

Luppi, Guillermo A.

Reviviendo al tango: interpretación históricamente informada (HIP) en el tango joven, ca. 1998-2018

XV Semana de la Música y la Musicología, 2018
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación
Musicológica “Carlos Vega” – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Luppi, Guillermo A. “Reviviendo al tango : interpretación históricamente informada (HIP) en el tango joven, ca. 1998-2018 ” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología ; el tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la danza, la musicología y los medios de comunicación, XV, 7-9 noviembre 2018. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=reviviendo-interpretacion-tango-joven> [Fecha de consulta:]

REVIVIENDO AL TANGO: INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA (HIP) EN EL TANGO JOVEN, ca. 1998-2018

GUILLERMO A. LUPPI (DUKE UNIVERSITY, EE.UU.)¹
guillermo.luppi@duke.edu

Resumen

En este escrito se analiza la manera en que los conjuntos musicales de mayor trayectoria del tango joven se relacionan con el legado artístico del tango, a través de la filosofía sobre la interpretación musical conocida como *Historically Informed Performance* (HIP). Mediante los testimonios de los músicos, se demuestra que la percepción de discontinuidad de la tradición oral del tango devino en una forma distanciada y científicista de estudiar al género, y que el criterio sobre lo ‘auténtico’ en la historia del tango juega un rol de suma importancia en su práctica actual. Este acercamiento coincide con los preceptos de la HIP para interpretar la música antigua de acuerdo con sus convenciones históricas. En el caso del tango, este posicionamiento filosófico tiene una influencia decisiva en el resultado musical, siendo apreciable en la configuración instrumental de los grupos, en el uso de instrumentos ‘de época’ (bandoneones AA), y en diversos elementos formales. Asimismo, la ruptura con el pasado romantizado es un importante tema de la nueva poética. Hasta hoy, la HIP fue únicamente asociada con la ‘música culta’ occidental, pero su presencia en el tango joven desafía la concepción vigente sobre la HIP, y sobre la ontología del tango.

Palabras clave: Interpretación Históricamente Informada (HIP); tango revival; autenticidad; música popular.

REVIVING TANGO: HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE (HIP) WITHIN THE TANGO JOVEN MOVEMENT, ca. 1998-2018.

Abstract

This paper proposes an analysis of the approach to tango’s artistic heritage within the revival movement of this genre, from the perspective of the *Historically Informed Performance* (HIP) philosophy. The testimonies of the most experienced musicians will show that their perception of a disruption of tango’s oral tradition led to scientific strategies to study the ‘classical’ repertory. In addition, the notions shared by these musicians on authenticity in tango’s history plays a structural role in the restoration and revitalization of this music. These procedures are similar to those promoted by HIP and the Early Music movement to perform a musical work according to its historical context. In the case of tango’s revival movement, this philosophical thinking has a direct influence in the musical product, as it may be appreciated in the instrumental setups of the groups, in the use of ‘authentic’ instruments (‘AA’ bandoneons), and in other formal elements. Moreover, the sense of rupture with

¹ Ponencia leída por Brenda A. Schmunk (Artes Combinadas-UBA).

tango's romanticized history has become an important topic of the songs composed by these groups. Until today, HIP has only been related to Western 'art music.' Therefore, its presence in tango's revival movement challenges our current conceptions of HIP, and thus of tango's ontology.

Key words: Historically Informed Performance (HIP); tango revival; authenticity; popular music.

* * *

En Buenos Aires, hacia finales de la década del 1990, un sector de la juventud comenzó a manifestar un gran interés por el tango. Compartiendo algunas perspectivas sobre la actualidad del género y su potencial en aquel contexto sociocultural, decidieron formar nuevos grupos musicales para dedicarse, en primera instancia, a la interpretación del repertorio comprendido entre los orígenes y la época dorada del tango (ca. 1910-1950). Por aquellos años, surgieron conjuntos tales como "34 Puñaladas," "La Chicana," "Orquesta El Arranque," "Quinteto La Camorra," y la "Orquesta Típica Fernández Fierro," los cuales actualmente celebran sus veinte años de trayectoria. Desde entonces, decenas de nuevos ensambles lograron confirmar el resurgimiento del tango, a base de nuevas canciones y obras instrumentales, y de la autogestión de sus proyectos. A este fenómeno se lo conoce en la investigación actual como 'tango joven,' 'tango nuevo,' 'joven guardia,' 'tango indie,' o 'tango revival.'²

¿Qué fue lo que motivó a estos músicos a dedicarse a un género tan escasamente cultivado por aquellos años, y cómo lograron restablecerlo? En mi proyecto, propongo analizar al tango joven a partir del acercamiento a la herencia del tango que ellos desarrollaron, a través de la filosofía sobre la interpretación musical conocida como '*Historically Informed Performance*' (HIP), o 'Interpretación Históricamente Informada.' Establecida decisivamente en la década del 1980 a partir de una práctica musical existente discretamente en las tres décadas anteriores, la HIP se configuró como una forma de reproducir el patrimonio musical antiguo de la manera más fiel posible a su contexto histórico y a la intención del compositor con el fin de garantizar la autenticidad de la performance (Butt, 2004).

La HIP goza de especial consideración entre los músicos dedicados al repertorio renacentista y barroco europeo, aunque progresivamente es más habitual encontrar interpretaciones históricamente informadas en repertorios anteriores (música medieval) o posteriores (música del romanticismo). Las interpretaciones de los conciertos para piano de W.A. Mozart a cargo de Robert Levin representan un ejemplo actual del uso de la HIP: en ellas, el pianista y director busca aplicar todas las convenciones estilísticas históricas posibles, tanto en lo relativo a la forma de ejecutar los fraseos, adornos, y *tempi*, como en el uso del propio pianoforte del compositor construido en 1782 (es decir, utilizando su instrumento 'original'). Una performance musical es históricamente informada en cuestión de grado: las de Levin representan un caso extremo, ya que tienen como utópico objetivo lograr un ideal único de performance histórica, generando una suerte de 'museización' del repertorio al minimizar la presencia de factores 'inauténticos' que puedan aportar alguna novedad a la performance. Desde luego que no todas las HIP llegan tan lejos en su afán reconstructivista: también es posible ser 'auténtico' al contexto histórico de maneras más moderadas, siendo una opción evidente la de utilizar instrumentos musicales actuales manteniendo las convenciones interpretativas de la época.

² Sobre el término 'revival' y su relación con la HIP y el tango joven, ver la nota número 9.

La HIP aún no fue relacionada con la música popular. De hecho, hasta la actualidad, el intenso debate en torno a esta idea ha sido en gran medida eurocentrista, e incluso algunos lo han llegado a considerar como “agotado” unos veinte años atrás (Taruskin, 1995, 90-91). Sin embargo, la presencia de similares estrategias interpretativas utilizadas por los músicos del tango joven para aproximarse al antiguo repertorio del tango, regidas, asimismo, por una similar valoración del género como una herencia cultural desgajada del presente, puede ser de importante valor tanto para ampliar nuestro conocimiento sobre la ontología actual del género como sobre la HIP. Más importante aún, esta aproximación podría contribuir a la articulación de los aspectos intrínsecamente musicales del género en cuestión, junto con aquellos de índole sociológica e histórica. Lograr dar este paso continúa siendo un desafío para la investigación actual, ya que los aún escasos estudios realizados sobre este tema se aferraron al espíritu de pertenencia a estas u aquellas disciplinas, quedando inconexa la materia musical con el posicionamiento filosófico de los músicos (cfr. Liska, 2012; Liska y Venegas, 2016; Luker, 2016; Miller 2014). Para comprender el potencial, el impacto y la viabilidad de dicho enfoque, a continuación propongo realizar una breve examinación sobre los inicios de estos grupos musicales. Principalmente enlazaré el marco teórico de la HIP con los testimonios que los músicos del tango joven me otorgaron, y otros que recolecté de diversos medios de comunicación. Luego ampliaré los fundamentos de la HIP, y demostraré cómo se evidencia su presencia en diversos aspectos de la performance de estos grupos.

En sus inicios, el sentimiento común que compartían estos jóvenes tangueros es que había un correlato entre el proceso de globalización cultural, y el de crisis económica y social que estalló en Argentina en diciembre del 2001. Edgardo González, guitarrista del conjunto “34 Puñaladas,” sobre el surgimiento del grupo expresó que:

“El contexto sociopolítico fue determinante: globalización, rock industrializado e hipermarketinizado, neoliberalismo, etc. La búsqueda de una raíz identitaria que nos hizo interesar en el tango, es una reacción a ese momento histórico.”³

La crisis y el surgimiento de “34 Puñaladas” parecen ser causa y efecto: el tango significó, por un lado, un refugio en lo que respecta a la identidad individual y colectiva, y por el otro, una garantía de autenticidad frente a la música que había traicionado su lugar de rebelión tradicional. Sobre este punto, Alejandro Guyot, cantante del mismo conjunto, agregó:

“Nosotros atravesamos toda la crisis previa a 2001, y nuestros tangos remitían a la crisis del 1930. Siempre tuvimos un costado político, y vimos en esos tangos malditos una especie de rebelión *sotto voce*. Para mí esta nueva generación [del tango] compone desde un hecho político. Mediante nuestra obra queremos adueñarnos de un cacho de ciudad y reclamarla como nuestra.”⁴

Vincular el resurgimiento del tango con la crisis del 2001 y sus incalculables reacciones es esencial a la estética del tango joven (Luker, 2007, 69). Además de

³ Edgardo González, mensaje de email al autor, 11 de junio, 2016.

⁴ Alejandro Guyot, “El espíritu rebelde de Discépolo renace en otra generación,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 18 de abril, 2017, <https://www.lanacion.com.ar/2012206-el-espiritu-rebelde-de-discepolo-renace-en-otra-generacion>.

reconocer la inevitable conexión entre expresión artística y realidad política, Guyot relaciona el regreso del tango al derecho a la ciudad. Así concebido, el tango joven deja de replicar un patrimonio artístico arcaico para convertirse en un espacio de resistencia abonado por el trauma originario. Esta opinión también es compartida por el pianista y compositor Julián Peralta. Acerca del interés que los músicos de su generación tuvieron por el tango observó:

“Lo que rompimos como generación cuando arrancamos en el noventa y pico es con una idea del tango *souvenir*, del tango *for export*. Con eso que, en realidad, no es el tango. Hay una continuidad con la idea del ‘40 y una ruptura con la idea del ‘70. La idea del tango del ‘70 es la idea de un tango prostituido, un tango entregado a una cosa que no es real, toda una mentira, toda una ficción... [Nosotros] aparecimos como una reacción de pelea a la globalización y a toda esa cosa de vaciamiento cultural que empujó el menemismo... [actualmente,] uno hace el tango desde este lugar de resistencia que desde [cualquier] otro lugar. Es tango de ahora... las rupturas tienen más que ver con eso, pero está lleno de continuidades [con] las cosas honestas del ‘40.”⁵

A través de estas palabras se vislumbra una suerte de manifiesto implícito del tango joven, especialmente en lo respectivo al posicionamiento frente a la tradición del tango, y a la historia social y política argentina. Para referirse al tango post-70 y al momento en el que surge el presente fenómeno artístico (ca. 1998-2003), Peralta es elocuente en los términos empleados: “prostitución,” “entrega,” “mentira,” “ficción,” “vaciamiento cultural,” “menemismo,” “globalización,” “reacción” (los dos últimos ya fueron usados por González). Las nociones de “ruptura” y “resistencia” sirven para ubicar la nueva poética. Como puede advertirse, el rol que cumplen las nociones vinculadas con la autenticidad es de suma importancia, y el contexto social, cultural y político aparece como un ingrediente indisociable del producto artístico.

Además de la relación inmanente con la crisis del 2001, la percepción de ruptura o discontinuidad histórica con la tradición oral y/o ‘auténtica’ del tango es otra característica importante compartida por los músicos del tango joven. Ellos entienden que, para poder hacer tango hoy sin caer en los *clichés* del tango *for export* (‘inauténtico’), fue necesario asumir previamente el distanciamiento que los separaba de “aquellas ideas honestas del 40.” En otras palabras, lo que estaba en juego era cómo hacer para revivir una expresión cultural presuntamente perdida, resignificando los elementos materiales de aquel pasado. Con relación a esta idea de ruptura, Acho Estol, guitarrista y compositor del grupo “La Chicana”, en una entrevista junto a Ignacio Varchausky, contrabajista de la “Orquesta El Arraque,” comentó:

“[Por aquellos primeros años,] con el tango vimos la oportunidad de ser eclécticos. Hicimos un trabajo arqueológico sobre Gardel, y alucinamos escuchando toda su obra, que empezó con folklore puro, y después con [José] Razzano, haciendo bambuco o foxtrot.” Varchausky agregó: “Nuestra generación tenía con el tango una lejanía más cultural que real. Cuando empezamos a curtir la noche del tango y escuchar en vivo a tipos

⁵ Julián Peralta, “Hacemos tango desde este lugar de resistencia,” entrevista de Natacha Scherbovsky, *La Tinta*, 15 de marzo, 2017, <https://latinta.com.ar/2017/03/julian-peralta-hacemos-tango-desde-este-lugar-de-resistencia/>.

como Armando Laborde... queríamos conocer de qué estaba hecho. Necesitábamos saber la receta. Eso nos llevó veinte años.”⁶

“Arqueología” y “lejanía cultural” son los conceptos clave arrojados por estos músicos para referirse a su forma inicial de acercarse al repertorio del tango. Esta lejanía ya había sido enfatizada por Edgardo González en la ya citada entrevista en estos términos:

“Los grandes maestros fueron muy generosos, pero al no haber habido entre ellos y nosotros una generación consolidada [que se dedicara al tango], ya que la mayoría de los músicos de la edad de nuestros padres optaron por otros géneros [musicales], tuvimos que completar nuestro aprendizaje de manera ‘arqueológica,’ revisando viejas grabaciones, viejas partituras, viejos libros, etc. La transmisión oral inherente a toda música popular había sido interrumpida.”⁷

Al igual que Peralta, Estol, Varchausky y Guyot, González subraya la profunda desconexión que había con respecto a la poética ‘auténtica’ del tango cuando se embarcaron en el género, hecho al que le adjudica a la falta de interés por el tango que sostuvieron las generaciones anteriores. Además, el guitarrista también hace uso de la llamativa palabra “arqueología” para referirse a la forma de relacionarse con aquel legado artístico. Sumada a su connotación de distanciamiento histórico, esta palabra sugiere una ininteligibilidad del objeto en cuestión, y supone la necesidad de estudiarlo con un rigor científicista para lograr su comprensión. Puesto en otros términos, para hacer tango, lo que estos músicos manifiestan es que debieron realizar un estudio históricamente informado del género y de la performance musical en particular, por medio de un análisis riguroso de las ‘fuentes primarias’, lo que González llamó “partituras viejas, discos viejos, libros viejos, etc.” (Butt, 2004, 31). Solamente de esa manera consideraron que es posible ser ‘auténticos’ a aquella expresión artística presumiblemente abandonada en una antigüedad cercana temporalmente, pero lejana afectivamente. Así, lograrían diferenciarse del tango post-70 y del tango *for export*, y eliminar los componentes ‘inauténticos.’ A continuación, veremos que tanto la percepción de estos músicos acerca del tango como un legado a recuperar, como el tipo de aproximación a la interpretación que llevaron adelante para realizarlo, coinciden en gran medida con la búsqueda filosófica de la HIP.

Retomando lo esbozado en el inicio del texto, la HIP surgió en Europa septentrional tras la devastación causada por la Segunda Guerra Mundial en un contexto en el que las identidades nacionales debieron ser redefinidas, y en el que buena parte del patrimonio cultural, incluyendo ciudades enteras, había sido arrasado. La historia colectiva y las raíces culturales ya no podían ser sostenidas por las mismas narrativas que primaron hasta entonces, y por lo tanto, fueron necesarias nuevas formas de aproximarse al pasado. Los primeros músicos que implementaron la filosofía interpretativa que más tarde sería conocida como ‘HIP,’ entre ellos Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, y Christopher Hogwood, planteaban una revisión de la antigüedad musical desde sus propias circunstancias (cfr. Butt, 2004; Harnoncourt, 1998; Haskell, 1988). Por un lado, buscaban eliminar de la Música Antigua (*Early Music*) los elementos interpretativos que eran ajenos a ella: por

⁶ Acho Estol e Ignacio Varchausky, “20 años de la nueva escena tanguera,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 27 de septiembre, 2016, <http://www.lanacion.com.ar/1941549-20-anos-de-la-nueva-escena-tanguera>.

⁷ Edgardo González, mensaje de email al autor, 11 de junio, 2016.

ejemplo, se propusieron erradicar de la música de J.S. Bach todo lo que eran remanentes de la estética y la práctica interpretativa romántica (uso excesivo del *vibrato*, fluctuación del *tempo* según la apreciación del *pathos* a cargo del *director*, impropia dimensión de los ensambles instrumentales, uso de instrumentos modernos, etc.). Por otro lado, además de apuntar a recuperar la ‘autenticidad’ de la música antigua, el ‘regreso al origen’ garantizaba una alternativa novedosa y provocadora frente a la creciente industria de la música (el ‘*mainstream*’), y a las nuevas tendencias compositivas que proponían una ruptura con el lenguaje musical heredado (dodecafonismo, serialismo integral, etc.).

En sus comienzos, la HIP fue verdaderamente un fenómeno contracultural que desafiaba la percepción vigente del pasado musical y el gusto compartido por la sociedad, legitimado por la industria cultural. Incluso cuestionaba las ideas vigentes relativas al ejercicio de la autoridad en la historia de la música (¿cuál es la intención del compositor, y qué hacer con ella? ¿Qué nos oculta el discurso hegemónico de la ‘Música Clásica?’), y en la práctica musical (se cuestiona la figura del ‘maestro director de orquesta’). Por estas razones, los conciertos regidos por la HIP quedaban desplazados del gran circuito de la ‘música culta,’ volviéndose un fenómeno *underground* (cfr. Butt, 2004, 8-9). A pesar de que la HIP fue progresivamente consiguiendo más adeptos el movimiento tuvo y tiene sus detractores, aunque las preguntas que formuló sobre las maneras de relacionarse con el pasado musical quedaron instaladas desde entonces en el campo intelectual de la interpretación (Adorno, [1955] 2008; Dreyfus, 1983; Haskell, 1988).

Retomando el contexto en el que emerge la HIP, John Butt, uno de los intérpretes e investigadores más destacados sobre este tema, consideró que fue la crisis modernista la que provocó el auge de la HIP y de otros fenómenos *revival*. Butt informa que:

“La crisis modernista de la historia es un importante precursor de la crisis que precipitó el florecimiento de la HIP. [Este es] un fenómeno nacido de una preocupación típicamente modernista asociada con la pérdida de la profundidad histórica y subjetiva del individuo, y que actualmente devino en un elemento característico de la situación postmoderna.”⁸ (Butt, 2004, 144)

La ‘vuelta al pasado’ habría emergido como un impulso direccionado a reconfigurar las narrativas de la modernidad filosófica. Pero luego, en segunda instancia, el uso creativo del pasado que promovió la HIP terminó sosteniéndose y acomodándose entre las problemáticas y las circunstancias del espíritu de la postmodernidad. Según el autor, es desde esta última perspectiva filosófica que la HIP promueve un acercamiento calculado del pasado musical:

“Ser correctos al autor o a la obra no es tan importante como lo es hacer un uso imaginativo, persuasivo y creativo del pasado para transformar el presente... una de las razones por las cuales la cuestión de las circunstancias históricas de la interpretación cobraron tal relevancia quizás se deba al estancamiento de las tradiciones recibidas..., [a la naturaleza de] nuestro diálogo con el pasado, y de nuestra capacidad de convertirlo en una narrativa convincente sobre nuestros usos más productivos de la historia (como lo es la performance musical).” (Ibid., 71)

⁸ Todas las traducciones de esta fuente son mías.

Como puede advertirse, los fundamentos de la filosofía HIP analizados en esta sección guardan numerosas similitudes con las nociones compartidas por los músicos del tango joven acerca del tango como herencia cultural lejana, sobre el uso creativo de esa herencia en el presente, y con las formas de aproximarse al estudio e interpretación del repertorio. El hecho de que ellos desconozcan la HIP (de la misma manera que la desconocían sus pioneros) invita a pensar que no hay condiciones de repertorio para su existencia, sino por el contrario, que estos retornos a las prácticas musicales remotas, y los medios para realizarlos, podrían ser un componente habitual del paisaje musical futuro.⁹ Hecha esta conjetura, propongo retornar al tango joven para analizar algunos de los usos más claros que señalan la presencia de la HIP.

Como mencioné al comienzo del texto, la HIP aun no fue relacionada con, o reconocida en, la música popular.¹⁰ Si bien los límites entre ‘música culta’ y ‘popular’ son siempre arbitrarios y progresivamente más complicados de establecer (el tango, y en especial el tango joven, representan un embrollo para quien aún desee hacerlo), podría suponerse que la supuesta ausencia de HIP en la ‘música popular’ radicaría precisamente en las divergencias ontológicas entre la ‘obra clásica’ y la ‘obra popular,’ y en la manera que desde ese lugar las prácticas musicales se retroalimentan de aquel pasado. Allí mismo residiría la singularidad del fenómeno artístico en cuestión: revivir la práctica de una música (¿otrora?) popular como lo es el tango mediante la HIP implicaría resignificar y transfigurar algunos conceptos estéticos fundamentales de la ‘obra popular’ a los de la ‘obra clásica.’ En este sentido, el correlato existente entre las circunstancias de la práctica musical de los primeros intérpretes de la HIP, y el factor *anti-mainstream* del tango joven resulta verdaderamente atractivo, si bien los resultados fueron felizmente distintos para nuestro género. Pero en lugar de profundizar en el terreno de la estética, para concluir propongo dejar de lado el análisis de la filosofía del tango joven, para relevar brevemente la evidencia musical que delata la presencia de la HIP en la performance.

Antes de convertirse definitivamente en compositores y en intérpretes únicamente de obras de otros grupos del tango joven (hecho que llamativamente ocurrió alrededor del año 2006, cuando la mayoría de estos grupos lanzaron su primer disco realizado íntegramente con composiciones propias), la HIP puede verse reflejada, primeramente, en la formación del orgánico instrumental. En el caso de los conjuntos compuestos por un cantante y un cuarteto de guitarras (o tres guitarras y un guitarrón), como “34 Puñaladas,” “Cuarteto la Púa,” y “Dema y su Orquesta Petitera,” siguen la usanza de los conjuntos en los que prosperó el tango-canción. Este tipo de conjuntos había declinado frente a la expansión instrumental de las orquestas típicas, y al añadido de nuevos instrumentos, como la batería y la guitarra eléctrica, que comenzó a encontrarse con mayor frecuencia a partir de la década del 1960. Interpretar, arreglar, y componer canciones para este instrumental fue una manera de ser auténticos a las raíces del género. En el caso de “34 Puñaladas,” por ejemplo, esta elección responde a una cuestión de fidelidad hacia el repertorio que deseaban interpretar inicialmente: los “tangos carcelarios” de las décadas del 20 y 40. Este

⁹ Podría suponerse que la notación musical es una condición necesaria de la HIP, pero esto sería adelantarse a la repercusión futura de otros medios de difusión en la performance musical. Como González informó, las partituras representaron solo una de las fuentes que emplearon para aproximarse inicialmente al tango.

¹⁰ Un fenómeno similar al de la HIP, estudiado especialmente en el campo de la música popular, es el de los ‘revival.’ De hecho, algunos investigadores llaman al tango joven ‘tango revival’ (cfr. Luker, 2007). Sin embargo, los *revivals* no se traducen en una filosofía de la performance musical como la que se halla en el tango joven.

entramado, además, permite reproducir la atmósfera intimista y eventualmente truculenta de estas letras (Cañardo, 2016).

Criterios similares de elección aparecen en la conformación de las orquestas típicas. Además de mantener el armado usual de las primeras orquestas típicas, el elemento más contundente de la HIP en este formato, y de los bandoneonistas del tango actual, radica en el afán primero de utilizar bandoneones AA. Estos instrumentos brillaron en la mejor época del género y tienen una gran carga simbólica. Por consiguiente, la búsqueda de los AA por parte de los nuevos bandoneonistas tiene tanto de excelencia como de fetiche por reflejar los orígenes del tango). Felizmente, el interés de recuperar el sonido de los instrumentos fomentó la fabricación de bandoneones nacionales tras varias décadas (Venegas, 2012). Esta búsqueda y sus consecuencias se asemejan en muchos sentidos a la impartida por los primeros músicos de la HIP y su uso de instrumentos de época (Dreyfus, 1983; Haskell, 1988). Más allá del armado instrumental, la HIP también se manifiesta en las cuestiones relacionadas con el empleo de recursos compositivos y técnicos de cada instrumento, incluyendo a la técnica vocal. Todos estos aspectos sólo pueden ser enumerados en este espacio (más precisiones en Liska, 2012; y Liska y Venegas 2016), dado que este escrito se basó en la filosofía de la interpretación (el *input* de la performance) y no en un estudio de las resultantes musicales (el *output*). Los mismos serán abordados con mayor lujo de detalle desde esta perspectiva en el desarrollo de este proyecto.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. [1955] 2008. “Defensa de Bach contra sus admiradores.” *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad I*, trad. Jorge Navarro. Madrid: Ediciones Akal, pp 121–32.

BUTT, John. 2004. *Playing with History: Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

CAÑARDO, María. 2016. “Cantores con guitarras: Recreación y la creación del tango por la ‘joven guardia.’” *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. María Mercedes Liska y Soledad Venegas. Buenos Aires: Desde la gente, pp 93–112.

DREYFUS, Laurence. 1983. “Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century.” *The Musical Quarterly* 69, no. 3, pp. 297–322.

HARNONCOURT, Nikolaus. 1988. *Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*, trad. Mary O’Neill. Portland: Amadeus Press.

HASKELL, Harry. 1988. *The Early Music Revival*. London: Courier Corporation.

LISKA, María Mercedes (ed.). 2012. *Tango: Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

LISKA, María Mercedes, y Soledad Venegas (eds.). 2016. *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Desde la gente.

LUKER, Morgan James. 2007. “Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina.” *Latin American Music Review* 28, no. 1, pp 68–93.

LUKER, Morgan James. 2016. *The Tango Machine: Musical Practice and Cultural Policy in the Post-Crisis Buenos Aires*. Chicago: Chicago University Press.

MILLER, Marilyn (ed.). 2014. *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke University Press.

TARUSKIN, Richard. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.

VENEGAS, Soledad. 2012. “Bandoneón, problemático y febril. Un abordaje sobre los conflictos actuales vinculados con la construcción del bandoneón en la Argentina.” *Tango: Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska. Buenos Aires: Ediciones del CCC, pp 91–102.

* * *

Guillermo Luppi cursa actualmente estudios de Doctorado en Musicología en la Duke University (EE.UU.). Previamente, obtuvo una Licenciatura en Composición Musical en la Universidad Católica Argentina (2014), y un *Research Master* en Musicología en la Universidad de Utrecht (Holanda, 2017). Además del tango rioplatense, su área de investigación concierne a la influencia y expresión de la cultura visual en la música de la Edad Media tardía. En su tesis de maestría, analizó la circulación del llamado ‘códice Chantilly’ (una importante fuente del *ars subtilior* escrita en Italia septentrional, ca. 1400) en Florencia durante la década del 1460, y su relación con la inserción tardía de las ‘canciones-dibujo’ de Baude Cordier al inicio del manuscrito.