. Sentí como que me lo impusieron la gran maquinaria que uno conoce de los medios.”²⁸

Otra distinción que se expresa de forma aislada pero que resulta interesante como interrogante, tiene que ver con la existencia de diferencias culturales en cuanto a la sistematización y catalogación a modo de pautaciones que en este caso serían características vinculadas con la sociedad norteamericana, en el sentido de generar en la transmisión cierto orden y direccionamiento;

29 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

“En cambio aquí ha existido más una seguridad sensible (...) nunca se fue amigo de hacer esas cosas”.²⁹

5 UNA TENDENCIA

1 Pelinski, Ramón
“Decir Tango”,
p:42, *Op. cit.*

2 Daluisio,
Rodolfo. Charla
sobre Eduardo
Arolas: 2002. Sala
Alberdi, Centro
Cultural San
Martín.

3 Entrevista a
Julián Peralta.

“Para ‘decir’ tango como ‘dice’ el tango en la ejecución, esto es, en un contexto vivo que condensa tradición, intuición, experiencia y emoción, es necesario vivir el tango desde el presente (...)”¹

“Actualmente estamos en un estado de inframusicalidad”², era lo que decía Rodolfo Daluisio en una charla sobre Arolas, refiriéndose a la sociedad en su conjunto y donde expresa el enorme compromiso que debe aportar el músico de tango y el rol que debe cumplir en la actualidad para el que desee modificar esta situación.

Junto a este rol en la actualidad resurgen características correspondientes a otros contextos -no necesariamente asociados a los músicos del género- en donde el hacer artístico relacionado a las expresiones populares en América Latina eran reflejo de un mayor compromiso social y político;

“(...) en algunos lugares nos llaman los ‘talibanes’ del tango, una especie de fundamentalistas del tango.”³

La asociación del perfil artístico de los músicos con connotaciones ideológicas.

Algunos músicos sostienen que el tango ya cumplió su ciclo, que no se puede revivir porque su proceso natural ya está definido, sólo se puede acudir a su historia. Pero hay toda una corriente de músicos jóvenes que abren un interrogante sobre su destino; es posible la reconstrucción de los lazos de hermandad y de confluencia de los músicos con objetivos comunes, unidos por el deseo y la necesidad de expresarse desde lo auténtico, desde lo propio, y a través de estos principios, que si revisamos son los basamentos originarios del género, comenzar un nuevo período.

La idea de tango de la Orquesta Fernández Fierro a través de la expresión de Julián Peralta refiere a una propuesta musical “heavy” en donde la mayoría de los integrantes provienen de inicios musicales vinculados al rock. En este sentido se impulsan aires de renovación en la composición social que se está acercando al fenómeno musical. Es decir, jóvenes que se acercan con una experiencia musical diferente.

Siguiendo un paneo general sobre la búsqueda sonora del tango que se avizora en la actualidad junto a las nuevas generaciones de músicos, aparece la formación de grupos

numerosos, la realización de orquestas que apuntan a la realización de expresiones colectivas de fuerte contenido social -que también refuerzan la calidad contrapuntística bien propia del tango-, transgrediendo las recetas comerciales de crear pequeños grupos que permitan un mayor rédito económico y fácil ubicación en espacios públicos. De este modo, la conformación de grupos numerosos también incide en la comunicación entre los músicos y que repercute, a su vez, en los modos de transmisión, aceitando vías de intercambio entre pares.

4 Entrevista a Julián Peralta.

“Escuchaba las orquestas y me parecían fabulosas, veía otro tipo de tango [otra formación instrumental] y decía: esto es una caricatura de tango, está todo el mundo de curro y mientras toca mira el reloj”.⁴

Una toma de posiciones sobre el valor artístico por encima de garantías económicas, otra expresión que se traduce como la decisión de “no prostituirse”.

Si repasamos que dentro de la evolución del tango en momentos en que existía gran cantidad de orquestas, cantidad de músicos interpretando y componiendo, la competencia que naturalmente se generaba entre los grupos incentivaba a su vez, un mayor compromiso en el desarrollo del proceso creativo, promoviendo el estudio, agudizando la búsqueda de un sonido propio. La profundización como una marea que arrastra de conjunto hacia adelante, representando circunstancias de intensa producción.

También se anticipa una profundización sobre el proceso creativo porque en la medida que haya tal cantidad de orquestas o formaciones diversas que se dediquen a elaborar sus arreglos inspirados en el estilo de un mismo intérprete, cada vez más difícil se va a tornar la inserción laboral. De manera que surgirán -en la medida de que este crecimiento siga su curso- nuevos estilos que desemboquen en la multiplicidad, a través de esa cuerda que tracciona a todos hacia adelante.

5 Entrevista a Julián Peralta.

“Necesitábamos de toda una movida para imponer lo que nosotros creíamos”.⁵

6 Entrevista a Rodolfo Daluisio

Los jóvenes vienen con la “mente limpia”, sin prejuicios; “Hay una juventud que se interesa y quiere saber, entonces lo único que se puede hacer es de palabras resucitar todo lo que se pueda”.⁶

Reconstruir el pasado musical a través de las experiencias es el camino posible que se instala favoreciendo el ámbito de la enseñanza y de la transmisión oral de los conocimientos. Y en esto de reafirmarse, de la intención de pisar fuerte es donde aparece un especial interés por la transmisión, por crear metodologías en la enseñanza que favorezcan el aprendizaje;

7 Entrevista a Rodolfo Daluisio.

“Es acá [en Argentina] donde corresponde hacer una pedagogía real (...) una cosa indiscutida de permanencia, que la enseñanza permanezca”.⁷

8 Entrevista a Julián Peralta.

A la vez como producto de una necesidad de los jóvenes músicos de crear espacios que favorezcan el aprendizaje.

“Nadie tenía lugar para aprender a arreglar”.⁸

Los propios estudiantes han generado y son artífices de espacios de intercambio con otros músicos.

Por último, se alzan fuertes críticas sobre la utilización del tango como “souvenir” de presentación vaciado de contenido, carente de significación social, instalando un producto “vendible” y estéticamente estanco, a-histórico;

9 Entrevista a Javier González.

“(...) ellos [la dirección de Cultura] tienen una concepción distinta que no tiene que ver con el nuevo tango, repudian las cosas nuevas”.⁹

De manera definitiva, utilizando y arriesgando la expresión de “Una tendencia” para visualizar desde lo subterráneo a las manifestaciones musicales, son estos músicos los que, junto a las precisas palabras de Pelinski quieren “*vivir el tango desde el presente*”.

6 ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

En primer lugar, las personas que se eligieron para esta ocasión tienen que ver con la búsqueda de diferentes opiniones, diferentes ámbitos desde donde posicionarse para construir su discurso. A la vez, ubicar a los entrevistados desde los dos lugares: el de transmisor de conocimientos y su experiencia desde el alumno que fue, así como también aquel que es alumno actualmente y realiza sus estudios desde la enseñanza particular, en el conservatorio de música u otras instituciones especializadas. También la reflexión desde un camino recorrido cumplido desde un doble rol: el artístico y el de transmisor. Por último, los proyectos, las aspiraciones, las necesidades individuales y grupales.

Un elemento a destacar es lo que denominaremos como el “antecedente previo” al desarrollo del músico profesional. El antecedente generalmente se remite a la infancia y el acercamiento a la música a partir del ámbito familiar. En segunda instancia un acercamiento musical en la escuela asociado a experiencias positivas que marcaron el destino posterior.

Dentro del seno del círculo familiar aparece el estímulo informal sobre el tango asociado con los vínculos afectivos;

1 Entrevista a Diego Benbassat.

“(…) mi papá escuchaba tango”.¹;

2 Entrevista a Patricia Barone.

“(…)en mi casa se escuchaba tango y folklore todo el día”.²

3 Entrevista a Diego Benbassat.

Luego aparece el ámbito escolar;

“(…) desde chico fui formado bastante musicalmente en coros”.³

Es en estos recuerdos latentes donde emergen las características de la herencia y transmisión cultural, guiado por una tradición que crea antecedentes indisolubles en la experiencia del músico, así como también en cualquier individuo integrado a una sociedad y su música.

Más aún, también se confirma que las experiencias musicales que se realicen escolarmente con la música ciudadana despiertan intereses o sostienen latencias a lo largo de la vida que resguardan, enriquecen y hacen prevalecer una transmisión cultural “natural”, no forzada, en una infancia cargada de valores referentes a la identidad.

Un aspecto que se destaca como elemento que constituye un precedente significativo se relaciona con la pri-

mer aproximación a la enseñanza musical. La misma se trasluce a partir del contacto con un primer maestro; la mirada hacia ese docente, cómo se construyó ese vínculo. Para poner sólo un ejemplo;

“Yo valoro mucho el primer profesor que tuve. Fue para mí revelador en el sentido de la forma de sentir la música, la forma de decir, su lenguaje”.⁴

Según la intensidad que haya tenido ese comienzo -pareciera ser que generalmente lo es- ese contacto inicial construye en el otro el concepto de lo musical. Asimismo el contexto determina su forma; una situación de aprendizaje informal en la música popular o una primer instancia a través de una organización institucional -por poner dos procesos formativos muy diferentes pero entendiendo que existen experiencias intermedias que se mueven dentro de lo formal y lo informal- ubican el desarrollo musical posterior. La experiencia primera configura cierto determinismo en lo musical vinculado a su vez con lo emocional. No pareciera casual que músicos profesionales que iniciaron sus estudios hace más de 15-20-25 años, mantienen un recuerdo que persiste, que permanece presente.

Siempre hubo diversas posturas por parte de los músicos y receptores. Las corrientes tradicionalistas que bregan por sostener el tango en torno a la identidad, los músicos en donde el impulso creador no se sujeta a determinada estructura o características propias del género; otros quienes sostienen a rajatabla las formas estilísticas, la forma estructural como una doctrina. Es conveniente decir que todas las opiniones responden a lineamientos ideológicos que las sostienen desde un lugar más profundo.

En este sentido, se puede hablar de factores de cambio en el tango en torno a la vigencia creciente de diversidad ideológica. Esto se vincula con lo dicho anteriormente sobre nuevas generaciones que se introducen en el tango provenientes de diferentes ámbitos y tradiciones musicales como es el caso del rock y el circuito de códigos que se extiende a su alrededor.

De forma corriente, aparece la cuestión del “respeto”, un respeto por el trabajo de los músicos, a la historia, a quienes hicieron posible que hoy exista un género de gran trascendencia. Se expresan posturas sobre el “cuidado” que se debe tener en la elaboración de los arreglos sin desvir-

tuar el trabajo del compositor, y de igual manera para los cantantes que acostumbran a no respetar la melodía original sino la melodía que retienen de oído. Sigue existiendo esa puja entre lo que se entiende por respeto y características que tienen que ver con el tango y su razón oral que hace que los tangos o melodías originales sufran transformaciones por su tipo de transmisión, ya que dentro del proceso de producción aparece el de apropiación de lo anterior.

5 Entrevista a Diego Benbassat.

“Hay que respetar los elementos que hacen que ese género sea tal”.⁵

Expresión común que circula dentro del vocabulario junto al “respeto” de la forma es la idea de “esencia”, de no “tergiversar”, de no “deformar”, de no modificar o “innovar” porque sí. Cabe preguntarse qué significado tiene la palabra “esencia”, qué es lo que se está queriendo decir. Parece una obviedad afirmar que existen elementos que definen al género, que lo distinguen de otras especies musicales, pero no queda del todo claro si a eso se refiere el concepto de esencia o tiene que ver con una expresión que no se puede identificar en elementos musicales concretos, que representa una lógica interna. Resultaría muy difícil convenir cuál sería el punto de inflexión, el límite preciso que marca la integración o la exclusión de una producción musical en un género específico.

En términos posibles lo que ocurre es que se torna extremadamente subjetivo sugerir tal o cual inclusión. En última instancia -y sin analizar demasiado el asunto- se acude a la audición que hace correr a través de canales como la percepción y la emoción, disponiendo de un filtro que habla por sí solo. De manera inevitable estamos sujetos a una “percepción selectiva”, mecanismo de selección que se encuentra familiarizado con todo aquello que poseemos como conocimientos previos, determinados culturalmente;

6 Grede de Vicuña, María Ester “Aportes y Limitaciones del Análisis Musical en la Investigación Musicológica y Etnomusicológica”: 18. Op.cit.

“Dicha percepción selectiva varía de acuerdo a patrones tanto individuales como culturales”.⁶

Si consideramos que estos patrones se van modificando mediante la dinámica que imprime el tiempo junto a la evolución de la música, la propuesta sería pensar entonces que desde el punto de vista de la percepción, lo que actualmente es considerado por una mayoría como

una expresión artística que se mueve dentro del marco de este género, en otro momento quizás no lo hubiese sido. Hilando más fino, a través de las diferentes generaciones se va corriendo este “límite” que apela a la percepción, a la concepción musical del tango.

En síntesis, dentro de la idea de esencia participan determinismos contextuales guiados por una percepción selectiva que se va moviendo de forma paulatina a través de las influencias sonoras y de la experimentación artística.

El concepto de libertad también juega un rol destacado en las palabras de los entrevistados, donde no se tiene en claro hasta que punto se debe o desea incurrir en las formas estructurales, armónicas, de fraseo, donde las motivaciones artísticas discuten entre sí con la visión más general de preservar, de contener, de no dejar escapar la “esencia”.

Otra expresión sobresaliente radica en la experiencia de cada músico de haber tenido que realizar su propio “camino”, ir abriéndose cada uno su propio andar, sin determinada estimulación ni contención, como un acto de “soledad” y un proceso de aprendizaje que se traduce como “ir pescando cosas”.

A la vez, surge la búsqueda de lo propio, del encuentro interno con la música, sin dejar de lado al género específico pero encontrando ese sentido único, de matiz estilístico, de expresión particular e individual. Este constituye un factor determinante en el músico popular de tango al que nos hemos acercado: el “ideal sonoro”, el encuentro de sí mismo en la música de todos.

Aparece una inclinación hacia la contextualización de las cuestiones musicales del género dentro de un espectro más amplio que incluye aspectos políticos y económicos. La influencia que ejercen los medios de comunicación, la interferencia musical, acontecimientos históricos que tiene que ver como la vida política y que marcaron el acontecer de la transmisión y evolución musical del tango. Un exponente determinante que surge es el proceso de la dictadura militar que ejerció el poder sobre la falta de producción artística relacionada a la música popular por un largo período, incidiendo radicalmente en los modos de transmisión, actuando sobre el vínculo interpersonal de los músicos.

Desde otro lugar, la dicotomía entre el hacer artístico y la necesidad económica, donde conviven como intereses contrapuestos;

“(…) Cuesta decir que no”.⁷

Cierto miedo a ser juzgado por los otros y por uno mismo sobre la posibilidad de desvirtuar la creatividad y recaer en trabajar y “mirar el reloj”, “prostituirse”, “reproducir”, tentarse por el “negocio”, no perder jamás la “pasión” que atraviesa la experiencia musical: “no correrse del hecho artístico”.

Se podría hacer una relación comparativa en donde el músico realiza una confrontación análoga a la pelea de cada individuo en torno a valores y deseos y la noción de éxito y aceptación que demanda la sociedad.

Se sintetiza una cualidad múltiple de distintas maneras de concebir el aprendizaje del tango en la actualidad y la búsqueda de un ámbito propicio; a partir de la sistematización; a partir de un aprendizaje absolutamente informal de persona a persona; la creación de una forma institucional que contenga y estimule un desarrollo más profundo sobre la experimentación, el trabajo de ensamble grupal.

En cuanto a lo que se podría decir como el “ideal pedagógico”, existen conceptos muy diversos que también apuntan a cuestiones ideológicas como por ejemplo el perfil del músico popular; un estudio inamovible “porque todos los músicos populares aprendieron de esta manera”, como dicho anteriormente: “ir pescando cosas”; camino individual, personal, informal. Pero otros sostienen que se debe llegar a un equilibrio en donde, sin una sistematización excesiva, es decir, donde el género no esté encorsetado, se pueden y deben metodizar algunos elementos, sobre todo en el trabajo con la confección de arreglos musicales, la distinción de diferentes estilos, en un proceso de recuperación.

Como controversia que surge de las apreciaciones sobre el proceso necesario que deber realizar el músico para desarrollarse profesionalmente se postulan relaciones de oposición, de enfrentamiento entre la música popular y la música clásica o académica, a partir de expresiones peyorativas en varios casos dirigida -por la

8 Mainetti, Pablo.
Entrevista, Revista
Pugliese 6 año1
2000: 3-5. GCBA

inclinación correspondiente de los músicos entrevistados- a los objetivos en la enseñanza, la metodicidad, el grado de conocimientos que provee, la incapacidad de desarrollar en los músicos cualidades creativas y demás. Para el guitarrista Juan Falú - en carácter de coordinador de la carrera de tango y folklore- el perfil de los docentes es fundamental y tiene que ver con las siguientes cualidades para favorecer la transmisión del legado cultural: experiencia docente, vida artística, capacidad creativa y un dominio del lenguaje propiamente -más callejero que académico-.

La relación docente-alumno comprende un vínculo donde intervienen numerosos aspectos ya mencionados que actúan generando una experiencia compleja; se establece un contacto con el docente o transmisor de conocimientos que intermedia con el alumno y su instrumento y constituye un referente educativo y estético. Pablo Mainetti comenta;

“(...)estaba con un maestro con el que me encontraba cómodo. El tema del maestro-alumno no es fácil, cada uno va con necesidades muy distintas”.⁸

Yendo hacia una caracterización que tiene que ver con la transmisión generacional, existe desde los más jóvenes una fuerte crítica hacia los músicos profesionales en varios puntos: respecto a lo que tiene que ver con la transmisión de conocimientos musicales se sostiene la idea de un “doble discurso” en donde se dice observar con gratitud el interés por el acercamiento joven hacia el tango pero por otro lado no se condice con un ejercicio real en la práctica de estimular y colaborar en la formación de otros -“hermetismo” “mezquindad”-. Características que se asocian a un tango “efectista”, “seguro”, desvirtuando el rol artístico y actuando de manera funcional como música de fondo, de relleno. Lo que se cuestiona verdaderamente es una actitud poco jugada artísticamente y políticamente, de manera que permitieron una manipulación del tango como producto muerto y desvirtuado de sus raíces culturales: el tango de panfleto. Desde este lugar hoy también se reconocen aquellos que remaron en contra de la tendencia estanca y son actualmente valoradas al margen de una elección estética específica. En este sentido es clara la crítica desde el posicionamiento ideológico, la falta de una “filosofía” que contenga a los músicos dentro de la transmisión cultural sin anteponerse individualmente;

9 Entrevista a Julián Peralta.

“(…) ellos agarraron la mejor época del tango, o sea, agarraron el final crítico ya estando bien parados laboralmente, entonces nunca se hicieron cargo de lo que le pasaba al de al lado”.⁹

Por otro lado, ocurre que en muchos casos los profesores no están preparados pedagógicamente para responder a las necesidades del alumno o ser un nexo real en la comprensión del un proceso que se debe trazar para llegar a un objetivo determinado, y en muchos casos, los alumnos circulan por varios profesores en la búsqueda se esa vinculación con el proceso de aprendizaje, no como “mirá, esto se toca así”.

En la labor docente también actúan motivaciones, proyecciones propias y a veces, el intento -sobretudo en los docentes más jóvenes- por modificar las pautas a través de las cuales ellos mismos aprendieron y no estuvieron para nada satisfechos.

En cuanto a la labor de los músicos distinguidos por generaciones, se despierta el interés de la juventud que por su propia motivación, cargada de valores renovados acerca de la tradición musical, intenta manifestarse a través del tango en estos últimos años y de manera creciente.

Así lo expresa el director del Conservatorio Superior Manuel de Falla sobre la necesidad de la existencia de una especialidad de tango y folklore, dejando bien en claro que la propuesta surge por la demanda y no por un interés desde las políticas culturales en favorecer este encuentro;

10 Entrevista a Claudio Espector.

“La necesidad surge por la demanda que había entre los alumnos (...) que había mucha gente que nosotros por las entrevistas que se hacen en el ingreso y por la gente que pasa a través de la cursada y los años, había mucha gente con la intención de dedicarse profesionalmente a la música popular”.¹⁰

Los jóvenes músicos, nuevas orquestas pasan a tener un rol protagónico y admirado por el resto de las generaciones, invirtiéndose la tendencia conservadora de menospreciar la producción reciente, tendencia a la vez extremadamente fuerte en la “ortodoxia” tanguera. Esta instalación de la juventud como la vanguardia implica una inversión de roles muy interesante en una sociedad en donde la “juventud estaba perdida” y sin embargo promueve valores culturales profundos.

7 CONCLUSIONES

Sobre la caracterización del proceso actual desde un punto de vista reflexivo y con una perspectiva temporal, tomando determinados aspectos anteriores como acontecimientos que dan lugar a una situación del presente y que se proyecta hacia adelante, es posible ver la vigencia de una etapa de transición que se apoya en sucesivos cambios de enfoque en el tango desde renovados estímulos culturales.

La enseñanza y la transmisión musical adquieren en este proceso un valor significativo diferente; se reactivan canales de comunicación generacional; la enseñanza de la música popular se introduce paulatinamente en instituciones formales; permanece en crecimiento la adhesión tanto de músicos como de público joven hacia el movimiento artístico que incluye la participación en determinados ámbitos alimentando códigos comunes y representaciones grupales en torno al hecho musical.

Desde lo conceptual, la transmisión de conocimientos musicales vinculados al tango se enmarca en el supuesto de que cada período tiene su valor, promoviendo la reconstrucción histórico-musical como decodificación reflexiva de la tradición. Así se desenvuelve la necesidad de una sistematización de elementos que profundiza el rescate de la memoria colectiva.

Si definimos como válidas ciertas consideraciones que hacen a la repercusión de determinismos contextuales más amplios de la cultura que se insertan de manera sistemática en la actividad musical, es posible atender a situaciones de replanteo generalizado sobre la búsqueda de identidad, de diferenciar de algún modo lo propio de lo ajeno en un mundo que tiende a desdibujar los márgenes que delimitan la experiencia social localizada en un espacio, en un lugar específico.

Este entorno significa a la “esencia” trayendo hacia el presente estilos musicales del tango bien definidos provenientes del pasado y que adquieren vigencia como referencia social;

1 Entrevista a
Julián Peralta.

“(…) la necesidad de que no se mueran cosas tan importantes”.¹

Enfatizando este concepto vale decir que la transmisión de conocimientos musicales que hacen a la interpretación del tango aparece en un todo comprometida ideológicamente. La trascendencia de una cultura, la decisión política ejerci-

da a través del poder de la enseñanza, la delegación de conocimientos o saberes en manos de la sociedad es reflejo del interés por penetrar profundamente y construir un proceso a largo plazo, jerarquizando valores representativos entre los que se encuentra el tango.

La enseñanza se plantea como la creación de instrumentales propios del carácter musical constitutivo del tango, es decir, la elaboración de metodologías que se ajusten a esa realidad estética sin reproducir o traspolar sistemas ajenos. La sistematización junto a la revisión histórico-musical del género configura el nuevo desafío de esta etapa.

Para terminar es interesante la reflexión a modo de interrogante que hace Juan Falú en la entrevista acerca del proceso gradual del paso de una transmisión informal a otra formal;

“(...) casi el punto de partida es una contradicción, o sea, por qué enseñar en un aula lo que se debería enseñar en el seno de la comunidad”.

Remitirse a esta frase puede significar un volver a empezar, este es el punto sobre el cual se desarrollan las adaptaciones de la música popular que genera anticuerpos para sobrevivir en un medio en constante cambio donde las costumbres cotidianas han dejado de lado la intensa expresión musical de la población.

Es en este sentido que la enseñanza institucional media entre un desarrollo sistemático de los elementos musicales y un intento por retener características del lenguaje común, informal, natural, sin perder el vínculo con el contexto que le otorga sentido. Quizá sea posible revertir de alguna manera la sectorización de la interpretación musical en manos de profesionales para volver a una instancia de dispersión donde el arte a través de la música sea la vivencia que supere los compartimentos estancos donde son ubicados los conocimientos que guarda la sociedad.

8 BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Antología del Tango Rioplatense*, vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920) Bs. As, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.
- Cadicamo, Enrique; Sierra, Luis Adolfo. *La historia del tango. La época decareana* (La historia del tango; v 7) Bs. As., Corregidor, 1977.
- Carretero, Andrés M. *Tango: testigo social*. Buenos Aires, Peña Lillio, 1999.
- Ferrer, Horacio. *El tango, su historia y evolución*. Bs. As., Peña Lillio, 1960.
- Filloux, Jean Claude. *La Personalidad*. "Los determinantes constitucionales y la dialéctica 'natura' - 'nurtura'". Bs. As, Eudeba, 1994. p19-27.
- Frieiro Pombo, Mario. *El tango mítico: inconsciente colectivo e identidad*. Bs. As, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- González, Juan Pablo. "Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana". *Revista Musical Chilena* 165, 1986.
- González, Juan Pablo. "Musicología Popular en América Latina". *Revista Musical Chilena* 195, 2001
- Grebe Vicuña, María Ester. "Objeto, Métodos y Técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos" *Revista Musical Chilena* 133, 1976.
- Grebe Vicuña, María Ester. "Aportes y Limitaciones del Análisis Musical en la Investigación Musicológica y Etnomusicológica" . *Revista Musical Chilena* 175, 1991.
- Moss, W. «La historia oral: ¿que es y de donde proviene?, en *La Historia Oral*. Compilador: Schwarzstein, Dora (introducción y selección de textos) Bs As, Centro Editor de América Latina, 1991.
- Musumeci, Orlando. "Diferentes niveles de logro en hermanos que tocan el mismo instrumento" Trabajo presentado en la conferencia anual de SACCOM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música), 2001.
- Ministerio de Educación. Programas de estudios primarios y secundarios en el área de música. Centro de Documentación del Palacio Pizurno, 1965-1983.
- Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, Alianza, 1985.
- Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura, tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Pelinski, Ramón. "Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil?" en *Invitación a la Etnomusicología. 15 fragmentos y un tango*. Madrid, Akal, 2000.
- Pelinski, Ramón. (compilador) *El Tango Nómada, ensayos de la diáspora del tango*. Bs. As, Corregidor, 2000.

Portelli, A. «Lo que hace diferente a la historia oral», en *La Historia Oral*, Schwarzstein, Dora, introducción y selección de textos) Bs As, Centro Editor de América Latina, 1991.

Sosniak, L. A. Learning to be a concert pianist en B.S. Blom (De) Young People. Nueva York, 1985.

Pampín, Manuel. *La historia del tango. Sus orígenes* (La Historia del tango; v1) Bs. As, Corregidor, 1976.

Sierra, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica; evolución instrumental del tango* -2a. ed Bs. As, Corregidor, 1997.

Spitalnik, Ismael. “*Bases para arreglos de tangos, milongas y valeses*”. Bs. As, SADAIC, 1996.

Zucchi, Oscar. El tango, el bandoneón y sus intérpretes, v1, 1998.

Zucchi, Oscar. El tango, el bandoneón y sus intérpretes, v2. Bs. As, Corregidor, 2001.

REVISTAS CONSULTADAS

Club de tango, nº 5,6,7,9,10 Sección de reportajes a músicos, arregladores y orquestadores del tango con un enfoque esencialmente didáctico, 1993-94.

Pugliese, nº. 2,6,11. Bs. As, Buenos Aires Música(BAM) GCBA, 2000-2001.

El Tangauta, fatiga de los adoquines, nº 85. Bs As, Bilingual, 2001.

9 FICHA TÉCNICA

1 En este ítem figuran algunos aspectos por los cuales se realizaron las entrevistas, a partir de diferentes experiencias, edad, formación e instrumento.

Ramiro Boero

Edad: 26

Instrumento: bandoneón

Referencias¹: Alumno del Conservatorio Superior Manuel de Falla, integrante de la Orquesta Escuela dirigida por Emilio Balcarce -Promoción 2001-

Fecha de entrevista: 28 de octubre de 2001

Esteban Falabella

Edad: 26

Instrumento: guitarra

Referencias: Alumno del Conservatorio Superior Manuel de Falla, intérprete de tango

Fecha de entrevista: 25 de octubre de 2001

Marcela Bublik

Edad: 44

Instrumento: canto

Referencias: profesora de canto de forma particular, letrista de tangos.

Fecha de entrevista: 12 de abril de 2002

Patricia Barone

Edad: 40

Instrumento: canto

Referencias: profesora particular de canto, integra un quinteto junto a Javier González, realiza una militancia política desde su espacio como trabajadora de la cultura.

Fecha de entrevista: 23 de mayo de 2002

Javier González

Edad: 41

Instrumento: guitarra

Referencias: profesor particular de guitarra, junto a Patricia Barone desarrolla su actividad musical desde el tango en la actualidad así como su militancia política.

Fecha de entrevista: 23 de mayo de 2002

Diego Benbassat

Edad: 28

Instrumento: bandoneón

Referencias: Alumno particular del profesor Joaquín Amenábar, integrante de la orquesta que su profesor dirige.

Fecha de entrevista: 20 de mayo de 2002

Rodolfo Daluisio

Edad: 51

Instrumento: bandoneón

Referencias: hasta el momento se ha desempeñado como profesor en la cátedra de bandoneón de Instituciones como el Conservatorio Superior "Manuel de Falla", Conservatorio de Morón, Escuela de Música Popular de Avellaneda. También ejerce su profesión de docente en materias como Composición, Contrapunto, Orquestación, Fuga, Armonía y Morfología.

Fecha de Entrevista: 21 de agosto de 2002

Julián Peralta

Edad: 28

Instrumento: piano

Referencias: integrante de la orquesta *Fernández Fierro*, impulsó desde sus inquietudes personales clases de arreglos musicales para integrantes de orquestas en formación que se denominó *La Máquina Tanguera* (febrero 2000). Es actualmente profesor de la Escuela de Música Popular de Avellaneda.

Fecha de entrevista: 18 de diciembre de 2002

Claudio Espector

Edad: a. 45

Instrumento: piano

Referencias: Director del Conservatorio Superior Manuel de Falla, inaugura en su gestión la especialización de tango y folklore en dicha Institución.

Fecha de entrevista: 10 de junio de 2003

Juan Falú

Edad: 54

Instrumento: guitarra

Referencias: intérprete y compositor de repertorio folklórico, profesor de la materia Ritmos y Formas de Folklore en el Conservatorio Superior Manuel de Falla, Coordinador de la especialización en tango y folklore de la misma Institución.

Fecha de entrevista: 10 de junio de 2003.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. Departamento de Ciencias Sociales: *Prevención y promoción de la salud integral en la Ciudad de Buenos Aires. Organizaciones de la Sociedad Civil*. Natalia Bauni y Julieta Caffaratti.
2. Departamento de Ciencias Sociales: *Cooperativa de recuperadores de residuos. Exclusión social y autoorganización*. Julio Gabriel Fajn.
3. Unidad de Información: *Racionalización y democracia en la escuela pública. La educación durante el período 1916-1930*. Daniel Campione y Miguel Mazzeo.
4. Departamento de Cooperativismo: *La cooperación y los movimientos sociales. Consideraciones sobre el papel del cooperativismo en dos movimientos sociales*. Trabajo colectivo (MTD Matanza, MOI, Mario Racket y Gabriela Roffinelli).
5. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 1). Liliana Marchini.
6. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 2). Liliana Marchini.
7. Departamento de Economía y Política Internacional: *El petróleo en la estrategia económica de EE.UU.* Valeria Wainer, Andrea Makón y Carolina Espinosa.
8. Departamento de Economía y Política Internacional: *La globalización neoliberal y las nuevas redes de resistencia global*. Dolores Amat, Pedro Brieger, Luciana Ghiotto, Maité Llanos y Mariana Percovich.
9. Departamento de Estudios Políticos: *La construcción del ejército de reserva en Argentina a partir de 1976. La población excedente relativa en el área metropolitana de Buenos Aires, 1976-2002*. Javier Arakaki
10. Departamento de Ciencias Sociales: *La parte de los que no tienen parte. La dimensión simbólica y política de las protestas sociales: la experiencia de los piqueteros en Jujuy*. Maricel Rodríguez Blanco.
11. Departamento de Cooperativismo: *FUCVAM. Una aproximación teórica a la principal experiencia cooperativa de viviendas en Uruguay*. Analía Cafardo.
12. Unidad de Información: *La Calle. El diario de casi todos. Octubre a diciembre de 1974* (Parte 1). Gabriel Vommaro.
13. Departamento de Cooperativismo: *El cooperativismo agrario en Cuba*. Patricia Agosto.
14. Unidad de Información: *La Calle. El diario de casi todos. Octubre a diciembre de 1974* (Parte 2). Gabriel Vommaro.
15. Departamento de Estudios Políticos: *Las nuevas organizaciones populares: Una metodología radical* Fernando Stratta y Marcelo Barrera.

16. Departamento de Cooperativismo: *Empresas recuperadas. Aspectos doctrinarios, económicos y legales*. Alberto Rezzónico
17. Departamento de Economía y Política Internacional: *Alca y apropiación de recursos. El caso del agua*. María de los Milagros Martínez Garbino, Diego Sebastián Marenzi y Romina Kupellián
18. Departamento de Cooperativismo: *Género y Cooperativas. La participación femenina desde un enfoque de género* (Parte 1) Teresa Haydée Pousada.
19. Departamento de Cooperativismo: *Género y Cooperativas. La participación femenina desde un enfoque de género* (Parte 2) Teresa Haydée Pousada.
20. Departamento de Cooperativismo: *Dilemas del cooperativismo en la perspectiva de creación de poder popular*. Claudia Korol.
21. Departamento de Cooperativismo: *El zapatismo: hacia una transformación cooperativa "digna y rebelde"*. Patricia Agosto.
22. Departamento de Economía Política: *Imponernos. Progresividad y recaudación en el sistema tributario argentino* (Parte 1). Rodrigo M. G. López.
23. Departamento de Economía Política: *Imponernos. Progresividad y recaudación en el sistema tributario argentino* (Parte 2). Rodrigo M. G. López.
24. Departamento de La Ciudad del Tango: *Laburantes de la música. Apuntes de su historia sindical*. Mario A. Mittelman.
25. Departamento de Cooperativismo: *Debate sobre Empresas Recuperadas. Un aporte desde lo legal, lo jurídico y lo político*. Javier Echaide.
26. Departamento de Ciencias Sociales. *Asambleas barriales y mitologías: Una mirada a partir de las formas de intervención político cultural*. Hernán Fernández, Ana Enz, Evangelina Margiolakis y Paula Murphy.
27. Departamento de Cooperativismo. *Autogestión obrera en el siglo XXI: Cambios en la subjetividad de los trabajadores de empresas recuperadas, el camino hacia una nueva sociedad*. Analía Cafardo y Paula Domínguez Font.
28. Departamento de La Ciudad del Tango: *La escuela de todas las cosas. Tango: acercamiento a los modos de transmisión de la música popular a través de la reconstrucción oral*. María Mercedes Liska.

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543 - C1042AAB - Ciudad de Buenos Aires - Argentina

<http://www.culturalcoop.org.ar>

e-mail: uninfo@culturalcoop.org.ar

Director del CCC: Floreal Gorini

Departamento de La Ciudad del Tango

Coordinador: Ricardo Horvath

ISSN: 1666-8405