

Esencialismos y autenticidad en la música. El caso del “tango electrónico”

Grupo de Trabajo N° 32: Sociología del Arte y la Cultura

María Emilia Greco

Resumen

Se presentan avances de un proyecto en curso que busca profundizar en la relación de las prácticas musicales y la conformación de identidades sociales en contextos de mundialización cultural, a partir del análisis del caso del “tango electrónico”. Siendo el tango un género que colaboró en la elaboración de discursos y narrativas de una identidad nacional en el marco de la formación del Estado-nación argentino, la compleja interacción de sonoridades e imaginarios evocados en el tango electrónico a principios del siglo XXI provoca fuertes críticas y renueva el debate sobre dos ejes encierra el concepto de tradición cultural: el sentido esencialista y la autenticidad. Se propone una revisión de los discursos que rodean estas prácticas, con el objetivo de reflexionar luego sobre su incidencia en los procesos de construcción de identidades sociales.

Palabras clave: identidad, tradición, tango electrónico

El tango en la primera década del Siglo XXI

Los movimientos musicales han sido herramientas fundamentales en los procesos de homogeneización y control que caracterizaron la construcción de los estados nacionales de América Latina. Así lo afirma Madrid, cuando propone “tener en cuenta este valor político de la música para entender cómo el estilo musical y los discursos sobre la música pueden poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte” (2010, p.233). El surgimiento del tango a comienzos del siglo XX se vincula con la etapa de formación del estado nacional y puede afirmarse que en tanto baile, música y poesía; colabora fuertemente en la elaboración de discursos y narrativas de una identidad nacional. Además de este momento fundacional, el género tiene un periodo de apogeo hacia la década del cuarenta, mientras que su efectividad aglutinadora declina hacia mediados de la década del cincuenta. La crisis se sostiene durante la década del sesenta y hacia la década del setenta el tango queda circunscripto a círculos muy reducidos.

A partir del retorno de la democracia en Argentina en 1983, puede rastrearse un proceso paulatino de recuperación tanguística materializado en numerosas presencias del tango en el cine, la radio y la televisión pero también en la proliferación de espectáculos de tangos internacionales y nacionales, y en la reapertura de salones de baile y milongas (Pujol, 1999; Varela, 2005; Juárez, 2011; García Brunelli, 2011; Liska 2005, 2012a y 2012b). En el campo puramente musical y con una importante presencia de jóvenes músicos, surgen propuestas heterogéneas englobadas bajo el rótulo de “nueva guardia” o “tango joven” (Juárez 2011; Juárez y Virgili 2012; Liska 2005 y 2012a; Pujol, 2012). La puesta en valor de estos grupos se produce en el contexto de la profunda crisis social, política y económica que sacude al país a fines de 2001 y comienzos de 2002 (Liska, 2005; Luker, 2007; Greco y López Cano en prensa). Aunque con vaivenes, puede afirmarse que este proceso de recuperación se mantiene durante la primera década del siglo XXI.

Los proyectos de “tango joven” comprenden diferentes agrupaciones que replican la formación de la orquesta típica de los años cuarenta, o rescatan el repertorio olvidado de los años veinte o la guitarra como instrumento fundador del género. Asimismo se encuentran formaciones instrumentales

propias del jazz o el rock que versionan o componen en clave de tango. Surgen además las propuestas de “tango electrónico”: categoría musical amplia y un tanto difusa, que abarca diversas propuestas caracterizadas por fusionar géneros contemporáneos de la música electrónica bailable, *chill out*, *drum’n bass*, *hip hop*, chacarera, malambo, rock, y jazz; con elementos de la tradición del tango. Algunas de las bandas más representativas son: Gotan Project, Bajofondo, Tanghetto, Narcotango, Tango Crash, Otros Aires y San Telmo Lounge. La presencia de dicho tango puede rastrearse tanto en medios de comunicación masiva, festivales de tango, milongas, espacios alternativos o autogestionados, eventos multitudinarios organizados desde el estado nacional, gobiernos provinciales o municipales.

Las producciones de tango electrónico han renovado el debate sobre dos ejes problemáticos que encierra el concepto de tradición cultural: el sentido esencialista y la autenticidad. En el próximo punto se propone una revisión de los discursos que rodean estas prácticas y las críticas que las mismas han recibido, con el objetivo de reflexionar luego sobre la incidencia de estos discursos en los procesos de construcción de identidades sociales.

La palabra de los músicos

Las referencias al género musical tradicional como portador de nacionalidad surgen con frecuencia al revisar las declaraciones de los músicos de tango electrónico y los textos que acompañan sus producciones. Se reiteran además otros tópicos como la vinculación “directa” o “natural” de los músicos con el género por haberlo “mamado” desde sus infancias y la búsqueda de experimentación, modernización o actualización dentro de la tradición del tango. En una entrevista¹ realizada por el periodista Lalo Mir, el músico y productor Gustavo Santaolalla comenta:

Siempre me interesó mucho el tema de la identidad. Siempre me pareció que era muy importante reflejar en lo que hacía quién soy y de dónde vengo. Me parecía que no sólo había que cantar en castellano, sino también tocar en castellano, tocar argentino, que había que hacer una música que nos representara. [...] Al principio, bueno, como te acordarás, había bandas que cantaban en inglés, y yo también compuse mis temas en inglés cuando tenía 12 años [...] O cantaban en castellano pero eran como una versión de una banda anglo, pero cantando en español. Y yo pensé que, de alguna manera, nosotros teníamos que aportar algo distinto a eso, y algo que nos representara. Que el rock se había convertido de alguna manera en el folklor de los jóvenes del mundo, no solamente de Inglaterra y EEUU, y que nosotros teníamos la obligación como ciudadanos de la Argentina de hacer un rock que fuera nuestro y que tuviera cosas en las letras, en los ritmos, en los timbres que fueran nuestros. (*Encuentro en el Estudio II*. Gustavo Santaolalla, 2010, 20’ - 21’)

El fragmento transcrito se relaciona con una pregunta del entrevistador sobre sus primeras producciones, donde fusionaba folklore argentino y rock. La conversación continúa con la relación del músico con el tango:

La música folklórica, la original, la primera música que surge de la relación del hombre con la tierra, tiene una cosa muy visceral, como lo tiene el rock. [...] El tango por ejemplo, es una cosa que siempre estaba [...] que tenía esa combinación de ser una música muy sofisticada y muy popular al mismo tiempo. [...] Me llegó en mi vida más grande, cuando pude apreciar mejor también el género. Pero empecé también de alguna manera como empecé con el folklor a un nivel también, que fue fusionándolo con lo que yo sabía hacer. Y con esto, con mi relación con el tango, un poco, empieza a través de Bajofondo. El tango digamos, fue evolucionando y siempre tuvo la capacidad de reinención y fue muy distinto. [...] Pensemos... a veces no lo pensamos y nos cuesta imaginarlo, pero pensemos que al principio en el tango no había bandoneón. El bandoneón llega más tarde, al principio el tango era con guitarras, como Gardel, ¿no? Siempre ha tenido esas etapas. Y en esas etapas aparece una figura genial,

¹ La entrevista se realiza en el marco de la segunda temporada del programa “Encuentro en el estudio” producido y difundido por el Canal Encuentro. El programa se caracteriza por intercalar una entrevista a músicos con grabaciones de canciones emblemáticas de la producción del artista. Además de emitirse por televisión, puede verse on-line en el sitio YouTube y descargarse de forma gratuita desde la página del Canal Encuentro.

absolutamente un monstruo, que es Astor Piazzolla, y cambia totalmente y pone un montón de nuevos parámetros para la música urbana y la música que representa. [...] Pasados muchos años se genera una nueva movida, como es la que hay ahora desde hace unos años, y dentro de esa movida en la que hay distintas corrientes, una empezó con la combinación de electrónica y tango. (*Encuentro en el Estudio II. Gustavo Santaolalla*, 2010, 38' - 41')

Más allá de la referencia cuestionable al folklore como una música “original” o primera, interesa destacar cómo el músico posiciona la producción de Bajofondo dentro de la historia del género, marcando un momento de renovación y experimentación, pero ubicándose dentro de la historia del tango. Este tópico se repite en los discursos de otras agrupaciones. En la información desplegada en la nota biográfica del grupo Tanghetto publicada en su página web, se remarca esa necesidad de legitimarse dentro de la historia del género, a partir en este caso del contacto de uno de sus músicos con uno de los cultores de edad de oro: “El grupo inicia su carrera en 2001 a partir de la idea de Max Masri (el más joven y último discípulo de Virgilio Expósito, compositor de “Naranja en Flor”), antes de su desaparición.”² Del mismo modo, aunque con menos precisión, el músico Miguel Di Génova de Otros Aires comenta: “personalmente me interesa ser reconocido dentro de la tradición del tango... lo que no sé muy bien es por qué...” (en Greco y López Cano, 2011c).

Se recuperan también vivencias de la niñez de los músicos donde el tango estuvo presente. En la ya citada entrevista a Santaolalla, Mir hace mención en tres oportunidades diferentes a una anécdota de la infancia, donde el músico escuchaba cantar tangos a su padre mientras se afeitaba. Asimismo, en un fragmento de la nota biográfica de Gotan Project publicada en el sitio oficial del grupo,³ se destaca la nacionalidad argentina de algunos de los integrantes de la banda como “marca de origen” que les permitió comprender los rasgos propios del tango, especialmente los aspectos rítmicos:

En 1998, el guitarrista Eduardo Makaroff conoce a Philippe Cohen-Solal, músico y fundador del sello discográfico ¡Ya Basta! En aquel entonces, este último trabajaba con el suizo Christoph H. Müller. *Uno viene de Buenos Aires, se destacó en el mundo del rock, pero mamó tango*. Los otros dos son socios desde hace algunos años, escultores de vinilo y artífices de sonidos. [...] Así, deciden poner en común sus habilidades con el fin de elaborar una síntesis inédita, entre tango y música electrónica. [...]

¿Cómo introducir los procedimientos de producción del home-studio en el rígido sistema del tango? A través de la experimentación en torno a algunos clásicos, empezando por "Vuelvo Al Sur" de Astor Piazzolla, compositor que supo imponer el nuevo tango. Deciden quedarse con su espíritu, más allá de las letras. Convocan luego a un equipo de expertos: una española que se las trae, una violinista de formación clásica, amante del jazz, *un par de argentinos de París*, como Nini Flores en bandoneón y Gustavo Beytelmann al piano. *Esta elección será clave para abordar el desafío rítmico con las conexiones adecuadas*. (las cursivas son mías)

En línea con lo mencionado, el periodista Enrique Lopetegui escribe en la contratapa del disco *BajoFondo Tango Club* (2002):

Para Argentina y Uruguay (países unidos y separados por el Río de la Plata) estos son tiempos difíciles, tiempos de electricidad y tango. Mucho tango. Y no me refiero al tourist tango, sino al *verdadero tango; ése que es parte del sistema sanguíneo rioplatense*, el que nos pone melancólicos, nostálgicos o simplemente tristes. [...] Si el tango es el sonido de las calles de Buenos Aires, el colectivo Bajofondo Tango Club es la *banda de sonido para los porteños del nuevo milenio: tango y electrónica*. (las cursivas son mías)

Además de los relatos de los músicos, pueden considerarse las críticas que sus producciones han recibido. Por ejemplo, para el bandoneonista Rodolfo Mederos el tango electrónico “es, sin duda, una forma de ignorancia. Me parece bien que [los jóvenes] busquen su camino, pero lo hacen por la ruta equivocada. El tango electrónico no es otra cosa que un mecanismo de domesticación, de unificación de culturas” (en Jemio, 2004).

² <http://www.tanghetto.com/esp/banda.htm>.

³ <http://www.gotanproject.com/>.

Por su parte, el etnomusicólogo Ramón Pelinski, al referirse a Gotan Project, admite que la mixtura que propone la banda abrió una posibilidad de globalización insospechada ofreciendo el tango a un sector de público joven que sin conocerlo previamente, se siente ahora atraído por su sonoridad y baile (2009, p. 117). Sin embargo, señala que al “licuarse” sus límites con procedimientos, géneros y estilos de músicas contemporáneas, son “saboteados” elementos característicos del tango tradicional y tienden a “extinguirse” algunas de sus propiedades: la voz humana se enfría, se aleja o se enmascara con procedimientos del *dub*, se omiten sus silencios inesperados, se obvia la oposición diacrónica entre texturas melódicas y rítmicas, etc. (2009, pp. 116 y 117).

Al mismo tiempo, el tango electrónico ha recibido críticas de los bailarines de tango más ortodoxos, y eso quedó de manifiesto en la falta de aceptación que tuvo la “milonga-rave” organizada dentro del Festival de Internacional de Tango del 2003 en la ciudad de Buenos Aires. La calle Corrientes se cortó bajo el lema “vení a bailar el tango del siglo XXI” y tal como lo comenta Micheletto (2003), muchos se volvieron indignados.

La aceptación del público de las milongas parece tener una importancia destacada para algunas agrupaciones. Así queda registrado en el documental *Vivo en Otros Aires* (2009, 31'-35'') cuando se muestran entrevistas realizadas en diciembre de 2006 a varios asistentes en la antigua milonga *Sin rumbo* del barrio porteño de Villa Urquiza. Durante la entrevistas se les propone a bailarines de tango de avanzada edad escuchar el tema homónimo “Sin rumbo”, tango electrónico de Otros Aires. Mientras algunos milongueros niegan que esa música sea tango, otros la celebraban y afirmaban que la bailarían gustosos. Otros ven en esa mezcla una esperanzada supervivencia del tango.

Es importante decir que en las siguientes ediciones del festival de tango aludido y en milongas menos tradicionales, las presentaciones de tango electrónico o el uso de sus discos han ganado adeptos paulatinamente. Pero probablemente hayan sido cuestionamientos como los antes presentados los que provocaron las repetidas declaraciones de Santaolalla definiendo la música de Bajofondo como “música contemporánea del Río de la Plata”. Ahora bien, la intención de no clasificar como tango la música de Bajofondo resulta contradictoria con la necesidad de posicionarse en una línea evolutiva dentro de la historia del tango, no sólo de esta agrupación sino de otras, como quedó claro en las propias palabras de los músicos transcriptas más arriba.

Otro punto discutido tiene que ver con la naturaleza del tango electrónico como un género musical en particular. El musicólogo Diego Madoery⁴ opina que, por sus elementos estructurales, se trata más bien de un subgénero o estilo de la música electrónica y no del tango: “encastres de *loops*⁵ en relación a un beat fijo y ciertas bases rítmicos/percusivas de relativa continuidad”, etc. El musicólogo sugiere que el sustantivo debería colocarse en lo “electrónico” y el adjetivo en el “tango”.

El planteo de Madoery presenta puntos de encuentro con las opiniones y relatos de Carlos Casacuberta y Juan Campodónico, integrantes del grupo Bajofondo, quienes coinciden en señalar el modo en que se componían las canciones de las bandas de hip hop de los noventa, como un antecedente clave o directo de la música electrónica de Uruguay en general y de Bajofondo en particular. Los músicos destacan que la composición no se daba en un tiempo lineal sino que los músicos se juntaban, improvisaban, grababan y luego se componían desde la computadora, donde se elegían el material y los *loops* que iban a utilizar. En palabras de Campodónico:

íbamos grabando pequeños *loops*, por más que después el resultado lo teníamos que tocar en vivo, teníamos que aprender los temas de la computadora. Entonces quizás aquél movimiento de hip hop uruguayo de mitad de los noventa es como la primera expresión de música electrónica en Uruguay (*Luciano Supervielle. El juego de la música*, 2006, 10'- 11')

⁴ Comunicación personal.

⁵ El *loop* es un fragmento pequeño de música, que se caracteriza por estar construido de tal manera que permite ser repetido indefinidas veces a lo largo de una pieza musical.

Casacuberta agrega que la relación entre estas bandas de hip hop (El Peyote Asesino y Plátano Macho) con Bajofondo es muy natural, ya que “surge como un desarrollo de las preocupaciones que nosotros teníamos antes” (*Luciano Supervielle. El juego de la música*, 2006, 11’- 12’).

Teniendo esto presente, se comprenden las declaraciones de Supervielle (en Casciero, 2004), quien junto con Santaolalla se esfuerza por quitar su música de la mira de los tangueros tradicionales:

yo hago hip hop. Las cosas que me sirven del tango son las que puedo asociar a mi género. Como en todo trabajo de experimentación, hay cosas que quedan de lado. Pero el tango y el hip hop comparten un origenailable, entonces hay muchas cosas que uno sabe que puede asociar. De todos modos, si hago un aporte a alguna evolución es a la del hip hop o de la música electrónica, no a la del tango.

Entonces, desde el modo de composición y la estructura de la música, el planteo de Madoery, que pretende re-etiquetar el tango electrónico como música electrónica tanguera, cobra sentido al revisar las experiencias previas de varios de los músicos que integran el colectivo Bajofondo.

Sin embargo, las producciones musicales de tango electrónico han sido criticadas también desde el campo de la música electrónica. El reconocido Dj Cristian Trincado (en Álvarez Núñez, 2006) cuestiona en primer lugar el éxito de Gotan Project, que señala como un error con suerte, y luego a las posteriores producciones de tango electrónico que se aprovechan de este éxito errado:

Gotan Project fue un accidente, pero como fue un éxito mundial hubo un montón de subidos al posible éxito. Generalmente los géneros se disculpan un tiempo después que se vienen desarrollando. Y acá veo una mano marketinera un poco desmedida.

Las observaciones realizadas en recitales de las bandas⁶ revelan que la visión de Trincado, en relación a que se trata de un producto comercial con éxito, es compartida por algunos de los asistentes. En las notas de campo se registran frases como: “no entiendo, ni siquiera tocan, hacen mímica y la gente se enloquece” o “es un producto superficial y fácil de digerir. A quién no le va a gustar el bandoneón con una base *chill out*... Le quitan todo lo corrosivo al tango para hacerlo accesible”.

En este sentido, resulta pertinente observar que las producciones de “tango joven” mencionadas anteriormente - aquellas que recuperan la orquesta típica de tango o instrumentos y repertorios olvidados - suelen estar separadas de las de “tango electrónico” tanto en las bateas de las discográficas como en las publicaciones de la prensa especializada y en los estudios sobre tango en la actualidad.⁷ Es claro que la etiqueta de joven se relaciona con la edad de los músicos, que ronda entre los veinticinco y los cuarenta años, y que contrasta además con la asociación del tango y lo viejo o retrógrado de las décadas anteriores.⁸ Pero vale decir que en los grupos de “tango electrónico” también es fuerte la cuestión etaria y las referencias a la juventud. En este sentido, es posible que la diferenciación de rótulos o en las críticas antes señaladas, exista una asociación con la búsqueda por el gesto

⁶ Las observaciones se realizaron durante las ediciones del 2009 y 2010 de “Tango. Festival y Mundial de Baile”, organizado por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, se tomaron notas en el recital de Bajofondo en el Teatro Griego “Frank Romero Day” en marzo de 2010, cuya presentación fue parte de los eventos en torno a la Fiesta Nacional de la Vendimia.

⁷ Dadas las dimensiones de esta ponencia, no es posible presentar los antecedentes de estudios en este tema, pero puede señalarse que se trata de un número acotado de publicaciones: Cecconi (2012), García Brunelli (2011), Garramuño (2011), Greco (2012), Juárez (2011), Juárez y Virgili (2012), Linardi (2012), Liska (2005, 2012a), Luker (2007), Marcos (2012), Pujol (2012).

⁸ Como señala Pujol (199, pp. 274 y 275), para la juventud de los sesenta y setenta, el tango es una expresión conservadora y represiva, que puede escucharse en algún baile de carnaval pero que pierde popularidad frente al *boom* del folklore y la irrupción del rock, siendo los géneros musicales una herramienta importante para los procesos de identificación y diferenciación desde lo generacional.

contestatario y rebelde del rock. Esto se observa en algunas de las declaraciones de los músicos en cuestión:

Hoy en día se podría decir que el tango independiente ocupa un lugar muy similar al que supo ocupar en su momento el rock en los 80, con el agravante de tener que padecer las consecuencias nefastas del post-Cromagnon. Creo que las bandas de tango independiente recuperan mucho del espíritu de independencia y de irreverencia que embanderaba al rock en esa década.

Alejandro Guyot, cantante de la agrupación 34 puñaladas (en Plaza, 06/06/2010)

El espíritu *under* y amateur que tuvo el rock en sus inicios se fue perdiendo a medida que se fue industrializando. Desde Nirvana para acá no surge nada desde abajo. Y en el plano local hay algo de eso también. Yo me acuerdo en los ochenta de haber visto a Sumo o a Los Redondos⁹ en bares chicos, con poca gente, antes de la masividad. Hoy eso espacios de 100 personas y con una entrada barata, son más del tango que del rock.

Edgardo González, guitarrista de la agrupación 34 puñaladas (2011, entrevista personal)

Desde de década de los años cincuenta los movimientos sociales contraculturales, posteriormente las músicas alternativas y las escenas musicales independientes han marcado la tensión que existe entre los músicos y el mercado de la música. En otras palabras, lo que se ha manifestado es un posicionamiento político, un cuestionamiento al sistema a partir del rechazo a la comercialización de la música. En el caso de los grupos de tango mencionados, en la división en “tango joven” y “tango electrónico”, parece renovarse la vieja disputa entre el rock y el pop, donde el rock se considera creativo y resistente; mientras que el pop, en su calidad de cultura masiva, es regresivo, repetitivo y comercial. En términos más amplios, puede decirse que se discute la oposición entre arte *versus* comercio, comercialidad *vs.* creatividad.

Dentro de la historia del tango también puede encontrarse una línea divisoria y valorativa, especialmente en los estilos musicales instrumentales. Sierra (2010, p. 72-75)¹⁰ sostiene que desde finales de los años veinte comienzan a perfilarse dos tendencias en los estilos instrumentales: una “evolucionista” y otra “tradicionalista”. La primera se caracteriza por una tendencia “esencialmente melódica”, de base rítmica sólida pero flexible, con acentuación pausada y cuidado equilibrio sonoro sin “estridentes ni recursos efectistas y antimusicales”. La segunda, despreocupada de los recursos orquestales y armónicos, de marcación rítmica “cuadrada” y rapidez en el tiempo, donde se sacrifica “el sentido cantable de la melodía” dentro de una concepción del tango “esencialmenteailable”.

En la tendencia tradicionalista el autor incluye el estilo impuesto por Juan D’Arienzo desde 1935 en adelante. El auge de D’Arienzo llega luego de la primera gran crisis de popularidad que se señala en el género en la década del treinta y tiene como saldo positivo una vuelta al baile masivo del tango. Sin embargo, y en palabras del autor: “en el aspecto artístico el impacto de referencia fue considerablemente negativo” (Sierra, 2010, p. 137). El estilo es calificado como “regresivo” por ser monótono y elemental desde lo musical. Su impacto logra “echar por la borda toda la experiencia acumulada en cuanto a autenticidad rítmica y estructura armónica” y desdibuja todo lo “interesante y bello” que se había logrado hasta el momento en cuanto a aspectos musicales (Sierra, 2010, p. 138).

Para Liska (2012b, pp. 101-102), quien se focaliza en la práctica del baile del tango, las objeciones de Sierra se vinculan, más allá de los términos técnicos musicales, con la “condición pre-

⁹ El músico se refiere a la banda “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota”, liderada por C. A. “Indio” Solari, que alcanzó masividad por fuera de los circuitos oficiales de la industria cultural y se convirtió en uno de los grupos más influyentes del rock del país.

¹⁰ Vale aclarar que se trata de una de las bibliografías más consultadas relativas a la historia de la orquesta típica. El libro *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* fue editado por primera vez en 1984, aunque ya en 1966 Sierra había realizado una monografía titulada del mismo modo, que se ofrecía como material adicional de una producción discográfica de referencia. Fue reeditado por Corregidor en 1997 y luego en 2010.

histórica, léase popular, del tango”. La autora entiende que se trata de una confrontación de clases que se discute en términos estéticos.

A su vez, las críticas a lo monótono, repetitivo, regresivo, carente de creatividad recuerdan la oposición entre arte creativo y producto comercial comentada anteriormente. Y es notable el modo en que estas valoraciones sobre los estilos musicales de la historia del tango, se sedimentan y transmiten en las nuevas generaciones: en noviembre de 2010 y dentro del marco del trabajo del campo realizado en este proyecto, se realiza una entrevista personal con Joel Di Cicco, violinista y arreglador de la Sportiva Tango, formación orquestal de tango integrada por jóvenes músicos de la provincia de Mendoza. Durante la entrevista, Joel comenta que viaja periódicamente a Buenos Aires, donde toma clases particulares con profesores e intérpretes consagrados de tango. Su objetivo es avanzar en la interpretación y la escritura de arreglos para la orquesta, ya que por el momento la Sportiva “suenan a la orquesta de D’Arienzo y eso no está bien visto dentro del ambiente del tango”.

Se repite en estas disputas la referencia a la noción de autenticidad. La misma puede implicar un valor adjudicado a la tradición, la cual se interpreta como un refugio o una garantía de experiencia de verdad frente a la fragmentación de la sociedad industrializada. O, pueden considerarse auténticas aquellas prácticas que se resisten a ser absorbidas por las leyes del mercado y la industria cultural. Tal como lo señala Ochoa (2002), la primera definición puede conducir a una lectura esencialista de los procesos culturales, mientras que en el segundo caso pueden negarse o silenciarse prácticas que, aún gestadas en el marco de la industria cultural, pueden hablar de resistencias.

La pregunta por la identidad y la música

En el recorrido brevemente expuesto se reiteran referencias a distintos niveles de la identidad. Las mismas pueden relacionarse con un territorio, una nación, una cultura compartida o con aspectos generacionales o subgrupos que comparten una determinada visión del mundo. La discusión en torno a la relación entre las prácticas musicales y la construcción de identidades, ha sido y es uno de los tópicos resonantes en los estudios musicológicos y etnomusicológicos, pero también en ámbito de la sociología y los estudios culturales. Esto se debe en parte a las características intrínsecas de la práctica musical, que han sido señaladas como fuertes colaboradoras en los procesos de definición de identidades individuales y colectivas.

Uno de los enfoques teóricos para el análisis de esta relación, que presta especial atención al discurso y que está vinculado a los aportes del "el giro lingüístico" de las Ciencias Sociales, es el enfoque de la narratividad. Las narrativas son entendidas aquí como construcciones imaginarias que nos permiten situarnos y comprender el mundo de tal modo que nuestras acciones cobran sentido. Proporcionan una trama que explica el proceso de construcción de identidad en la medida en que orienta y organiza los sucesos de nuestra existencia fragmentaria (Vila, 1996). Al hacer o escuchar música, la identidad imaginaria (quienes somos, como queremos ser, quienes no somos) se materializa, se experimenta corporalmente; y a la vez permite organizar nuestro sentido del tiempo y dar forma a la memoria colectiva (Frith, 1987, pp. 422-425).

Este modelo busca distanciarse de otros modelos teóricos. Especialmente se plantea como una alternativa al modelo de la homología cultural, donde la infraestructura ejercería una fuerza determinante sobre las superestructuras artísticas y musicales. Este enfoque es frecuente en los estudios subculturalistas y ha sido criticado porque postula una relación esencialista entre la música y la sociedad, y porque su determinismo y rigidez no permiten explicar modificaciones, ambigüedades o superposición en las identificaciones de determinados sujetos con ciertos géneros musicales (Middleton, 1990; Vila, 1996; Grimson, 2011). A su vez, la narratividad se presenta como alternativa también al modelo de la interpelación, el cual se apoya en los aportes de la filosofía marxista de Louis Althusser, para quien la interpelación es un “mecanismo imaginario de reconocimiento mutuo, en el

que la ideología constituye a los individuos en sujetos humanos de experiencia, permitiéndoles desempeñar ciertos papeles en la división social del trabajo” (en Pelinski 2000, p. 166). La interpelación fue entendida como superadora de la homología, ya que escapaba a las interpretaciones esencialistas del arte musical, jerarquizando la negociación como instancia propia de la construcción de los significados atribuidos a la música, pero también el rol activo de los sujetos en los procesos de identificación. Sin embargo, tal como lo indican Vila (1996) y Pelinski (2000); este modelo teórico no permite explicar por qué ciertas interpelaciones fallan y ha sido criticado por la circularidad de su argumentación: se le reconoce agencia al actor social para responder a la interpelación pero a su vez se lo considera sujeto a la ideología dominante.

En el enfoque de la narratividad también se han encontrado fisuras. Pelinski (2000, pp. 173-175) por ejemplo, considera que el mismo otorga un lugar preponderante a la categoría logocéntrica de discurso mientras que en la experiencia musical la corporalidad ocupa un lugar preponderante. Además, el mismo sería deficiente al ser aplicado en las sociedades actuales, caracterizadas por la heterogeneidad y la fragmentación. Desde la década de los noventa, la línea de los estudios de *performance* ha intentado reflexionar sobre estos aspectos.

Por su parte, Grimson (2011, p. 21-22) señala que los modelos mencionados, a partir del planteo de la historicidad, la recuperación de la subjetividad, el énfasis en la construcción y la corriente deconstructivista; posibilitaron nuevas conceptualizaciones y especialmente rescataron en el análisis la capacidad de agencia de los sujetos. Sin embargo, la aplicación parcial de los mejores aportes de estas corrientes, donde las fronteras delimitadas por el concepto clásico de cultura se entendieron como borrosas y se empezaron a estudiar las interconexiones entre individuos como si se produjeran por fuera de marcos culturales, condujo a un empobrecimiento y una banalización del planteo crítico inicial.

Como se mencionaba al comienzo, esta ponencia surge de un proyecto mayor aún en curso. En esta oportunidad, el acento estuvo en señalar las continuidades observadas a nivel discursivo en los criterios de autenticidad que giran en torno a una determinada tradición musical y los esencialismos que rodean las narrativas de identidad nacional. Estos dos ejes han estado presentes en los debates desarrollados a lo largo del siglo XX en las músicas tradicionales y en el rock, y se han utilizado como argumentos en la búsqueda por coincidencias o disidencias entre colectivos sociales. Sin embargo, estos criterios resultan insuficientes para explicar cómo personas no nacidas en Argentina interpretan tango o se sienten interpeladas este género, por qué el tango a finales del siglo XX dejó de considerarse conservador y retrógrado y parte de la juventud argentina se sintió atraída para su práctica y recuperación, o viceversa, por qué ciertos jóvenes no se sienten atraídos por el género.

Para continuar profundizando sobre la relación de las prácticas musicales y la conformación de identidades sociales en contextos de mundialización cultural, será necesario poner en juego todo lo no dicho verbalmente en estas prácticas, a la vez que replantearse las relaciones entre cultura y hegemonía en nuestra compleja sociedad.

Bibliografía citada

- Álvarez Nuñez, G. (2006, 3 de julio). Grandes valores del tecno. *El Clarín*. <http://edant.clarin.com/diario/2006/07/03/espectaculos/c-00611.htm>. [Consultado el 15/03/2013]
- Cecconi, S. (2012). Oigo tu voz. Un recorreo por las voces del tango joven en Buenos Aires. En M.M. Liska (coord.) *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp. 55-74). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Casciero, R. (2004, 11 de noviembre). Luciano Supervielle: “Yo no apporto a la evolución del tango”. *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43462-2004-11-11.html> [Consultado el 15/03/2013]
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. En R. Leppert y S. McClary, (eds.) *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, pp. 133-149. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1996). Music and identity. En S. Hall y P. du Gay (eds.). *Questions of cultural identity*, pp. 181- 218. London: Sage Publications.
- García Brunelli, O. (2011). El tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo. *Revista Afuera, Año VI, Número 10, Mayo*. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=153&nro=10> [Consultado el 18/03/2013]
- Garramuño, F. (2011). “Comunidades estéticas: nuevos diálogos musicales”. *Revista Afuera, Año VI, Número 10, Mayo*. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=153&nro=10> [Consultada el 18/03/2013]
- Greco, M. E. (2012). *34 puñaladas* en el escenario del tango actual en la Argentina. Más preguntas que respuestas sobre música, identidad y tradición. En M.M. Liska (coord.) *Tango. Ventanas al presente. Miradas sobre las prácticas musicales contemporáneas* (pp.23 a 43). Buenos Aires. Ediciones del CCC.
- Greco, M. E. y López Cano, R. (2011a). Tango electrónico. *Observatorio de prácticas musicales emergentes* (entrada del 1 de junio de 2011). <http://observatoriomusica.blogspot.com/search/label/Tango%20Electr%C3%B3nico> [Consultado en enero de 2012].
- Greco, M. E. y López Cano, R. (2011b). Entrevista a Luciano Supervielle. *Observatorio de prácticas musicales emergentes* (entrada del 27 de julio de 2011). <http://observatorio-musica.blogspot.com/2011/07/entrevista-luciano-supervielle.html> [Consultado en enero de 2012].
- Greco, M. E. y López Cano, R. (2011c). Entrevista a Otros Aires. *Observatorio de prácticas musicales emergentes* (entrada del 27 de julio de 2011). <http://observatorio-musica.blogspot.com/2011/07/entrevista-otros-aires.html> [Consultado en enero de 2012].
- Greco, M. E. y López Cano, R. (2011d). Entrevista a Tango Crash. *Observatorio de prácticas musicales emergentes* (entrada del 27 de julio de 2011). <http://observatorio-musica.blogspot.com/2011/07/entrevista-tango-crash.html> [Consultado en enero de 2012].
- Greco, M. E. y López Cano, R. (en prensa). Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico. *Latin American Music Review*.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores.
- Jemio, D. (2004, 5 de marzo). El regreso a la tradición. Entrevista a Rodolfo Mederos. *El Clarín*. <http://edant.clarin.com/diario/2004/03/05/c-00611.htm> [Consultado en diciembre de 2011]
- Juárez, C. (2011). El surgimiento de las jóvenes orquestas de tango en los años noventa. Dos casos de estudio: El Arranque y La Máquina Tanguera. *Revista Afuera, Año VI, Número 10, Mayo*. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=153&nro=10> [Consultado el 18/03/2013]
- Juárez, C. y Virgili, M. (2012). Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro. En M.M. Liska (coord.) *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp. 15-22). Buenos Aires: Ediciones del CCC.

- Linardi, S. (2012). Dónde estará mi arrabla. Un recorrido por las letras del nuevo tango en Buenos Aires. En M.M. Liska (coord.) *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp. 103-118). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Liska, M.M. (2005). *Sembrando al viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Liska, M.M. (2010). *El proceso de adcentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura no publicada*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Liska, M. M. (2012a). Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las nuevas estéticas musicales. En M.M. Liska (coord.) *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp. 75-90). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Liska, M. M. (2012b). *Vanguardia “plebeya”. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010). Tesis de Doctorado no publicada*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Luker, M. (2007). Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina. *Latin American Music Review* 28:1, pp. 68 a 93.
- Madrid, A. (2010). “Música y nacionalismos en Latinoamérica”. En A. Recasens Barberà y C. Spencer Espinosa. *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano* (pp. 227-236). Madrid: SEACEX y AKAL Ediciones.
- Marcos, G. (2012). El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquesta típicas. En M.M. Liska (coord.) *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp. 119-142). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Micheletto, K. (2003, 12 de diciembre). Los muchachos de antes no quieren baile electrónico. *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-29227-2003-12-13.html> [Consultado en enero de 2013].
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press
- Ochoa, A. M., 2002. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, Issue 6, p. <http://www.sibetrans.com/trans/> [Consultado en enero de 2012].
- Plaza, G. (2010, 6 de junio). El tango se pone ricotero. *La Nación*. <http://www.lanacion.com.ar/1272226-el-tango-se-pone-ricotero>. [Consultado el 18/03/2013]
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Pelinski, R. (2009). Tango nómada. Una metáfora de la globalización. En T. Lencina, O. García Brunelli y R. Salton (comps.). *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro Feca.
- Pujol, S. (1999). *Historia del Baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2012). *Tango y universo juvenil: breve historia de una reconciliación*. *ArtCultura*, v. 14, n. 24, p. 9-18.
- Sierra, L. A. (2010). *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Varela, G. (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* N° 2. [Consultado en enero de 2012].
- Vila, P. (2000). El tango y la identidades étnicas en Argentina. En R. Pelinski (ed.) *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango* (p. 71 a 98). Buenos Aires: Corregidor.

Discografía

Bajofondo Tango Club (2002). Bajofondo. CD. Surco Records/Universal Latino.

Filmografía

Bajofondo tango club presenta Supervielle en el Solís (2006). Dir. Pablo Casacuberta DVD. Universal.

Vivo en Otros Aires (2009). Dir. Santiago Saponi. DVD. Independiente.

Páginas webs

<http://www.tanghetto.com/esp/banda.htm>, consultada el 03/09/2009

<http://www.gotanproject.com/>, consultada el 02/10/2009

<http://www.bajofondomusic.com/>, consultada el 03/03/2013

Programa de televisión

Encuentro en el Estudio II. Gustavo Santaolalla (2010). Buenos Aires: Canal Encuentro.