



## VI Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos

### Simposio 9: Voces y miradas desde las artes a la teoría decolonial: aportes para la enseñanza, investigación y divulgación de las artes

### Músicas paralelas. Valoraciones diferenciadas de la modernidad artística en la caracterización de las músicas urbanas y académicas de Buenos Aires (1920 – 1945)<sup>1</sup>

José Francisco Ielpi<sup>2</sup>

#### Resumen

Hacia 1920 se hallaba ya consolidada en Buenos Aires una de las diversas ramificaciones del proyecto civilizador de la Generación del '80. Esto es, la edificación de unas instituciones musicales que contribuyeran a la constitución de un moderno Estado Nación. En ellas, y en paralelo a una enorme cantidad de músicas urbanas surgidas del complejo contexto de la inmigración, la élite porteña produjo realizaciones no sólo de autores internacionales reconocidos sino también de creadores locales. Sus nombres hoy constituyen, precisamente, el canon historiográfico musical de la Argentina hasta por lo menos 1950/60.

Considerando la vastedad del repertorio y lo que Carl Dahlhaus denomina la *relativa autonomía de la obra*, la musicología histórica tradicional de sesgo formalista adoptó dos criterios centrales a la hora de seleccionar sus temáticas a abordar. En primer lugar, el privilegio de un repertorio del pasado con cierta “presencia estética” (Dahlhaus, 1997, 47) en el presente; en segundo término, el carácter de innovador que ese repertorio pudo haber tenido respecto de otras prácticas de su tiempo. Desde ese punto de vista, la ausencia del grupo de músicas englobables bajo el término *tango* en las formulaciones tradicionales acerca de la *Historia de la música argentina*, sobre todo

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación y Desarrollo Modernidades artísticas y giro decolonial del Programa de Incentivos. Código 11/B 345.

<sup>2</sup> Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. joseielpi@gmail.com

a partir de 1920, nos lleva a interrogar el canon establecido. La fuerte presencia internacional del tango en la contemporaneidad, sumado a rasgos que efectivamente dan cuenta de una práctica musical dinámica e innovadora redundan, creemos, en un estilo musical perfectamente analizable bajo el paradigma de la musicología histórica en un grado al menos tan importante como el del canon establecido.

Finalmente, el reabordaje del propio canon histórico musical argentino bajo ese prisma, y a partir de la teoría decolonial fundamentada por Walter D. Mignolo y la caracterización de las ideas en torno al modernismo musical llevadas a cabo por Omar Corrado, nos llevan a revisar su centralidad; a interrogarnos por su limitación casi exclusiva al repertorio académico; y a entenderlo como el resultado de las propias limitaciones de la musicología local a la hora de abordar los fenómenos musicales híbridos que la circundaban.

Palabras clave: música; historia; canon; modernidad; decolonial.

## **Nacionalismo y Modernismo en el contexto del tango**

En tanto posible reemplazo para una población local a la que se atribuían rasgos de “inferioridad, suciedad, holgazanería, retraso y orientalismo (...)” (Plesch, 1999, 60), en la inmigración europea la Generación del '80 vislumbraba el “agente del Progreso” (Swampa, 1994, 71). De modo análogo, y constituido el gaucho como “el Otro por excelencia”, su música no podía ser calificada sino como “tediosa, aburrida y aún horrible” (Plesch, 1999, 59). Las músicas de tradición escrita europea, tal vez con mayor arraigo en la propia clase dirigente que aquellas prácticas folclóricas y urbanas que eventualmente la circundaron<sup>3</sup>, proporcionaron tanto un ideal a alcanzar como una contraposición a aquello que se detestaba. En consecuencia, la fundación de instituciones musicales a

---

<sup>3</sup> Hasta finales del siglo XIX la formación musical de la burguesía urbana porteña era confiada “a la acción individual de Maestros que llegaban de Europa (...)”. (Gesualdo, 1961, 658).

semejanza de aquellas de Europa fue entendida como un paso necesario en pos de lo que la revista “La Gaceta Musical” denominó, en 1875, un necesario “adelanto intelectual” (Gesualdo, 1961, 670). Entre 1852 y 1900, se fundaron más de 30 sociedades musicales y, en 1893, el *Conservatorio de Buenos Aires*, que otorgaba títulos reconocidos por el Estado, del que recibía una subvención<sup>4</sup>. En la época que rodea al Centenario el proceso alcanza su culminación con la fundación, en 1908, del segundo Teatro Colón<sup>5</sup> y otras instituciones emblemáticas como la Sociedad Wagneriana (1912) y Sociedad Nacional de Música (1915).

Dados esos ámbitos y antecedentes, la formación europea<sup>6</sup> de los compositores y su inserción en un ámbito que estigmatizaba lo gauchesco y legitimaba el exterminio indígena, el nacionalismo musical del período fue ciertamente paradójico (Guzmán, 2011, 114). Dos circunstancias pueden dar cuenta de su auge. En primer lugar, para unos compositores formados en la tradición tonal europea el lenguaje musical adecuado para obtener “un reconocimiento y un lugar en el concierto de las naciones” (Miranda y Tello, 2011, 72), no podía ser otro que el del romanticismo. Precisamente, en un contexto de crecientes pujas entre imperios hegemónicos y estados nacionales en formación, el romanticismo musical adquirió visos nacionalistas prácticamente en la totalidad de Europa, en lo que Guzmán define como una estética en tránsito de la expresión del “Yo personal” al “Yo nacional” (Guzmán, 2011, 113). Desde este punto de vista, el nacionalismo que constituyó la estética musical académica dominante hasta 1950 se nos aparece como otra marca más de la dependencia de las élites culturales argentinas para con Europa<sup>7</sup>.

---

4 Hasta la fundación en 1924 del estatal Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la institución privada de Alberto Williams sería la referente inequívoca de la formación académica en Buenos Aires.

5 Para las élites latinoamericanas, “la ópera fue el verdadero termómetro de la civilidad alcanzada” (Miranda y Tello, 2011, 72).

6 Desde Julián Aguirre y Alberto Williams, a Carlos López Buchardo y Felipe Boero, prácticamente la totalidad de los compositores nacionalistas de las generaciones nacidas antes de 1900 llevaron a cabo estudios en Europa.

7 Sobre todo con Francia; de allí la inclusión de rasgos propios del impresionismo.

En segundo lugar, el nacionalismo de la Argentina del Centenario se inserta en un contexto de creciente aprensión y desencanto de parte de las élites para con las crecientes masas de inmigrantes<sup>8</sup>. Asociadas estas cada vez más con el riesgo del “caos” y la “disolución” social, la figura del otrora defenestrado gaucho deviene ahora en salvaguarda del “alma”, “carácter” y “tradición” de lo nacional. Y sus redescubiertas virtudes (imaginarias, ideales) hallarán continuidad, desde luego, en la élite criolla (Swampa, 1994, 101). Es en este marco donde el nacionalismo musical de Buenos Aires “excluye casi invariablemente lo urbano para concentrarse en aquellos reductos considerados auténticos, originarios y no sospechados de contaminación internacionalista” (Corrado, 2013, 97).

En paralelo al desarrollo descrito, se forja, fruto de la compleja hibridación de elementos inmigrantes y locales de diversa índole y procedencia, el estilo musical, la danza y el fenómeno cultural caracterizados como tango. Sobre cuáles rasgos son más determinantes de su génesis podemos afirmar en general que “existen tantas teorías como teóricos sobre el tema” (Barsky y Barsky, 2008, 118). Sabido es que convergen en él elementos tan disímiles como el baile y prácticas musicales de los negros<sup>9</sup>, la *canzonetta* napolitana, la habanera, las tradiciones de payadores y *cantores nacionales*<sup>10</sup>, la propia música criolla y otros. Aunque aceptado tempranamente por los sectores cosmopolitas de la élite (Cibotti, 2009, 43), una caracterización de Leopoldo Lugones hacia el estilo nos da una pauta acerca de cómo el fenómeno era considerado por la intelectualidad nacionalista: “una deshonesto mulata engendrada por las contorsiones del negro y el acordeón maullante de las trattorias” (Barsky y Barsky, 2008, 139).

---

<sup>8</sup> Buenos Aires fue la única capital del mundo que ingresó al siglo XX con mayoría de población extranjera. De esta, más de la mitad era italiana (Cibotti, 2009, 48).

<sup>9</sup> Censados como criollos desde 1869 (Cibotti, 2009, 45).

<sup>10</sup> La expresión refiere a cantores porteños dedicados a deficientes versiones del repertorio del interior del país.

Hacia la década de 1920, el desarrollo del tango canción y el estilo instrumental llamado *decariano*<sup>11</sup> constituyen lo que la tradición del tango denomina como Guardia Nueva. Durante los siguientes años la herencia del estilo tradicional se convierte en una manifestación musical en constante cambio, profesional y de un grado de alcance internacional sin precedentes para ninguna música producida en Argentina. Durante los años '30 y '40 se llevarán a cabo algunos de sus puntos culminantes. Estos dan cuenta de una dinámica compositiva y de arreglo instrumental en permanente innovación y donde el estilo sufrirá una importante transformación<sup>12</sup>. Esta incluye la complejización de su campo armónico tonal; relaciones de simetría / asimetría al interior de las frases; la yuxtaposición de tonalidades entre secciones; variados procedimientos de elaboración (tanto motivica como ornamental) y el tratamiento tímbrico en términos orquestales, con procedimientos de instrumentación y técnicas de ejecución característicos. En este marco, además de las marcas de estilo que cada compositor imprime a sus obras, la labor de los arregladores profesionales deviene central, y en conjunto con los intérpretes dotaban a cada versión de rasgos únicos, aun conservando las peculiaridades sonoras de esa orquesta o conjunto puntual.

Paralelamente, la música culta, influida por las diversas corrientes europeas hoy aglutinadas bajo el mote de *neoclasicismo*, transita un estadio donde, fundamentalmente a partir de la actividad de la Asociación del Profesorado Orquestal (1924) y el Grupo Renovación (1929), la hegemonía del nacionalismo programático fue puesta en cuestión “desde unas tendencias a la objetividad antirrománticas, formalistas” (Corrado, 2010, 178). Las técnicas compositivas implementadas implicaron un cierto grado de distanciamiento del autor respecto a la obra y sus materiales constitutivos, pudiendo estos ser (tal

---

<sup>11</sup> En alusión al sexteto de Julio de Caro, de 1924.

<sup>12</sup> Ejemplos de esta etapa son la labor compositiva de Juan Carlos Cobián, Enrique Delfino, Pedro Maffia, Enrique Santos Discépolo, y el inconmensurable Carlos Gardel, interpretados por conjuntos orquestales igualmente célebres, como los dirigidos por el propio De Caro, Osvaldo Fresedo, Juan de Dios Filiberto y Carlos di Sarli entre otros. Hacia los años '40, el repertorio conserva su vigencia en las versiones de orquestas hoy célebres (Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Lucio Demare), cuyos integrantes también compusieron incontables obras hoy consideradas emblemáticas.

cual sucedía en las corrientes contemporáneas europeas) el pasado previo al siglo XIX de la música europea, o bien músicas populares contemporáneas como el jazz o el propio tango. De modo esporádico y tardío, el tango comienza a ser apreciado como una fuente de material sonoro, por ejemplo, en una las 3 *danzas argentinas*, de Luis Gianneo, de 1938, o en los *Tangos* de Juan José Castro, de 1941. No obstante, se trata de apariciones en un contexto donde, de acuerdo a Corrado, “la yuxtaposición babélica de alusiones al tango, al folclore rural argentino, al ragtime (...), sonatinas e invenciones dieciochescas (...) relativiza la intencionalidad ideológica que las mismas portan (...)”, por lo que cada material “es uno más entre los dialectos disponibles (...)” (Corrado, 2010, 221).

No hay, por lo tanto, una apropiación del tango en clave académica, si no la adopción de la tendencia objetivista característicamente europea. De hecho, la visión de la élite intelectual modernista para con el género, si bien se problematiza, sigue siendo peyorativa. Para Victoria Ocampo el tango con su “melodía quejumbrosa”, a pesar de contar “con mayoría de adictos (...) carece de credenciales para representar al país (...)” (Corrado, 2010, 160). Para Borges, el tango se trataba de un “lamentable episodio de elegías amalevadas” (Pujol, 2009, 60) y, en sus memorias, J.C. Paz lo recuerda como la “expresión poético-musical, insistente y monocorde, de gente vencida (...) enciclopedia de fracasos y frustraciones” (Paz, 1972, 45).

De igual modo, las crónicas de Saldías (1933) y Horacio y Luis Bates (1936) desacreditan al género en base a sus supuestos orígenes prostibularios<sup>13</sup>. Más aun, Martínez Estrada, en *Radiografía de la pampa* (1933), condena al tango como una expresión donde todo es “de la cintura para abajo”, privándolo así de inteligencia, “como si esta no fuese necesaria para bailarlo, silbar sus melodías, recordar sus palabras” (Romano, 2009, 37).

Estos errores en cuanto a su origen social, el desdén por su hechura y los prejuicios hacia su moral no hacen sino dar cuenta de la continuidad del malestar

---

13 Habida cuenta de los análisis efectuados por Barsky, Cibotti, y Pujol, entre otros, la hipótesis del origen prostibulario del tango se halla hoy día prácticamente descartada.

de la élite intelectual frente a la figura del inmigrante, su descendencia y sus realizaciones culturales. Mas identificando “a la nación solamente con el territorio” (Cibotti, 2009, 52-53), se anulaba la configuración cultural del grueso de su población.

En tanto tendió a obviar al tango posterior al Centenario como una manifestación musical relevante, consideramos que esta operación también se verifica en la historiografía musical argentina. En la *Historia de la música Argentina*, de Vicente Gesualdo y publicada en 1961, el aspecto central a analizar en relación al género es la cuestión de su origen. Significativamente, si bien menciona a algunos músicos famosos como nota al pie, la etapa central del tango (1920 – 1955) no obtiene de su parte reflexión alguna. Tardíamente, en su *Breve historia de la música argentina*, de 1998, luego de reeditar el cliché acerca de los orígenes decimonónicos “infrasociales” del tango y su posterior ascenso hacia los círculos “honorables” de la sociedad (Gesualdo, 1998, 296), omite toda mención al género en el capítulo dedicado al siglo XX, salvo por breves menciones a Piazzolla y Mariano Mores. Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps, en su *Historia de la música argentina*, también limitan su abordaje del tango a la cuestión del origen. Y a pesar de incluir un breve párrafo sobre Carlos Gardel y considerar que “el tango, al igual que el jazz, configura un estilo definido con ingredientes personales que supera las transformaciones del tiempo y excede las circunstancias locales que lo hicieron nacer” (Arizaga y Camps, 1990, 51), tampoco abordan la etapa posterior al Centenario. El epicentro en estos casos, para el período que nos ocupa, es sin duda la producción académica ligada al nacionalismo y al modernismo neoclásico<sup>14</sup>. En tanto “símbolo de modernidad” (Pielinski, 2009, 81) hasta la Segunda Guerra Mundial, y constituido ya desde los años '20 como “la creación cultural y colectiva (...) que ha contribuido, con

---

<sup>14</sup> Actualmente, el programa de la asignatura Música argentina y latinoamericana para la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires en 2017, de corte fuertemente historicista y donde “se privilegia la producción musical desde fines del siglo xix hasta la actualidad” omite toda referencia al tango al referirse a la Argentina. Lo mismo sucede con los contenidos propuestos por la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires para la asignatura Historia de la Música Argentina y Latinoamericana, de los profesorado de formación instrumental.

mayor significación, al establecimiento de una identidad cultural y musical argentina” en el mundo (Kohan, 2010, 9), dicha marginalidad en la musicología histórica merece, creemos, revisión.

Tradicionalmente, de acuerdo a Carl Dahlhaus, los objetos de estudio de la historia de la música se seleccionaron en base a dos criterios básicos. En primera instancia, de los repertorios posibles del pasado se privilegiaron aquellos con cierta “presencia estética” en el presente (Dahlhaus, 1997, 47). A pesar de la ausencia de una historiografía sistemática del tango en los textos canónicos, es probable que para el período aludido ninguna otra música argentina haya alcanzado un grado de relevancia semejante. De hecho, en tanto “el nomadismo es [un] rasgo fundacional del tango” (Pielinski, 2009, 65), en su diáspora el género deviene la referencia principal de la música argentina durante la totalidad del siglo pasado.

Otro aspecto central por el cual la historiografía musical tradicional privilegió ciertos repertorios por sobre otros a la hora de seleccionar sus objetos de estudio, siempre de acuerdo a Dahlhaus, fue el factor de *mutabilidad* (Dahlhaus, 1997, 145); vale decir, lo innovador que ese repertorio pudo haber tenido en el pasado respecto de prácticas contemporáneas y precedentes. Precisamente en el período de 1920 y hasta la década del '40 se producen en el tango las principales innovaciones que enumeráramos antes, aquellas que lo convierten en “símbolo de modernidad” (Pielinski, 2009, 81) internacional para sus contemporáneos y en “un repertorio canónico y una tradición instrumental de tipo académico” (Pujol, 2009, 57) al día de hoy. No obstante, ninguno de los rasgos innovadores mencionados fueron abordados por musicología histórica argentina de modo sistemático prácticamente hasta los últimos años del siglo XX<sup>15</sup>. Y frecuentemente se ha obviado el hecho de que en la misma época tanto el neoclasicismo modernista como la Guardia Nueva compartían las mismas proclamas en favor de la renovación del lenguaje y la profesionalización de las

---

<sup>15</sup> De hecho, ni siquiera ha habido una periodización crítica del estilo que confirme o redefina los alcances de términos tradicionales como “Guardia Vieja”, “Guardia Nueva”, “Época de Oro”, etc (Kohan, 2010, 16).

prácticas<sup>16</sup>. Es posible que, adecuándose a la clasificación tradicional que escindía a las músicas en *folclóricas*, *populares urbanas*, *académicas* y de las *industrias culturales*, y poniendo el acento en la partitura/obra como documento histórico y hecho estético, la musicología local no haya aún terminado de lidiar con los problemas metodológicos inherentes a un fenómeno híbrido como el tango.

Por otro lado, adjudicado el carácter de documento y hecho estético únicamente a la música producida en el ámbito de las instituciones oficiales de la cultura hegemónica (cuyo horizonte era Europa<sup>17</sup>), la marginalidad musicológica del tango tal vez haya sido fruto de lo que Gómez y Mignolo denominan *herida colonial*. En el campo estético esta “herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer, operando con elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto no son considerados artísticos” dando lugar a instancias en las que “deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas” (Gómez y Mignolo, 2012, 9). Si consideramos desde este punto de vista las palabras de Macedonio Fernández acerca de que el tango fue “la única cosa que los argentinos no consultamos a Europa” (Pujol, 2009, 58), su ausencia en la historiografía musical local se hace especialmente significativa.

En tal sentido, desde ya, la historia musical del tango no podría analizarse únicamente bajo el prisma de la autonomía de la obra (tras las reflexiones de la historiografía contemporánea, pareciera que lo propio no es ya posible para ninguna música). Vincular sus características estructurales intrínsecas con la funcionalidad de su tiempo y con su tránsito hasta convertirse en una de esas músicas “que se escuchan como música” (Fischerman, 2013, 24), o de modo

---

<sup>16</sup> Ahondar en ese terreno tal vez podría llevar al hallazgo de similitudes hoy desconocidas entre ambos universos de análisis.

<sup>17</sup> En su tesis doctoral, Luis Menacho deja entrever que en el campo de la música de tradición escrita, puede hablarse de unas estéticas sudamericanas independientes de las propuestas dominantes internacionales sólo a partir de 1960 (Menacho, 2014, 8).

similar, abordar su producción en función de su *relativa autonomía* (Dahlhaus, 1997, 134), es aún tarea pendiente.

## Bibliografía

- Arizaga, Rodolfo y Camps, Pompeyo (1990). *Historia de la música argentina*. Buenos Aires: Ricordi.
- Barsky, J y Barsky, O. (2008). *La Buenos Aires de Gardel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (1974). Evaristo Carriego. En: Borges, J.L. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 105, 172.
- Cibotti, Ema (2009). Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango. En: Lencina, Teresita; García Brunelli, Omar; Salton, Ricardo (compiladores). *Escritos sobre tango*. Buenos Aires: Centro 'feca, 41-54.
- Corrado, Omar (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires, 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Corrado, Omar (2013). Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas. *Revista Argentina de Musicología* (Córdoba: Asociación Argentina de Musicología), Número 14, 91-130.
- Dahlhaus, Carl (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Fischerman, Diego (2013). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gesualdo, Vicente (1961). *Historia de la música argentina*. Tomo 2. Buenos Aires: Beta.
- Gesualdo, Vicente (1998). *Breve historia de la música argentina*. Buenos Aires: Claridad.
- Gómez, Pedro Pablo y Mignolo, Walter (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Guzmán, Gerardo (2011). Del Yo personal al Yo Nacional. Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX. *Arte e investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes* (La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata), Número 7, 110-115.

- Kohan, Pablo (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Menacho, Luis (2014). *Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana*. (La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Doctorado en Artes). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45408>
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (2011). *La música en Latinoamérica*. México, D.F.: Secretaría de asuntos exteriores.
- Paz, Juan Carlos (1972). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias I*. Buenos Aires: De La Flor.
- Pelinski, Ramón (2009). Tango nómade. Una metáfora de la globalización. En: Lencina, Teresita; García Brunelli, Omar; Salton, Ricardo (compiladores). *Escritos sobre tango*. Buenos Aires: Centro 'feca, 65-146.
- Plesch, Melanie (1999). La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo xix. *Música e investigación* (Buenos Aires: Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"), Núm. 4, 57-80.
- Pujol, Sergio (2009). El tango en la cultura argentina. En: Lencina, Teresita; García Brunelli, Omar; Salton, Ricardo (compiladores). *Escritos sobre tango*. Buenos Aires: Centro 'feca, 55-63.
- Romano, Eduardo (2009). El tango y la literatura argentina. En: Lencina, Teresita; García Brunelli, Omar; Salton, Ricardo (compiladores). *Escritos sobre tango*. Buenos Aires: Centro 'feca, 23-40.
- Swampa, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie. El dilema nacional de Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El cielo por asalto.