

Título: Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales

Autor: Esteban Buch (compilador)

Lugar: Buenos Aires

Editorial: Gourmet Musical

Páginas: 219

Año: 2012

Por Martín Liut

Este libro, que pone en escena la potencialidad de la categoría “Tangos cultos” no debe prestarse al equívoco de remedar algún viejo criterio jerárquico entre la música “académica” y la “popular”. Como bien aclara Esteban Buch en el prólogo del libro editado por Gourmet musical, se pretende describir el cruce de géneros con una “cierta distancia irónica” y, antes bien, se pretende “ilustrar la riqueza de todas esas variaciones sobre el tema del tango en la música argentina, sin imponer una clasificación rígida, ni mucho menos una jerarquía” (6).

Debido a que el libro es el corolario de lo que comenzó como un seminario de doctorado impartido por Buch en 2007, el libro reúne nueve estudios de casos articulados en torno a esta categoría, pero sin pretensión de exhaustividad. La fertilidad de la categoría “tangos cultos” se observa, de todos modos, en la diversidad de enfoques y metodologías a las que se ve sometida.

Predominan los análisis de una obra puntual; desde algunos de ellos se abren perspectivas a otras cuestiones como las identitarias, las relacionadas a la praxis profesional o la cuestión del humor y la parodia. Hay dos estudios de trayectorias y uno sobre una experiencia colectiva en torno a un “tango culto” de origen extranjero. Por cierto, la conjunción admitió ya, por parte del propio Buch, el estudio del abordaje de compositores europeos del género porteño.

El libro se inicia con un texto de Omar García Brunelli sobre los *Tangos* para piano de Juan José Castro. Se trata de un músico culto que, según explica Brunelli, era un conocedor del género: “había escrito varios tangos populares en sus primeros escauceos como compositor y lo transitó como intérprete para ganarse la vida en algún momento de su juventud” (28). Desde esa cercanía empírica, Castro parte de la cita textual, nada menos que de *La cumparsita*, para componer una pieza que se inscribe, según Brunelli en el marco de “una posición estética adscripta a la modernidad, la atracción por el estilo neoclásico y la simpatía por el uso de materiales

autóctonos” (41). La novedad es que se trata de tango y no de folklore la referencia a lo popular, lo que da cuenta del nuevo estado de aceptación de este género nacido en las orillas, para la década de 1940.

El caso del *Homenaje a Juan José Castro*, de Ginastera muestra otro tipo de relación entre compositor académico y tango. De hecho, se trata más bien de un guiño hacia el homenajeado, más que al tango, un género del que Ginastera se mantuvo alejado, a diferencia del folklore¹. Como bien señala la autora, Licia Di Cione, “Aunque se eluden las referencias directas, la referencia explícita al tango en este preludio estaría más vinculada a la obra de Juan José Castro que al tango como género popular en general” (52).

Las Cinco Piezas escritas para guitarra por Astor Piazzolla, modifican la perspectiva del binomio “tangos cultos”. Silvia Glocer estudia las peripecias de la composición de esta obra, su edición y su grabación, lo que le permite señalar que “aunque Piazzolla propone este ciclo con un despliegue técnico alto para la guitarra, adecuado a las salas de concierto y a los guitarristas académicos, en materia de edición muestra cierta labilidad: permite que vives su música alguien no recomendado por él, no dando demasiada relevancia al original y exhibiendo cierta despreocupación por el tema de la publicación de la partitura, propia de un músico popular” (69). A la inversa, la preocupación de los guitarristas “clásicos” por la partitura como sinónimo de “obra” pone de manifiesto que los hábitos de interpretación de la música popular y la clásica no son tan simples de derribar.

El estudio sobre la vida y la obra de Gustavo Beytelman es un buen ejemplo de un vaivén, a un lado y al otro, de la frontera genérica. Músico de sesión, compositor para cine, pianista de tango, estudiante aplicado de la música contemporánea: Beytelman ha sido, además, militante político y como tal recaló en 1976 en París. Como exiliado y resistente a la dictadura, Beytelman decide ir hacia el tango, dejando de lado la idealizada carrera de compositor contemporáneo. Lo hace justo cuando, como señala Buch, el tango se encuentra en “punto más bajo en términos de olvido y desprestigio” (147). En el tango Beytelman encontró su voz, que lo convirtió en referencia, no de la música contemporánea, sino del “nuevo tango” y el “tango nómada”². Tres décadas más tarde, las peripecias de las múltiples trayectorias de Beytelman se pueden condensar en el agudo análisis comparado que Buch realiza sobre *Raíces I* una obra que de su estreno en 1978 mutó en *Lo cercano se aleja*, en 2005. La obra, explica Buch “sufre un verdadero desplazamiento de género que no solo lo aleja del arte militante sino también lo despega del medio de la *fusión*, setentista

¹ Ginastera compuso y estrenó una Sinfonía Porteña, que dio pie a una agria crítica de Juan Carlos Paz publicada en el Semanario Argentina Libre, en mayo de 1942. Luego, Ginastera retiró la obra de su catálogo.

² Término acuñado por Ramón Pelinsky.

para arrimarlo a la tradición clásica” (165).

El *Tango Alemán* de Kagel, parece marcar un modo y un momento diferente en el vínculo de un compositor culto con el género popular. Más que la cercanía técnica aquí se juega una relación afectiva (Kagel fue oyente de tango y no practicante) Esta posición, en el contexto de la obra de Kagel da pie a sus características preguntas sobre la identidad. Desde el título mismo Kagel pone en escena tanto la teatralización paródica del cantor de tango, como su propia biografía, la del porteño de clase media judía radicado en la Alemania de posguerra.

En la Norteamérica posterior a la caída del muro se encuentran los tangos de Pablo Ortiz. En ellos, Federico Monjeau, encuentra un carácter “residual”. En el contexto de su artículo, lo define como “la experiencia de una sobrevida fragmentaria o de un elemento históricamente marginal que de pronto aparece en una función impensada o en el corazón mismo de la obra” (177). La escucha, al igual que en Kagel, propone una “recuperación de la memoria del tango, de un tango *oído* más que de un tanto *escrito*” (179), según argumenta Monjeau.

Tal vez la mayor distancia “posible” para un “tango culto” se encuentre en las aproximaciones de Francisco Kröpfl, que analiza María Laura Novoa. En el caso de su obra radiofónica *Metropolis Buenos Aires*, el tango es literalmente un documento sonoro, que el compositor incluye en una cartografía sonora de la ciudad, tanto a través del icónico bandoneón como de su intérprete, Leopoldo Federico.

En *Hybrid (2005)*, en cambio, Kröpfl mantiene esa máxima distancia, ante el desafío iniciado por el pianista ruso Ivar Mikhashoff y su International Tango Collection, que tiene su sede en la Argentina, a instancias de la herencia que recibió de él, la pianista Haydée Schvartz.

María Laura Novoa comparó la obra de Kröpfl y los argentinos en general con los autores extranjeros que escribieron sus propios tangos cultos: “en los compositores argentinos hay un grado de abstracción inhallable en los extranjeros. En ellos, el nivel de evocación es literal y los estereotipos están incrustados de manera explícita en la enunciación” (137).

Esta distancia abstracta y desconfiada con el tango es la que predomina en la participación del grupo “Línea adicional”, de esta misma colección, pero en el año 1988, según lo analizado por Marina Cañardo. En tiempos en que el tango todavía transitaba el desierto del olvido y desprestigio, cinco compositores argentinos aceptaron la propuesta de Schvartz de hacer su aporte a la International Tango Collection. La participación se caracterizó por su mediación a través de un laberinto intertextual. Mariano Etkin, Cecilia Villanueva, Manolo Juárez, Gabriel Valverde y Erik Oña realizaron 5 versiones del *Perpetual Tango*, de John Cage. La obra de Cage, a su vez, se apoya en *Le tango (perpetuel)* de Erik Satie, lo que conforma para los compositores argentinos un doble

homenaje: Tanto el compositor norteamericano como el francés forma parte del canon del siglo XX para el grupo, más allá de su relativa diversidad estética individual.

Si la distancia marca el registro predominante entre los compositores de “Linea adicional”, aquí toma el cariz de la ironía para provocar, a través de la parodia, el humor. Estamos hablando del trabajo sobre Les Luthiers y su *Pieza en forma de tango*, estudiado por Juliana Guerrero, que da pie a interesantes reflexiones sobre el humor y la parodia en la música.

Por último, una entrevista de Buch a Mauricio Kagel, poco antes de su muerte funciona como un cierre adecuado a un libro que contiene las bases de un espacio de reflexión sobre la relación culto-popular que aún está por desarrollarse.