

Sembrando al viento

El estilo de Osvaldo Pugliese

y la construcción de subjetividad desde el interior del tango

María Mercedes Liska



En fin, desde el punto de vista profesional, al margen de lo artístico, que se escriban y se narren estas experiencias me parece importante, y es más importante todavía que lo lean los profesionales y saquen conclusiones acerca de la lucha y de los principios en la defensa del trabajo, contra la censura y la represión. Y esto lo digo porque a mí no me han podido comprar ni por un instante.

Oswaldo Pugliese

Lozza, 2003: 88

Se agradece a

Los entrevistados: sin su aporte no hay nada para decir, son los que sostienen el trabajo en primera instancia, muy especialmente a Matilde Vitullo y Gerardo Matínez Argibay; Favio Shifres por los recursos de análisis musical; Silvia Ziblat y la posibilidad de conocer “la utopía del aún no”; Ricardo Horvath y Mónica Deleonardis por las críticas y agudas correcciones; Alejandra Cragolini, la que siempre me encamina; Marta Andreoli por el apoyo permanente en esta investigación.

A papá que con su amor por el tango procuraba que a temprana edad me interesara por la cultura de nuestro país, presagiando que en esa escucha residía una postura ideológica. En ese ensordecedor estímulo que mis oídos negaban se fue gestando un deseo que con el tiempo pude encontrar.

Por todo lo demás al “Chino” Beltrán Besada Romero.

Índice

Presentación

Por Ricardo Horvath

Prólogo

Por Marta G. Andreoli

Introducción

1. El proceso de gestación de las nuevas orquestas típicas

1.2 Pugliese y las nuevas orquestas

1.3 Contexto social

2. El estilo musical

2.1 Esbozando el concepto de estilo

2.2 Aproximación al estilo musical de Osvaldo Pugliese

2.3 Análisis musical

2.4 Consideraciones sobre el análisis musical

2.5 Una interpretación

2.6 La Orquesta Típica

2.7 Los estilos de las nuevas orquestas típicas

3. Osvaldo Pugliese

3.1 San Pugliese y la historia “imaginada”

3.2 Osvaldo Pugliese en el pensamiento de los músicos al rescate de un actor social

4. La construcción de una subjetividad en el tango

4.1 Los procesos identitarios

4.2 Las representaciones sociales en la formación de las nuevas orquestas

4.3 El dominio del tiempo

4.4 Música y política

5. Conclusiones

6. Bibliografía

Presentación

En cuanto a la importancia política del tango, me parece muy grande, en el sentido de que es nuestra música nacional. Es un elemento de identificación nacional de nuestro pueblo.

Bailar tango, interpretarlo, es un acto de afirmación frente a la penetración extranjera, que se infiltra, a veces por medios muy sutiles, exaltando productos culturales ajenos a nuestra idiosincracia y desvalorizando nuestras cosas. Hoy, con la evolución técnica de la vanguardia, el tango es una música que no tiene nada que envidiar a las mejores del mundo, de manera que, en este plano, nos podemos comparar sin desmedro. Esto es lo que yo llamo el beneficio político de sostener la existencia y la difusión del tango.

Oswaldo Pugliese

Pugliese fue un abanderado de nuestras cosas, más allá de las persecuciones que tuvo que sufrir. El sobrevivió a ellas y terminó imponiendo sus ideas, en pro de la cultura nacional.

(...) Fue un ejemplo de vida, habrá que tenerlo presente siempre, como alguien que mantuvo su militancia a lo largo de sus 89 años, nunca se lo vio mal, ni diciendo incoherencias, un trabajador neto, siempre peleando por la distribución del dinero, un ejemplo en todo.

José Libertella

Existe una constante en torno a Oswaldo Pugliese por parte de sus colegas músicos: el respeto por su acción y su pensamiento, su ética y estética. Algunas opiniones pueden darnos un panorama más amplio. Por ejemplo la de Rodolfo Mederos: “Algo que es fundamental para entender integralmente a Pugliese, es que su orquesta tuvo una clarísima contribución a la actividad social de su época: era una orquesta para baile. (...) La música tenía que servir para vivirla en comunidad. (...) Todo esto se relacionan también con su manera de entender la música. El decía: ‘somos un tornillo en la máquina tanguera’, en clara alusión a la importancia del tango como hecho comunitario”.

A su vez, su hija Lucela Delma escribió: “Viejo... hasta cuando caminabas con tu silueta delgada, ágil, compadrita, cargando tus gruesos lentes, pegado a la pared o el cordón de la vereda, ibas embriagando a la ciudad con aroma a tango. Y en ese andar silencioso y penetrante, las ideas iban transformándose en motivos. Tu estilo canyengue, profundo, poético, guerrero, pendenciero, brotaban de lo más íntimo... tu inspiración. Bajo ese poder expresaste tu música y personalidad, logrando una comunicación con el público que iba cargándose de motivaciones transmitidas hasta la exaltación, donde los glóbulos blancos tomaban color. Cuando el pentagrama se convertía en barrotes por anemia cerebral de otros, seguiste marcando el mismo ritmo, seguro, definido, yumbeado. Por todo eso y mucho más, conseguiste el privilegio de ser el elegido”.

El mismo respeto se observa en críticos y comentaristas de tango. Según Luis F. Villarroel (*Tango folklore de Buenos Aires*), Osvaldo Pugliese “ocupa un lugar de privilegio junto a las figuras de vanguardia. La modalidad personal que ha impuesto a las ejecuciones de la orquesta bajo su guía, se nutre en realidad de una cantidad de elementos primitivos, que él ha sublimado en una combinación musical donde la esencia rítmica acumula una generosa dimensión. La armonía transita por los tangos que toca Pugliese perezosamente, como a regañadientes, con un acento rezongón que sienta bien al tango y lo ubica retrospectivamente en su entrañable condición orillera”. Para Blas Matamoro, “el caso de Pugliese, militante comunista de toda la vida, es excepcional. Más allá de las simpatías o antipatías que a cada uno nos merezca el comunismo en general, debe señalarse la preocupación constante por la ubicación política de este hombre que se define como un luchador por una sociedad más democrática y justa donde el trabajo sea una dignidad personal y no un castigo” (en diario *La opinión* 3/12/75).

Otro crítico ha señalado: “La típica para él, era otro vehículo de resistencia cultural, que sería efectiva en tanto y en cuanto pudiera escribir nuevos capítulos de historia. A los 70 años seguía diciendo ‘siempre se puede hacer lo que aún no se hizo’. También se le escuchó señalar que ‘una persona está viva mientras influye sobre el medio que lo rodea’. (...) Si bien es indudable su presencia en la década del 40, muchas de sus actitudes más perdurables se verificarían después. Por ejemplo, cuando empezó a decaer el trabajo. Siempre cuidó a sus músicos; no sólo en lo relativo a la paga (cobraban todos por igual, como es sabido) sino en cuanto al lugar que les daba en la agrupación. Era la orquesta de los compositores”.

El escribano de gobierno Natalio Etchegaray, amigo y admirador de Pugliese, es un excelente analista tanguero. Con sagacidad ha expresado que Osvaldo supo interpretar la época que le tocó vivir, a la gente del pueblo humilde de la década del 40 y siguientes, es decir, la etapa del peronismo donde se produce una gran migración interna, el boom económico de posguerra, y un nuevo fenómeno en el que ese público denigrado de “cabecitas negras”, según el racismo oligárquico, saca al tango del cabaret, de la confiterías del centro y lo traslada al club de barrio. Allí triunfa Osvaldo y enaltece a la música del tango, la eleva estéticamente y por eso la gente del pueblo le devuelve con su apoyo, con cariño y respeto, todo lo que Pugliese les brinda desde el arte. Esa misma gente que apoya al gobierno, es capaz de defender y proteger a Osvaldo sin preocuparse en lo que podía representar su militancia política, en ese momento totalmente opositora.

Veamos esto desde otra perspectiva. Según André Breton, “el arte sólo es verdadero cuando brilla con los ecos del futuro”. Dice Claudio Aguayo Bórquez en la revista virtual *Rebelión* (julio 2005), que “aquella proposición particular del arte como ‘contención’ de un futuro, nos la proporcionó Carlos Marx hace ya más de doscientos años en sus juveniles reflexiones sobre estética. Más tarde Trotsky, Adorno, Lúcsaks, Sartre y más cerca de nosotros Adolfo Sánchez Vázquez, ahondarían en esta proposición de estética ‘marxista’ que nos dice que el arte es ‘un fin en sí mismo’ y bajo ninguna circunstancia un ‘medio de subsistencia’ y que ante ello, es una expresión del hombre liberado de su condición de ‘homo economicus’, es decir, del hombre desalienado”. En palabras del propio Pugliese, la dicotomía era clarísima: “O se vive para la música o para la guita”. Marx había expresado al respecto: “El escritor, por

cierto, debe tener la posibilidad de ganarse la vida para poder existir y escribir, pero en modo alguno debe existir y escribir para ganarse la vida” (Carlos Marx y Federico Engels en *Sobre el arte*). Cambie el lector escritor por músico o artista.

Esto nos permite comprender, en primer lugar, al Pugliese cooperativista, el hombre dispuesto a realizar en la práctica su compromiso socialista aun en las difíciles condiciones del capitalismo perverso del siglo XX, que transforma al arte en industria cultural para construir un negocio de fabulosas ganancias para los empresarios, en detrimento del artista y con progresiva degradación estética. En la orquesta de Osvaldo se producía la distribución equitativa de la riqueza, es decir, de los ingresos monetarios, llegando incluso alguno de sus integrantes a recibir mayores beneficios como estímulo a que compusieran nuevos tangos, y la realización de los arreglos orquestales, en cada etapa estéticamente más complejos y elevados.

El marxismo sostiene la existencia de la ética de clase. No es la misma la de un explotador que la de un explotado. Pugliese estaba del lado de los explotados. No era casual sino causal su concepción cooperativista. Y hay que decirlo con todas las letras. Como lo decía él: “Soy un laburante de la música. Y un laburante bastante cómodo, porque trabajar, trabajan los de las fábricas, el puerto. Pero digo que siempre me sentí uno más”.

Hay otro aspecto que tiene que ver con lo señalado sobre la interpretación marxista del arte, y es la concepción de Osvaldo sobre lo musical. No estancarse en lo rutinario, superar constantemente dificultades avanzando en lo creativo. Pasar del *decarismo* inicial al *pugliesismo* que se verificó con *La Yumba* y *Negracha*. Su arte de avanzada es un llamado a sumergirse en la creación, en este caso musical, para librarse de las cadenas de la sumisión alienante del capitalismo y buscar una legitimización artística del horizonte utópico, que es la revolución. Osvaldo rechazaba así la idea utilitaria del arte, su mercantilización tan propia, como señalamos, de la industria cultural, rechazaba la intromisión de ritmos comerciales extranjeros que fueron vaciando de contenido la cultura nacional. Y nosotros debemos agregar aquí, la degradación que representa el mecenazgo, esa nefasta ley (taparrabo de la censura), que se intenta imponer nuevamente desde el poder, para el “jetoneo” de los responsables económicos de la devastación de nuestro país, y su licuación de los impuestos que deberían estar al servicio de la sociedad en su conjunto con menos hambrientos, más trabajo, más educación, más salud, más cultura.

Mientras la estética burguesa ha transformado al arte en un entretenimiento vacío, superficial, burdo y hasta pornográfico como se refleja a diario en el cine yanqui de Hollywood y en la televisión actual, la estética marxista se basa en la comprensión e interpretación de la realidad, en la elevación cultural de la sociedad en su conjunto hacia la transformación revolucionaria de la misma. El arte pasa a ser así una de las formas de la conciencia social. “No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, es su ser social el que determina su conciencia” (Carlos Marx en *Contribución a la crítica de la economía política*).

Contrariamente a lo ocurrido con Astor Piazzolla, quien señaló su admiración pugliesiana a partir de escuchar con asiduidad *Negracha*, y reconocido recién 30 años más tarde como un creador vanguardista, Pugliese supo tener entusiastas seguidores

masivos desde un comienzo, hasta el momento de su muerte con más de 50 años de continuidad. Esto también tiene una explicación atada a lo ideológico. Si escuchamos con atención la orquesta del 40 y las sucesivas, veremos como, siempre dentro del estilo yumbeado, canyengue y milonguero, –que esa fue su escuela teórica aunque alguno haya dicho que no fue un teórico en la materia– se va produciendo un desarrollo sonoro in crescendo con el paso del tiempo. Ese estilo arrabalero, que bebió en sus inicios en boliches de segunda categoría en Villa Crespo y Chacarita, se expresó en su concepción del rol del bandoneón dentro de la orquesta típica. Ahí aparece el fueye cadenero de Osvaldo Ruggiero, cuya fuerte personalidad se proyecta desde 1968 a los jóvenes que lo sucedieron en la orquesta. La música de Pugliese, los arreglos orquestales, se complejizan con el correr del tiempo y tienen la comprensión estética de los sectores bajos y medios de la sociedad. No es casual que ya el 26 de diciembre de 1956 su orquesta grabe nada menos que el vanguardista *Marrón y azul* de Piazzolla referido a los marrones y azules de las obras del artista plástico George Braque. En 1960 *Nonino*, en 1967 *Verano porteño*, en 1969 *Bando*, en 1970 la versión instrumental de *Balada para un loco* y en 1973 *Zum*. De la misma manera que en 1969 había hecho *A Evaristo Carriego*, de otro vanguardista olvidado, el gran Eduardo Rovira, que todavía espera su rescate y reivindicación.

Adherente a la revolución cubana desde sus inicios –sus obras *La V de la victoria* y *Milonga para Fidel* fueron secuestradas y desaparecidas producto de la represión policíaca durante la democratización de Frondizi– Osvaldo se ha mostrado también admirador del gran revolucionario Ernesto Guevara, y seguramente conoció una obra teórica trascendente como lo es *El socialismo y el hombre en Cuba*, la célebre carta que el comandante le enviara a Carlos Quijano, director del periódico *Marcha* de Uruguay. Allí el Che expresa conceptos muy claros en cuanto al dificultoso andar revolucionario: “El camino es largo y lleno de dificultades –escribe–. A veces, por extraviar la ruta, hay que retroceder; otras, por caminar demasiado a prisa, nos separamos de las masas; en ocasiones, por hacerlo lentamente, sentimos el aliento cercano de los que nos pisan los talones. En nuestra ambición de revolucionarios, tratamos de caminar tan aprisa como sea posible, abriendo caminos, pero sabemos que tenemos que nutrirnos de la masa y que ésta sólo podrá avanzar más rápido si la alentamos con nuestro ejemplo”.

Ahí está Osvaldo con su ejemplo. Pero leamos al propio Pugliese para confirmar su concepción y equipararla a los dichos de Guevara: “Cuando yo tuve oportunidad de formar mi orquesta me puse a pensar. ‘¿Qué línea elijo?’, me dije. Y elegí la milonguera. Y siempre permanecí fiel a esa tendencia (...) El estilo Pugliese no lo hice yo: lo hizo el público (...). Después vino la evolución. A medida que aprendía cosas se me ocurrían otras nuevas. Las ensayaba y se las proponía al público. Si el público las aprobaba entonces eso quería decir que yo había interpretado su sensibilidad, sus aspiraciones. Y la idea quedaba. Y así se fue formando ese que la gente llamó el estilo Pugliese”. Eso se llama revolución permanente. Sabía que debía estar allí, ni muy atrás, ni muy delante de lo que el pueblo sentía en cada momento, nutriéndose de la masa, sintiendo el aliento cercano de los que le pisaban los talones. Para grabar *La Yumba y Negracha* esperó varios años, cuando en la masa prendió su estilo para nada “facilongo” ni demagógico de otras orquestas. Por eso, en 1966 triunfó un arreglo de avanzada como el que realizara para *La mariposa*, en 1973 con *Ojos negros* y en 1980 con el vals *Desde el alma*, para citar tres de los ejemplos más significativos.

La de Pugliese se trata de una concepción marxista: “El objeto del arte –como todo otro producto– crea un público capaz de comprender el arte y de gozar con la belleza. Por lo tanto, la producción no produce sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto” (Carlos Marx en *Introducción a la crítica de la economía política*).

Pero ¿cómo llega Osvaldo a esas realizaciones? A través del pensamiento y la acción, a través del materialismo dialéctico. Cuenta Lidia Elman de Pugliese que “leía tres libros al mismo tiempo: uno sobre el materialismo dialéctico, la historia de San Martín y otro sobre armonía. Yo le preguntaba cómo podía hacerlo en forma simultánea, y él me explicaba que no podía entender a San Martín sin conocer el materialismo dialéctico y si no podía entender el materialismo dialéctico tampoco podía interpretar el libro de armonía. ‘Todo es un todo’, decía”.

Alguna vez el propio Pugliese lo explicó: “Nosotros trabajamos por medio del análisis colectivo de lo que hacemos, que en nuestra jerga se llama *explicaciones*. A veces las cosas salen *explicando*, otras veces hay que martillar y martillar en el ensayo”. Es decir, teoría y práctica. Como decía Roberto Arlt, un 90 por ciento de transpiración y un 10 por ciento de inspiración.

Por eso la barra lo aclamaba al grito de “¡arena, cemento, Pugliese un monumento!”. Es así que se transformó rápidamente en ídolo popular, pero nunca se la creyó. El solía decir: “Soy un poroto, un tornillo de la máquina tanguera. (...) Más que la fama, importa situar a la gente dentro del corazón. Yo he trabajado desde pibe, y la gente ha simpatizado con este carcamán que soy, pero no me siento superior a nadie. (...) La orquesta la armé en el 39. Me acuerdo que al poco tiempo ya tenía bailarines que me seguían y gritaban, ‘¡ese, ese, ese, la barra de Pugliese!’”. Me gustaba pero yo me decía: ‘quedate ahí Osvaldo, no te agrandés, no fanfarronees’. Había veces que estaba en cana y me reemplazaba en el piano un primo mío que era policía. (...) Todos los días le hago los cuernos al diablo, pero cuando llegue la hora del *espiche* diré: ‘bueno muchachos, llegué hasta aquí, me las *tomo*, sigan ustedes’ (...) Si al final...¿yo qué hice? Tangos. Eso es todo”.

Así se expresaba Osvaldo Pugliese. Eso era todo ¡siendo la suya una obra monumental de la cultura popular argentina! Eso era todo para un hombre y un artista que trascendió a su época. Como José Martí, entendía que “toda la gloria cabe en un grano de maíz”, y en él puede compendiarse también otra frase del apóstol cubano: “No hay más que un medio de vivir después de muerto: haber sido un hombre de todos los tiempos o un hombre de su tiempo”. Y Pugliese lo fue, por eso perdura en el tiempo. No en vano ha sido declarado oficialmente este 2005 el año Osvaldo Pugliese, y hasta elevado a santo por decisión mítico-popular. Aunque en realidad haya sido un santo laico y rojillo hasta la médula, ateo militante, siempre fiel a sus principios éticos, estéticos, políticos e ideológicos.

Como marxista –y para resumir– Pugliese comprendía al arte como una praxis, como trabajo humano. Esa es una herencia fundamental que deja: el conocimiento no puede estar al margen de la actividad práctica del hombre. Con su gracejo tan particular explicaba: “Por experiencia se que a la gente le gusta el tango machazo. A mujeres y hombres, a los pibes también, a todos les gusta el tango machazo. Nosotros nos exigimos dar el empuje en la parte melódica, pero a la vez metida y enchufada en la

parte rítmica. Y si no lo puede hacer...¿tiene que ir a una herrería y empezar a machacar!”.

Esa idea hizo escuela en muchos músicos. Escribe Oscar del Priore (*2x4 igual tango*): “Un joven bandoneonista, surgido de la orquesta de Aníbal Troilo, acompañante luego de Fiorentino, en el año 1946 se presentó como director de su propio conjunto, sumándose decididamente a las posiciones de Pugliese. Se llamaba Astor Piazzolla. Entonces compuso un tango encarado en ese estilo: *Villeguita*”. Sugerimos escuchar este tango con atención. El denominado *estilo pugliese* se verificó desde 1968 en el *Sexteto Tango*, está en su hija Beba, en la orquesta *Color tango*, integrada con músicos de su último conjunto, y en las nuevas agrupaciones juveniles que se fueron constituyendo en los años finales de la década del 90, como reafirmación de lo nacional y popular, frente al neoliberalismo decadente y extranjerizante: el *Sexteto Arrabal* (ahora *Orquesta Contratiempo*), las orquestas *Fernández Fierro*, *Imperial*, *La Furca*, entre otras.

¿Cuál es el legado de Pugliese? ¿Cómo ha jugado en la subjetividad de los músicos de tango y en la tanguidad, es decir, en el interior del tango mismo? ¿Cómo lo toman las nuevas generaciones de músicos? ¿Mera casualidad o en realidad causalidad? Es la siembra dejada por Don Osvaldo, como queda en claro en este trabajo de María Mercedes Liska, integrante del Departamento La Ciudad del Tango del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, sobre *El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*, que ella ha titulado poéticamente *Sembrando al viento*. Una siembra provechosa, la del viejo marxista, quien ya en 1975, vislumbraba: “Tengo edad bastante para ver que el tango sigue vivo, porque ha evolucionado, y porque se reproduce entre los jóvenes. A nosotros, los viejos, nos puede llegar la hora en cualquier momento, y son ellos, los pibes, los que tienen que seguir”. Este trabajo parte, precisamente, del impacto producido entre los jóvenes músicos del rol jugado por Pugliese desde su ética y estética. Queda en el lector la comprensión de lo que se expone.

Ricardo Horvath

Coordinador del Departamento La Ciudad del Tango

Prólogo

Este texto da cuenta de los elementos constitutivos de un trabajo de investigación en el campo de los estudios sobre música popular. Desde esta perspectiva el objeto de estudio analizado: el estilo Pugliese, se convierte en un proceso de apropiación transgeneracional de saberes apropiados y reapropiados en la praxis musical por el mismo Osvaldo Pugliese, el maestro Mederos y los jóvenes integrantes de las nuevas orquestas típicas. Estas reapropiaciones son expresadas en forma de entramado social, histórico, político y musical. La figura paradigmática de Osvaldo Pugliese ha obnubilado, en ocasiones, aspectos relevantes de su producción musical. Aspectos que han tomado los músicos actuales para recrear las producciones pugliesanas. Es en este punto donde la autora ha decidido realizar la investigación que justifica la presente escritura. La metodología cualitativa, aplicada en la investigación, es funcional a los objetivos de María Mercedes Liska, quien jerarquizando técnicas de investigación propias de su formación como música, docente y etnomusicóloga, jerarquiza la interpretación de las entrevistas a los integrantes de las orquestas, las observaciones de la ejecución musical de las mismas, el recorte del análisis musical y la configuración ética y estética en la vertiente musical pugliesana generada a partir del año 2001.

Como no podía ser de otra manera, durante el 2005, año homenaje a Osvaldo Pugliese, la dedicación exhaustiva que ha emprendido María Mercedes para elaborar este nuevo proyecto es otra muestra ampliada y enriquecida de su forma de encauzar la investigación musicológica actualizada. Lejos de poner de manifiesto una moda, profundiza con interés creciente en la complejidad del proceso identitario sonoro que llevan a cabo los músicos enmarcados por la realidad circundante, reconociendo la subjetividad como un eje flexible en la construcción de dicho proceso. Complejidad puesta de manifiesto en la pluralidad de voces que se escuchan al proceder a la lectura.

Cada uno de los lectores podrá reconocerse en su propia intención lectora, como amante del tango, como seguidor de Pugliese, como músico profesional del tango, como oyente aficionado, como maestro de música, como estudioso del género. Todos y cada uno desde nuestra propia subjetividad completaremos este diálogo radial que teniendo como centro al Estilo Pugliese nos invita a participar del discurso en cada uno de los rayos que generan la energía creativa de esta rueda textual permitiéndonos visitar al Maestro Osvaldo Pugliese.

En lo personal, le deseo a María Mercedes Liska una continuidad ideológica desde sus jóvenes años hacia su madurez, plena de la misma pasión que refleja su esfuerzo por la veracidad en cada uno de los proyectos de su autoría.

Marta G. Andreoli,

Etnomusicóloga

Introducción

Durante los pocos años que van de este siglo se crearon nuevos conjuntos de tango bajo la estructura de “orquesta típica”. Estos jóvenes músicos eligieron expresarse como punto de inicio a través del estilo musical de Osvaldo Pugliese; fue en ese momento que el padecimiento de la crisis social que vivimos en los últimos años envolvió a estos emergentes artísticos en un torbellino de búsquedas autorreferenciales. Pero, entonces, ¿qué es el estilo pugliese?, ¿cuál es la verdadera dimensión del estilo musical?, ¿qué aspectos definen su elección?

En circunstancias de toma de posiciones, los músicos determinan el rol del intérprete de tango como actor social desde una apuesta ético-estética, tomando de Pugliese una manera subjetiva de concebir lo musical y lo social.

Son muchas las dificultades que aparecen en el intento por analizar un determinado estilo musical, surgen preguntas desde su misma definición, interrogantes tan centrales como qué significa hablar de estilo en la música, si existen unidades precisas y reconocibles de su competencia. Lo cierto es que la complejidad se acrecienta al intentar abordar el estilo musical de un sujeto a partir del proceso de identificación que realizan otros con su música.

La investigación parte del concepto medular de una apreciación intrínseca entre estilo y subjetividad que contiene dos niveles de interpretación: Pugliese y la construcción de subjetividad en el estilo musical, por un lado, y la construcción de una nueva subjetividad por parte de las actuales orquestas típicas a partir del *estilo pugliese*. Para llegar a este último punto, que es en definitiva el gran objeto del trabajo, el desarrollo se fragmentará en instancias de análisis que puedan otorgar un marco de comprensión al estudio.

De este modo, es oportuno reflexionar sobre Osvaldo Pugliese en su aporte ético y estético que ha enriquecido —y enriquece— una práctica del presente musical en Buenos Aires, y que ha generado la trascendencia de un espíritu vivo en la producción sonora de las nuevas generaciones, diseminando como el viento las semillas de lo posible.

1. El proceso de gestación de las nuevas orquestas típicas

Las orquestas actuales comienzan a formarse sólidamente durante los años 2000 y 2001. La orquesta *Fernández Branca* —que luego se constituyó como la *Orquesta Típica Fernández Fierro*— fue la primera, iniciando su formación en 1998. La *Orquesta Imperial* la secunda a mediados de 1999. Pero rápidamente la intención de estos jóvenes músicos de formar orquestas trascendió sus propios límites y durante el año 2000 y 2001 se gesta un movimiento artístico que se llamó *La Máquina Tanguera*. La propuesta consistía en ir agrupando músicos en torno al tango y a la formación de orquesta típica, generando lazos comunes entre todos para nutrirse conjuntamente del intercambio de conocimientos musicales y su adecuación estética. En cuanto al enfoque estilístico, en un principio se centraron en abordar el tango desde el *estilo pugliese*.

Inicialmente se formaron seis orquestas pero algunas con el tiempo se diluyeron; de todas maneras, varios de esos músicos continúan generando proyectos en torno a la orquesta de tango. Precisemos, de las orquestas formadas al comienzo, no todas lograron permanencia y otras que las precedieron, tampoco. Por eso, para esta investigación se ha tenido en cuenta a aquellas orquestas que se establecieron desde una perspectiva temporal y, como punto de referencia sobre el desarrollo musical que alcanzaron, se consideró la grabación de discos propios. Asimismo, sólo nos remitiremos a las formaciones que estuvieron relacionadas con este movimiento artístico.

Tres son las orquestas que hacen su aparición siguiendo el orden cronológico de formación: *Orquesta Típica Fernández Fierro*, *Orquesta Típica Imperial* y *Orquesta Típica La Furca*. La primera consta de doce integrantes, incluyendo al cantor, mientras que la segunda y la tercera tienen una agrupación más reducida, con diez integrantes además de sus respectivos cantantes,¹ en total constituyen una cantidad de músicos que llega a treinta y dos. Para obtener las opiniones de los actores de este emprendimiento generado a partir de afinidades musicales, reunidas por el tango y la formación de orquesta típica, se entrevistaron músicos integrantes de cada una de las orquestas, a saber:

Orquesta Típica Fernández Fierro

Inicios de orquesta: 1998 —con el nombre de *Orquesta Típica Fernández Branca*, en el 2001 se constituyen como *Fernández Fierro* con la renovación de algunos de sus integrantes—.

¹ El número de integrantes de cada orquesta está supeditado a modificaciones circunstanciales por la incorporación o partida de músicos y la posibilidad de cubrir los espacios con nuevos integrantes. La que en menor medida los ha renovado es la orquesta *Fernández Fierro*, pero todas mantienen un núcleo más pequeño de personas estables de la orquesta junto a otras que fueron cambiando en reiteradas ocasiones.

Fecha de su primer disco: 2001 *Envasado en Origen*,² 2003 *Destrucción Masiva*³ y 2005 *Vivo en Europa*.⁴

Franja etaria de los integrantes: 21-32 años.

Músico entrevistado: Yuri Venturín —contrabajo—.

Orquesta Típica Imperial

Inicios de orquesta: 1999.

Fecha de su primer disco: 2003 *La Máquina Tanguera*.⁵

Franja etaria de los integrantes: 24-35 años.

Músicos entrevistados: Matilde Vitullo —bandoneón— y Gerardo Martínez Argibay —piano—.

Orquesta Típica La Furca

Inicios de orquesta: fines de 1999.

Fecha de su primer disco: 2002 *De puro guapo*.⁶

Franja etaria de los integrantes: 19-30 años.

Músicos entrevistados: Mariana Borghi —contrabajo— y Federico Giriboni —violoncello—.

No resulta certero determinar cuánto de espontáneo y de intencional tuvo la generación de este emprendimiento social-artístico en sus comienzos, sin embargo, el paulatino efecto multiplicador que fue integrando a los músicos, evidencia un eje aglutinante de necesidades compartidas, adquiriendo su dimensión en contacto con esos “otros” comunes, el momento donde lo individual se convirtió en colectivo.

Por lo que contó Karina la otra vez [integrante de la *Orquesta Imperial* desde sus inicios], más o menos, fue que era un grupo de gente X que quisieron formar una orquesta, se armó la Fernández Branca y después quedó sobrando gente y dijeron ‘bueno, formamos otra’ y bueno, y así. Y después cuando estaban esas dos, siguió incorporándose gente al proyecto y se dijo ‘qué bueno, qué bueno, qué bueno’,

² Pablo Guinzburg, Leonardo Minig, Federico Terranova —violines—; Julián Hasse, Flavio Reggiani, Román Rosso, Fernando Añón Barros —bandoneones—; Juan Carlos Pacini —viola—; Alfredo Zuccarelli —violoncello—; Yuri Venturín —contrabajo—; Julián Peralta —piano—; Walter “Chino” Laborde —voz—.

³ Federico Terranova, Pablo Jivotovschii, Bruno Giuntini —violines—; Flavio Reggiani, Patricio Bonfiglio, Julio Couviello, Fernando Añón Barros —bandoneones—; Juan Carlos Pacini —viola—; Alfredo Zucarelli —violoncello—; Julián Peralta —piano—; Yuri Venturín —contrabajo— y Walter “chino” Laborde —voz—.

⁴ Grabado durante una gira en Europa en el año 2004.

⁵ Marisol Canessa, Pablo Borghi, Karina Martinelli —violines—; Mariano Laplume —viola—; Matilde Vitullo, Carlos Pugliese, Eva Wolff —bandoneones—; Cristian Basto —contrabajo— Gerardo Martínez Argibay —piano—; Alfredo Piro —voz—.

⁶ Marina Arripe —piano—; Mariana Borghi —contrabajo—; Federico Giriboni —violoncello—; Tamara Bolla, Soledad Grigera, Gabriela García Aguirre —violines—; Federico Vázquez, Christian Di Iorio, Juan Ignacio Pérez Barrera —bandoneones—; Hernán Lucero —voz—.

porque había número para formar otra orquesta y se formaba otra. Fue medio así por lo que contaban (Gerardo: *Imperial*).

Varios músicos-estudiantes de los que impulsaron las orquestas tomaban clases en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Luego se fue integrando una segunda camada de estudiantes pertenecientes al Conservatorio Superior de Música *Manuel de Falla*, en la *Imperial*, actualmente, algunos de los músicos estudiaron en este lugar. Sin embargo, todos los entrevistados afirman que la base de la conformación de este movimiento de orquestas típicas fue la Escuela de Música Popular de Avellaneda, no sólo en el sentido del aprovisionamiento de conocimientos musicales que adquirieron, sino también a partir de establecer un vínculo entre aquellos estudiantes con afinidades estéticas comunes o semejantes.

El movimiento llamado *La Máquina Tanguera* funcionaba en la integración de todas las orquestas y los músicos donde, quienes poseían mayores conocimientos estilístico-musicales, como de elaboración de arreglos orquestales, les enseñaban a aquellos que se iban incorporando:

Funcionaba como una orquesta escuela (Mariana: *La Furca*).

Las orquestas surgen con la intención de hacer “otro tango” en relación con la práctica trascendida durante la década de 1990 (entrevista Julián Peralta, 2002), donde no se aprecian creaciones artísticas en torno a la sonoridad de orquesta de tango,⁷ sino conjuntos reducidos o músicos en carácter de acompañantes del cantor. La falta de nuevos arreglos y composiciones evidencia un escaso desarrollo individual, pero sobre todo grupal, puesto más allá de la ejecución, sin una apuesta estética definida. En parte, por la necesidad de trabajo por acudir a las demandas turísticas que se satisfacen con esa visión estática, atemporal del tango.⁸

Los músicos que impulsaron el proyecto alquilaron un club en la avenida San Juan para que cada orquesta tuviese un espacio de ensayo. Los fines de semana realizaban encuentros donde cada orquesta se presentaba al público, agregando periódicamente nuevos arreglos y adquiriendo un repertorio. El recital continuaba con la organización de una fiesta para la franja más juvenil. De esta manera se fue integrando el público, que en un principio eran familiares y amigos, el cual fue creciendo incorporando mayoritariamente a jóvenes —de 25 a 35 años aproximadamente—, entre ellos a otros músicos.

Luego, la integración de los conjuntos instrumentales se fue diluyendo. El movimiento tuvo su apogeo durante el año 2001 y, tiempo después, las orquestas se fueron distanciando una de otra, aunque actualmente siguen teniendo contacto ya que del

⁷ Salvo el caso de orquestas con una larga trayectoria y las de carácter “institucional” gubernamental. De todas maneras sostenidas pero con una escasa presencia dentro del circuito cultural del país.

⁸ Aunque nunca se sabe del todo desde dónde es construida esa demanda, si desde los operadores turísticos o desde los propios turistas.

emprendimiento comparten instrumentos y espacios de actuación. Según los integrantes, la coordinación de tantas personas implicaba un desgaste, como consensuar las decisiones entre todos. Para Federico Giriboni, por ejemplo, significaba mucha inversión de tiempo “no musical” —acondicionar el lugar, comprar la bebida, organizar la fiesta— que algunos no estaban dispuestos a resignar. Sin embargo, tanto la *Fernández Fierro* como la *Imperial* continúan generando iniciativas que abarcan la apertura de espacios culturales propios. Actualmente la orquesta *Fernández Fierro* tiene su *CAFF* —*Club Atlético Fernández Fierro*— desde mayo del año 2004 que funciona los días miércoles y sábados, y la *Imperial* su espacio fijo de los días domingo en Independencia 572 desde el año 2005, ambos emprendimientos con la inclusión de profesores de baile y milonga.⁹

Por otro lado, *La Máquina Tanguera* parece haber sido la creación de un ámbito colectivo que traspasó las dificultades artístico-musicales de generar una propuesta autónoma que lograra recepción pública.

(...) había una predisposición de músicos que estaban buscando un lugar de pertenencia porque estábamos en bolas. O sea, era algo necesario que surgiera un lugar a dónde pudiéramos tocar (...) Y digo esto y le habrá pasado a un montón de músicos más ¿no? que todavía no tocaban tan bien o que no era ese tipo de laburos el que querían hacer y estaban esperando tener la oportunidad de hacer algo, un proyecto propio donde uno tenga la posibilidad de opinar, de decidir, algo de lo musical de uno” (Matilde: *Imperial*).

Era todo una cosa que cerraba, no eran sólo las orquestas (...) Lo que enganchaba era todo, no sólo lo musical, el espacio, baile después, comida, precios económicos y que todo lo organizaban ellos (Gerardo: *Imperial*).

Si uno piensa que se va a salvar solo no vas a ningún lado (Yuri: *Fernández Fierro*).

1.2 Pugliese y las nuevas orquestas

Yuri Venturín expresa que la orquesta *Fernández Branca* generó cierta influencia sobre los demás músicos para que todas se orientaran estéticamente hacia el *estilo pugliese*, mientras que Federico Giriboni agrega que hubo cierta espontaneidad respecto a la decisión del estilo a implementar:

Se dieron dos cosas: ellos distribuyeron esa información y los que la recibimos, la recibimos con gusto. Por eso tenemos el estilo pugliese, nada más, es como el ADN (Federico: *La Furca*).

Indagando acerca de cómo se establece esta fuerte relación entre Pugliese y las orquestas de *La Máquina Tanguera*, Rodolfo Mederos aparece como el músico-profesor

⁹ El término *milonga* utilizado en el sentido de salón de baile del tango.

que ejerció asimismo una influencia,¹⁰ tanto sobre los bandoneonistas que estudiaron el dominio del instrumento con él, como los músicos-intérpretes de otros instrumentos que aprendieron a elaborar arreglos orquestales mediante clases particulares. Además, el espacio de enseñanza en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, donde el profesor tenía su cátedra. Algunos de los que organizaron las orquestas tomaban sus clases en la institución donde aseguraron recibir de él ciertas “herramientas estilísticas” propuestas por Pugliese. Julián Peralta,¹¹ músico que impulsó la orquesta *Fernández Branca*, tomó clases con Rodolfo Mederos aproximadamente cuatro años (entrevista Peralta, 2002). Esta intervención de Mederos, como copartícipe de las definiciones estilísticas a través de la transmisión de sus conocimientos musicales y sus inclinaciones estéticas para con la orquesta de tango, constituía un tema recurrente en las entrevistas, aspecto por el cual se estableció un encuentro con el bandoneonista para que pudiera brindar sus propias apreciaciones al respecto:

Todos tenemos influencias y en algún punto ejercemos influencias, sobretodo a cierta edad de la vida, si uno tuvo una conducta más o menos coherente. ¿Será eso lo que llaman la huella? Dejar la huella. ¿Será eso el bien máspreciado que todo ser humano debe tener, la huella, la marca en el otro? No una marca, que quede claro esto, no una marca que imposibilite al otro, sino que lo potencie, que le dé permiso (...) Sí, yo tuve la fortuna de pertenecer a la orquesta de Osvaldo Pugliese durante 5-6 años por allá por la década del '70, fines del '60, comienzos del '70, y por supuesto de él recibí esa huella de la cual estamos hablando, esto me permitió enriquecerme de una manera insospechada. Yo, en aquellos años no me daba cuenta, no suponía que el contacto con Pugliese me iba a dejar tanto beneficio. Con Osvaldo yo descubrí finalmente la más pura esencia del tango, con Osvaldo yo creo que comprendí y pude saborear y navegar sobre la cultura. Ahí hay algo que estaba en mí, esto seguramente es la orquesta y seguramente años después tiene que salir, y bueno, nada... toda esta conducta de Osvaldo respecto de la música obviamente fue recuperada por mí, puesta o traspasada si querés a las manos, el corazón y las mentes de estos jóvenes y algunos de ellos habrán captado esto, habré dejado en ellos a los abuelos, yo sería el puente que les permitió a ellos conectarse con su pasado... (Entrevista a R. Mederos, 2005).

Más adelante, algunos músicos que participaban en estas orquestas pero que no estudiaron con Mederos afirman que, a su vez, aquellos que les enseñaron habían sido sus alumnos, por lo tanto, se generó una vía indirecta de influencia en la transmisión de conocimientos específicos del *estilo pugliese*, obtenidos del músico como enseñante. Sin embargo, Mederos se encontró un tanto sorprendido por esta propagación de su influencia, afirmando desconocer la dimensión de esta siembra en los jóvenes estudiantes:

Ahí estoy de acuerdo, soy el culpable, el instigador, eso es probable, sin sospechar que eso se podría irradiar a ese punto. En las épocas en que yo estaba en la Escuela de Música Popular obviamente uno de los caballitos de batalla a la hora de trabajar

¹⁰ Los integrantes de la *Orquesta Imperial* mencionan que Roberto Álvarez ha sido el músico al que recurrieron ante sus dudas estilísticas, sin una relación sistemática, los apoyó cuando acudieron a él.

¹¹ Peralta colaboró específicamente con la *Orquesta Imperial* en sus inicios.

con lo grupos de ensambles era 'la yumba', porque se trabajaba una cantidad de aspectos del marcato tan particular en el bajo, en el piano, hasta toda una cuestión fraseológica a partir del estilo de Pugliese, para cada cosa estábamos seis meses. Es probable que muchos se hayan quedado embarazados de alguna manera de eso y hayan seguido (Entrevista a R. Mederos, 2005).

Sobre esta descripción, el objetivo consecuente radica en analizar, desde un contexto social, el proceso que llevan a cabo estas orquestas en la búsqueda por construir un espejo que refleje sus necesidades estéticas y humanas dentro del tango y por qué la figura de Osvaldo Pugliese se ubica como el eslabón que media en la construcción de una visión simbólica de la realidad.

1.3 Contexto social

Por lo demás, ¿estamos tan seguros de que parte de la cultura orientada hacia la estilización de la vida decrece cuando la vida deviene más dura, más 'reñida'...?

Claude Grignon, 1991: 37

Es importante situarse en el contexto político, económico y social de la Argentina durante los años en que se conformaron estas orquestas. Un punto de referencia lo constituye la fecha de diciembre del año 2001, donde la situación generalizada de crisis institucional marca un hito en la historia de nuestro país, que a su vez trajo aparejada "una actitud reflexiva sobre los valores culturales" (Liska, 2004: 41). De ahí en adelante algunos aspectos de la tradición cultural largamente postergados, en este caso, la transmisión de conocimientos musicales sobre el tango, es propiciada por diversos espacios político-institucionales e informales y espontáneos, adquiriendo cierto dinamismo:

Estamos ante la vigencia de una etapa de transición que se apoya en sucesivas transformaciones de los músicos sobre las formas de relacionarse con el tango desde renovados estímulos culturales. La transmisión musical adquiere 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, alimentando códigos comunes y representaciones grupales en torno al hecho musical (Liska, 2004: 44).

En este sentido, el campo social que se conforma en torno al tango toma posición, aunque se adviertan formas de compromiso diferentes.¹² Los músicos, con el protagonismo de una praxis inseparable del debate cultural, intervienen en discusiones

¹² Aunque es un aspecto interesante para desarrollar, no es posible tomarlo en esta publicación ya que no constituye el objetivo central del trabajo. Mayores referencias se pueden encontrar en el artículo "Músicos de tango: género y coyuntura de crisis" (Liska, 2004). Además del movimiento *La Máquina Tanguera*, se crean otros movimientos de artistas como *Autoconvocados por el Tango* y *LuchArte*, que han generado, cada uno a su manera, proyectos colectivos.

político-sociales ya que las problemáticas “urgentes” atraviesan su desarrollo artístico, determinando y condicionando dicha práctica. Dentro de estas discusiones emergieron fuertes críticas sobre la utilización del tango como postal o souvenir turístico, carente de nuevos significados sociales y estéticamente rígidos. Por otro lado, durante los años 2001 y 2003 se pueden encontrar numerosos artículos en diarios y revistas que refieren a la transmisión musical e intercambio generacional de “saberes” sobre el tango, remarcando aun más el hecho de ser un tema que trasciende lo meramente sectorial al integrar la opinión pública.

La reciente apertura hacia el tango de parte de los ámbitos académicos y tradicionales de la enseñanza musical en Buenos Aires, ámbitos históricamente desintegradores del conocimiento específico desarrollado en torno a la música popular, aceptando solamente el academicismo piazzollano como único valuarte digno de dichas instituciones, nos habla de cambios en distintas direcciones. El tango se instala como conocimiento legitimado hacia el conjunto de la sociedad y se confirma que este movimiento producido es lo suficientemente importante como para repercutir en instituciones educativas fuertemente conservadoras. En el conservatorio de la Ciudad se dictan cursos de interpretación de tango; el Conservatorio Superior Manuel de Falla inaugura en el año 2003 su carrera especializada en tango, así como en el Collegium Musicum (Liska, 2004: 46).

A su vez, es significativa la gestación de un público revitalizado que se identifica con el tango, que asiste a escuchar las nuevas orquestas típicas como poniendo en acción otras necesidades, las de aquellos que no interpretan la música pero que permanecen activos en la relación dialéctica que subyace en la manifestación artística.

Este período estructura la transmisión musical del tango como sentido inmediato generador de poder simbólico que opera en la realidad, de oposición y de resistencia a una globalización sonora tendiente a lo superficial. Rodolfo Mederos, a través de su propia experiencia en relación con la formación de orquesta típica, da testimonio del acontecimiento donde la expresión musical se entrelaza con conceptos ideológicos condicionados por un momento social:

¿Por qué la pude materializar ahora que incluso parecieran ser épocas cada vez menos propicias? Trece músicos comen, hay que alimentarlos, hay que ensayar. Entonces pareciera que un cuarteto es más fácil, justamente porque en esta época de gran deterioro económico de varias décadas, de esas décadas donde el tango empezó a desaparecer, ¿por qué justamente ahora donde todo pareciera seguir ese mismo camino? (...) Yo me reconozco un militante de la música, de la cultura en general pero de la música, si querés del tango en particular, y esa militancia tiene que ver con actitudes, y esas actitudes en la militancia tienen que ver con la recuperación franca, impostergable y total de lo máspreciado y que nos han arrebatado que es nuestra identidad (Entrevista a R. Mederos, 2005).

El músico de tango sintió la crisis desde su lugar y la necesidad de expresar sus valores a través de la transmisión del legado cultural, una apertura que, podríamos decir, generó un saldo positivo en la articulación de vías concretas de aprendizaje musical, restituyendo una identidad proyectada hacia el futuro, junto al planteo del rol social de la música como vehículo de mensajes profundos.

Es probable que esto haya hecho que muchos chicos jóvenes estén acercándose a esto y que no se dejen llevar por la moda, yo creo que en muchos casos la crisis de identidad hace tirar hacia un lado o hacia otro, o la entrega total ‘me voy a Miami’ o al menos ver qué hay debajo de toda esta cosa, de esta podredumbre. Sí, es probable (Entrevista a R. Mederos, 2005).

Susana Murillo, desde una visión más amplia sobre las transformaciones que sufrieron los sujetos en Buenos Aires en estos últimos años, nos introduce en un marco de referencia social desde el cual se pueden encontrar algunas de las causas que han movilizadado la creación de nuevas estrategias de vida:

El vértigo de los cambios, que incluye caducidad de los modelos de referencias, al tiempo que el peligro inminente de perderlo todo, enfrenta a los sujetos a un vacío que remite a la finitud, a la nada, a la muerte. Este estado que pone a los sujetos de cara a la nada, emerge siempre en el contexto de contradicciones trágicas (...) desde diciembre del 2001, parece vislumbrarse que esa condición trágica impulsa a muchos, a la manera de un héroe griego, a arrancarse de la desesperanza y renovar viejas formas de asociación (Murillo, 2002: 70).

La construcción subjetiva de la música se mueve dentro de un contexto condicionado por las demandas internas y externas del propio sujeto:

(...) el estilo de vida se define como el conjunto de prácticas por medio de las cuales los agentes se esfuerzan por estilizar su vida, es decir, por poner los distintos aspectos de su vida (alimentación, vestimenta, alojamiento, etc.) de conformidad de modelos que no emanan necesariamente de la cultura dominante (Grignon, 1991: 121).

Existe en los sujetos una dimensión simbólica de sus comportamientos que no son externos a los mismos sino intrínsecos en su razón de ser. Es posible pensar que ciertas manifestaciones pueden interpretarse en términos de actitudes, hábitos, gustos o “estrategias” que se desarrollan dentro de determinadas condiciones de vida. En la síntesis que el individuo realiza de su ámbito social en cada circunstancia, en la medida en que éste pueda responder interactuando y generando nuevas acciones frente a los acontecimientos, se convierte en un sujeto capaz de transformar una realidad de apariencia inmutable. La simbolización de la música, como un péndulo entre lo real-imaginado y lo real-acontecido, superpone lo posible y lo imposible de ser cambiado. Sólo aquel que encuentre desde dónde, cómo y con qué trascender en un determinado momento de su existencia, habrá encontrado en las márgenes de su individualidad la subjetividad que lo coloque como protagonista de su historia.

2. El estilo musical

Desde un principio, se presentó la necesidad de abordar la noción de estilo musical para entender cómo se articula este concepto con la construcción de subjetividad que propone la investigación. Sin embargo, sólo en el avance del estudio fue emergiendo que este aspecto tan interno que subyace en la propuesta de análisis generaba una incertidumbre imprevista. El primer encuentro con la dificultad hizo su aparición en las conversaciones con los músicos entrevistados. En cada caso, tras una apreciación acerca de los rasgos musicales que definen el estilo —fuera sobre Pugliese o sobre el estilo musical de las propias orquestas— se hacía visible un impedimento por expresar en palabras aquello que hace que un estilo musical sea, por cierto, un estilo musical. A partir de ese momento se comenzó a esbozar la problemática esencial de la investigación, que luego encontró mayores argumentos al momento de perfilar el análisis musical específicamente.

Sobre un punto de vista general, se puede considerar que cuando hacemos mención cotidianamente acerca de un estilo musical nos referimos a cuestiones alejadas de lo estrictamente conceptual. En el estilo musical se aprecia una connotación de lo inasible, de lo profundo que subyace en el significado de la música, como es común a todos aquellos aspectos de la vida sobre los cuales no poseemos explicaciones convincentes desde la razón, recurrimos a su representación en un imaginario que ordene el mundo en el pensamiento. Frente a la imposibilidad de poner en palabras lo que transcurre en el lenguaje sonoro, deviene un obstáculo en la implementación del análisis, consecuentemente, el desarrollo procedimental de los rasgos estilísticos, que guía este trabajo, se estableció desde distintas instancias llevadas a cabo para lograr una línea interpretativa del fenómeno sonoro particularizado en este aspecto sin intentar caer en una simplificación de la problemática que denota falta de acceso desde el razonamiento

2.1 Esbozando el concepto de estilo

El concepto de estilo posee un amplio radio de aplicaciones. Partiendo de una primera definición, el musicólogo Willi Apel afirma que el estilo en el arte representa un modo de expresión o funcionamiento. Respecto a la composición musical, el estilo remite a los métodos para tratar todos los elementos: forma, melodía, ritmo, armonía. También aplica dicho término, mediante el método comparativo, para distinguir el estilo de un compositor frente a otro; tipos de composición según el procedimiento llevado a cabo —estilo contrapuntístico—; según los medios —estilo vocal, instrumental—; según la nacionalidad —estilo francés, estilo alemán—; y por último, para distinguir la música de distintos períodos históricos —estilo barroco, estilo romántico— (Apel, 1979). Pero no brinda demasiados elementos que puedan guiarnos hacia la comprensión del objeto de análisis, quedando difuso el hecho de cómo se definen las reglas estéticas, interrogante que atañe al estudio de la configuración musical. Sin embargo, desde el punto de vista técnico, construir un estilo musical puede ser entendido como la selección de determinados recursos musicales, consolidando un sentido de coherencia

totalizadora de los elementos seleccionados, por consiguiente, la constitución de un estilo musical sugiere, en primera instancia, un proceso de selección.

Adolfo Sierra, en un reconocimiento del lugar que ocupa la determinación estilística en la organización musical del tango, afirma que estilo equivale al “sello característico” de un individuo frente a su creación (Sierra, 1979: 2461); el problema es que, a pesar de ser una afirmación irrefutable, no despeja los interrogantes de a qué nos referimos cuando hablamos de estilo.

Estableciendo una relación entre estos breves acercamientos a la definición de estilo musical, se aprecia que la primera observación apunta a características técnico-instrumentales relacionadas con el proceso de selección ya mencionado, mientras la segunda señala otro tipo de cualidades más generales pero a la vez más profundas. La referencia de un “sello” puede llevar hacia un nivel perceptual de la noción de estilo, donde algo que efectivamente sobresale es advertido por otro, el receptor. Y acá es necesario realizar cierta demarcación: ¿quién define el estilo musical de un intérprete? ¿Es el propio músico o aquéllos que reciben su música y tienden a organizarla desde la percepción? En cierta oportunidad el mismo Pugliese ha manifestado lo siguiente:

El estilo no lo hice yo: lo hizo el público. Yo me metí en esto porque me gustaba. Después vino la evolución. A medida que aprendía cosas se me ocurrían otras nuevas. Las ensayaba y se las proponía al público. Si el público lo aprobaba entonces eso quería decir que yo había interpretado su sensibilidad, sus aspiraciones. Y la idea quedaba. Así se fue formando eso que la gente llamó el estilo pugliese (La Maga, 1996: 4).

El encontrarse con que el propio músico da cuenta del proceso de interacción que se genera con el receptor explica que eso a lo que llamamos informalmente “el estilo de” es algo que se ubica en un intermedio entre ambos espacios de producción —el que elabora y el que reelabora— pero se vuelve mucho más complejo al pensar cómo definirlo.

Mario Baroni se aproxima a definir el concepto de estilo musical estableciendo dos posibles puntos de partida:

-El estilo se puede entender como la regularidad observada en una producción musical.

-El estilo distingue la interpretación de un mismo repertorio con diferentes características o variaciones expresivas.

Asimismo, considera que éste se precisa a través de la constancia y la contraposición: principio de permanencia —implícitamente activo— y principio de la distinción —explícitamente presente— (Baroni, 1996).

Todo aquello que se distingue presenta un estilo, pero no todo lo que se diferencia puede acceder a fundar un lenguaje o un modo de expresión, consiguiendo ampliar o variar el discurso. Se puede hablar de estilo musical cuando se advierte una intencionalidad sistemática lograda por el intérprete. La manifestación expresiva del “yo” es parte del estilo sólo cuando éste no es contingente o momentáneo sino cuando

se torna una característica repetitiva a la que se le puede atribuir una intencionalidad sistemática, convirtiéndose en un lenguaje particular, en una organización de la expresión. Los comportamientos humanos poseen un componente instrumental y un componente expresivo, es decir que el estilo musical es un aspecto de la acción que no obedece a una finalidad meramente instrumental.

El estilo es en la manifestación artística un fenómeno estable y distintivo de identidad personal y colectiva. Personal porque nace de la síntesis que realiza el sujeto acerca de su entorno y colectiva porque el campo social en que se constituye es un medio donde los sistemas de códigos son compartidos. Pero, ¿qué se puede entender por identidad personal en la música?

El término estilo posee una estructura semántica, esto quiere decir que su significado ha sufrido modificaciones, la relación entre estilo e identidad nace con el origen de la sociedad burguesa donde se sustituye la fuerte relación “estilo-apariencia” por el concepto romántico de “cualidad individual”. El estilo musical se manifiesta como una representación simbólica de la identidad (Baroni, 1996).

Dentro de los actuales estudios sobre el estilo y su funcionamiento en las sociedades se encuentra el análisis de gustos musicales y las justificaciones de dichas elecciones y determinación de los mismos. El interrogante sería si existe una relación entre el gusto musical y la conformación del estilo musical. Durante bastante tiempo se ha tendido a pensar que, como los procesos identitarios, la definición del gusto deviene de la irracionalidad y que en algunos casos es arbitraria, mientras que las nuevas corrientes de pensamiento se inclinan por afirmar que son procesos más concientes de elección. La creación musical tiene que ver con el propio gusto sin perder de vista que el gusto estético se liga dialécticamente con la vida social, el estilo obedece a una regulación del gusto. Advertimos hasta este punto que la definición estilística se mueve en un marco de reciprocidad entre lo individual y lo social en conexión con los gustos y las identidades. Los conflictos sociales se perpetúan en los imaginarios colectivos legitimando ciertas acciones y regulando el equilibrio interno de los sujetos, donde el comportamiento expresivo codifica y legitima las manifestaciones colectivas cuando un miembro de la comunidad establece una identidad de grupo.

Para poder establecer ciertas vinculaciones entre la definición estética de las nuevas orquestas típicas, la situación de contexto social en que se gesta esta determinación y la visible figura de Osvaldo Pugliese como un referente impreciso, debemos abordar la materia musical en sí misma. Se profundizará entonces sobre los parámetros musicales que determinan el “rasgo estilizado” en el *estilo pugliese*, cuáles son los elementos de innovación estilística y de distinción estética, evaluando técnicamente dichos aportes y las condiciones en que actúan para su definición.

2.2 Aproximación al estilo musical de Osvaldo Pugliese

Como primer elemento de aproximación hacia la competencia estilística de Osvaldo Pugliese se recurrió a los músicos actuales que abordan el estilo desde sus orquestas típicas para que expresaran las pautas que reconocen como constantes. Este

acercamiento radica en el especial interés por conocer, desde su práctica discursiva, lo que los músicos pueden verbalizar, ya que el “acto de recuperación” del estilo musical representa la esencia del trabajo.

El punto de inicio está representado por el tipo de “*marcato*”¹³ con arrastre”. El *marcato* es un recurso que presenta una acentuación rítmica en dos tiempos, es decir que dentro de una estructura métrica de cuatro tiempos, dos de ellos están enfatizados con acentos, por lo que no todos los tiempos poseen la misma intención. Se acentúan el primero y el tercer tiempo, el último es marcado con un efecto enérgico. Este patrón de acompañamiento crea un esquema en dos sentidos: organiza la percepción de cierta manera y anticipa el desarrollo de contratiempos debido al tratamiento dinámico de los acentos. Esto quiere decir que en Pugliese la estructura rítmica no está predeterminada por los acentos naturales que organizan la estructura musical sino que ostentan un procedimiento intencionado. Hay que agregar que el *marcato* posee un “arrastre”, efecto que es provocado sosteniendo los sonidos articulados en las notas más graves del piano con el pedal de prolongación, liberando cierta cantidad de armónicos que generan una atmósfera de confusión, de falta de control sobre los sonidos que chocan entre sí. Este es el elemento por excelencia que reconoce el oyente como propio del *estilo pugliese*.

La manera especial de ejecutar el *marcato* se la conoce como “la yumba” o “la pugliesiada”, pero generalmente “la yumba”. *La Yumba* con mayúscula es a su vez el nombre de un tango compuesto por Pugliese, quizás el de mayor trascendencia pública que, como representante de su estilo, se dio en llamar al característico *marcato* con el mismo nombre. Adolfo Sierra tiene una original explicación, partiendo de “yumba” como expresión onomatopéyica que nace de la verbalización de la tensión-distensión producida en el acento y la relajación del tiempo contiguo: yum (acento) ba (distensión) (Sierra, 2474). Esta marcación le da al piano un uso percusivo, como golpes secos que acompañan ineludiblemente las secciones de mayor intensidad de cada tango adaptado al estilo, intencionalidad que es imitada por todos los instrumentos de la orquesta, el piano se entremezcla con los sonidos al punto de perder su timbre particular dentro de un pasaje *tutti*.¹⁴ Con la coloratura tímbrica de los martillos golpeando las cuerdas, Pugliese expresa su pensamiento sobre el rol que cumple el piano dentro de la orquesta, compartiendo el énfasis que le otorgan los entrevistados a la caracterización del estilo:

Mi concepto de la orquesta no es solamente para tocar solos de piano, criterio que comparten Carlos Di Sarli y Horacio Salgán por ejemplo, sino el de llevar todos esos conceptos generales hacia uno central: el acompañamiento para los solos. Y todo eso hay que hacerlo a través de un mecanismo que es el piano. Posiblemente yo me haya atrasado desde el punto de vista de ponerme adelante y lucirme como

¹³ Refiere a una regularidad en el tipo de acentuación de los tiempos. Stressed, Marked. “Mordeme la oreja izquierda”, de Eugenio M. de Alarcón. Banda Española, 1908, Disco Columbia Record, N° T 103, matriz 06079 Duración: 2:56. La edición de este tango data de 1906 y pertenece al propio compositor, quien lo dedicó “Al amigo César H. Colombo”. “(...) Alarcón, director de la orquesta del teatro Nacional, se complacía en incluir abundantes italianismos en las indicaciones de expresividad; en esta partitura se leen vocablos tales como *expressivo*, *legatissimo*, *scelti*, *ben ritmato*, etc.” (AA.VV., 2002).

¹⁴ *Tutti* significa “todos”. Cuando intervienen todos los ejecutantes después de un pasaje donde sólo han intervenido algunos. En este caso se utiliza para referirse a un pasaje que debe ser atacado por el conjunto.

pianista. Otros lo hicieron. Yo preferí siempre hacer lo otro: buscar un concepto interpretativo para empujar y llevar hacia delante (Rouchetto, 1979: 2520).

Los antecedentes de esta definición sobre la estructura rítmica tiene dos vertientes: el “arrastre” del folklore pampeano y la definición de Julio De Caro en acentuar el primer y tercer tiempo (Lozza, 2003: 98).

Respecto al procedimiento de los arreglos en el *estilo pugliese*, los músicos advierten cierta complejidad en la utilización del contrapunto¹⁵ generando la sensación de que “pasan muchas cosas a la vez”. Asimismo, la presencia de modulaciones “osadas e innovadoras”, vinculadas con un grado de lo imprevisible en Pugliese, evaden los desenlaces esperados. El tango posee una estructura formal que por lo general es de tres partes separadas por una doble barra, las tres secciones están constituidas por una o dos cláusulas. Ellas se basan en dos grandes ideas temáticas denominadas A y B, la organización armónica reside en que cada una se desarrolla dentro de una tonalidad diferente y contrastante, es decir que si el tema A está en una tonalidad mayor por consiguiente el tema B está en modo menor y viceversa. Al pasaje entre una tonalidad y otra se lo llama modulación.¹⁶ Lo “osado o impredecible” de una modulación dentro de esta estructura, según sostienen los entrevistados que Pugliese aplica, puede relacionarse con la ubicación de modulaciones secundarias o traslado del lugar donde permanece la modulación central, entre A y B.

La manera de rearmonizar los tangos no se circunscribe a la estructura armónica de base de la composición e incluye la forma de armonizar los grupos de voces. Además, el tratamiento de las densidades orquestales provoca situaciones contrastantes: los solos¹⁷ instrumentales, los *solis*,¹⁸ las variantes que aparecen en sus acompañamientos y los *tutti*.

Por otro lado, el empleo de las duraciones en el uso del *rubato*:¹⁹ la aceleración y el retardo del pulso que fragmenta el tiempo, organizando y “desorganizando” distintas situaciones dentro de la obra, otorga mayor grado de intencionalidad a las ideas musicales desde una dimensión temporal. La utilización del *rubato* está presente en el

¹⁵ Ideas musicales simultáneas en grado de relativa independencia una de otra.

¹⁶ Derivado de modo.

¹⁷ Una característica específica en la elaboración de los arreglos es la presencia, casi infaltable, de pasajes solistas de violín.

¹⁸ Es el plural de “solo” en italiano, sería “solos”.

¹⁹ Es un italianismo, significa robar; *tempo rubato* es el tiempo robado a una nota. Comprende una clase de elasticidad general del tiempo y ritmo. El recurso del *tempo rubato* se desarrolla con mayor profundidad en el período romántico europeo, fundamentalmente en las obras de despliegue pianístico. Los musicólogos han aplicado el concepto de *rubato* para referirse a la música de este período en particular por constituir un recurso esencial del sentido expresivo de la época. El manejo del tiempo adquiere un estatus expresivo explícito, incluso determinando secciones de *tempo libre*, es decir, dejadas a criterio del intérprete. Sin embargo Chopin fue uno de los pocos compositores que asentó indicaciones de “*rubato*” en sus partituras.

fraseo melódico de determinados pasajes solistas de gran contenido expresivo, como pausas o rupturas con la continuidad del tiempo musical, también en el fraseo de ciertos *tutti*, reteniendo o acelerando el tiempo paulatinamente como puente entre una y otra idea. El empleo del *rubato* subraya la importancia de la oralidad en la expresión del estilo, la ausencia de representación escrita en la utilización del tiempo advierte que la estilística sólo puede ser factible de análisis a partir de la *performance* musical, es decir, de la interpretación sonora misma.

El bandoneonista Roberto Álvarez, que ha sido integrante de la orquesta de Pugliese, dice al respecto:

... Pero lo que sí es muy difícil es el estilo, los ‘rubatos’ que hace la orquesta y esas atropelladas que deben concretarlas a la vez todos los instrumentos como si fueran uno sólo. Eso es difícil. O también hacer el marcado como él pide, o el ‘strapatto’²⁰ donde hay que poner el bandoneón con todo. Es decir, la forma de ubicar las notas, de hacer los solos instrumentales, el ‘arrastre’ que reclama, todas esas cosas bien tangueras que él tiene, eso es lo difícil. El ‘strapatto’ por ejemplo, que es ese arrastre violento de los bandoneones que se cierran y que hacen vvvfffoóm, al mismo tiempo, él hace el arrastre en el piano con la escala rápida de la mano izquierda. Y ese sonido sale bien vvvfffoóm, bien tango, bien canyengue, y eso es de él, de don Osvaldo y de ningún otro (Lozza, 2003: 32).

Otro aspecto sobre el cual los músicos hacen hincapié es la estructura rítmica determinada por el uso de síncopas o contratiempos. Este punto está íntimamente vinculado al que trata el tipo de *marcato*, significa el uso de acentuaciones efectuadas en los tiempos débiles que integran la estructura métrica. La recurrencia de la utilización de dichos efectos rítmicos se convierte en una constante que dispone las obras de manera cadenciosa.

El estilo se identifica con la formación de la orquesta típica, Pugliese no se ha manifestado en el desarrollo de su propia identidad estética bajo otra formación; por otra parte, la elaboración de arreglos, claramente definidos por la textura sobre las voces instrumentales, dificulta la adecuación de este estilo a una formación instrumental menor. Consecuentemente, el *estilo pugliese* se define en parte por la sonoridad orquestal.

Desde una perspectiva de análisis más general se aprecia lo siguiente:

-Pugliese desarrolla un pensamiento de la música que se mueve en los extremos, esto quiere decir que el equilibrio está dado por la gravitación entre los opuestos.

-La magnitud sonora representa un lenguaje multidimensional con características que corresponden al tratamiento de una obra compleja, advirtiendo rasgos de intemporalidad que inspiran una apreciación vigente de la concepción musical. En este

²⁰ Efecto del contrabajo golpeando las cuerdas con el arco que se completa con otro golpe en la parte posterior de la caja del instrumento. Pugliese lo ha utilizado para los fuertes cortes que realiza toda la orquesta; el piano efectúa un glissando con la mano izquierda y los bandoneones acompañan con un claxter.

sentido, la representación bailable del tango es concebida con menor condicionamiento de un tiempo constante y preciso.

-Cada tango tiene un tratamiento integral y complejo sobre la textura musical que advierte la totalidad de una obra.

Volviendo a lo dicho sobre la fuerte presencia, desde las opiniones más corrientes, de la identificación del *estilo pugliese* con el tipo de *marcato*, se notó que los bailarines en su actitud corporal manifestaban otros aspectos como identificatorios y competentes del estilo. Sergio Pujol, en un análisis sobre el tango-danza, brinda, indirectamente, elementos a destacar sobre el *estilo pugliese* y su repercusión danzable:

Los milongueros que eligen a la orquesta de Osvaldo Pugliese —el director con “más barra”— esperan que los cantores se callen y que el maestro indique una marcación bien cadenciosa, ideal para ciertas figuras remolonas y sugerentes: un baile pausado y de poco alarde, aunque tiene sus dificultades (Pujol, 1999: 194).

Entre los que bailan también se advierten apreciaciones de rasgos estilísticos:

Y siempre una tanda de Pugliese, siempre, en todas las milongas vas a encontrar que Pugliese es una tanda, porque Pugliese además es totalmente diferente a todo lo demás, no es lo mismo Troilo que D'Arienzo pero los dos son muy rítmicos, en cambio Pugliese no (...) Y hay gente que tiene conciencia, que baila milonguero y dice ‘yo Pugliese no lo bailo’ y hay gente que baila milonguero que baila Pugliese variando la velocidad con los mismos pasos y la verdad es que es más aburrido que chupar un clavo, me quedo sentada. (...) En la milonga se sigue bailando el tango tradicional, lo que pasa es que de repente, por ejemplo sí te aparece un Canaro muy antiguo, te ponen una tanda de Canaro del 30 y pico, pero si no, todo lo que es más rítmico, siempre una tanda de Pugliese, Pugliese nunca falta pero es sólo una tanda una tanda en toda la noche porque no todo el mundo baila Pugliese (...) Porque no se puede bailar Pugliese estilo milonguero cambiando la velocidad, lo bailan así. Yo me quedo sentada y miro el piso hasta que terminaron de sacar porque no bailo con nadie. Pugliese es una cosa más de detención con esos violines, o sea, no escuchan la música, cuando el violín está colgado allá arriba te tenés que parar porque no podés lentificar la danza ¡hay que parar! Y cuando entran los bandoneones ahí entra a girar (Entrevista a Adriana, bailarina aficionada a las milongas, 2005).

Las dos referencias no remiten al *marcato*, se ubican directamente sobre las variaciones de tiempo que diferencian la orquesta de Pugliese de las otras orquestas con las que se baila tango. Estas apreciaciones llevaron a pensar que el concepto de estilo musical, a partir del sentido común como forma de conocimiento, está condicionado por la manera de vivenciar la música. Pero entonces, ¿es el estilo construido por el receptor? ¿Cómo está condicionada la percepción del estilo? Y aquello del estilo que se hace tan notable en la danza ¿a qué característica musical responde?

2.3 Análisis musical

Para realizar el análisis musical del estilo de Osvaldo Pugliese se seleccionaron tres arreglos de tangos grabados. La selección se llevó a cabo sobre tres recortes: los tangos arreglados en el estilo, las características del repertorio y los tangos como referentes del estilo.

Arreglos

En este sentido, se hizo una distinción entre las composiciones de Pugliese y los arreglos hechos por él de tangos de otros compositores. La intención radicó en separar la composición del estilo musical que la trasciende, concepto que toman los músicos de las orquestas típicas actuales.

Considerada como “la orquesta de los compositores”, en la formación instrumental de Pugliese se interpretaban las composiciones tanto de él como del resto de sus integrantes —los que se dedicaban a componer, que fueron muchos; de ahí el sobrenombre de la orquesta²¹—. Esto refuerza la decisión de analizar el estilo por fuera de las composiciones ya que lo que reúne a todos es el estilo interpretativo sobre el nombre del compositor. Para el ejecutante, la composición es la “materia prima” para realizar su propia obra, recorte por el cual nos acercamos a la apreciación pragmática del estilo musical.

Repertorio

Pugliese ha desarrollado su carácter estilístico en los tangos instrumentales. Las nuevas orquestas típicas también reconocen esta preferencia en una profundización del abordaje instrumental por encima de la participación vocal. Por lo tanto, los tangos seleccionados son instrumentales.

En cambio nosotros le hemos prestado más atención a la parte orquestal pura (O. Pugliese, *La Maga*, 1996: 4).

Referentes

Por último, para definir qué tangos analizar, se tuvo en cuenta la opinión de los músicos entrevistados, es decir, partir de aquellos tangos arreglados por Pugliese con los cuales

²¹ Osvaldo Ruggiero, Jorge Caldara, Emilio Balcarce, Julio Carrasco, Enrique Camerano, Mario Demarco, Ismael Spitalnik, Oscar Herrero, Esteban Gilardi, Roberto Peppe, Julián Plaza, Arturo Penón, Víctor Lavallén, Roberto Álvarez, Daniel Binelli, Mauricio Marcelli, Lisandro Adrover, Rodolfo Mederos, Alejandro Prevignano.

se sienten identificados y consideran como referentes del estilo. Al respecto de los tangos en los cuales se reconoce particularmente el arreglo de Pugliese, las nuevas orquestas prefieren no realizar sus propios arreglos por la dificultad de “superar” o de romper con el equilibrio que Pugliese supo representar. En estos casos se opta o bien por tocar el arreglo de Pugliese —de forma excepcional ya que no es el objetivo al que aspira ninguna de las orquestas— o no se lo interpreta. En este sentido, los arreglos de *A Evaristo Carriego*, *Zum*, *El Andariego*, *Arrabal*, *Inspiración*, *Gallo Ciego* y *Ojos Negros* constituyen referentes del estilo. En función de los mismos, los tres tangos seleccionados para el análisis musical son:

Gallo Ciego

Autor: Agustín Bardi

Grabación de Pugliese: 1959

Duración del arreglo: 3.32 min.

A Evaristo Carriego

Autor: Eduardo Rovira

Grabación de Pugliese: 1969

Duración del arreglo: 3.45 min.

Ojos Negros

Autor: Vicente Greco/ Letra: Pedro Numa Córdoba

Arreglo instrumental

Grabación de Pugliese: 1972

Duración del arreglo: 2.43 min.

Debido al criterio por el cual se procedió a la selección, no se establecerá ningún tipo de instancia correspondiente a diferentes momentos en el desarrollo estilístico de su producción, que además abarcó una extensa trayectoria temporal. Se observaron las características constantes de los arreglos seleccionados partiendo de la audición, es decir, de la propia interpretación del arreglo. A partir de ahí, se intentó identificar un elemento que marcara el desarrollo estilístico de los arreglos, elemento que comprendiera cierto estatus estructural y que estuviese presente en los tres ejemplos abordados.

El análisis derivó hacia la desintegración de cada obra en sus distintos parámetros musicales ya que la complejidad sonora que presentan los arreglos hace que se desvanezca la noción de figura-fondo. Además, las relaciones de figura-fondo no siempre son las mismas: el estatus del tema varía. Por momentos el acompañamiento de la línea melódica adquiere una presencia que transforma la percepción temática, así como la supremacía que adquieren los contracantos. Su tratamiento hace que el análisis posible se haga a partir de la tematicidad de las melodías, teniendo en cuenta que poseen varios niveles de textura.

En *Gallo Ciego*, las ideas motívicas se repiten mediante variaciones del tema y modificaciones instrumentales. Se destacan fuertes acentos dinámicos, los bandoneones realizan un extenso dibujo rítmico en forma de síncopa. A partir de la cuarta frase se produce una pausa “reflexiva”: cambia el carácter sobre una modulación. Las frases presentan un desarrollo discursivo, cantable. La simultaneidad rítmica de toda la

orquesta imprime un desarrollo progresivo hacia la intensidad sonora que también se refleja en la distribución tímbrica de los instrumentos de la orquesta mediante grandes contrastes: los saltos explícitos hacia un *tutti* orquestal junto a solos instrumentales de expresión melódica. Por otro lado, aparecen diferentes texturas de acompañamiento de los solos donde se pueden observar contrastes sonoros simultáneos, como por ejemplo los acompañamientos muy marcados de los bandoneones sobre una línea melódica del solo muy expresiva, frente a otras instancias donde el grupo instrumental que efectúa un tenue acompañamiento, adquiriendo un protagonismo que desdibuja paulatinamente los contrastes simultáneos. Desde el plano vertical, el desarrollo de la forma genera un retardo en el desenlace resolutivo, sosteniendo la tensión armónica.

En *A Evaristo Carriego*, a medida que transcurre el tema se van agrandando las unidades armónicas en tiempo, es decir, cuando un segundo grado dura un tiempo dentro del compás, luego perdura un compás completo. La inestabilidad que produce el desarrollo de la forma se compensa con una estructura armónica que se reitera constantemente. La recurrencia armónica le otorga sentido de unidad a la segmentación del tema y sus variaciones, otorgando una suerte de compensación, de organización. Finalmente, también se produce cierta variación en la estructura armónica, sobre todo en los solos. Partiendo del desarrollo de la forma y organización métrica de la obra, aparece un elemento más profundo de análisis. En algunas ocasiones —que se reiteran en cada tango de los ejemplos tomados— entre el final de un tema y el comienzo de otro hay una especie de “agregación” a la que llamaré “transición”. Esta “agregación” se expresa en términos temporales, des-estructurando la organización de 4-4/ 8-8 compases, produciendo cierta confusión que dificulta la rápida conceptualización de lo que se escucha. La transición no posee una duración estable en la organización métrico-temporal,²² lo que acrecienta el estado de confusión e incertidumbre de lo que prosigue. Las agregaciones de tiempo pueden ser consideradas como transiciones, puentes que se anticipan a lo que viene, en muchos casos está construido a partir de una ruptura con la estructura métrica.

Cuando comenzamos a escuchar *Ojos Negros* observamos el manejo flexible del tiempo musical; en la introducción se efectúan pausas prolongadas acompañadas de contrastes abruptos que sugieren un tratamiento audaz del arreglo. El solo de bandoneón se entrelaza con los violines que mixturán la presentación del tema con la introducción. Tras la incorporación de un marcado acompañamiento de la línea discursiva que siguen los violines, advertimos los contrastes expresivos de niveles de textura. El contracanto que efectúa el bandoneón toma paulatinamente mayor presencia, y es lo que nos conduce hacia la transición a la nueva idea expuesta. El uso de transiciones también está muy presente en este arreglo.

La “agregación” constituye un elemento estable del *estilo pugliese*, en la medida en que se estructura en los arreglos por medio de la reiteración del recurso. El contraste que se observa con los arreglos de los mismos tangos interpretados por otras orquestas²³ y la

²² En ocasiones es de 2 compases y en otras la duplica a 4.

²³ Es el caso de las orquestas de Salgán y de Troilo con las que se estableció un análisis comparativo detallado a continuación.

relevancia del recurso impacta en la percepción sonora ya que se ubica por fuera del esquema formal al que estamos habituados. Al respecto, la referencia por contraposición demuestra la ruptura con las características formales que tanto músicos como oyentes suponen implícitas acerca de la existencia de lapsos simétricos en el discurso musical, la sujeción a un plan formal preestablecido.

Desde el primer tema se producen agregaciones en los tres tangos seleccionados, incluso en las introducciones se observa cierta confusión en la definición de un pulso determinado, ya sea producto de la agregación de compases, otorgando irregularidad a la forma o por la utilización del tiempo *rubato*. El uso del tiempo *rubato* es una característica que también se aprecia de forma inmediata pero que emerge con mayor claridad a partir del intento por organizar métricamente el tiempo. La variación del tiempo dentro de la forma quiere decir, en este caso, que no hay una regularidad constante en la marcación del pulso, sino que se establecen distintos “momentos” que estructuran el tiempo desde un tratamiento diferenciado del mismo durante el transcurso de la totalidad de cada tango. El término comprende una modificación particular de la regularidad métrica que consiste en acortar duraciones para alargar otras en un lapso determinado. No implicaría las breves variaciones dentro de las unidades de tiempo — compás— y con esta acepción está utilizado en el trabajo. También se puede hablar de *timing* refiriendo a la regulación temporal que involucra a toda conducta temporal. En otros usos del concepto-*rubato* las variaciones de tiempo también están presentes pero su competencia es diferente, produciéndose constantes y breves desfasajes en la línea melódica y la regularidad del acompañamiento. Esto es muy característico del tango pero el recurso adquiere una resultante distinta; los desfasajes se producen dentro del compás sin alterar la regularidad métrica como variaciones en el desarrollo melódico. El uso del *rubato* en Pugliese implica una ruptura métrica. Además del carácter expresivo que posee, constituye una manera de organizar el tiempo que lleva a segmentarlo en tres instancias: retardo, aceleración y regularidad. A su vez, se distinguen dos formas de uso del quiebre de la continuidad:

–La aceleración se ve rápidamente compensada con un retardo y viceversa, estabilizando las tensiones. Esto es considerado como el “retorno al tiempo”.

–La aceleración o el retardo son el puente para construir nuevas instancias tempomusicales que se estabilizan sin retorno inmediato o mediato a una instancia anterior o de estabilización complementaria. En estas situaciones, la tensión lleva a puntos culminantes o de clímax.

La regularidad estructural del recurso se distingue en secciones solistas y en secciones *tutti*, en estos últimos se encuentra una conexión entre el uso del *rubato* y las “transiciones”, manifestándose en sus dos formas: retardando o acelerando el tiempo constante interpretado hasta el momento. Es posible pensar que las transiciones cumplen un rol integral donde se efectúa una preparación de lo que va a acontecer consecutivamente, le da el impulso o la pausa necesaria para proveer un “cambio de clima” y generar una anticipación expectante. Sobre esta factible segmentación que permite el uso estructural del tiempo *rubato* se efectuó el análisis, aislando la utilización del recurso de los demás elementos que integran las obras.

En cada sección temática de los tres tangos se encuentra, en determinado momento, una ruptura métrica. Para el caso no se tuvo en cuenta la subdivisión temática ABA y sus variantes, ya que cada repetición o variación de los temas implica una nueva versión, una intención diferente que puede contener usos diferenciados del tiempo, por lo tanto, se ha subdividido cada tango de acuerdo a la progresión de ideas temáticas en orden de aparición. Se puede decir que de las ocho subdivisiones —además de la introducción— sugeridas sobre el arreglo de *A Evaristo Carriego*, sólo las 6 y 7 carecen de modificaciones considerables en la métrica; en *Ojos Negros*, de las 6 subdivisiones además de la introducción, la parte 6 es la única que no posee una ruptura métrica. Por último, en *Gallo Ciego*, también de las 8 subdivisiones más la introducción, la número 2 es la que no presenta *rubato*. El recurso se observa en pasajes *tutti* y solistas indistintamente.

En Pugliese, este uso del tiempo le confiere al discurso musical un tipo de acentuación estructural —dilataciones agónicas— como recurso expresivo que no se subordina a la precisión de un único pulso, se puede hablar entonces de una estructura de pulsos en diferentes niveles —más rápidos, más lentos— que le otorgan una variedad de impulsos a las ideas musicales, generando grandes contrastes entre la tensión y la distensión. La esencia cantable y expresiva del nivel melódico, transcurre en la tensión que confiere el manejo temporal, provocando la ruptura perceptiva de la estabilidad.

Las razones del *rubato* tienen que ver con el propio acontecimiento de la música, no evocable de forma escrita. La escritura no tiene acceso a este fenómeno. Tiene en cuenta el contexto del discurso musical en el sentido de lo que ocurre en ese momento. El *rubato* manifiesta una fuerte apropiación por parte del intérprete, quien se adueña de la obra, el dominio de lo temporal que rompe con la inercia de lo dado.

Los acentos, como descargas de energía, son estructurales en función del énfasis en los puntos de cambio. Esto aparece de forma reiterada en los cambios de los distintos temas, es decir, cuando se introducen nuevos elementos: una frase solista, un punto expresivo culminante, cuando se efectúa una modificación tímbrica. Cuando los cambios en la estructura rítmica son modificados constantemente es posible que la acentuación esté dada por este tipo de fenómenos. El *rubato*, en este sentido, puede ser considerado como un tipo de acentuación estructural.

Los retardos se efectúan a partir de la acentuación dinámica²⁴ que atrasa el pulso de forma paulatina. Otro empleo específico es el retardo de una idea musical dispuesta de forma anacrúsica²⁵ que demora en caer a tiempo —“a tierra”—, como una ruptura más abrupta que comprende una anacrusa extendida.

Ofreciendo un marco de comparación del empleo del tiempo musical en otras orquestas, se analizó la versión de *Gallo Ciego* de Horacio Salgán —duración 2.44 min., año 1950— y el arreglo e interpretación de *Ojos Negros* de Aníbal Troilo —de 3.35 min.,

²⁴ Énfasis expresivo ubicado por fuera de los acentos métricos.

²⁵ Comienzo de frase en el tiempo débil.

año 1948—. En el caso de la orquesta de Horacio Salgán en *Gallo Ciego*, además de que la forma está mucho menos extendida en el espacio temporal, ya que su duración es un minuto menor a la de Pugliese, no hay presencia del uso del *rubato* salvo en las líneas de expresión y en los *tutti* pero que en el corto plazo caen a tiempo, generando desfasajes o variaciones que no alteran la estructura temporal estable. Lo mismo ocurre con la versión de Troilo y su orquesta en *Ojos Negros* donde se maneja un tiempo métrico estable, muy preciso, que no ofrece dudas de su estructura; los pasajes entre un tema y otro no se marcan por medio de variaciones temporales sino por un acento armónico. Los acentos estructurales tonales están definidos por las relaciones armónicas donde un enlace de función V-I —sobre todo en estado fundamental— está más acentuado que otros. Las subdivisiones son claramente en 4-8-16, no existiendo ambigüedades, transiciones ni agregaciones.

Para observar el manejo temporal de la música por las nuevas orquestas en relación al *estilo pugliese*, se analizaron dos arreglos de cada una de ellas:

Orquesta La Furca

1) *De Puro Guapo*

Duración del arreglo: 2.50 min.

Año 2002

2) *A Evaristo Carriego*

Interpretación del arreglo de Pugliese

Duración de la interpretación: 3.50 min.

Año 2002

Orquesta Imperial

1) *Gallo Ciego*

Duración del arreglo: 3.02 min.

Año 2004

2) *Ojos Negros*

Duración del arreglo: 2.57 min.

Año 2004

Orquesta Fernández Fierro

1) *Comme il faut*

Duración del arreglo: 2.40 min.

Año: 2001/2002

2) *Orlando Goñi*

Duración del arreglo: 2.38 min.

Año 2003

Siendo que *La Furca* ha grabado el arreglo de Pugliese de *A Evaristo Carriego*, se realizó una comparación de las secciones en el uso del *rubato* de las dos interpretaciones del arreglo. La utilización es prácticamente igual en las primeras 4 subdivisiones temáticas y en la número 6 y 7. Sin embargo, la versión de Pugliese pareciera mucho más estable en la marcación de un pulso regular, mientras que la versión del arreglo efectuada por *La Furca* presenta una mayor tendencia hacia la ruptura tiempo-métrica. Es decir que *La Furca*, en este caso, acentúa aun más la utilización de este recurso. Asimismo, el arreglo de *De Puro Guapo* expone diversas variaciones temporales, presentando la mayor estabilidad en un tiempo lento, hacia las subdivisiones 4 y 5 —en total se distinguieron 6—.

Por otro lado, la versión de *Gallo Ciego* de la *Orquesta Imperial* exhibe notablemente menos rupturas temporales en relación a la estructura métrica. Subdividido en 6 partes —además de la introducción y su repetición— se observan claramente dos momentos de ruptura solamente, en las secciones 3 y 4, es decir, en las intermedias. No ocurre lo mismo con el arreglo de *Ojos Negros* de la orquesta, ya que contiene una gran presencia de rupturas temporales, afirmando que de las 7 secciones propuestas todas disponen de una marcada inflexión del tiempo.

En los arreglos tomados de la *Orquesta Fernández Fierro* el *rubato* adquiere mayor presencia hacia la segunda gran mitad de cada tango, tanto en *Orlando Goñi* como en *Comme il faut*, aunque durante el transcurso de la primera gran sección contiene entre 2 y 3 momentos puntuales de quiebre métrico, como si la dinámica del desarrollo tendiera hacia la desestructura métrico-temporal.

En los arreglos de las nuevas orquestas no se advierten agregaciones temporales, las ideas organizadas se presentan de manera más esquemática y, desde el punto de vista de la percepción, una menor confusión al momento de establecer una sintaxis de la estructura.

2.4 Consideraciones sobre el análisis musical

El *estilo pugliese* rompe con la estructura temporal a través de diferentes recursos, entre los que se destaca el de agregación en las frases estructuradas tradicionalmente de 4/4 compases y el uso del tiempo *rubato*, factores que actúan como modificadores del estatus métrico. El concepto de ruptura temporal constituye un factor de diferenciación y de intencionalidad sistemática del estilo. El manejo temporal se relaciona con el desarrollo de las intensidades, tensiones y contrastes que acentúan determinadas inflexiones de las frases, énfasis con el que se perciben diferentes instancias musicales, materializando en el transcurso temporal el comportamiento expresivo como detonante de una identidad

En las nuevas orquestas típicas, más allá de que el análisis es acotado y teniendo en claro que se circunscribe a los arreglos de determinado momento, que esto puede y seguramente va a variar, se advierte la presencia de la ruptura temporal como elemento estructurante, sin embargo, cada una le otorga un matiz distinto dentro del esquema de sus arreglos. Esto significa que la ruptura métrico-temporal es una característica irrenunciable del *estilo pugliese*.

Desde otro lugar, los bailarines definen la competencia estilística de Pugliese hacia la utilización del tiempo *rubato* ya que su uso demanda una especial atención puesta en el transcurso musical, debido a las modificaciones circunstanciales del tiempo que condicionan los movimientos, envolviendo a su interpretación danzable de cierta complejidad.

El uso del *rubato* en Pugliese, más que desviaciones expresivas de la ejecución de lo pautado, hace que se convierta en un rasgo estructural con criterio estratégico. A su vez, el uso de este recurso no mediado por la escritura “contribuye a resignificar la

ejecución” (Shifres, 2001), en un sentido el *estilo pugliese* es entendido a partir de la interpretación y ejecución musical.

La música es una expresión sonora que transcurre en el tiempo, el cómo se transite ese tiempo es un aspecto que a Osvaldo Pugliese le ha interesado sobremanera; ahora bien ¿puede el uso del tiempo en la música determinar las facultades estilísticas del acontecimiento sonoro?

2.5 Una interpretación

Como hemos dicho antes, en su definición, el uso de determinados elementos contribuye a la determinación de un estilo y de una construcción identitaria.

Una constante que puede definir la construcción del concepto de estilo en Osvaldo Pugliese es la tensión-distensión donde una se somete a la otra, generando la necesidad en torno a una amenaza que está latente. Esa búsqueda incesante de la tensión se organiza en relación con los distintos elementos descriptos con anterioridad: el manejo de la intensidad orquestal, el uso del *rubato*, los contrastes de carácter melódico y rítmico simultáneos, el sostén de la tensión armónica. ¿Puede tener la recurrente manifestación de tensión una relación con cierta apreciación de la realidad?

(...) es posible considerar que algunos de los significados de la música (tales como solidaridad, conciencia negra, identidad cultural del grupo), se refieren a cualidades sociales deseables en vez de a cualidades operacionales (Béhague, 1994: 308).

Podemos quedarnos con que el estilo, desde una apreciación de la superficie, está determinado por el uso del *marcato*, pero este hecho deja la sensación de que nos evadimos de la conexión estilo-identidad:

Se llamará estilo...a ver, la gente qué reconoce ¿a qué le llama estilo? Le llama estilo cuando puede... pregunto porque esta es una pregunta que va respondiendo también, la gente entiende, cree entender aquello que cuando lo percibe lo reconoce como de tal autor: ‘y...esto es de Piazzolla’, ‘y esto es de...’ Y por qué reconoce eso o por qué quiere reconocer eso o por qué eso se hace visible, notable, audible. Será porque el autor recurre a una cantidad de elementos que están presentes siempre y excluye otros que siempre están ausentes y entonces pareciera que eso es el estilo. La música es una gran bandeja de elementos pero los músicos van tomando algunas cosas que le vienen bien y otras la dejan. El *marcato* de Pugliese, casi te diría que es aquello que los más encendidos pugliesistas, tal vez los más elementales reconocen. (...) Y él utilizó ese *marcato* y ningún otro, entonces desechó todos los demás y ese lo tuvo siempre. ¿Ese es el estilo? ¿Estilo es reconocer la presencia única de un elemento o de pocos elementos? Y ahí entramos en un terreno complicado, empezamos a tocar esferas de lo social, de lo psicológico y de lo técnico musical que no sé si dará para tu cuestión, pero me da la sensación que el estilo es algo así como los cromosomas en el ser humano, eso que dan el principio de identidad, que se transmite a todas las cosas, a todas las creaciones, en todos los gestos, en todos los rasgos, lo que lo hace predecible de alguna manera (...) Ahora, yo veo a María que se tiñó el pelo y digo que casi no la reconozco ¿Cambió de estilo? ¿Es eso el estilo o el estilo es algo mucho más

inherente a la persona? ¿Es un corte de pelo, un cambio de ropa o es algo más importante? ¿Es un *marcato* o es algo más interno? (Entrevista a R. Mederos, 2005).

Al indagar acerca del dominio que Pugliese poseía sobre la tendencia romántica en el uso del *rubato*, se encontraron algunos escritos que hacen referencia a estas influencias musicales. Adolfo Sierra menciona de su formación musical que, cuando Pugliese tenía 17 años de edad, estudió con Pedro Rubione. Según el autor, de él habría recibido la influencia de su adscripción a la corriente “argentinista” de la música académica, que desarrolló desde una perspectiva nacionalista la música popular del país bajo una concepción romántica de los “aires” folklóricos (Sierra, 1979: 2501).

La única referencia que aparece escrita en los testimonios del propio Osvaldo Pugliese es la siguiente:

Todas las mañanas, para estirar los dátils (los dedos) [sic] toco a los compositores clásicos que me han gustado toda la vida: Schumann, Chopin, Ravel, Debussy, Stravinsky, Prokofiev y Kachaturian. Los toco muy lentamente, claro está. Y para escuchar prefiero a Beethoven. Es lo máximo, lo supremo. Un gigante de la escritura. Puede ser que los románticos tengan más vuelo, pero Beethoven es, lejos, mucho más profundo. Escucharlo es sumergirse en un océano de lo humano (La Maga, 1996: 4).

Pugliese afirma que ha abordado el tango desde una perspectiva abarcativa de la música, teniendo en cuenta de manera conciente los conocimientos de “otras músicas”:

Con los elementos técnicos que dio la música desde el *vamos*, con la armonía, con la composición madura, el contrapunto, la orquestación, instrumentación, todo eso habrá que enriquecerlo. Esos son los elementos que utiliza el músico, unos con una tendencia, otros con otra tendencia (Lozza, 2003: 116).

También ha mencionado que, en algunas oportunidades, ejecutó públicamente junto a otros músicos oberturas de Rossini y valeses de Strauss, entre otras obras (Lozza, 2003: 116), lo que da cuenta de un conocimiento sobre los estilos pianísticos provenientes de las corrientes románticas e impresionistas.

Según Eduardo Rafael, el cellista Quique Lanó señala que su experiencia con la orquesta de Pugliese le hizo entender que, para acceder a la interpretación de su estilo se debe estar primero en el contenido y luego en la forma ya que nada se ejecutará como está escrito (La Maga, 1996). En este sentido, el *rubato* comprende el cómo se dice, es parte de ese “contenido” y no de lo formal. El estilo se remite intrínsecamente al pensamiento musical como articulación gramatical de la cultura, es así que su estudio se puede pensar como el análisis gramatical del enunciado, el aspecto semántico de la música²⁶. Mario Baroni agrega que para analizar un lenguaje artístico son necesarias, al menos, cuatro competencias y no solamente la semántica:

²⁶ Ver Bernard, Marc Jean. “Estilo de pensamiento y estilo musical”. Universidad del Valle. <http://www.bu.edu/wep/Papers/Aest/AestJean.htm>

1. La competencia sintáctica que es el reconocimiento de forma o estructura.
2. La competencia pragmática que constituye el aspecto técnico-instrumental.
3. La competencia semántica como el encuadre en una cultura particular y su tradición estético-musical —análisis que provoca mayores controversias—, se obtiene una supra-información de lo sonoro y las condiciones específicas que definen conceptualmente el mundo. Se trata del fenómeno por el cual se imagina un determinado contexto estilístico que proviene de orígenes diversos, la presencia de un “contexto de uso”.
4. Por último, la competencia simbólica es el rasgo más sutil. Tiene que ver con la acepción psicológica y semiótica del significado de símbolo. Es una forma de pensar los valores reales que asume nuestra existencia: el pensamiento simbólico. No conduce a un significado simple y unívoco, sino que advierte la presencia de una unidad interna del significado como unidad conceptual, una suerte de coherencia, de estructura psicológica. En esta instancia el interés radica en reconocer la característica particular de identidad que tiene un estilo (Baroni, 1996).

Jorge Aravena Decart analiza el caso de Violeta Parra, donde la opción armónica modal aparece como una contribución identitaria en la recuperación de un imaginario folklórico. Realiza una estadística descriptiva de su obra y los recursos que son utilizados (Aravena Décart, 2001). Este trabajo constituye un ejemplo muy interesante donde el estilo musical es un espejo de convicciones, la invención de un marco de referencia que moviliza a la creación musical. Pero es necesario aclarar cómo funciona esta relación:

(...) la continuidad entre estructura social de la ejecución musical y la estructura social general, no es necesariamente ni totalmente directa, sino sujeta a una cierta manipulación semiótica (Béhague, 1994: 308).

Este criterio niega la correspondencia homológica entre estilo e identidad, demanda una indagación más profunda sobre las relaciones que se establecen entre la vida social y la expresión simbólico-musical. El estilo musical y los valores morales no se vinculan de una forma directa, decir que en él se expresa la ideología de una persona significaría pensar el tema de una manera conductista y simple. Un análisis más hondo parte de los procesos inconscientes que participan en las definiciones estéticas. Teniendo presente estos procesos inconscientes o pre-concientes a partir de los cuales se construye el pensamiento de cualquier índole, es posible sugerir que ambos fenómenos profundos de la creación musical y la apreciación del mundo se gestan dentro de un imaginario común. La regularidad del impulso emotivo construye un lenguaje que nace de la imaginación, es el proceso interno que realiza el sujeto respecto de su entorno en la propia elaboración de la realidad vivenciada. En toda creación del sujeto emerge una visión del mundo. Para Ernst Bloch, desde la filosofía, el arte es una forma de realidad de una época que muestra otro tipo de realidad, la que se crea desde el imaginario del sujeto, no reproduce “la realidad” sino que acontece una nueva (Lanceros, 1993). En definitiva, es mostrar otra “verdad” de esa experiencia vivencial, tal vez la realidad posible.

Pero la obra de arte, la ‘verdadera’ obra de arte, que se convierte en intemporal y eterna, es aquella que ha operado el absoluto desafío de la realidad, es decir, la que ha vivido la asimultaneidad que provoca la creación y conduce a la genuina originalidad, la que ha negado su perversión en valor ultrajando al dogma, la que ha negado los cánones con osadía perspicaz..., la que ha habitado el evanescente paraíso de lo utópico y muestra el camino que invita a trascender de lo real-realizado (...) La categoría de asimultaneidad propuesta por Bloch se erige en principio explicativo: el impulso de trascendencia encuentra en el arte las huellas de la utopía. Pero la invitación del arte —asimultáneo en su contexto— no es la de evadirse en la obra, sino la de conquistar (en la realidad) el paraje del deseo: crear la realidad a través del arte es resolver la asimultaneidad en evolución, traducir el código artístico (Lanceros, 1993: 112).

El concepto de asimultaneidad significa comprender cómo la utopía se encarna en la interpretación y creación musical, compartiendo en un mismo momento lo real y lo posible. Refleja la inadecuación frente a lo dado donde la obra es una mediación entre lo real y lo ideal, el arte adelanta la utopía. Volviendo a nuestra situación concreta, en Pugliese, el dominio sobre el tiempo puede ser pensado como un desafío a la realidad; sacar intencionalmente el rigor del tiempo musical se acerca a la inadecuación frente a lo dado, legitimando su uso. El tiempo *rubato* encarna una manera de control del tiempo, “la negación del control racional del tiempo”, aspecto estudiado por Michel Imberty en su análisis del *tempo rubato* en la música de Claude Debussy (Baroni, 1996), mecanismo simbólico de organización del tiempo musical como alegoría de la existencia del tiempo. En definitiva, parte del aporte musical de Pugliese al tango contribuye a la elaboración personal de dominio, de control, de fuerte identidad y apropiación de la música en su ejecución, apropiación de lo real, de transgredir las barreras de lo posible. Pugliese es, para quienes quisieron ver en él, el deseo de lo utópico que subyace en la creación, quien establece una distinción estilística como acto hermenéutico y forma de vida.

Finalmente, la intención de analizar los recursos estilísticos y esta particular apreciación sobre el uso del tiempo en el *estilo pugliese*, radica en la idea de comprender un elemento de distinción y diferenciación que no ha tenido el debido peso en las consideraciones realizadas previamente. No está demás decir que esto no significa que el análisis de un recurso pueda alcanzar para definir al estilo en todas sus dimensiones, pero sí contribuye a otorgar la envergadura que posee la musicalidad en el sujeto desde una síntesis que se produce entre los que la interpretan, los que la bailan, los que la escuchan, los que la piensan y los que la sienten.

2.6 La Orquesta Típica

La expresión musical en la vida de Osvaldo Pugliese es inseparable de la formación de orquesta, en ella residen algunas de sus convicciones estéticas e ideológicas.

Para los músicos con los que se ha conversado, la orquesta típica posee dentro del tango un lugar diferenciado de otras formaciones instrumentales. En las apreciaciones actuales, el proceso y el producto musical de la orquesta típica se vinculan con cierta valoración de la “esencia del tango”, es la representación que se sostiene como un exponente

autónomo e irremplazable del género. También se pueden establecer algunas relaciones en torno al proceso social que comprende el desarrollo de la orquesta como tal.

La historia de la formación de orquesta típica tiene una gestación y un desarrollo dentro de un período temporal más extenso del que ocupa la historia del tango hasta ahora. Su denominación se relaciona con Vicente Greco, quien refiere al nombre de *orquesta típica criolla*,²⁷ formación que interpretaba un amplio repertorio que excedía al tango, luego quedará el de *orquesta típica* para aquellas que con exclusividad ejecutaban tango.²⁸ Sobre la base de piano, violín y bandoneón, se agregó un violín y otro bandoneón, duplicando la calidad tímbrica de cada instrumento de forma equilibrada. Vicente Greco y Roberto Firpo agregaron en sus respectivas formaciones un segundo violín y un bandoneón. Pugliese se gestó como músico en este ambiente teñido por la explosión de la formación instrumental extendida. Su desarrollo estilístico se centró en las posibilidades que le brindaba el manejo de variantes sobre la variedad de voces y contrastes que se podían abarcar desde esta formación.

Las formaciones extensas mantienen una estrecha relación con el baile del tango, la densidad orquestal implicaba una dimensión sonora que permitía irradiar la música en grandes espacios de baile, permitiendo que la misma fuera audible sin inconvenientes. Los eventos más representativos fueron los bailes de carnaval, venían a satisfacer una gran demanda del género bailable, es decir que la orquesta típica estuvo relacionada con el encuentro social.

El gran período histórico de las orquestas típicas se ubica entre 1930 y 1960. El núcleo más fuerte es de fines del '30 hasta fines de los '40, coincidentemente con la invención del *long play* en 1948. Ya en 1940, las orquestas tocaban en los grandes bailes de los clubes, entre ellos Independiente, Boca Juniors, San Lorenzo, Velez Sarsfield, Atlanta (Pujol, 1999: 189) e innumerables clubes de barrio entre otros espacios, inclusive al aire libre.

Oswaldo Pugliese supo enriquecer un vínculo de reciprocidad con su público, en el cual se adscribían los aficionados bailarines. De ahí también, más allá de una definición estética, la vinculación con el tango-danza como expresión popular de un evento social vinculado con la música. Siempre manifestó su deseo de que las presentaciones de la orquesta estuviesen acompañadas por el baile sin esbozar la posibilidad de que quedara devaluada su calidad musical.

Durante los años '50, las grandes orquestas de tango se van desarmando y surgen formaciones más comprimidas como producto de una disminución en el trabajo. El auge del tango como manifestación popular, expresado en el baile y en la música, va

²⁷ La orquesta típica criolla constaba de bandoneón, violín, flauta y guitarra. De estos instrumentos, los dos primeros continuaron en la formación de la orquesta típica sin aditamento.

²⁸ Las primeras informaciones sobre conjuntos instrumentales (orquestas) dedicados a tocar tango datan de 1911 (AA.VV., 2002).

sufriendo una situación declinante. La pérdida masiva del medio expresivo y de recreación del baile de tango, debido a la inserción social de una ola de nuevos géneros musicales bailables, significó la extinción de las orquestas típicas así como la utilización del sonido grabado que se empieza a emplear en los salones, colaborando también en la pérdida de concurrencia de personas que desde su casa escuchaban y bailaban sin necesidad de asistir a otro lugar. Ya no era necesario solventar los costos de una numerosa formación para que la gente bailara, con la reproducción grabada era suficiente (Pujol, 1999: 260). Además, las dificultades económicas junto a las inestabilidades políticas hicieron que los organizadores de los bailes no se arriesgaran a los costos que deparaba la orquesta sin garantías de concurrencia. Los nuevos pensamientos políticos que se avecinaban hacían de la juventud una necesidad de ruptura con los modelos de sociedad de las generaciones anteriores. En estas instancias el tango quedó emparentado con todo aquello de una sociedad no deseada que debía transformarse.

A esta nueva coyuntura Pugliese no pudo y no quiso adaptarse, no supo encontrarse sin la orquesta. Varios de sus músicos, junto al paralelo desarme de casi todas las orquestas típicas de la época, decidieron integrar formaciones más reducidas para encontrar soluciones desde lo económico. Él no pudo pensar su música en otra formación, había sido profundamente pensada para la orquesta y no resignó sus pretensiones; tampoco comulgó con los desaires que las nuevas generaciones le conferían al tango y mucho menos con sus adjudicaciones ideológicas.

2.7 Los estilos de las nuevas orquestas típicas

Relacionando los aspectos tratados hasta el momento, las nuevas orquestas definen, desde una amplia perspectiva, la configuración de una determinación estética sobre la cual efectuar una síntesis propia del hecho artístico dentro del tango. La definición de un estilo musical advierte de forma primera la necesidad de limitar un campo de producción musical en un marco de elecciones, el objetivo es apuntar a una sonoridad concientemente buscada, constituir un principio de distinción como rasgo estilístico:

En la música popular el secreto está en que se note el sonido personal (Entrevista a J. Peralta, 2002).

Para lograr una identidad colectiva es necesario definir un estilo musical entre todos los integrantes, de modo de lograr coherencia en los arreglos, constituyendo una especie de hilo conductor²⁹ que oriente el criterio para elegir los recursos musicales. Gerardo Martínez Argibay, de la *Orquesta Imperial*, añade el concepto de diversidad sobre la interpretación del estilo, afirmando que los nuevos estilos parten de la reinterpretación del estilo de Pugliese sin lograr una copia, lo que conciente o inconscientemente fue llevando a otros hallazgos, ya que no era el objetivo llegar a un máximo acercamiento del *estilo pugliese*, sino que fuera una base para generar nuevas creaciones:

²⁹ El estilo puede pensarse como el hilo conductor que le otorga coherencia a la producción musical.

Es una combinación de cosas más raras a nivel armónico pero con una marcación de Pugliese (Matilde: *Imperial*).

La unidad del estilo en todos los integrantes es otro elemento de análisis que se podría desarrollar, se puede decir que también existen estilos individuales más sutiles dentro del estilo que define la orquesta en su conjunto. Sin embargo, a medida que los arreglos se van macerando en los ensayos, cada integrante va incorporando la manera de arreglar de los otros, como un proceso de contagio entre lo que produce cada uno. Nuevamente, el estilo tiene que ver con la oralidad, con esa actitud y manejo de lo musical que no se puede transcribir:

Y lo del manejo de velocidades y las pausas, encontrarle el punto para que una acelerada no parezca que te fuiste para adelante y una pausa no parezca que se quedaron todos dormidos, no es fácil y eso tiene que ver con como está escrito el arreglo y como lo interpretás, esas dos cosas tienen que estar muy bien para que salga el efecto” (Matilde: *Imperial*).

La selección consiste en:

-Utilizar las herramientas del *estilo pugliese*. El tratamiento de los solos y *tutti* característicos de Pugliese abordando el recurso contrapuntístico que posibilita la variedad tímbrica de la orquesta.

-Tomar el aspecto rítmico que implica no alejarse de su posibilidad *bailable*.

-Producir arreglos nuevos pero tocando con el mismo sentido u orientación del *estilo pugliese*.

Los nuevos aportes no tienen que ver solamente con lo musical sino con otras formas de concebir la música que, por el corte generacional no se apreciaban en el tango:

Venimos con la cabeza de tocar rock (Yuri: *Fernández Fierro*).

También surgen, bajo un concepto de lo “moderno”, ciertas aplicaciones novedosas dentro de los estilos: utilización de melodías que no son tradicionales, reiteración de acordes aumentados, bajos que provienen del rock, una complejidad en la textura en el sentido de exponer mucha información junta.³⁰

Los recursos musicales que Pugliese no utilizaba corrientemente, y que las nuevas orquestas sí utilizan, son los *bordoneos*³¹ en acompañamientos de solos y en algunos casos las voces un poco más melódicas y paralelas a la melodía principal.³²

³⁰ Sin negar que Pugliese desarrolló ampliamente el aspecto de textura.

³¹ Es el bajo “milongueado” que imita el acompañamiento de la guitarra. Lo suelen hacer el contrabajo y el piano que a veces completa con una melodía o arpeggio del acorde en la mano derecha.

Desde la realización grupal, que cada integrante aporte sus ideas para la producción sonora; que todos tengan la misma participación en las ganancias; que el que quiera puede arreglar tangos³³; no dejarse “manipular” aunque se reciba una buena remuneración; no tocar temas por obligación, desentendiéndose de interpretar los tangos más trascendidos.³⁴ Más allá del proceso técnico-musical, hay que remitirse a que varios músicos que participaron en la orquesta de Osvaldo Pugliese³⁵ arreglaban para la misma.

Estas nuevas orquestas típicas ya no se conforman con decir que hacen el *estilo pugliese*, de modo que sus estilos ya están definiéndose. Pero el concepto más fuerte en el significado de un nuevo estilo es el de buscar una identidad dentro del *estilo pugliese*.

Los arreglos

Entre la relación de arreglo y estilo, el tratamiento de los arreglos musicales también se aborda desde el *estilo pugliese*, pero esta afirmación sugiere distintas cosas. Se expresa una aparente confusión entre lo que significa hacer un estilo definido y tocar arreglos preexistentes. Esta confusión aparece en la entrevista referido a los bailarines profesionales que pretenden bailar con la orquesta en vivo los arreglos ya realizados por Pugliese.

(...) cuál es la gracia de tener una orquesta en vivo si están haciendo lo mismo que podrían hacer con la grabación (Matilde: *Imperial*).

Gerardo hace hincapié en que la gente cuando los iba a escuchar al principio quería oír el tango “de antes” por la falta de vigencia de las orquestas desde hacía mucho tiempo, por lo que pedían escuchar los arreglos ya realizados por otros anteriormente. Sería como la necesidad de la repetición, de identificarse.

En los arreglos también se destacan las facultades orales, lo que no es fijado en las partituras y que se acuerda en los ensayos con el conjunto, destacando la importancia de estudiar de forma grupal. El concepto de arreglo, sobre el que estas tres orquestas abordan los tangos de compositores externos a ellas tiene que ver con partir de la “recomposición” de los tangos. Esto significa incorporar o crear su introducción, agregar secciones, melodías secundarias e introducir variantes en los acompañamientos sobre el o los motivos melódicos principales y la relación de enlaces armónicos.

³² Este es el caso de *La Furca*.

³³ La afirmación se suscita debido a que en muchas formaciones los arreglos de los tangos estaban y están solamente a cargo de los directores del conjunto.

³⁴ En la elección del repertorio se esquivan los tangos más “trillados”.

³⁵ Los nombres varían según las renovaciones de los integrantes.

El repertorio

En función de una elección de repertorio, en un principio las orquestas ponían atención a las versiones de un tango arreglado por Pugliese y realizaban otro arreglo de ese tango; ahora se tiende más a tomar un tango que no haya arreglado Pugliese. La elección del repertorio cantado es diferente porque está condicionada también por la letra:

No cualquier tango suena bien en la orquesta (Gerardo: *Imperial*).

Los tangos que son muy melódicos y específicamente los que tienen acordes con séptimas mayores, son aquellos que se evitan ya que parecerían sonoridades que “no rinden” en la orquesta.

En cuanto a la definición estético-musical y el baile, así como Pugliese destacó su deseo porque las personas bailaran con su música, ya que sostenía que de esa manera la música se podía considerar popular, surgió el interés por conocer la relación que mantienen las nuevas orquestas con el baile del tango. Es probable que Pugliese haya plasmado esta idea en su estilo hasta el punto que las nuevas orquestas sostengan que es el propio estilo el que lleva al baile, sobre todo en la intencionalidad puesta en el aspecto rítmico, sin eliminar las variaciones de tiempo.

Si la orquesta está más a tiempo, mejor suena y másailable es (Yuri: *Fernández Fierro*).

Pero también parece estar la postura de que la relación entre la orquesta y el baile es parte de la consecuencia natural y original de la música del tango en lo social.

Toda música que tiene ritmo se baila, ya cuando empieza a ser una cuestión lánguida y que se va, podrá ser interesante para escuchar pero...después no se quejen que deje de ser música popular (Yuri: *Fernández Fierro*).

Es importante que las dos cosas vayan juntas como la mayoría de las músicas populares... (Matilde: *Imperial*).

En Federico Giriboni de *La Furca* no está tan clara esta relación, afirma no pensar los arreglos para que seanailables, sólo indica que en las milongas se varía el tiempo, más rápido, sacando las pausas prolongadas —los calderones— y se selecciona el repertorio que posee la orquesta en función del espacio donde se realizan las presentaciones, donde se baila y donde no se baila.

La síntesis que se aprecia en la definición de un estilo musical es el de contener una identidad con relación a un pasado y la conformación de una estética musical gestada desde un presente subjetivo. La identidad está dada por el proceso de identificación con la figura de Osvaldo Pugliese, pero... ¿quién fue Osvaldo Pugliese y quién es hoy?

3. Osvaldo Pugliese

Para comenzar debemos ubicarnos dentro de un largo período de casi noventa años en los que transcurre su vida. Nace en 1905 siendo el último de tres hijos; en 1919 debuta como músico profesional a los catorce años en el café *de La Chancha* o *La cueva del chanco*; en 1924 compone el tango *Recuerdo*; entre 1926 y 1929 es contratado por Pedro Maffia; en 1929 ya daba clases de piano; en 1929 y 1930 integra un sexteto con Elvino Vardaro; en 1934 toca en el conjunto de Pedro Laurenz; 1936 es el año donde funda, junto a otros, el Sindicato de Músicos llamado *Sociedad de Músicos y Artistas Afines*³⁶; ese mismo año se afilia al Partido Comunista, año en el que ingresa a la orquesta de Miguel Caló; en 1939 crea su propia orquesta³⁷; para el año 1943 graba el primer disco con el sello Odeón^[37]; en 1959 realiza una gira por URSS y China; tras su gira a Japón durante el año 1965 efectúa 135 recitales; en 1985 brinda un concierto en el *Teatro Colón* y es postulado como candidato a diputado³⁸; en 1986 es declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires; realiza su última visita a Cuba en 1989 donde recibe la *Orden Alejo Carpentier*; fallece el 25 de julio de 1995.

Tras esta breve reseña, cabe preguntarse si es adrede la convergencia de acontecimientos de índole distinta; este será el tema sobre el que intentaremos reflexionar a continuación.

Su aprendizaje musical se alzó desde un conocimiento informal, donde la práctica interpretativa del instrumento formaba parte del tiempo habitual. Sus manifestaciones estaban a la orden del día en el cotidiano ambiente familiar y en la sencillez de un goce no profesionalizado de música, distinto al que convivimos en la misma ciudad pero cien años después. Su padre, quien supo estimular y guiar esta práctica en Osvaldo desde muy temprana edad, le consiguió un piano para que cambiara su interpretación del violín, instrumento que ya ejecutaban sus otros dos hermanos. De esa manera, casi circunstancial, se fue gestando en él un proceso de confirmación y un destino ineludible.

Un tío mío, llamado Alejandro Castellano, tenía un violín y viendo que yo tenía afición, me lo regaló. Yo tocaba de oído y un tiempo después empecé a tocar con un conocido, vendedor de diarios, que vivía en la calle Lemos y tocaba el bandoneón. Se llamaba Estebita y nos juntábamos con un tano que tocaba la guitarra al que le decían: el Tano Siete Liras (Lima Quintana, 1990: 17).

Pero también tuvo esa otra formación que cultivó desde otro lugar, ya sin los imponderables de las circunstancias, con el interés por formarse de manera escolástica

³⁶ Se afilia como el número cinco mientras que Horacio Salgán era el cuarto afiliado.

³⁷ La primera actuación con la orquesta fue en el café *El Nacional*.

³⁸ Más adelante crea un sello propio llamado Stentor por las regalías miserables que daban las discográficas extranjeras.

con maestros de conocida trayectoria como educadores de sus respectivas épocas. Entre los que se mencionan como sus maestros están Antonio D'Agostino, Isaac Tenensoff, Sebastián Piana, Roberto Césare, Vicente Scaramuzza y Pedro Rubione (Sierra, 1979). Pugliese sólo menciona a Vicente Scaramuzza, Isaac Tennesoff, Pedro Rubione, Antonio D'Agostino y agrega a Pedro Aguilar (*La Maga*, 1996: 3). Aprendió a escribir música bastante tiempo después, incluso con posterioridad a empezar a componer. Es posible que esta amplia diversidad que acuñó durante sus experiencias de aprendizaje lo proveyera de un conocimiento y un nivel de síntesis entre las herramientas académicas y el “swing” de la expresión descontracturada de la música popular.

La humildad de su seno familiar, atravesado por las dificultades económicas en pleno conflicto por los derechos de los trabajadores, le permitió conocer desde adentro las necesidades y las injusticias de un sistema excluyente y soberbio. Entre los 9 y 10 años de edad, con uno de sus hermanos vendía diarios en la esquina de Dorrego y Triunvirato, después lustró zapatos, más adelante trabajó como aprendiz de tipógrafo en una imprenta, dejando sus estudios escolares por los cuales no mostraba interés. En su profesión como músico comenzó ganando cuatro pesos por noche en el café *de la Chancha* y luego siete pesos que le pagaba Paquita Bernardo. En esa medida la música fue su oficio, su trabajo desde el principio, sin perder nunca su rumbo artístico.

El contexto donde crecía Osvaldo estaba teñido por las luchas sindicales influenciadas por la práctica política llegada de Europa, especialmente de Italia. Refiriéndose a los acontecimientos vividos en la Semana Trágica, comenta:

Recuerdo haber visto un obrero muerto tirado en la calle... (Lima Quintana, 1990: 31).

No sólo describe a una persona muerta sino que refiere a un obrero, mostrando su cercanía con aquellos trabajadores que luego fueron marcando su destino político-ideológico. El año 1930 es un momento clave en su vida, para sus pensamientos sociales, es el año en el que comienza el régimen militar presidido por el general Uriburu:

Yo no sabía un carajo de política, pero un día volvía a mi casa donde mi viejo tenía entonces un negocio de música, y me encuentro a mi hermano Alberto discutiendo con el viejo. Mi hermano estaba de acuerdo con el golpe contra el gobierno, pero escuché al viejo que dijo: “—La gran puta, en esta casa, si se habla de política, sólo se habla de Irigoyen”. Hasta entonces yo nunca me había metido en política (Lima Quintana, 1990: 50).

Su necesidad por comprometerse ideológicamente, trascendiendo su individualidad, comienza desde la música promoviendo la formación del sindicato, motivo por el que se relaciona con colegas que tenían una participación política más directa y con la cual se siente precipitadamente identificado. De ahí en más Pugliese nunca dejará de lado su participación en un colectivo político, inspirado por sus dos espacios de creación artística y de pensamiento: la música y la militancia.

Desde el punto de vista estilístico, respecto a los inicios de su concepto musical dentro del tango, Pugliese rescata la corriente musical propuesta por Julio De Caro. Sin

embargo, en la conformación del estilo no se acredita una clara definición personal. Considera que el *estilo pugliese* se ha plasmado junto a Enrique Camerano, Osvaldo Ruggiero, Aniceto Rossi y Arturo Penon. La presencia de Ruggiero en la orquesta fue determinante y su forma de expresión particular se incorporó al estilo: sus arrebatos, matices, su canyengue y coloratura del sonido; los que lo siguieron en su cargo intentaron mantener ese estilo en el bandoneón, como por ejemplo Arturo Penon. El canto del violín solista se enlaza en el arrastre con la herencia de Julio De Caro y el vibrato de la escuela de Elvino Vardaro a cargo de Camerano (*La Maga*, 1996: 4). Además, la posibilidad de arreglar los tangos por parte de sus integrantes hizo que el estilo se conformara con las ideas musicales de todos. En consecuencia, estilo y arreglo musical guardan una especial vinculación recíproca, determinando la concepción grupal del estilo. Sus convicciones estéticas para con la orquesta lo llevan a rearmar la formación a los 63 años debido a unas cuantas bajas de los integrantes, sin embargo continuó con el mismo ímpetu, la unidad estilística nunca se vio desmembrada a pesar del recambio. Puede decirse que Pugliese sirvió de sostén de la “criatura” a través del tiempo.

Se encargó de levantar sus opiniones en contra del rock, pues consideraba que no se podía hablar de un “rock nacional” por ser el producto de la penetración cultural de EE.UU. De alguna manera estaba colocando en la música ciertos lineamientos políticos e ideológicos, elemento importante para tener en cuenta cuando se afirma que Pugliese no escindió de su vida lo musical de lo político. En estos comentarios de —y acerca del—, propio Pugliese se puede observar una idea de síntesis donde se afirma que ha sabido crear desde sus pensamientos una estrecha relación entre lo musical y lo político.

Desgraciadamente Maffia, Láurenz y De Caro no tuvieron atrás la fuerza social para luchar contra las circunstancias impuestas por el golpe. Se vino encima la crisis económica, la falta de laburo (...) Y no han tenido ellos ni la ideología ni la fortaleza para luchar y continuar adelante trabajando como músicos (Lozza, 2003: 80).

(...) porque ‘La yumba’, por ejemplo, no es únicamente la obra de un músico, notable, es también momento histórico, es sociedad que late, es estado anímico de una ciudad, es movimiento, avance, retroceso, y la electricidad que comunicaba a don Osvaldo Pugliese con su pueblo (...) Y si Pugliese ha sido un ídolo, lo ha sido por su estilo de ejecución, pero también por ese cariño que transmitía hacia el ser humano, y por ese culto sin rebusques a la amistad (Lozza, 2003: 34).

Alejandro Prevignano —uno de los bandoneonistas de la orquesta de Pugliese— relaciona el estilo con su forma de ser y no con una elección musical, sino con una actitud frente a lo sonoro:

Don Osvaldo parece uno más entre nosotros. Pero no nos engañemos: es su forma de ser lo que caracteriza el estilo (Lozza, 2003: 33).

Esta apreciación sobre Pugliese y “su forma de ser” es un punto clave en el análisis del estilo. Volviendo a la competencia del estilo musical, se observa, desde el emergente de las diferentes opiniones, que la representación social de Pugliese media entre el estilo musical y el estilo de vida, manteniendo una imbricación subyacente en cada discurso;

en algunos, pasado por el tamiz de lo apolítico pero presente en su “bondad” y “solidaridad”. En función de esta segunda apreciación nos encontramos con la recreación de una historia.

3.1 *San Pugliese y la historia “imaginada”*

En los comentarios que se suelen escuchar de los devotos seguidores de Pugliese y su estilo musical en el tango, surge coincidentemente la afirmación de que con Pugliese se ha dado una excepcional situación: hacer confluír a espectadores de las más diversas inclinaciones políticas. Sus implicaciones políticas le impidieron, en muchos casos, presentarse con la orquesta, sin embargo, no se recuerda que esto haya involucrado las presentaciones musicales con discursos políticos. Esto es algo que se destaca como un valor donde Pugliese supo separar las instancias de su vida política con la musical. Es probable que la necesidad laboral no fuera obviada, lo que hiciera que muy estratégicamente se mantuviera “prolijo” en la distinción de sus esferas de acción. Pero muy diferente es pensar que exista un Pugliese músico y un Pugliese militante. Son muchos los indicios expuestos sobre la unión de un pensamiento común que produce música y que elabora ideológicamente un acercamiento ético-estético hacia la utopía.

En la reconstrucción que solemos hacer de aquellas personas que ya no están y que marcaron de algún modo la historia social que compartimos, se introducen de a poco nuevos significados. En este sentido, el caso particular de la recuperación de una imagen de Pugliese es paradigmática.

La estampita de *San Pugliese* fue difundida durante el III Festival de Tango de Buenos Aires. En el texto de Skliar, curiosamente, se citan algunos antecedentes históricos donde Pugliese, o la simple mención de su nombre, solucionó desperfectos técnicos en diversos espectáculos, incluso menciona las alusiones que han hecho músicos como León Gieco o Javier Calamaro, entre otros, abarcando un amplio espectro de manifestaciones musicales y de la esfera pública. Asimismo, Skliar hace hincapié desde sus propias opiniones donde la grandeza de su obra queda desdibujada dentro de la concepción del mito, así como también el Pugliese de “carne y hueso”.³⁹

Encontramos otro acercamiento a la figura de Osvaldo Pugliese en *La historia del tango*, en un tomo dedicado al maestro⁴⁰; escrito por varios autores, el contenido está orientado hacia una manera determinada de observar a Pugliese. Saturado de adulaciones hacia su labor musical presenta poca información analítica de su obra. Se habla con grandilocuencia sin corroborar empero estas afirmaciones desde

³⁹ Cf. Skliar, Diego. “El Antimufa. Siempre mencionamos a Pugliese”. El Biombo: <http://www.umiargentina.com.ar/paginas/pugliese.htm>.

⁴⁰ Cf. AA. VV., *La historia del tango*, tomo 14, Buenos Aires, Corregidor: 2457-2492, 1979.

observaciones puntuales y ejemplificadoras.⁴¹ Se puede pensar entonces que el objetivo reviste una orientación biográfica, pero las dudas surgen al comprobar descripciones de sus progresivas experiencias musicales muy detalladas por un lado, y por otro, casi nulas referencias en lo que atañe a sus experiencias políticas. ¿Será por miedo a crear polémicas o por considerar que los lectores no muestran interés por conocer esa parte de la historia? Es posible que el segundo interrogante no sea errado ya que ello colabora en salvaguardar una representación imaginada del músico. Ahondaremos en las explicaciones del caso.

Un elemento muy significativo reside en que hay pocas referencias escritas que afirmen la adscripción de Pugliese al Partido Comunista, es probable que se descarte este dato por no corresponder al interés político de quienes aluden al músico. Pero la omisión de este punto remite a una situación más compleja porque recurrentemente nos encontramos con adjetivaciones explícitas de un Pugliese comprometido socialmente, sin embargo, lo que se evita es la mención concreta de su militancia en un partido político. En una entrevista, una bailarina aficionada, que cultiva una gran admiración por Pugliese, y que de hecho lo acompañó a lo largo de toda su trayectoria en bailes y otras actuaciones, comenta lo siguiente:

Cuando nosotros entrábamos a un club y ya veíamos el piano cerrado con una flor decíamos ‘está preso’, pero era como con alevosía, no sé por qué lo perseguían tanto, porque no era nada... él no era una cosa de decir está haciendo algo... No, él quería para todos iguales, bueno... la palabra comunista no sé si va o no va, pero él era así, los músicos todos iguales, él tenía su parte igual que los músicos. Entonces lo perseguían por esa razón, porque pensaban que era comunista pero él nunca dio que hablar, nunca agarró un micrófono, nunca estuvo en alguna manifestación demostrando lo que era. No, él siempre bien ubicado, él tenía su mente... es decir que teníamos que ser todos iguales y nada más, y pagar a los músicos lo que les tenían que pagar, igual que él y ver la vida de otra manera. Era tan calladito, tan buena persona, tan... Yo te digo, no tengo palabras para acordarme de él porque yo fui muchos años, pero te digo años, años ¡dónde no iba yo cuando tocaba Pugliese! Por ejemplo, bajaban los músicos y yo tenía mi amiga (...) que era novia de Caldara, uno de los bandoneones, jamás los músicos dijeron algo del maestro, ¿Viste que a veces dicen ‘porque es cansador’, ‘nos persigue’? No, con un respeto siempre hacia él, y bueno... así todos lo queríamos, todos lo queríamos mucho (Entrevista a Aída, 2005).

En una sociedad donde la práctica política está tan desprestigiada, surge la necesidad de defender a Pugliese, de que no se confundan las implicancias políticas con los valores sociales, entonces se rescatan sus valores y se omite la militancia. Pareciera que mezclar su actividad musical con lo político significaría “ensuciarlo”, pero jamás se pierde de vista esta relación ética-estética que ha sabido él mismo proyectar y plasmar en sus interlocutores. Es aquí donde emerge *San Pugliese* como una posibilidad de representar esta síntesis de músico-actor social sin verse desvirtuada su imagen frente a las connotaciones negativas que sufre la política en la actualidad.

⁴¹ Salvo en el caso de Nérida Rouchetto que presenta algunas precisiones (ver el artículo correspondiente en AA. VV., 1979).

En este sentido, es posible pensar que mucho se ha contribuido en mentar una evocación despolitizada desde diferentes ámbitos de opinión, siempre protegiendo a Pugliese, quien despertó sentimientos contradictorios y quizás polémicas subterráneas, contribuyendo a una representación imaginada y deseable que pusiera al tango como propagador de ideas sin derecho a réplica. Esta mirada contribuye a eliminar de la “imagen” de Pugliese algunos aspectos que, a partir de la omisión, amoldaran su historia a la tradición legitimada y homogeneizadora del tango construida a través de los años: la despolitización del tango, la cultura al margen de lo político-estratégico y la práctica musical alejada de la ideología —hay que tener en cuenta, que el tango no estuvo rodeado de un marco político-ideológico amigable con la izquierda, marco que se fue conformando a lo largo del Siglo XX en Argentina—. Aunque, quizás la imagen física de Osvaldo Pugliese de los últimos años, siendo ya mayor pero manteniéndose muy activo en la música —además de ser menudo y de apariencia sencilla—, haya colaborado en la creación de esta imagen mítica. Su fuerza de convicción, que lo acompañó a lo largo de toda su vida, se apaciguó en la construcción de un hombre “respetuoso”, “bueno” y “sereno”.

Osvaldo Pugliese ha pasado ya a la imagería popular. Su imagen, *San Pugliese*, condensa aspectos innegables de su vida —su estilo musical, su concepción de la orquesta y conformación como cooperativa, su compromiso político y su militancia partidaria, su tenacidad para mantener viva la expresión de su estigma musical pese a todo—, pero se proyecta acomodándose a los valores imperantes de la sociedad actual, donde la connotación de la palabra “política”, hoy, es sinónimo de desprestigio. Si bien es muy pintoresca, es a la vez representativa de una recreación simbólica que se amolda a los juicios de determinado perfil social medio, interesado más por la cultura y sus manifestaciones artísticas que por un modelo militante y de participación política. Es decir, la imagen de ese *santo* está hecha más a la medida de nuestras propias consideraciones que a la talla del original, como sucede siempre —hay que decirlo— en la construcción de todo mito.

Con esta “historia imaginada”, nos acercaremos a la imagen que recuperan las nuevas orquestas sobre su música y sus pensamientos político-sociales, desde el interés por recobrar una evocación que se acerca más al músico como actor social, transgrediendo, quizás, la “historia oficial” del tango como postal romántica.

3.2 Osvaldo Pugliese en el pensamiento de los músicos al rescate de un actor social

A pesar de todo, y justamente por estos argumentos, se eleva la reconstrucción que hacen las nuevas orquestas de esta imagen. Es posible que haya una recuperación renovada sobre la imagen de Pugliese, en la concepción de un estilo que abarque lo musical y lo social-político.

Para tomar a Pugliese tenés que comprometerte (Matilde: *Imperial*).

Desde los entrevistados, existe un conocimiento de la vida de Pugliese que nace de la transmisión oral mediante comentarios que recibieron de los músicos que tocaron con él. En este proceso de construcción oral de la historia, se acude a determinados rasgos

personales que se fusionan con su definición musical. Muy poco han leído sobre lo escrito, salvo algún artículo periodístico, pero tampoco expresan interés por hacerlo; es que lo que conocen, se imaginan o suponen es considerado suficiente, lo que nos anticipa que estamos ante una nueva representación simbólica de su vida:

Tengo como imágenes muy fragmentadas (Matilde: *Imperial*).

Me viene como la imagen de un abuelito muy tierno (Gerardo: *Imperial*).

Pareciera que si bien surgen algunas dudas e incertidumbre sobre si lo que piensan o creen saber del músico son “ciertas”, esto no constituye algo que deba ser saldado cotejando los datos con la realidad. Aflora cierta resistencia por “tocar” la imagen que han retroalimentado alrededor suyo y de su música. Sin embargo, la acción de traer hacia un presente la utilización del *estilo pugliese* se abre como la necesidad de identificarse con un pasado. Susana Murillo, al respecto, sostiene que el ejercicio de la memoria es un *activo constructor de la subjetividad* pasible de un porvenir que se constituye en un pasado reificado (Murillo, 2002: 21).

De la primer entrevista a Gerardo y Matilde emerge que el *estilo pugliese* no refiere solamente a un estilo musical, sino que además se vincula con una forma de comportarse, una actitud de disposición con los músicos de la orquesta, la manera de compartir la música con otros. Los aspectos de su vida sobre los que se hace hincapié son, entre otros, la forma de cooperativa de la orquesta; que todos cobraban por igual; que varios de los músicos hacían arreglos, que el “laburo” era de todos, que la orquesta no tenía un único dueño, no había un “líder”; que era muy estricto con él mismo y con el cumplimiento de los músicos.

Él siempre dio esa posibilidad y muchos de los compañeros que tenían aptitudes de composición estrenaban sus obras en la orquesta, eso es una cosa no frecuente, o sea que el músico tuviese o se exprese más allá del estilo musical, sino que se amplía, se desarrolla, se incorpora dentro del ámbito más humano, más social. (...) Osvaldo Pugliese... nunca existió entre él y sus compañeros, por lo menos en el momento en que yo estuve, la frontera entre acá está el director, que come en una mesa aparte, que se va a un hotel más caro, y el resto se va... la tropa se va por ahí. Siempre compartió con nosotros el asiento del micro, el mismo hotel, el mismo desayuno. En ese sentido yo creo que fue muy coherente con su pensamiento que además lo mantuvo con su vida que fue larga (Entrevista a R. Mederos, 2005).

En este sentido, la noción del *estilo pugliese* integra desde la narrativa acepciones extra-musicales. Los músicos mismos hacen la separación hablando de lo musical y luego diciendo “después, por otro lado”, como distinguiendo que constituyen características diferentes pero, de la misma manera, representativas del estilo.

Nosotros preferimos tomar en un sentido amplio el estilo pugliese... (Matilde: *Imperial*).

Por otro lado, en esta imagen reelaborada de Pugliese no aparece una clara definición plasmada en su militancia político-partidaria, sino una postura relacionada con valores sociales y actitudes en los hechos cotidianos, manifiestos en su trato con los demás músicos y en la manera de pensar la música desde la libertad creativa.

Era un proletario de la música (...) su idea de que las cosas se hacen nada más que trabajando (...) él usó su ideología para cualquier cosa de la vida, no sólo para tocar su estilo (...) no tiene que ver con el estilo sino con la cuestión de cómo se toma uno la vida (Yuri: *Fernández Fierro*).

La imagen de Pugliese con la que sí me siento identificada es con esa cuestión del trabajo colectivo de lo del famoso poroto de la máquina tanguera,⁴² un tornillo de la gran máquina tanguera (Matilde: *Imperial*).

El *estilo pugliese* está representando una autonomía para componer y no solamente la utilización de determinados elementos musicales definitorios de un estilo musical, también se asocia a criterios de composición y elaboración de arreglos. Esto implica su manera de desarrollar las capacidades creativas dentro de una estructura abordada desde lo flexible, como el hecho de inventar nuevas secciones de un tango, dar comienzo con un segundo tema del tango original, rearmonizar los temas y pensar cada sección como el fragmento de una “gran idea” que le otorgue un sentido de unidad.

En este sentido, el arte no es una consideración del ‘como si...’, sino una verdadera voluntad de trascendencia abierta a la infinitud de lo utópico, a la libertad absoluta: la libertad de crear la realidad. La pre-apariencia (Vor-Schein) estética y su significado constituyen el centro de su concepción del arte, y, por lo tanto, del problema de la relación con la realidad. En la obra de Bloch el arte no parece como mero correlato de la obra. La tarea del arte es llevar el mundo a su fin, construir la realidad utópica aproximándose a ella premonitoriamente (Lanceros, 1993: 114).

La afirmación de que el *estilo pugliese* está constituido por muchos de los intérpretes de la orquesta, también es un punto que los músicos abordan como modelo desde sus orquestas.

El que todos estuvieran pensando en los arreglos y el estilo hizo que el producto musical fuera más rico porque veinte cabezas piensan más que una (Yuri: *Fernández Fierro*).

También hacen la distinción de que hay dos posibilidades de vincularse musicalmente con Pugliese: tocar los arreglos elaborados e interpretados por su orquesta o continuar el desarrollo de su estética particular sobre el tango. En la decisión por la segunda opción, y advirtiendo que existen otras posibilidades que han decidido no compartir, subyace una afinidad estética en la apropiación de cohabitar con Pugliese para ser uno mismo. Esta apropiación contiene un elemento profundo de construcción de subjetividad.

La relación intrínseca entre el *estilo pugliese* y la formación de orquesta típica, también delimita el centro de interés para aquellos músicos que desean expresarse bajo la formación de orquesta típica. A la vez, como expresión holista que provoca el *estilo pugliese* se pronuncia su fuerza, su carácter violentamente enérgico y su poder dramático. Estos adjetivos que configuran la estética de “determinado tango” pueden ser parte de la búsqueda desde lo musical de un estilo que represente las vivencias de un contexto social desbordante e imprevisible, junto a la complejidad en el tratamiento

⁴² A esto se refiere Pugliese en su presentación en el Teatro Colón.

estético-musical que para estos músicos, que abordan el tango desde lo profesional, hace que constituya una atractiva propuesta artística que pueda delinear una nueva estética dentro de la forma.

Según los entrevistados, la creación de una identidad musical propia requiere de un transcurrir objetivo, de tiempos necesarios para transitar ese camino, donde la complementariedad y continuidad de sus integrantes, junto a la rutina de los ensayos, permitiría construir un estilo musical propio. El tiempo transcurrido desde la conformación de las orquestas aparece como un elemento significativo. La coyuntura de crisis social, la ruptura con la imposición temporal tanto en los recursos musicales como en los tiempos necesarios para definir un estilo propio, la apuesta de construcción colectiva y otros tantos aspectos mencionados, permiten pensar en un proceso de subjetivación de la realidad desde el hecho sonoro.

Tomar la orquesta de Pugliese es por una cuestión natural de surgir desde algo pero pensando en la propia identidad (Yuri: *Fernández Fierro*).

A modo de ejemplo, en el artículo “¿Queríamos tanto a Piazzolla?” de la revista *Sudestada* (año 4, N° 32, 2004) se trata el interrogante de por qué en la actualidad se ha abandonado la figura de Piazzolla. Su postura desde lo musical como de lo político y la concepción del tango y la renovación de la música es lo que lo ha distinguido, aunque también, separado y discriminado:

De un tiempo a esta parte se han formado varios conjuntos de jóvenes tangueros con la sana intención de revivir viejos escenarios. Los nombres son varios, muchos con talento y con ganas de rescatar del olvido una esencia musical que define buena parte del pasado de Buenos Aires. Les fascina el paisaje de los años veinte, el arrabal de malevos y percantas, la suerte de taitas y viejos maulas, la música portuaria, bien marginal. Pero eluden la impronta de Piazzolla. La esquivan sin demasiadas razones y ese gesto sorprende. Cómo alguien que llevó a levantar todo el país en una polémica furiosa, puede hoy ser ignorado por una generación que se ve siempre seducida por un pasado remoto, muy lejano, donde parecen sentirse más a gusto para desarrollar su música (Montero; Portela, 2004: 9).

Como actor social, Piazzolla representa una concepción ambigua: fue un revolucionario en materia musical, poseía una personalidad extremadamente egocéntrica y defenestraba al tango como música popular, además de que no le interesaba que su música se bailara. Piazzolla no constituye el referente subjetivo del tango en la actualidad para los jóvenes músicos de las nuevas orquestas, aunque interpreten tangos suyos con arreglos propios y valoren su calidad musical. Se enfatiza que la clave de la apropiación de un pasado no se encuentra en lo meramente musical, sino en la necesidad de tener un referente más amplio.

La cultura incluye todos los lenguajes creados para hacer sentido. Con ellos se define el pasado, se imagina el futuro y se vive el presente. En este ámbito de la cultura hay luchas, “conflictos” sin fin, por romper categorizaciones y sentidos (Rosales, *op. cit.*).

Parece haber síntomas de que los sujetos, a partir de nuevas prácticas, intentan construir renovadas tramas vinculares donde las experiencias están generando, a instancias de la memoria colectiva, nuevos sujetos.

4. La construcción de una subjetividad en el tango

(...) tal como aparecía en las personas entrevistadas por nosotros a mediados del año 2001, con los hechos que vienen ocurriendo desde diciembre de ese mismo año; constata que la lucha por la propia dignidad y el respeto al otro siguen vigentes aunque de modo difuso entre nosotros. Para concluir finalmente que en esta golpeada y sufriente Argentina, ni la pérdida de las condiciones de vida y trabajo, ni el repudio y la falta de credibilidad de los sectores dirigentes, ni la dificultad para plantear estrategias diferentes, ni el miedo y la incertidumbre crecientes, ni la ruptura de viejos marcos de inteligibilidad —que parecen haber deshilachado a nuestros sujetos— han impedido seguir creyendo, incluso de modo difuso y a veces contradictorio, que es necesario defender aquello que se considera valioso y que para ello es menester acercarse y responder a los otros; a pesar de todo y aún de una oscura pero insidiosa manera, las ideas y las prácticas entre nosotros parecen seguir centradas en un sujeto que sólo de manera colectiva puede ser y proyectarse hacia el futuro.

Susana Murillo, 2002

La subjetividad remite a una apropiación del mundo. Analiza los entramados sociales desde la complejidad del sujeto y sus dinanismos constituyentes. Esta dimensión de estudio profundiza cómo se incorporan, internalizan y encarnan las significaciones en los sujetos, a la vez que permite encontrar las conexiones entre lo individual y lo colectivo. La música, como un universo de sentido, contribuye a la conformación de nuevos modelos sociales.

No hay sujetos sino en relaciones con otros, y en este caso, esos otros constituyen un abanico de ámbitos de opinión y acción: los que construyen la trama vincular intragrupal de la orquesta; la interacción de las orquestas constituidas en un paralelismo —mirarse y ser mirado por esos otros comunes—; los otros-músicos del tango y sus diversas elecciones ético-estéticas; y por último esos otros que, como receptores, a través de una primera conexión de sí mismos con el tango y su universo de sentido observan a los músicos, quienes a su vez se saben observados. Además existe la sujeción a la trama mediática y a la acción de la prensa, de modo que los músicos, en tanto se constituyen como sujetos, dialogan directamente con estos otros que instituyen la conformación subjetiva.

A partir de la concepción de que las identidades se mueven en el cuadro de lo situacional, la definición del *estilo pugliese* dentro del marco coyuntural de los años 2000 y 2001 puede contribuir a una interpretación del entramado social. En esta etapa de la sociedad se elabora, desde la práctica musical, una identificación con Pugliese que cede el espacio a nuevas subjetividades.

Pablo Vila indaga la historia del tango desde las diferentes identidades que aportan a la construcción de sentido. Observa al género musical como un espacio de disputa y negociación entre sectores sociales atravesados por la pertenencia étnica y de clase. El

tango sería visto como el reflejo de distintas identidades que intentan expresar sus propias realidades: los inmigrantes europeos, los criollos y los sectores dominantes en la tentativa, posterior al rechazo, de acaparar ese espacio de expresión popular.

(...) voy a plantear que el tango, así como la música popular en general, también ha participado como un tipo de discurso particular en la lucha para la estructuración de sentido que caracterizó a la sociedad Argentina desde principios de siglo. Así, desde 1900 el tango es un actor importante en la batalla por la producción de una subjetividad significativa. (...) Como podemos ver, es un proceso muy complejo de construcción de identidad en el que un artefacto cultural particular e 'inocente', la música, tuvo que desempeñar una función importante. Pero la música está muy lejos de ser un artefacto cultural tan 'inocente' en lo que a la identidad social se refiere, porque la música como interpeladora, tiene una fuerza especial en la lucha por el significado, porque como dice Frith, la música es particularmente apropiada para situar a las personas en identidades colectivas... (Vila, 2000: 92).

Estas subjetividades, en disputa por la apropiación y construcción de un sentido propio, vuelven a manifestarse en estas jóvenes orquestas transformando aquello del tango que no les permitía reconocerse en él: su estética anacrónica, impermeable, la insistencia conservadora del "porque sí", la visión de lo artístico, de lo "popular".

Vila menciona que en su momento la etnicidad en el "sistema de clasificación" remarcaba la identidad nacional haciendo hincapié en el "argentino genuino". En los músicos de las nuevas típicas hay un elemento de autenticidad que emerge en los inicios como una fuerte necesidad: irrumpir con el "verdadero" tango, el "auténtico", el "genuino". La afirmación de Vila acerca de la postura que toman los sectores dominantes respecto de la incertidumbre que les generaba la pérdida de una identidad nacional como producto del proceso inmigratorio (Vila, 2000: 75), puede verse como un momento de crisis de identidad semejante a la crisis social que marca su acento en el año 2001. Crisis social, política y económica que perfora hacia su base la identidad perdida de una Argentina desdibujada en todas sus márgenes (Liska, 2004).

Respecto a la integración de diferentes sujetos en el tango se puede tomar la interpretación siguiente:

(...) como el sonido en sí mismo es un sistema de estratos múltiples, los códigos estrictamente musicales también son variados (Middleton, 1990: 173) De ahí la posibilidad que tiene un mismo tipo de música de interpelar a actores sociales muy distintos (Vila, 2000: 22).

La noción de que existen diversas subjetividades en el tango yace en la representación del pasado, que en el presente es reconstruida por los sujetos según sus deseos y necesidades de creer en lo auténtico para sí. Como hemos visto en el capítulo anterior, Pugliese no representa para todos lo mismo, se encarnan en su persona diversos significados que sólo pueden ser comprendidos en la magnitud del universo de opinión del individuo y grupo de social de pertenencia, incluso refiriéndose sólo a aquellos que disfrutaban fervientemente su música y lo han seguido de cerca.

Es por eso que el tango existe en los sujetos que significan en él sus propios deseos y la necesidad de hablar de distintas subjetividades que se vinculan con el tango. Una manera de precisarlo es el corte generacional: muchos de los jóvenes músicos, bailarines y escuchas debieron reconstruir una imagen estética del tango a la vida del hoy,⁴³ sólo de esta manera es posible crear una identificación con él, representarla a su manera aunque pueda ser exclusivamente una imagen interna.

En el caso de Pugliese, como exponente de un proceso de identificación que establecen los músicos de otra generación que no lo han conocido, no han tocado ni aprendido personalmente con él, el proceso no se efectúa desde el punto de vista de la reproducción fiel al modelo de músico, sino que es resignificada por un marco coyuntural propicio y coherente con un nuevo rescate de su imagen. Es en este paraje donde la identificación con Pugliese se convierte en parte de la construcción de subjetividad de las nuevas orquestas, aunque más no sea el empujón que dé comienzo a lo nuevo. Pugliese se anticipó y dijo:

Dos cosas. Para los que se inician en la cosa política, que tengan presente la circunstancia del momento en que se vive, que piensen que muchas veces hay que ser más político que músico, que hay que saber defenderse (o al menos intentarlo) de todas las tropelías, de las injusticias, de la reacción que combate a los que reclaman por sus derechos. Ese es un aspecto. Y bajo el punto de vista musical digo que con la misma constancia que me dediqué al estudio siempre, sigan los jóvenes el mismo camino, porque es el mejor camino para aprender, instruirse y aportar con sus creaciones. El músico que no haya adquirido instrucción no tiene mucho campo. No puede tener un proyecto musical si no tiene una visión amplia y clara estudiando día a día. Y si se afilian al P.C., mucho mejor, porque la ideología de la revolución los llevará a ver el cielo oscuro con más claridad, y sabrán encontrar las estrellas, encontrar dónde está la verdad (Lozza, 1985: 117).

Sobre este párrafo se hará hincapié en dos cuestiones: por un lado, esa manera de pensarse siempre como un aprendiz y por otro, la demarcación del tiempo en el día a día, que recepcionado desde el hoy, donde están devaluados los períodos de largo plazo, Pugliese supone que, sin tiempo en la música, hay vacío.

Al incorporar a Pugliese en la construcción de una identidad artística queda abierta la posibilidad de apropiarse sólo de sus características musicales, despojándose de todo lo demás, como por ejemplo la organización cooperativa de la orquesta y sus alusiones a una forma de hacer música desde una dinámica grupal; emprendimientos que incluyan a los bailarines aficionados que explícitamente connotan un significado de “música popular”, y otros tantos aspectos que ya han sido mencionados. Pero estas orquestas conformadas durante un período determinado no incurrieron en la fragmentación del sujeto, la persona y el músico se unen en la apreciación de un actor social.

Sí, es atrayente [Pugliese] si vos tenés ganas de comprometerte y si sos capaz de tomar ese compromiso. Para otra gente le resulta atrayente porque fue un ícono de

⁴³ También hay vivencias de negación del presente como por ejemplo los jóvenes que desde una estética musical y visual recrean anacrónicamente una postal de 1940.

la creación tanguística y rescatan eso solamente, toda la otra parte les parece que para ellos no les sirve, como te contaba de este tipo, él tocaba con otra persona y ganaba más plata, o sea, te exige un compromiso que vos estarás dispuesto a dar o no (Gerardo: *Imperial*).

Una vez conformado el núcleo de personas que originaron el movimiento de orquestas, se presentó la necesidad de expresar un posicionamiento respecto del tango; no tocar a pedido un repertorio “trillado”; no tocar de traje; no tocar sin piano, es decir, no aceptar un teclado como reemplazante:

creíamos que estábamos haciendo lo único válido en el tango, que cualquier otra cosa era mala (Matilde: *Imperial*).

El sometimiento de los músicos del tango respecto de los beneficios económicos que brinda el turismo se alzó como lo opuesto de plasmar sus subjetividades:

(...) pensar con una cabeza nueva que estaba contaminada de pensar en el mango (...) de pensar en arte y no en otras cosas. Se puede vivir currando pero así uno es un infeliz (Yuri: *Fernández Fierro*).

Entonces, para sentar una postura fue necesario recurrir a un pasado legitimante que organizara las ideas fragmentadas que se insinuaban como urgentes.

4.1 Los procesos identitarios

Lo que pasa es que tienen bastante simpatía por las cuestiones místicas, medio fantasmagóricas, medio ideales. Para tocar el estilo pugliese hay que conocer ese estilo desde lo musical, nada más, no es necesario tener una vida social acorde a eso, no me parece que haya que hacer una militancia política para tocar, hay que conocer eso desde el punto de vista motriz, después... después la vida de cada uno, pero eso no tiene que ver con la música (Entrevista a R. Mederos, 2005).

El párrafo citado coincide y de algún modo viene a confirmar esto que, desde otro lugar, se presenta como una recuperación subjetiva ya que, no haría falta decirlo, pero una orquesta no tiene por qué constituirse como cooperativa para emplear el estilo musical de Pugliese; por eso decimos que constituyó una elección y no una casualidad, un deseo por identificarse con el pasado del tango desde otro lugar.

Los trabajos recientes sobre la conformación de identidades ponen el énfasis en procesos de cambio social como determinantes de configuraciones identitarias. La mayor tendencia se expresa en recuperar la historia como estrategia identitaria. Asimismo, se han flexibilizado los conceptos relacionados con la identidad, dinamizando determinadas categorías, aproximaciones que entienden a la identidad como un proceso abierto y ambiguo. Esta es la afirmación de que la identidad es conciente, inventada y es desarrollada a partir de crear estrategias por parte de los sujetos para adaptarse y resistir a determinadas situaciones históricas. En consecuencia, es un proceso que tiene diferentes bases que actúan simultáneamente. El componente de

conciencia que se le adjudica actualmente al proceso identitario contribuye a dinamizar su concepto, otorgándole una dimensión política “vedada” hasta entonces.⁴⁴

[Sobre la orquesta de Pugliese] Entonces es cierto, dado el lugar, hacía que los compositores pudieran estrenar sus composiciones a diferencias de otros criterios donde lo que había que tocar eran obras consagradas para el aplauso del público, lo cual no deja de ser un símbolo de identidad (Entrevista a R. Mederos, 2005).

Pareciera imperar, sobre las acepciones relacionadas con los procesos identitarios, ciertos rasgos que favorecen la identificación en esta situación de imbricación entre la resultante sonora y el criterio ético que la encausa. Las estrategias para manipular las restricciones impuestas, junto a la dinamicidad en el pensamiento de las identidades, crea la visión de una independencia entre sujetos con multiplicidad de matices. La identidad ya no es construida desde un territorio o un espacio geográfico específico donde se afina la comunidad, es en la memoria donde reside la construcción del presente. El carácter maleable de la memoria se vincula al contexto de las categorías identitarias: la música afirma y confirma los sentidos de pertenencia a una historia:

A lo largo de su historia una sociedad crea un amplio conjunto de categorías. A ese conjunto podemos denominarlo caja de herramientas identitarias (...) Las identificaciones que en otros contextos fueron poderosas (por ejemplo identificaciones políticas o de clase) pierden fuerza en otros contextos históricos y pueden reaparecer en situaciones futuras (Grimson, 2000: 45).

Ciertamente, lo que las nuevas orquestas rescatan en materia musical como eje central es la formación y sonoridad que brinda la orquesta típica, luego, y además de valorar las características musicales de intérpretes y compositores ligados a la historia del tango, el proceso de identificación se efectúa con Pugliese. Si hablamos de dinamicidad de los mecanismos identitarios, debemos aceptar que esta relación no es permanente ya que está condicionada por una circunstancia político-social en la cual se requiere establecer esa conexión entre identificación y creación.

4.2 Las representaciones sociales en la formación de las nuevas orquestas

En lo que aparentemente aparece como más casual dentro de las elecciones que realizan los músicos, se encuentran algunos componentes simbólicos y por otro lado decisiones más racionales.

(...) la ‘elección’ de un símbolo jamás es ni absolutamente ineluctable, ni puramente aleatoria (Castoriadis, 1993: 204).

El análisis de las representaciones sociales parte de la psicología social, la cual ha fundamentado que los individuos presentan niveles de acciones impulsivas que implican

⁴⁴ Cf. Wilde, Guillermo, “La problemática de la identidad en el cruce de perspectivas entre antropología e historia. Reflexiones desde el campo de la etnohistoria.” <http://www.naya.org.ar/articulos/identi12.htm>

expresiones afectivas espontáneas, generando respuestas en otros individuos (Mora, 2002). La representación social es una forma de pensamiento que se construye frente a lo desconocido cuando no se tiene una categoría precisa para clasificarlo, proporciona un código para el intercambio social y cierta organización del mundo, como un conocimiento que parte del sentido común.

En condiciones de dispersión de la información que se posee, insuficiente y desorganizada, el sujeto incurre en reorganizaciones de acuerdo a sus connotaciones afectivas y deseables que lo vinculan con el fenómeno, como cuando los entrevistados afirman tener una “información fragmentada” de Pugliese. La focalización de la representación se ubica en un grupo de pertenencia, en función de los intereses particulares que, en este caso, fue constituido por los músicos que hasta entonces se encontraban dispersos en un espacio indefinido e imposibilitado de plasmar una subjetividad desde el universo del tango. La focalización proveyó de un vehículo autorreferencial y es probable que el hecho de encontrarse con esos “otros comunes” fuera determinante para encontrar la salida de la incertidumbre. Pero para legitimar su búsqueda ético-estética necesitaban de un pasado que los avalara y fue la figura de Pugliese la que pudo amoldarse a esta vinculación entre pasado legitimante y presente. La conjunción de representaciones sociales hace posible la génesis del esquema de representación, es decir, el tener en cuenta los contrastes de las representaciones sociales respecto de los grupos de opinión que conviven en el tango explica gran parte de la representación en sí. Por ello se comprende la construcción de una subjetividad dentro del tango y cómo se integran y regeneran, a partir de ello, nuevas representaciones en torno al mismo, incluso diferentes representaciones estéticas de la música, como por ejemplo gente joven que hace tango y que a su vez escucha rock. La elección del *estilo pugliese* adquiere un significado que engloba a la música como producto sonoro y al pensamiento que da lugar al acontecimiento de la producción.

Según Moscovici, las representaciones sociales emergen determinadas por las condiciones en que son pensadas y constituidas, teniendo como denominador el hecho de surgir en momentos de crisis y conflictos (Mora, 2002).

En consecuencia, se observa un crecimiento de grupos minoritarios que toman posicionamiento desde representaciones sociales diferenciadas respecto del tango, paralelas y transversales a los cortes generacionales. El campo de la representación organiza su contenido de forma jerarquizada una vez que se ha tomado posición respecto del objeto, lo que puede variar es el orden jerárquico, ya que ciertos elementos pueden reorganizarse y adquirir nuevas representaciones del objeto. Esta organización varía de acuerdo al contexto, por eso es importante relacionar la representación de un Pugliese como actor social dentro de las condiciones sociales que lo habilitan y que presionan para que se tome posición.

La representación social ocupa una posición intermedia entre el concepto que abstrae el sentido de lo real y la imagen que reproduce lo real (Mora, 2002), aspecto que se puede relacionar con la noción de asimultaneidad propuesta por Bloch para la creación artística (Lanceros, 1993). Esta ambivalencia surge en presencia de decisiones a las que no se consigue atribuir una causa precisa, y que se les puede designar el concepto de “estrategia”, de un proyecto que trasciende la vivencia de un momento específico, que sólo se comprende en su desarrollo en el tiempo. La resultante de las motivaciones que

emergieron en un momento determinado sobre el interés de organizar orquestas típicas para interpretar tango, ha tenido repercusión en un público mayoritariamente joven que concurre a las presentaciones de las diferentes orquestas. Ese público, además de constituir una franja etaria que se ubica entre los 25 y los 35 años —franja que a la vez coincide con la edad de los integrantes de las orquestas— es a la vez un público nuevo para el tango. Es posible pensar que se ha desarrollado un proceso de identificación de los jóvenes cuyas necesidades, que desde el lugar de oyentes o de bailarines — señalando la simbiosis refrendada en la comunicación de jóvenes aficionados al baile y oyentes que concurren a espacios performativos junto a los músicos— le confieren un cierre a la conformación de una nueva idea del tango que se configura en el entramado social.

Que el simbolismo se ha representado en parte en el *estilo pugliese* es una afirmación difícil de cuestionar, sin embargo es más arduo saber hasta qué punto ese simbolismo se convierte en una imagen representativa de las orquestas hacia los demás, si es que se proyecta, junto a la elección musical representada por el tango y la estética “juvenil”, una definición subjetiva e ideológico-política del hecho musical. El simbolismo supone el establecimiento de un orden “imaginario”, de un grado de coherencia sobre la definición musical y la disposición de los sujetos como actores sociales. Castoriadis, en el intento por identificar los elementos que distinguen el significado del significante, sostiene que:

(...) el significante supera siempre la vinculación rígida a un significado preciso y puede conducir a unos vínculos totalmente inesperados. La constitución del simbolismo en la vida social e histórica real no tiene relación alguna con las definiciones ‘cerradas’ o ‘transparentes’ de los símbolos. (Castoriadis, 1993: 209).

En este sentido, la construcción del estilo musical de cada orquesta es la consecuencia de este ordenamiento subjetivo en el imaginario de sus actores, construyendo la posibilidad de crear un sentido de pertenencia desde el tango. En síntesis, se expresa la necesidad de generar un nuevo imaginario subjetivo para contener la concepción musical de los sujetos por fuera del imaginario predominante.

Toda sociedad hasta ahora ha intentado dar respuesta a cuestiones fundamentales: ¿quiénes somos como colectividad?, ¿qué somos los unos para los otros?, ¿dónde y en qué estamos?, ¿qué queremos, qué deseamos, qué nos hace falta? La sociedad debe definir su ‘identidad’, su articulación, el mundo, sus relaciones con él y con los objetos que contiene, sus necesidades y sus deseos (...) Es en un hacer de cada colectividad donde aparece como sentido encarnado las respuestas a estas preguntas, es ese hacer social que no se deja comprender más que como respuesta a unas cuestiones que él mismo plantea implícitamente (Castoriadis, 1993: 254).

4.3 El dominio del tiempo

El avance de los acortamientos del tiempo, sujeto a la productividad y optimización profundizados en las sociedades modernas, nos habla de una organización en función de ir generando esta restricción temporal. Mediante esta alineación se pierde el valor de la dedicación, y en la música, las consecuencias se expresan a partir de renunciaciones de los

que la elaboran, rompiendo con los procesos de decantamiento de estilos personales. En el devenir del proceso de realización se hace presente el acortamiento del tiempo y la dificultad de pensar en emprendimientos artísticos a largo plazo. El darse tiempo también constituye un elemento de subjetividad.

Hemos aprendido que los sujetos son en el tiempo, que el pasado no es sólo pasado sino que se coagula en el presente y posibilita (o no) una tensión hacia el porvenir. Ese porvenir, nos han enseñado, no es una mera dimensión cronológica sino que implica un proyectarse hacia el futuro (Murillo, 2002: 19).

Tomando la propuesta de análisis que realiza Renato Ortiz, sobre las transformaciones que atraviesa la realidad social en la modernidad en función del espacio y el tiempo, tomaremos el elemento “tiempo” para analizar el “tiempo de crisis”, de qué manera se dimensiona la noción del tiempo dentro de un marco coyuntural de crisis social para abordar el funcionamiento de los tiempos desde lo musical. Surgieron cuestiones, en el marco de las entrevistas, como “darse tiempo” y “los tiempos para conformar un estilo propio”, donde los tiempos necesarios para generar este proceso no pueden alcanzarse dentro de un espacio que demanda urgencia e inmediatez (Ortiz, 2000). La situación de crisis rompe con la continuidad del tiempo.

Mirando cómo los antiguos eran generosos con el tiempo, porque ellos tenían delante de sí la eternidad. Nuestros contemporáneos confieren a los años otro precio; se muestran avaros; se diría que las horas se tornaron menos largas, o que el fin del mundo está más próximo, tan apuradas parecen las generaciones (D’Avenel, 1987: 795, en Ortiz, 2000: 56).

La vivencia racional del tiempo, arraigado fuertemente en la sociedad urbana, puede ser un factor que impida la posibilidad de creación en función en un lapso preconcebido. Por otro lado, la dificultad de pensar a largo plazo acorta los tiempos estipulados para la formación, la necesidad de actuación supera las expectativas del músico. El sentido del tiempo se entrecruza, en las conversaciones que hemos mantenido con los entrevistados, mencionando que al comienzo todo llevaba mucho “tiempo musical”, armar cada tango, hacer el arreglo, probarlo con la orquesta y que “empiece a sonar”.

En medio de la vorágine, los músicos de las nuevas orquestas típicas eligieron darse el tiempo para generar ese proyecto a largo plazo, rompiendo con la vertiginosidad de la sucesión de “instantes” actuales.

De nuestro trabajo durante el año 2001 emergió una evidencia o al menos la sospecha de que entre muchos de los que habitamos Buenos Aires había un estado de profunda recaída en la inmediatez (Murillo, 2002).

La mayoría de las personas a las que nos acercábamos parecían mostrar una especie de vivencia en un eterno presente, ruptura de mediaciones con el pasado, ausencia de proyectos colectivos hacia el futuro (Murillo, 2005: 13).

La incertidumbre respecto del tiempo es también un mecanismo de manipulación que condiciona las diversas prácticas cotidianas. El tiempo de vida se vuelve una oscura carrera hacia la nada y el no poder planificar más que en el corto plazo dificulta las realizaciones que instituyen a un sujeto estable y sólido.

En este marco de situación se comprende lo que lograron estas orquestas, no solamente por su valor en sí, sino también por el medio escasamente propicio en donde se muestran atípicos. El control sobre el tiempo y el uso del *rubato* como elemento central del *estilo pugliese* se reúnen para romper con las dimensiones temporales dogmáticas que impone la realidad. Pasado, tiempo e identidad se unen para decir algo en determinado momento, para manifestar desde lo simbólico un deseo por sortear la muerte en lo banal.

4.4 Música y política

Ante todas estas apreciaciones se plantea un interrogante: ¿qué tiene la música, o su práctica, de contenido político?

Si el término está limitado a la política de los partidos, entonces el único papel de la música es el de alentar el proceso; si tiene que ver con una lucha económica específica entonces el vehículo de la música está disponible para aplicar la protesta y consolidar la comunidad (McClary, 1997: 16).

En este caso, ¿dónde reside lo político? Surgen algunas ideas:

- La repercusión social que conlleva a la generación de un público joven para el tango.
- El tipo de organización y códigos que los músicos crean dentro de las orquestas: cooperativa, división de tareas, participación por igual en las decisiones, el activo desempeño de cada uno de los integrantes en los ensayos con los arreglos de otros.
- La construcción del estilo musical como elaboración de todos.
- La incorporación de una estética actual dentro del tango, transgrediendo la frontera generacional.
- La defensa de lo nacional en la música, relacionada con la identidad cultural y la postura mentada por Osvaldo Pugliese.

Toda época de crisis ha sido terreno fértil para las perspectivas “liquidacionistas” de la capacidad transformadora del hombre. Pensar sobre el concepto de subjetividad como lo opuesto a tipicidad, significa analizar el estilo musical no para caracterizarlo comparativamente con otros, sino para otorgarle un sentido de unidad. Implica vincular estructuras con subjetividades y acciones sociales poniendo el acento en el sujeto y su praxis, esto insinúa que el sujeto se recupera como agente transformador y como creador de significados. Es así que el concepto de subjetividad se levanta como el proceso de dar sentido.⁴⁵ Asimismo, incluye una perspectiva histórica de significados

⁴⁵ Cf. De la Garza Toledo, Enrique, Biblioteca Virtual, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), <http://168.96.200.17/ar/libros/mexico/lztapalapa/garza.rtf>

acumulados socialmente que pueden ser estéticos y morales. La concepción social de la subjetividad, a través de la noción de construcción colectiva de significados, le da un sentido humano a la praxis.

La subjetividad de estos colectivos amparados en una formación orquestal se construye a partir de abordar el *estilo pugliese* desde una amplia perspectiva, incluyendo lo social, lo político y la capacidad de resistir a lo dado.

Los modos de acción de las orquestas partieron de una “ideología bastante cerrada” (Gerardo: *Imperial*) que luego fue cambiando: no tocar con partes, no tocar con piano eléctrico, no tocar con traje, evitar cambios de músicos, reemplazos.⁴⁶ Paulatinamente algunas cuestiones se fueron haciendo un poco más permeables, distanciándose de lo que algunos llaman ahora “dogmatismos extremos”. Estos cambios acerca de la “visión dogmática” evidencian, por su parte, la necesidad de interpelar al género, de manifestar otras formas de pensar el abordaje musical, de poner en jaque algunas de las tradiciones ortodoxas de ejecución, en fin, de hacer presión para poder introducir nuevos modos de interpretación, de presentarse en escena, de pensar un proyecto artístico. Los formalismos y límites, restricciones creadas por los músicos para la práctica musical en la orquesta, se pueden considerar una estructura significativa. Se necesitaba de varios grupos que exigieran lo mismo y de esa influencia política se armó *La Máquina Tanguera*:

Se necesita una contención política para una orquesta con estas pretensiones (Entrevista a J. Peralta, 2002).

A su vez, la conciencia de la subjetividad permite pensar en la transformación social, la posibilidad de cambio desde el sujeto que incluye la dimensión utópica, “el derecho de soñar”⁴⁷. Las teorías revolucionarias hablan del sujeto como agente transformador; la subjetividad como reafirmación de un sujeto que se implica, sin lo cual no hay transformación o revolución posible.⁴⁸

Esta implicancia de los sujetos se ve requerida por la palabra: decir quiénes somos y qué hacemos. Cada orquesta, en los recitales, con un breve “discurso de sentido” enuncia sus objetivos, su manera de hacer música “sin mirar el reloj”, la creación de nuevos arreglos musicales y composición de tangos, no alcanza sólo con la manifestación musical. Es en y por el lenguaje que el hombre se construye como sujeto, ya que la

46 En este último caso sigue siendo así.

47 Rosales, Héctor. “De la subjetividad a la cultura. Para un itinerario marítimo que satisfaga la sed del mar”. <http://www.crim.unam.mx/cultura/enlaces/Rosales1.htm>

48 Ver Enrici, Aldo, “Hacia la subjetividad revolucionaria. Una lectura de El Espinoso Sujeto de Slavoj Zizek”, *A parte rei Revista de Filosofía*. <http://serval.pntic.mec.es/mchunoz11/enrici30.pdf>

posibilidad de vislumbrar la subjetividad se encuentra atravesada por la expresión del lenguaje. No hay otro testimonio de la identidad del sujeto que el que da él sobre sí, incluso la propia capacidad de plantearse como sujeto en una totalidad conciente.

(...) la música popular no sólo expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino también lo que se dice acerca de ella (Vila, 2000: 22).

Otro de los emprendimientos que da cuenta del esquema que se organiza a favor de nuevas subjetividades es el hecho de establecerse en espacios “de local”, lugares de ensayo compartidos, eventos festivos y presentaciones de las orquestas; funciona como anclaje identitario, constituyendo un elemento de apropiación como dador de sentido (Nacci; Zarlenga, 2005: 221).

Por otro lado, existe clara conciencia, en cada uno de los que fueron y son motores de estos proyectos artísticos, que no todos los músicos desean realizar este proceso ético-estético con su práctica musical, por eso definen un perfil dentro del tango que no permite generalizaciones con los músicos que cultivan el género. Más aún, se aprecia un terreno de disputa permanente de hacer prevalecer dentro de las mismas orquestas — junto al recambio de integrantes— este objetivo que les dio inicio.

En general, lo que prevalece es como que cada uno sueña con que algún día va a hacer un súper solista y su grupo va a ser el cuarteto de pirulito, y la mayoría termina buscando o terminan siendo simplemente sesionistas y no tienen esa cuestión de crear una identidad (Gerardo: *Imperial*).

Está bien que haya gente que hace eso, pero tendría que estar más o menos repartido, el tema es cuando se reproduce mucho eso y los pibes nuevos que empiezan a aprender empiezan a pensar que eso es lo que se puede hacer y no, hay otras cosas. Te podés comprometer con un proyecto como te comprometés con cualquier cosa en la vida que decidís que sea tu objetivo. Y en realidad es mucho mejor poner toda la energía en una cosa. No sé, yo estoy segura que la orquesta va a seguir todo el tiempo, que le va a ir muy bien, que va a llegar a ser muy buena, vamos algún día, cuando juntemos bastante guita, que está visto que se puede juntar porque fuimos a Europa y juntamos... tendremos nuestro boliche como hicieron otros, si es necesario o no sé... nos compraremos un colectivo como soñábamos alguna vez y nos iremos a recorrer con piano, con todo, eso ya no lo veo mucho, demasiado bohemio... (Matilde: *Imperial*).

Costó conseguir una fila de violines estables (...) Difícil llegar hasta el punto de que no se fuera gente, que los músicos se establezcan en la orquesta (Federico: *La Furca*).

La pelea por evitar el desánimo se sigue dando en el día a día, en sostener las aspiraciones y proyectos por encima de los avatares económicos y, por sobre todas las cosas, mantenerse en el tiempo. De modo que lo político puede residir en el impacto que provocan las nuevas representaciones en torno al tango por parte de las generaciones que las activan en función de sus necesidades, intereses y expectativas, y que éstas son dinámicas y pueden variar sucesivamente. Queda mucho por decir ya que prevalecen diversos universos simbólicos y estéticos dentro del entramado social que reúne el tango en esta reacomodación de los sujetos y sus prácticas referenciales. En esta instancia, lo

significativo se vislumbra al advertir la permeabilidad de transformación que reside en la práctica musical, en la medida en que los sujetos se vean interpelados por lo real-acontecido y lo real-realizable se encarne como lo posible.

5. Conclusiones

La investigación entrelaza diferentes enfoques analíticos sobre el fenómeno de la configuración de un nuevo espacio musical: la relación entre estilo musical y subjetividad, la música en un contexto social-político y la identificación generacional.

A comienzos del nuevo milenio, la conformación de orquestas de tango de jóvenes músicos, que eligen y dicen expresarse a través del estilo de Osvaldo Pugliese guarda cierta vinculación con la coyuntura social y política en una redefinición del músico de tango como actor social. Las orquestas, junto a sus músicos, reinterpretan a un Pugliese músico y actor social en función de la construcción de su subjetividad, realizan un camino hacia un estilo musical propio estableciendo un puente entre el pasado y el presente, con una identidad y una tradición a la cual sujetarse, haciendo lo propio, retomando una historia de pertenencia grupal. El sujeto genera transformaciones a partir de establecer un vínculo con la recuperación crítica del pasado, si consideramos que la música en la cultura se construye a partir de modelos sonoros, el *estilo pugliese* es, en este caso, un modelo sonoro.

La relación ética-estética, como ecuación que emerge de esta práctica musical, encierra dos construcciones simbólicas diferentes pero relacionadas entre sí:

-El proceso de identificación a partir de la selección y reconstrucción de un tiempo pasado del tango.

-El proceso de subjetividad que emerge de una definición estética que se hace posible en la posición ética frente al hecho sonoro.

La ejecución musical es concebida como una construcción dialéctica de diversas competencias musicales y procesos humanos generando una condensación, donde el “estilo” es la codificación de un complejo de varios factores culturales. En ellos se efectúan las siguientes relaciones:

Estilo musical — estilo de vida — estilo de hacer música.

En una perspectiva coyuntural Maffesoli nos sitúa en un espacio social vigente que le otorga sentido a la interpretación del *estilo pugliese* en las nuevas orquestas:

Hace ya tiempo que llamé la atención sobre la ‘correspondencia’ natural y social que ‘quiebra’ la cerca del cuerpo propio y hace, así, acceder a un cuerpo colectivo, participar de un espacio más amplio. (...) Relación con los otros, relación con el mundo, relación con el entorno. En resumen, relación con el destino que me tocó. El cuerpo individual como destino, el espacio en que vivimos como destino, la situación social como destino, etcétera. Destino al que sabemos acomodarnos más que Historia que podemos amaestrar y dominar. Todo ello vuelve a dar sentido a la dimensión colectiva de la existencia, y conduce al individuo a ‘perdersé’ en el cuerpo social (Maffesoli, 2001: 166).

Los procesos identitarios, de cualidad dinámicos, pueden producir modificaciones en los músicos pero la relación ética-estética que subyace en la relación con el *estilo pugliese*, actualiza una “subjetividad transformadora” dentro de la práctica musical vigente del tango.

La noción del tiempo adquiere significados profundos de determinación ética y estética: quienes decidieron dar su tiempo a un proyecto a largo plazo, compartir el tiempo de elaboración y realización musical con otros y romper con la pauta obsecuente de un tiempo musical pasible de subjetividad.

No podemos precisar si son las situaciones límites de pérdida de la integridad las que despiertan en el sujeto-músico la constitución de una subjetividad, pero sí una razón por la cual vale la pena pelear. El símbolo y su significado dialogan interactivamente con el pasado y el presente, es la decisión activa del individuo la que proyecta los actos en el contexto de la acción, transformándose el sentido de conocimiento y realidad.

El estilo musical es un campo de subjetividad por ser un espacio que permite dar sentido ya que contiene elementos acumulados socialmente en un proceso que incorpora los códigos almacenados y crea configuraciones subjetivas para una situación concreta.

El aporte de Pugliese, desde el tango, contribuye a perpetuar el sentido de apropiación e identidad bajo el dominio que otorga el ser un verdadero protagonista de sí mismo, desde aquellos que quisieron ver en él el deseo de lo utópico.

Ciertas manifestaciones pueden interpretarse en términos de estrategias que se desarrollan dentro de determinadas condiciones del devenir, efectuando una síntesis del ámbito social en cada circunstancia de la vida. Nuevamente, en la medida en que el músico, el artista, la mujer, el hombre, pueda responder interactuando y generando nuevas acciones frente a los acontecimientos, se convierte en un sujeto capaz de transformar una realidad. La simbolización de la música, como un péndulo entre lo real-imaginario y lo real-acontecido, superpone lo posible y lo imposible de ser cambiado. Sólo aquel que encuentre desde dónde, cómo y con qué trascender en un determinado momento de su existencia, habrá encontrado en las márgenes de su individualidad la subjetividad que lo coloque como protagonista de su historia.

Bibliografía

AA.VV., *Antología del tango rioplatense*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980.

Apel, Willi, “Style”, *Harvard Dictionary of Music*, Massachusetts, 2da. edición, 1979.

Aravena Decart, Jorge, “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, *Rev. music. chil.* [online]. jul. 2001, Vol.55, N°196 [citado 11 Septiembre 2005], p.33-58. Disponible en la World Wide Web: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-7902001019600003&script=sci_arttext&tlng=es

ISSN 0716-2790.

Attali, Jacques, “Repetir”, en *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2da. edición, 1995.

Barcia, J; Gobello, J; Yunque, A; Bagalá, F; Lagos, E; Barletta, L, “Corazoneando tangos”, en *La Historia del tango*, Tomo 14, Buenos Aires, Corregidor, p: 2457-2492, 1979.

Baroni, Mario, “Per una definizione del concetto di stile”, en *La comprensione degli stili musicali. Probemi teorici e aspetti evolutivi*, A cura di Johanella Tafuri, Italia, Quaderni de lla SIEM, Societa´italiana per l’educazione musicale, 10 (1), 1996.

Béhague, Gerard, “Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular”, Buenos Aires, Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM, Instituto Nacional de Música “Carlos Vega”, p: 303-317, 1994.

Bernard, Marc Jean, “Estilo de pensamiento y estilo musical”, Universidad del Valle, <http://www.bu.edu/wep/Papers/Aest/AestJean.htm>

Blanco, Milton, “Armónica y tango”, http://www.harmonicaspain.com/estudios/milton/armonica_y_tango.htm

Castoriadis, Cornelius, “La institución imaginaria de la sociedad”, *Marxismo y Teoría revolucionaria*, Vol. 1, Trad. Antoni Vicens, Buenos Aires, Tusquets, 1993.

- Cassinelli, Roberto, “Los cantores de Osvaldo Pugliese”, en *La Historia del tango*, Tomo 14, Buenos Aires, Corregidor, p: 2579-2620, 1979.
- De la Garza Toledo, Enrique, Biblioteca Virtual, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), <http://168.96.200.17/ar/libros/mexico/lztapalapa/garza.rtf>
- Enrici, Aldo, “Hacia la subjetividad revolucionaria. Una lectura de El Espinoso Sujeto de Slavoj Zizek”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. <http://serval.pntic.mec.es/mchunoz11/enrici30.pdf>
- Grignon, Claude; Passeron, Jean-Claude, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991.
- Grimson, Alejandro, *Interculturalidad y comunicación*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociología y Comunicación, Grupo Editorial Norma, Colombia, 2000.
- Horvath, Ricardo, “‘Recuerdo’ en el recuerdo”, en *Café-Bar Billares*, Buenos Aires, Serie Desde la Gente, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1999.
- , “Un siglo de tango en un nombre: Osvaldo Pugliese”, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura 1, Cuarta Etapa, 2005.
- Kohan, Pablo, “El lenguaje compositivo de Enrique Delfino”, Buenos Aires, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* (UCA), 14: 71-86, 1995.
- Lanceros, Patxi, “Arte y sentido: asimetraneidad”, en *Ernst Bloch. La razón utópica, una enciclopedia de los deseos y los sueños diurnos transfiguradores de la historia*, Madrid, Anthropos 146/147, Editorial del Hombre, p: 111-115, 1993.
- Lima Quintana, Hamlet, *Osvaldo Pugliese*. Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la Vuelta, colección Amanecer, 1990.
- Liska, María Mercedes, “Músicos de tango: género y coyuntura de crisis”, en *Detrás del sonido. Los estudios de música como construcción social*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.
- Lozza, Arturo M, *Osvaldo Pugliese al Colón. El maestro habla de su vida y sus luchas*, Buenos Aires, Serie Desde la gente, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2da edición corregida y ampliada, 2003.

Maffesoli, Michel, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, SAICF, 2001.

McClary, Susan, “Música y cultura de jóvenes: la misma historia de siempre”, Bogotá, Centro de Documentación Musical, Dirección General de Artes, Ministerio de Cultura, Traducción Ochoa, Ana M, A. *Contratiempo* 9: 12-21, 1997.

Mederos, Rodolfo, Biografía, <http://www.jmserrat.com/bio/mederos.html>

Mora, Martín, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”, *Athenea Digital*-num. 2, 2002.

Murillo, Susana, “La cuestión social en Buenos Aires. La condición trágica de los sujetos”, en *Sujetos a la incertidumbre. Transformaciones sociales y construcción de subjetividad en la Buenos Aires actual*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, p: 29-92, 2002.

———, “El Espacio-tiempo. Mutaciones histórico-sociales y transformaciones subjetivas”, en *Contratiempos. Espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, p: 31-58, 2005a.

———, “Tiempos y espacios. ¿Recodificación de las subjetividades o deshilachamiento de los sujetos en Buenos Aires?”, en *Contratiempos. Espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy*. Bs. As, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, p: 79-132, 2005b.

Nacci, María José; Matías Zarlenga, “¿Nuevos puntos de fuga? Reflexiones sobre los límites y posibilidades para la construcción de espacialidades públicas y relaciones vinculares de participación político-comunitaria en Buenos Aires”, en Murillo, Susana (comp.), *Contratiempos. Espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, p: 203-232, 2005.

Ortiz, Renato, *Modernidad y espacio. Benjamín en París*, Buenos Aires, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma, 2000.

Pujol, Sergio, *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

Rosales, Héctor, “De la subjetividad a la cultura. Para un itinerario marítimo que satisfaga la sed del mar”, <http://www.crim.unam.mx/cultura/enlaces/Rosales1.htm>

Rouchetto, Nélica, “Osvaldo Pugliese, su trayectoria”, En *La Historia del tango*, Tomo 14, Buenos Aires, Corregidor, p: 2491- 2546, 1979.

Santamaría, Paula, “El sentido de la Crisis. Un ensayo sobre la defensa de lo valioso”, en Susana Murillo (comp.), *Sujetos a la incertidumbre. Transformaciones sociales y construcción de subjetividad en la Buenos Aires actual*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, p: 115-150, 2002.

Shifres, Favio, “Lo común y lo personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa”, en S. Furnó y M. Arturi (editores), *Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (Iberoamericano)* La Plata, Universidad Nacional de La Plata. ISBN 950-34-0247-6. 57-61,2002.

———, “El ejecutante como intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical”, En F. Shifres (ed.) (2001), *Actas de la Primera Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música)*, Buenos Aires, SACCoM, ISBN987-98750-0-1.CD-ROM, 2001.

Scholes, Percy A, *Diccionario Oxford de la Música*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.

Sierra, Luis A, “Osvaldo Pugliese, Estilo y estética del tango”, en *La Historia del tango*, Tomo 14, Buenos Aires, Corregidor, p: 2457-2490, 1979.

———, *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del Tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

Skiliar, Diego, “El Antimufa. Siempre mencionamos a Pugliese”, *El Biombo*: <http://www.umiargentina.com.ar/paginas/pugliese.htm>

Vázquez, Eva; Vanesa Luro, “Sin tiempo para (la) nada. Constitución de la subjetividad en el tiempo del ocio”, en Susana Murillo (comp.), *Sujetos a la incertidumbre. Transformaciones sociales y construcción de subjetividad en la Buenos Aires actual*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, p: 373-414, 2002.

Vila, Pablo, “Música e identidad, la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos. Las letras y las actuaciones musicales”, En *Músicas en transición*, Ministerio de Cultura de Colombia, 2000.

—, “El tango y las identidades étnicas en Argentina”, en Ramón Pelinski (comp.), *El tango nómada, Ensayos de la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, p: 71-97, 2000.

Vives, Joan, “Los compases y el rubato en el barroco francés”, <http://terra.es/personal/joanvips/compases.htm>

Wilde, Guillermo, “La problemática de la identidad en el cruce de perspectivas entre antropología e historia. Reflexiones desde el campo de la etnohistoria.” <http://www.naya.org.ar/articulos/identi12.htm>

Williams, Alberto, *Teoría de la Música*, Buenos Aires, Gurina Editores, nueva edición (s.f.)

Artículos de diarios y revistas

“Vi lo que había y decidí regresar”, Entrevista a Rodolfo Mederos, en *Clarín*, Suplemento Espectáculos, 2004.

“Homenaje a Osvaldo Pugliese”, en Revista *La Maga*, Buenos Aires, Edición Especial de Colección 22, 1996.

“¿Queríamos tanto a Piazzolla?”, Montero Hugo; Ignacio Portela., en *Revista Sudestada*, Año 4 (32), 2004.