



UBA **Sociales**
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESINA DE GRADO

Posbandoneón:

Tanguedad y otros significados posibles

Melina Andrea Coviello
melinaradio@gmail.com

DNI: 28.694.729

Laura Chertkoff

Tutora

Mayo de 2018

Coviello, Melina Andrea

Posbandoneón : tanguedad y otros significados posibles / Melina Andrea Coviello. -
1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera
Ciencias de la Comunicación, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-29-1773-3

1. Estudios Culturales. 2. Tango. 3. Bandoneón. I. Título.
CDD 306

La Carrera de Ciencias de la Comunicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados, ni de los eventuales litigios derivados del uso indebido de las imágenes, testimonios o entrevistas.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)

A mi mamá, Eduvijes García

(Eternamente te amo)

A mi papá, hermanos y primo:

Horacio, Fede, Hernán,

Rafael, Julio y Naza

(Los soles de mi constelación)

A mis sobrinos y sobrina

(El futuro llegó)

A Cecilia Litvin

(Mi hermana de la vida)

A Valeria Zlachevsky

(Siguiendo la luna)

Índice

Prólogo.....	6
Cuántas veces pensé en tu cuna, fueye... ..	9
Primera Parte: Tanguedad	17
¿Qué tango hay que cantar, decime bandoneón?	17
Doble A.....	22
La escena musical y sus protagonistas	22
La escena religiosa	31
El clímax	33
Sentidos contruidos.....	35
Tango	37
La llegada	37
Un paulatino encuentro	38
Razones técnicas, musicales e históricas.....	41
La perspectiva simbólica.....	43
¿Una voz, una ciudad, una nación?	46
Pinturas (y esculturas) de hoy	53
Macho	55
La Flor de Villa Crespo.....	55
Representaciones en danza.....	58
Poesía sexual y moral	63
Uno para todos y todos para uno.....	68
Segunda parte: La apertura	71
Escasez.....	73
Mercado y protección.....	76
No habrá ninguno igual, no habrá ninguno	80
La vida de los otros	83
El Estado en cuestión	86
Otras tramas.....	92
Diversidad.....	94
Encontrarse en el sonido	94
Argentina es más que Buenos Aires.....	96

Feminismo.....	99
Ni Una Menos y después.....	99
Pasos de ruptura	101
Nosotras también.....	103
Tercera Parte: Otredad.....	106
Proyecto Pichuco	107
Resignificar la Universidad.....	107
Primer flashback.....	109
Segundo flashback.....	111
Nacional y popular	114
Estrategias de posicionamiento y visibilización.....	115
Transmisión cultural.....	119
Folclore	122
Pasar los límites del tango.....	123
Noroeste	124
Santiago del Estero.....	129
Litoral	133
Lo sagrado también.....	137
¡Desacralicemos!.....	138
Mujer.....	139
“La Negra”, “Pochita” y Nélidea	139
Percepción y género	144
Un cuerpo que toca.....	148
Transformar(nos).....	156
En tu teclado está, como escondida hermano bandoneón toda mi vida... ..	158
Bibliografía.....	i

Prólogo

“Sos una oruga que quiso ser mariposa antes de morir”, escribieron Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori en 1935 en la letra del tango “Alma de bandoneón”. Hermosa y triste imagen que compara a este instrumento con el cuerpo de un gusano que anhela una transformación antes del final. ¿Pero acaso tiene que morir el bandoneón? Desde mi lugar, planteo una resignificación que ayude a que el *fueye* siga sonando, gimiendo, respirando.

Esta tesina se propone abordar el imaginario que hay en torno del bandoneón y mi intención es contribuir a ampliarlo. ¿Cómo llegué a preguntarme por ese instrumento? La primera respuesta sería ‘por familiaridad’. Julio, mi hermano menor, es bandoneonista y desde hace más de 15 años que el *fueye* está en mis oídos, mis conversaciones, mi mirada, es decir, en todo mi mundo de sentidos.

Antes de que él empezara a tocar, para mí el bandoneón estaba sólo relacionado al tango, ya que como sujeto social no puedo estar exenta de sentidos naturalizados. Mi hermano conoció ese instrumento en una fiesta familiar donde había una concertina de juguete que comenzó a ejecutar. Le gustó el sonido y después de una búsqueda intensa, consiguió un instrumento y empezó a estudiar. Sin embargo, el primer efecto de ruptura de mi sentido común fue que Julio tocara con el *fueye* un tema de Nirvana, que en realidad era de David Bowie: “The man who sold the world”. ¿Cómo era posible? Y sí. Él tenía 16 años y se había criado escuchando rock.

Volviendo a mí, durante la cursada como estudiante de la licenciatura trabajé en dos ocasiones el bandoneón como tema de investigación. La primera, fue para un taller de periodismo escrito donde abordé el problema de la escasez del instrumento en un contexto de gran demanda de jóvenes músicos que había surgido a principios del siglo XXI.

En el marco de ese trabajo, conocí a Soledad Venegas, una etnomusicóloga que por ese entonces estaba haciendo su tesis de grado en el Conservatorio Manuel de Falla y planteaba una hipótesis sobre el discurso de la superioridad del tipo de bandoneón Doble A y la obstaculización para construir y aceptar nuevos bandoneones. Desde el primer momento que leí esa tesis, pensé que su argumento podría ser enriquecido con otros conceptos teóricos que nos brinda la carrera de Ciencias de la Comunicación.

En el desarrollo de la investigación periodística también tomé conocimiento del Proyecto Pichuco de la Universidad Nacional de Lanús, para la construcción de bandoneones de estudio. La iniciativa me llamó la atención por lo diferente de su propuesta, ya que el objetivo no era producir bandoneones copiando a los tradicionales, sino cambiando algunos materiales para poder abaratar el costo del instrumento y hacerlo accesible, sobre todo, a las nuevas generaciones.

En la actualidad el bandoneón es de difícil acceso porque su vida útil es de aproximadamente 200 años y los que están en circulación datan de alrededor de 1850.

El escenario de escasez se vio incrementado a comienzos de la década del 2000 cuando muchos jóvenes se acercaron al instrumento, lo que generó un encarecimiento en los precios ya que la oferta no alcanzó para satisfacer a la nueva demanda.

Retomando mi experiencia en la carrera, años más tarde, la materia Comunicación y Educación me dio un marco teórico para analizar el bandoneón desde el punto de vista del rol de la universidad pública en el siglo XXI, la identidad, la transmisión cultural y el trabajo interdisciplinario entre el conocimiento popular y el académico. Todo llevaba a que me decidiera por una tesina de intervención, teniendo en cuenta también que mi orientación había sido la Comunicación Comunitaria. Sin embargo, me interesó más bucear por las representaciones que tiene nuestra cultura sobre el bandoneón. Ese imaginario social, del que el proyecto de la Universidad de Lanús es parte y en donde también busca disputar nuevos significados. Por ejemplo, ¿es un instrumento popular o sólo unos pocos pueden tocarlo?

Es en ese punto donde me identifico con esa propuesta: **En el de aportar nuevos sentidos a un instrumento que está tan asociado al tango.**

Pienso que desde la academia una de las formas de lograr ese objetivo, es nutrirse de nuevas miradas teóricas sin dejar de reconocer la importancia de autores que ya analizaron el género rioplatense. Entre ellos se encuentran Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Oscar del Priore, Horacio Ferrer, José Gobello, Eduardo Romano y Oscar Zucchi.

Si bien algunos de estos autores serán retomados a lo largo de la tesina, mi intención es dar lugar a otros investigadores y, sobre todo, otras investigadoras que durante los últimos años

trabajaron las distintas problemáticas en torno al tango y al bandoneón desde una perspectiva que pone en cuestión varios discursos establecidos.

Por otro lado, he llegado a preguntarme si mi elección de objeto de estudio sólo se explica por una relación de parentesco. Claro que no. El bandoneón es un instrumento para tocar música y es ese lenguaje el que realmente me moviliza, me conmueve y me resulta muchas veces inexplicable. ¿Hay que explicarlo? No sé si esa sería la palabra correcta, pero sí creo que se puede reflexionar sobre él, porque en definitiva la música es arte, una práctica más de ese bichito complejo que es el ser humano.

Me di cuenta de que muchos de mis trabajos prácticos de la facultad tuvieron referencias musicales. Así, alguna vez la letra de una canción se transformó en el subtítulo de un capítulo o de una cita al comienzo de un ensayo. Y este interés se coronó al final del trayecto cuando elegí cursar un seminario sobre música e identidad.

Yo, Melina, entré en la facultad en 2003, pero antes y durante mi paso por la academia tuve una formación artística, más inclinada hacia el teatro. Hice clown, improvisación y me atrae la escena dramática. De hecho, el tango me empezó a gustar en la adolescencia por la teatralidad de sus letras y la interpretación que le daban los cantantes. Pienso que quizás exista en mí una relación entre el bandoneón y el drama nostálgico tan presente en el 2x4. La identidad es una representación temporal, cambiante e histórica. Por eso, concluyo que elijo terminar mi carrera universitaria con algo que tiene que ver con lo sensible y lo artístico porque ese es el campo de sentidos en el que me reconozco y al que pertenezco.

Por último, quiero agradecer a Johana, Natalia, Marcela, Martín y Pablo por estar siempre. A Rodrigo, Juan, Julia, Noelia, Agustina, Carla, Melisa y Gonzalo, por haber compartido distintos momentos de la carrera y hacer que el camino sea más bello. A Laura Chertkoff, por guiarme para encontrar mi propia voz desde una precisa orientación, paciencia y contención cuando fue necesario. A Julio Coviello, por toda la información, acceso a fuentes y las bromas durante el largo proceso de realización de este trabajo. También a Nérida Toloza, por el material ofrecido y las cenas compartidas. A Rafa y a Naza, por la asistencia técnica. A Cristina, Guille y Medi, por la constante pregunta: “¿Cómo va la tesina?”. A Fernando y Santiago, por su tiempo cedido. A Tato, por su casi silenciosa compañía. A todos los que me abrazaron en momentos difíciles, y a la Educación Pública en todas sus expresiones.

Cuántas veces pensé en tu cuna, fueye¹...

Para el sentido común, el bandoneón es un sinónimo de tango, la música que nos identifica como argentinos en el mundo. La imagen y el sonido de este instrumento funcionan como ícono de cuánto material busque hacer referencia al 2x4: libros, discos, conciertos, lugares de baile, actividades destinadas al turismo y películas, entre muchos otros rubros.

Si bien esta asociación se dio a partir de un proceso histórico, luego de la llegada del instrumento de origen alemán al Río de la Plata a fines del siglo XIX, hoy en día es vivida como natural.

De esta forma, “bandoneón” se transformó en una representación con significado unívoco que además condensa a otros elementos que forman parte de ese universo simbólico tanguero.

Desde el punto de vista musical, esta tesina retoma el enfoque etnomusicológico propuesto por Mercedes Krapovickas (2009, p. 111), que considera que, como todo instrumento, el bandoneón “es un objeto cultural que contiene un significado mucho más amplio que el de producir sonido”. Y agrega: “Una forma de demostrar que el bandoneón es un evocador de fenómenos culturales es posible a través de la explicación de las formas en las que éste fue concebido, utilizado, adoptado y entendido”.

Por otra parte, con el propósito de ampliar los sentidos del bandoneón tomaré la teoría del antiesencialista de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe² quienes plantean “la apertura de lo social como constitutiva, como ‘esencia negativa’ de lo existente y a los diversos ‘ordenes sociales’ como precarios y en última instancia fallidos de domesticar el campo de las diferencias” (Laclau y Mouffe, 1985, p. 132). De esta forma, los autores introducen lo contingente en lo social y también afirman el carácter precario de las identidades y la imposibilidad de fijar un sentido a los elementos en ninguna literalidad última. “Un conjunto de elementos aparecen fragmentados o dispersos sólo desde el punto de vista de un discurso que postule la unidad entre los mismos. Pero (...) una estructura discursiva es una práctica articuladora que constituye y organiza las relaciones sociales” (Ibíd., 1985, p. 132-133).

¹ “Alfred Arnold”. Héctor Negro/Gabriel Clausi.

² Teniendo en cuenta que en esta tesina se utilizarán también textos que sólo escribió Laclau, se especificará cuando una cita corresponda a uno o a ambos autores.

Laclau y Mouffe centran su argumento en el concepto psicoanalítico de **sobredeterminación** que opera dentro de las formaciones del inconsciente (sueño, síntoma, etc.). Para Freud, la sobredeterminación no es cualquier proceso de “fusión” o “mezcla” compatible con cualquier forma de multicausalidad, sino un tipo de fusión muy preciso, que supone formas de reenvío simbólico y una pluralidad de sentidos. Esto quiere decir que lejos de darse como una totalización esencialista, lo social se constituye como un orden simbólico que siempre puede ser reemplazado por otro en la medida en que toda identidad aparece constitutivamente subvertida y desbordada.

Esta teoría contiene varias nociones clave: **Articulación**, que es toda práctica que establece una relación entre elementos en la que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica; el **discurso**, entendido como la totalidad estructurada resultante de la práctica articuladora. Los **momentos**, que son las posiciones diferenciales articuladas en el interior del discurso, y los **elementos** que son todas las diferencias que no se articulan discursivamente. Además, establece que todo objeto se construye discursivamente en la medida en que ningún objeto se da al margen de toda superficie discursiva de emergencia. Esto no niega la existencia externa al pensamiento de dichos objetos sino que su especificidad como tales depende de la estructuración de un campo discursivo.

Según Laclau y Mouffe, una totalidad discursiva nunca existe bajo la forma de una positividad dada y delimitada puesto que la lógica relacional es incompleta y está penetrada por la contingencia. La transición de ‘elementos’ a ‘momentos’ nunca se realiza totalmente porque existe una tensión irresoluble entre la interioridad/exterioridad de toda práctica social: “La imposibilidad de fijación última del sentido implica que tiene que haber fijaciones parciales (...) El discurso se construye como intento por dominar el campo de la discursividad, por constituir un centro” (Ibíd., 1985, p. 152). Estos puntos que permiten la fijación parcial son los **puntos nodales** entendidos como ciertos significantes privilegiados que fijan el sentido de la cadena significante. Por otro lado, en el campo de la discursividad, es la polisemia de los elementos la que desarticula una estructura discursiva debido a que éstos tienen el status de **significantes flotantes**, que no logran ser articulados a una cadena.

Con los conceptos hasta aquí esbozados, mi enfoque plantea que **“bandoneón”** es el punto nodal de una cadena que articulada con **“tango”** (como el género musical que le dio identidad

y que, a su vez, funciona como un embajador de la “argentinidad”), “**Doble A**” (como un modelo de instrumento ideal) y “**macho**” (como el sujeto legitimado para su ejecución) tiene como efecto una formación discursiva con sentido único: “**tanguedad**”, vista como la condición de ser tango o en términos de José Gobello como “eso que hace que algo sea tango y no otra cosa” (Gobello, 1980a, p. 1).

Si bien cada uno de los momentos es una diferencia dentro de la totalidad también son equivalentes en relación a un exterior irrepresentable, pero que le es constitutivo.

Este “afuera” son otros discursos excluidos que funcionan como significantes flotantes (elementos no articulados) que disputan el significado del bandoneón.

Para profundizar el argumento de que el sentido se organiza a través de la articulación significativa, tomaré algunas ideas del psicoanálisis de Lacan, quien sostiene que el inconsciente está estructurado como un lenguaje:

“Esta simple definición supone que el lenguaje no se confunde con las diversas funciones somáticas y psíquicas que le estorban en el sujeto hablante. Por la razón primera de que el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento de su desarrollo mental” (Lacan, 1995, p. 475).

Eso quiere decir que las personas ya están inscritas en el momento su nacimiento, aunque solo fuera bajo la forma del nombre propio, a una comunidad donde circulan discursos que instauran tradiciones. “Esa tradición mucho antes que se inscriba en ella el drama histórico, funda las estructuras elementales de la cultura”, (Ibíd., 1995, p.475) concluye Lacan.

El pensador francés se sirve de la lingüística saussuriana para cuestionar la noción de signo que establece que el significado y el significante son las dos caras de una hoja de papel, en donde un concepto (significado) es representado por una forma (significante) y donde éste a su vez tiene una referencia en el mundo exterior. Desde este punto de vista, el signo es biunívoco y a cada significado le corresponde una única imagen sonora o gráfica.

Sin embargo, Lacan invierte la relación y pone énfasis en el significante, como una estructura que organiza la significación. Tal como explica Fabián Schejtman: “Lacan formaliza la separación tajante (...) entre estos dos órdenes. (...) Queda declarada la independencia y prevalencia (...) de lo simbólico del significante respecto de lo imaginario del significado” (Shejtman, 2002, p.198). ¿Qué quiere decir esto? Que los significantes sueltos no significan

nada y que es articulando (en términos de Laclau) con otros, haciendo cadenas, que engendran efectos de significación. Se trata de un efecto retroactivo producto de la sobredeterminación que permite el surgimiento del sentido³.

¿Pero cómo se vinculan unos significantes con otros? Lacan sostiene que pueden establecerse dos tipos de relaciones: metonimia y metáfora.

La primera corresponde al eje sintagmático y es definida como la relación diacrónica entre un significante y otro en una cadena que no tiene principio ni fin. Se trata de la forma en que los significantes pueden *combinarse* en presencia por articulación de términos contiguos (parte-todo, causa- efecto, etc.). En tanto, la metáfora es la *sustitución* de un significante por otro. “La chispa creadora de la metáfora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir, dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena signifiante” (Lacan, 1995, p. 487). Es decir que esta figura retórica corresponde al eje paradigmático y establece relaciones de similitud, sustitución y selección. Además, en la metonimia se advierte una resistencia a la significación porque el sentido está desenfocado y por lo tanto se torna más ambiguo. Es en la metáfora donde por un tiempo los significados que se deslizan por debajo de la línea de significación quedan unidos a un significante que produce un nuevo sentido. A este efecto el autor lo llama “bastas de acolchado” o “point de capiton” (Ibíd., 1995, p. 482).

Recurriré además al concepto de “colchón ideológico” que propone Slavoj Žižek (1992) para explicar cómo se produce la significación. El cúmulo de significantes flotantes –de elementos en Laclau- se estructura en un campo unificado mediante la intervención de un determinado punto nodal que ‘acolchona’: detiene su deslizamiento y fija su significado. El autor eslavo dice que el espacio ideológico está hecho de elementos sin ligar –el campo de la discursividad de Laclau- cuya identidad está abierta o sobredeterminada por la articulación con otros elementos por lo que su significación literal depende de su plus de significación metafórica. Esto quiere decir que lo que está en juego en la lucha ideológica es cuál de los puntos nodales

³ Schejtman pone un ejemplo muy claro: “Si decimos “banco” hasta no agregar un segundo significante, digamos “billetes” o “plaza” no se sabe qué significa ese “banco”. Y eso, por no llegar hasta el portañísimo “bancarse”, lo que nos llevaría más lejos todavía” (Ibíd. 2002, p. 199).

totalizará o incluirá en su cadena significante a esos elementos flotantes para darles identidad. Así el “point de capiton” lacaniano funciona como ese plus metafórico que hace que todos los componentes de una misma cadena puedan ser sustituidos unos por otros y que, por tanto, tengan un significado semejante. A esta operación de cierre del sentido Laclau y Mouffe la llaman **lógica de la equivalencia**, que junto con la **lógica de la diferencia** organizan lo social. Sin embargo, para que la formación discursiva tenga ese efecto totalizador es necesario que alguno o varios de los significantes flotantes que están en el espacio ideológico se conviertan en antagonismos del sistema de diferencias. Cabe aclarar que cuando los autores hablan de antagonismo no se refieren a una oposición real entre elementos ni a una contradicción, puesto que en ese caso estaríamos aludiendo a identidades plenas. De lo que se trata, en cambio, es de pensarlo como la experiencia del límite de toda objetividad debido a que la presencia de ese otro me impide ser totalmente yo. “En la medida en que hay antagonismo yo no puedo ser una presencia plena para mí mismo, pero tampoco lo es la fuerza que me antagoniza. Su ser objetivo es un símbolo de mi no ser” (Laclau y Mouffe, 1985, p. 168). En resumen, los antagonismos son la exterioridad de un discurso que se manifiesta como negación de un cierto orden porque subvierte la aspiración de cierre de toda formación discursiva. ¿Cómo lo hace? A través de asumir la forma de la lógica de la diferencia y de la equivalencia.

Justamente, mi hipótesis es que esos otros discursos excluidos son antagonismos que pugnan con el sentido de tanguedad que condensa el bandoneón.

Por lo tanto, en este trabajo se abordarán las relaciones entre algunos significantes que representan a la otredad: **“bandoneón”** y **“folclore”**, para ejemplificar su existencia en otros ritmos; **“Proyecto Pichuco”**, como una experiencia de construcción de otro bandoneón que no es modelo alemán; y **“mujer”** como otro sujeto ejecutante del instrumento.

He dicho que una formación discursiva es una totalidad estructurada de momentos diferenciales y también que el cierre del sistema es precario y contingente. Por lo tanto, dicen Laclau y Mouffe, que “la primera condición para subvertir dicho espacio, para impedir el cierre, es disolver la especificidad de cada una de esas posiciones” (Ibíd., 1985, p. 170) a partir de la lógica equivalencial. En este tipo de relación los contenidos del sistema se equiparan con los otros respecto a un exterior antagónico que es puramente negativo y en

consecuencia pierden su condición de momento diferencial y adquieren el carácter flotante de un elemento. “La equivalencia crea un sentido segundo que, a la vez que es parasitario del primero, lo subvierte: las diferencias se anulan en la medida en que son usadas para expresar algo idéntico que subyace a todas ellas” (Ibíd., 1985, p. 171). La importancia de la equivalencia es que a través de ella ciertas formas discursivas anulan toda positividad del objeto y dan una existencia real a la negatividad en cuanto tal estableciendo una relación imposible entre objetividad y negatividad que pasa a ser constitutiva de lo social. Laclau y Mouffe explican que la equivalencia es una lógica de la simplificación del espacio político, aunque en este caso, usaremos la idea de los autores en el campo cultural, mientras que la de la diferencia aporta a su expansión y complejización. Para ejemplificarlo realizan una comparación con la lingüística que también será de gran importancia para el análisis de mi objeto de estudio:

“La lógica de la diferencia tiende a expandir el polo sintagmático del lenguaje, el número de posiciones que pueden entrar en una relación combinatoria y, por consiguiente, de contigüidad las unas con las otras; en tanto que la lógica de la equivalencia expande el polo paradigmático, es decir, los elementos que pueden sustituirse (...) y de este modo reduce el número de posiciones combinatorias posibles” (Ibíd., 1985, p.174).

Llegado a este punto de la teoría antiesencialista de Laclau y Mouffe es necesario introducir otras nociones relevantes para entender la construcción discursiva de lo social, que son las de **significante vacío** y **hegemonía**.

El primero se refiere a los elementos vaciados de todo significado singular que asumen representar el puro ser del sistema. Laclau (1996) define que su función es la de renunciar a su identidad diferencial a los efectos de representar la identidad puramente equivalencial de un espacio comunitario y agrega: “Esta relación por la que un contenido particular pasa a ser el significante de una plenitud comunitaria ausente es lo que llamamos relación hegemónica” (Ibíd. p. 78). En otras palabras, una particularidad que encarna una universalidad. Laclau y Mouffe sostienen que el campo general de la hegemonía es el de las prácticas articuladoras en donde los elementos no han cristalizado en momentos. “En un sistema cerrado de identidades relacionales, en el que el sentido de cada momento está absolutamente fijado, no hay lugar alguno para la práctica hegemónica. (...) Es porque la hegemonía supone el carácter incompleto y abierto de lo social, que sólo puede constituirse en un campo dominado por

prácticas articuladoras” (Laclau y Mouffe, 1985, p. 178). Para que este proceso tenga lugar son necesarias dos condiciones: Por un lado, la presencia de fuerzas antagónicas en pugna y por el otro, inestabilidad de las fronteras que las separan, entendiendo que los encadenamientos entre significantes se producen en un escenario de conflicto, resistencia y lucha. Cabe aclarar que para Laclau, “el flotamiento de un término y su vaciamiento son las dos caras de una misma operación discursiva” (Laclau, 2002, p. 27) porque para que un elemento pueda flotar tiene que ser tendencialmente vaciado y no quedar adherido a un significado unívoco. De esta forma, hegemonizar algo significa llenar el vacío de un significante sin significado que, con el tiempo, se transforma en un punto nodal que organiza y naturaliza los sentidos de una cadena.

Además, Laclau vincula los aportes del psicoanálisis con el análisis del discurso al sostener que sin la metáfora y la metonimia sería imposible asegurar la unidad de un espacio discursivo:

“Ambas son transgresiones de un mismo principio, el de la lógica diferencial. (...) La única distinción que se puede establecer entre ambas es que, en el caso de la metonimia, la transgresión de los lugares en la estructura que definen las relaciones combinatorias es plenamente visible, mientras que en la metáfora la analogía ignora por completo esas diferenciaciones estructurales (...) En un sentido puede decirse que la metáfora es el *telos* de la metonimia, el momento en el que la transgresión de las reglas de combinación ha alcanzado su punto de no retorno” (Laclau, 2010, p. 23).

De esta forma, para Laclau, la hegemonía también puede ser definida como el movimiento de la metonimia a la metáfora:

“El nombre (...) es siempre la cristalización metafórica de contenidos cuyos vínculos analógicos resultan de ocultar la contigüidad contingente de sus orígenes metonímicos. A la inversa, la disolución de una formación hegemónica implica la reactivación de esa contingencia: el retorno de una fijación metafórica ‘sublime’ a una humilde asociación metonímica”. (Ibid., 2010, p. 24)

Desde mi punto de vista, si “bandoneón” llegó a ser un punto nodal hegemónico es porque el término funcionó como un significante vacío que encarna el sentido de toda la cadena y lo que se propone con esta tesina es mostrar la existencia de nuevos elementos no articulados que podrían vaciarlo tendencialmente con el objetivo de enriquecer su significado.

Cabe aclarar que la idea de este ensayo no es hacer un versus entre el discurso hegemónico y las otras significaciones, sino reflexionar y tratar de encontrar herramientas teóricas que

permitan abrir los sentidos para incorporar nuevos elementos al imaginario tradicional del bandoneón.

La tarea a realizar será identificar las relaciones metafóricas y metonímicas dentro de este campo cultural, entendiendo que las primeras abrochan el sentido de una cadena signifiante y las segundas lo debilitan, lo vuelven más ambiguo y por lo tanto permiten la entrada de nuevas significaciones.

Para finalizar, se planteará que esta disputa entre tanguedad y otredad por la hegemonía del bandoneón se puede resolver a partir del concepto de **demanda democrática**. Es decir, cuando en el espacio cultural hay un triunfo de la lógica de la diferencia en donde la totalidad discursiva acepta y absorbe a los antagonismos sin que éstos pierdan su condición de particularidad. (Laclau, 2005)

Entonces, a partir de estas herramientas, el objetivo de esta tesina es aportar a que, en un contexto de lucha por la aceptación de la diversidad de las identidades, el bandoneón salga de su permanencia fundamental y vuelva a ser una simple articulación contingente.

Primera Parte: Tanguedad

¿Qué tango hay que cantar, decime bandoneón?⁴

Historias sobre el *fueye* hay muchas:

Una la cuenta en un video cómico de Youtube el licenciado Rataplán⁵, de la Academia del Tango Paralela Bis Paralela:

“Este instrumento lo inventó un alemán, Henrich Band, que cuando fabricó el primer prototipo y lo probó salió ese sonido dulce y tierno. (...) Los alemanes no saben qué hacer con tanta dulzura, tanta ternura y entonces, se lo sacaron de encima. Dijeron: “Bueno, vamos a buscar en el mapa el lugar más lejano: ¡Argentinian, Argentinian!”, y lo mandaron para acá. Pero antes... los alemanes no te regalan nada gratuitamente, ¿viste?, ¿entonces qué hicieron? No te van a poner el DO al lado del RE, el RE al lado del MI. No, no. Agarraron los botoncitos del bandoneón y los mezclaron todos para que sea bien esquizofrénico. (...) ¡Te vuelve loco!”

Quizás no sea lo más frecuente empezar una tesina citando a un autor falso, pero creo que el humor es una herramienta que ayuda abrir los sentidos y ese es el objetivo de este trabajo. Plantear una definición extrema sobre la historia y las características del bandoneón, cuyas significaciones se van a analizar, permite estar dispuestos a aceptar que hay otras miradas posibles sobre a este instrumento.

Una descripción más formal la da el investigador Oscar Zucchi (1998, p.3):

“Es un aerófono portátil, con dos teclados monódicos verticales de teclas libres (sin acordes preformados) accionado a fuelle, ejecutado con ambas manos simultáneamente, y provisto de dos cajas armónicas colocadas a la derecha y a la izquierda del fuelle.

En el interior de las cajas vibran dos sistemas de lengüetas metálicas –del lado derecho los *cantos* afinados, a la altura del diapasón y del izquierdo los *graves*, una octava más baja- por acción del aire a presión, emitiendo sus voces sucesivas o simultáneamente.

Existen modelos cromáticos en los que al oprimir una tecla el sonido es el mismo, tanto abriendo como cerrando el fuelle, y modelos diatónicos o bisonoros en los que al presionar una misma tecla emitirá dos notas distintas según se oprima abriendo o cerrando el fuelle, y por ende variarán también los acordes.

El modelo utilizado por nuestros músicos de tango es el de un solo registro y diatónico”.

⁴ “Qué tango hay que cantar”. Cacho Castaña/Rubén Juárez.

⁵ Longhi, L. [Licenciado Rataplán] (2014, noviembre 18) “Bandoneón. Ayuda terapéutica para bandoneonistas. Humor tanguero. Por el licenciado Rataplan”.

Hasta aquí tenemos dos visiones bien distintas: una humorística y exagerada, y la otra, técnica y rígida. ¿Y en el medio qué hay? Se podría decir que entre ambas circulan otros relatos, algunos de los cuales refieren al bandoneón y su relación con el tango en términos esencialistas.

Un ejemplo es el de Ernesto Sábato quien en 1963 se pregunta qué misterioso llamado a distancia hizo venir, (...) a un popular instrumento germánico a cantar las desdichas del hombre platense. Su respuesta es filosófica: “el bandoneón, (...) dio sello definitivo a la gran creación inconsciente y multitudinaria. El tango iba a alcanzar ahora aquello a que estaba destinado, lo que Santo Tomás llamaría “lo que era antes de ser”, la quidditas del Tango”⁶. Además, lo califica como “un instrumento sentimental, pero dramático y profundo”, que se diferencia del “sentimentalismo fácil y pintoresco del acordeón”. En la misma dirección Horacio Ferrer (1977) cuestiona si no habría sido más sensato que el acordeón hubiera sido el instrumento elegido para acompañar a las agrupaciones tangueras, ya que era más fácil de tocar, más barato y cómodo. Sin embargo, el poeta y ex presidente de la Academia Nacional del Tango afirma que el arte no es para los que piensan así, sino que es para los ilógicos y argumenta que el acordeón tiene un “pequeño” inconveniente:

“No dice nada de lo que quiero decir. Yo quiero clavarle a la música un pozo de tres metros de fondo. ¡Y el acordeón me hace uno de diez centímetros! (...) La elección del bandoneón supone un inmenso disparate. Tan grande (...) que habita una categoría más inmaterial (...): el Bandoneón es una fatalidad del tango” (p.56).

El filósofo Gustavo Varela (2005) es otro de los autores que se inclina por el misterio al hablar de la relación entre el *fueye* y este género musical al manifestar que preguntarse por qué el bandoneón se instala en el tango, es como preguntarse por qué es más bien el ser y no la nada, en referencia a la obra de Martín Heidegger *Introducción a la metafísica*:

“Podría haber alcanzado con el acordeón o la verdulera y nada de bandoneón, instrumento exótico, con botones dispuestos por el capricho de la mano, como si la mano tuviera una lógica posible para la razón (...) imposible de entender como la emergencia del ser en el mundo. A no ser que una solución metafísica lo explique, solo queda la poesía como recurso. (...) La voz del poeta –Manzi, Cátulo, Contursi- devela –y en el develar está el Ser- que el bandoneón no tenía razones para quedar, que podría no haber sido, y es ahí cuando la pregunta es inagotable porque la respuesta es todo el tango” (p.113-114).

⁶ Esta cita forma parte del ensayo del autor argentino, titulado “Tango, discusión y clave”. (Sábato, E. (1985)).

Dentro del campo de la investigación y la literatura, la esencia del tango es un tema de discusión permanente y es en este debate que aparece el concepto de “tanguedad” o “tanguidad”.

Varela⁷ (2016) comenta que en 1956 el escritor Tulio Carella publica el libro *Tango, mito y esencia*, en un momento en que el género vive una profunda crisis por la revolución que trae la vanguardia musical de Astor Piazzolla. El primer capítulo es una ficción futurista ubicada en 5956 en una Buenos Aires destruida y en la que sólo quedan sus ruinas. Entre ellas, aparece un texto sobre tango llamado *Antología*, que los arqueólogos intentan descifrar. Varela explica que en ese contexto, en un mundo que desmiente la presencia del tango, Carella habla de “tanguidad” como una idea trascendente de carácter telúrico de la cual todo el tango es su efecto. Entendida de esta forma, “la ‘tanguidad’ es una esencia, un espíritu para siempre, la forma más pura del tango” (Varela, 2016, p.175). Sostiene también que es una instancia ontológica o metafísica (...) que permite una toma de posición sobre el tango a partir de un principio inalterable y por fuera del tiempo. “Algo propio del tango que va a permanecer cualquiera sea la realidad con la que se enfrente” (Ibíd. p.176).

Varela recuerda que unos años después, en 1961, Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti mencionan la idea de “tanguedad” en su libro *El tema del tango en la literatura argentina*”.

En el último capítulo de su ensayo los autores definen esta noción como “el carácter cultural del tango y su localización como expresión argentina, como síntesis dramática de la vida porteña y al tango como mito y sustancia. Varela subraya que a diferencia de Carella donde la “tanguidad” es de carácter trascendente y platónico, De Lara y Roncetti de Panti postulan al tango “como un mito artístico inmanente a la realidad”:

“El tango no existe aislado; es un resultado, una suma mayor que la aritmética de todos los tangos musicales posibles, porque es un mito artístico. El tango tiene vida, es movimiento [...]; una vida conceptual existente como realidad porteña, sensitiva [...] está hecho por todos habitantes que lo sienten y existe como sustancia”. (De Lara y Roncetti de Panti, publicado en Varela, 2016, p.178).

⁷ Cabe aclarar que Varela trabaja desde la teoría genealógica de Michael Foucault. Desde ese punto de vista, “el tango es heterogéneo, hecho de capas distintas. Como la Argentina moderna, hecha también de diversidad y ensayo en la gestación de una sociedad nueva. A contrapelo de lo que se ha escrito siempre, en la historia del tango no hay sucesión sino ruptura, discontinuidad, desplazamientos discursivos. Lo que se ofrece como una misma experiencia estalla en dominios distintos” (2016, p. 16).

Para estos autores, la “tanguedad” no preexiste a sus obras, pero la totalidad compone un mito que define el carácter de quienes se acercan a él. Es decir, una suerte de forma aristotélica que solo se hace manifiesta en la materialidad.

Otro investigador que trabaja sobre el mismo concepto es el ya mencionado José Gobello quien en un breve texto de 1980 titulado *La esencia del tango* afirma que la “tanguedad” es la condición de ser tango (...) “eso que si le faltara al tango, el tango ya no sería tango” (Gobello, 1980a, p. 1). Con esta definición, el fundador de la Academia Porteña del Lunfardo plantea un desafío intelectual: “No sé si hay una idea universal del tango, si hay una tanguedad, si se puede aislar la tanguedad como se aíslan los elementos de un compuesto. Supongo que no” (Ibíd., p. 1).

¿Acaso no sería posible separar e intentar analizar las partes que conforman la “tanguedad”? Ese es el reto que me propongo en esta primera parte de la tesina: buscar los elementos que componen el sentido de “tanguedad” en relación con el bandoneón por ser este instrumento el símbolo del tango.

Creo que algunas de estas líneas de reflexión pueden ser repensadas para encontrar una definición de “tanguedad” que forme parte de un análisis del discurso antiesencialista a los fines de este trabajo.

Mi planteo es que “tanguedad” es el efecto de cierre de sentido de una formación discursiva hegemónica, es decir, de un sistema de diferencias visto como una totalidad mítica o esencial en el que el significante “bandoneón” funciona como el punto nodal que estructura toda la cadena de significación. Asimismo, el carácter cultural de la “tanguedad” que mencionan De Lara y Rocentti de Panti podría referirse al orden simbólico en el que se construye todo discurso debido a la sobredeterminación de los elementos y a su articulación contingente. También podría ser interpretado como la red de significantes que forman ese universo tanguero y que permiten ver, en este caso, en el bandoneón no solo un instrumento musical, sino un emblema de Buenos Aires y de la Argentina.

Otra idea importante es la materialidad de esa “esencia” llamada “tanguedad”. Al respecto, Laclau y Mouffe (1985) subrayan el carácter material que tiene el discurso cuando afirman que la práctica de articulación como fijación/dislocación de un sistema de diferencias no

consiste en meros fenómenos lingüísticos, sino que debe atravesar todo el espesor material de instituciones, rituales y prácticas de diverso orden, a través de las cuales una formación discursiva se estructura. Por esta razón, para esta investigación incluí la lectura de textos especializados, concurrencia a lugares para observar prácticas de circulación de los discursos, entrevistas a personas relevantes y la búsqueda de material en todos los soportes (radio, tv, redes sociales, revistas, diarios, discos, libros, carteles de vía pública, etc.).

Ahora bien, ¿qué otros significantes funcionan como momentos en esta formación discursiva cuyo sentido único es “la tanguedad” en donde el bandoneón cumple el rol metafórico de condensación?

Como ya se anticipó, los tres elementos elegidos para analizar son “**Doble A**” por ser el modelo de bandoneón más reconocido y codiciado, “**tango**”⁸, puesto que es el género musical que le dio identidad y que, también se asocia con la idea de “porteñidad y “argentinidad”, y “**macho**” por ser el sujeto legitimado para tocar el instrumento.

⁸ En este trabajo “tango” es un elemento dentro de un sistema y no un sistema en sí mismo como plantea, por ejemplo, José Gobello (1989), para quien el tango es un sistema de incorporación: “Todo lo atrae hacia sí, todo lo incorpora, todo lo mete en su cuerpo: lo ingiere, lo digiere y lo metaboliza” (p.50). Se podría decir, en este caso que “tango” como sistema y “tanguedad” representarían el mismo concepto.

Doble A

Si tuviéramos que pensar a la historia del bandoneón como una película, se podría decir que el Doble A es su clímax; el punto más alto de desarrollo. Ese momento del film que queda grabado para siempre en la memoria y al que, con actitud tanguera, se busca volver.

Para hablar del inicio del instrumento, la situación es más complicada porque el tiempo hace de las suyas, desvanece los recuerdos y genera dudas sobre cómo ocurrieron los hechos, sus creadores, cuándo apareció, el porqué de su nombre, y otras preguntas que surgen a medida que se intenta profundizar en el tema.

La única certeza es que nació en Alemania, Europa, a mediados del siglo XIX. Sin embargo, a los efectos de este trabajo no resulta imprescindible saber la verdad absoluta sobre el origen del bandoneón sino que las distintas versiones nos permiten conocer los atributos con los que su significante se fue cargando de significado. En términos de Laclau y Mouffe, estaríamos hablando de una particularidad o de un momento del sistema de diferencias que vamos a analizar.

La escena musical y sus protagonistas

Para comenzar el camino que permitirá ver cómo la identidad “bandoneón” no siempre estuvo relacionada con el tango, sino que es abierta y se encuentra sometida a cambios, vamos a situar al instrumento en la familia de los aerófonos portátiles siguiendo el enfoque organológico que propone Oscar Zucchi (1998, p. 6-7). Este investigador explica que el principio sonoro de la lengüeta libre que hace vibrar el aire fue conocido en el Extremo



Oriente hace más de un milenio en donde existían una especie de órganos de boca contruidos con cañas de bambú verticales. Uno de ellos es el Cheng, oriundo de China, que data del año 700 de la era cristiana.

Cheng chino⁹

⁹ Buja, M. (2015). Large Sheng [Cheng largo]. Fotografía.

El conocimiento sobre este fundamento musical llegó recién a Europa a comienzos del siglo XIX y de él surgió toda una familia de instrumentos como la armónica de boca, el tipotono, y otra serie de aparatos que no funcionan por el soplido del ejecutante, sino por medio de un fuelle, como el armonio manual, el acordeón, la bandólica y la concertina, entre otros.



Acordeón del siglo XIX¹⁰



Concertina de Uhlig¹¹

El instrumento antecesor inmediato del bandoneón es la concertina y su creador fue Carl Friedrich Uhlig, músico y luthier de la ciudad de Chemitz, Alemania. Este fabricante perfeccionó técnicamente otro artefacto musical llamado aerolina manual y en 1834 presentó una concertina con dos cajas de forma cuadrada y cinco teclas de cada lado, en donde cada una emitía una nota distinta según sea abriendo o cerrando el fuelle (Ibíd., p. 9).

Oscar Zucchi (Ibíd., p.10) cuenta que, con sucesivos retoques, la meta de su inventor era lograr un instrumento que, eliminando las dificultades de transporte del armonio, tuviera una sonoridad similar que amalgamase con los instrumentos de cuerda, para integrarlo a la música de cámara y no constreñirlo a la interpretación de canciones y danzas populares. Sin embargo, las concertinas no tuvieron el destino deseado por su creador, puesto que fueron mayoritariamente adoptadas por los sectores populares, quienes comenzaron a ejecutarlas de oído y por un sistema de cifras y símbolos que había en cada tecla.

“La finalidad de su creación fue la de hallar un sucedáneo portátil del armonio para la ejecución de música sacra y de danzas de salón entonces en boga. Posteriormente pasó a mano de campesinos y trabajadores

¹⁰ Chantarela (Sin fecha). Acordeón madera, siglo XIX. Fotografía.

¹¹ Chambers, S. (Sin fecha). 20 tone Konzertina (from about 1854) [Concertina de 20 tonos de alrededor de 1854]. Fotografía.

hamburgueses y bávaros quienes animaban con él sus fiestas a cielo abierto, haciéndolo muy popular” (Ibíd., p. 82).

Es importante remarcar este dato ya que el significante “popular” deja ver que el instrumento antecesor del bandoneón tenía entre sus atributos el de ser accesible para personas con poca formación musical.

Tradicionalmente¹², la creación del bandoneón fue atribuida a Heinrich Band, quien se desempeñaba como profesor de música y luthier en la ciudad de Crefeld, al oeste del Rhin (Ibíd. p. 12). Según esta versión, el nombre “bandoneón” derivaría del patronímico Band mientras que el sufijo¹³ “unión”, aludiría a la formación de una suerte de cooperativa encargada de solventar la fabricación del instrumento dando origen al término “Band-Unión”, que se habría transformado en “Bandonion” por razones de eufonía.

El musicólogo alemán August Roth, (Ibíd., p.4), comenta que en 1926, ante las dudas que habían surgido sobre la autenticidad de esta historia después de la Primera Guerra Mundial, se dirigió al nieto de Band, quien le confirmó que su abuelo siempre había llamado *bandonion* al instrumento construido por él. Roth agrega que en 1927 viajó a Crefeld para buscar documentación que acredite la autoría de Band y allí obtuvo una respuesta positiva de la asociación “Los Amigos de la Música”:

“Para la fabricación de bandonions (...) a Herinrich Band le faltaba dinero. Sus camaradas de mesa de tertulia fundaron entonces entre ellos, una sociedad y entregaron a Band el importe que necesitaba para la inversión. Por resolución de esta Sociedad, el bandoneón fue llamado así en homenaje al constructor” (Ibíd.).

Heinrich, uno de los 16 hijos de Peter Band, músico y comerciante de instrumentos musicales, era cellista en una orquesta municipal, espacio donde se habría familiarizado con la ejecución de varios instrumentos aerófonos. Según, Roth (Ibíd. p. 12), el músico alemán conoció hacia 1840 la concertina de Uhlig, en la ciudad de Chemnitz y la incorporó a la

¹² Algunos ejemplos en la bibliografía consultada para esta tesina en donde sólo figura el nombre de Band como posible creador del bandoneón: (Benedetti, 2017; Del Priore, 1975; Ferrer, 1977; Gobello, 1980b; Saltón, 1981, citado en Krapovickas, 2009; Varela, 2005).

¹³ Zucchi (1998, p. 4) agrega que para otros autores cabría la posibilidad de que la terminación “onión” hubiera sido tomada de modelos antecesores del bandoneón, como el Aerolición, Aeolomodikón y el mismo Akkordion.

agrupación en la que actuaba, pero debido a la escasa extensión de notas decidió perfeccionarla. Así, en 1846, Band habría perfeccionado el bandoneón.



Bandoneón de 100 tonos de alrededor de 1860. H. Band¹⁴

Otra de las contribuciones de Band y su familia fue la de difundir el instrumento con varias transcripciones de obras para piano adaptadas al bandoneón en cuyas partituras, para facilitar la digitación, figuraba las cifras que llevaba cada una de las teclas (Ibíd. p. 14).

Volviendo a la metáfora cinematográfica, el otro guion de esta película lo escribe en 1986 el investigador Manuel Román (Ibíd., p.15), quien le atribuye el rol protagónico en la construcción del bandoneón al fabricante Carl Zimmermann¹⁵.

El autor se basa para descalificar a Band como inventor del bandoneón en un aviso publicado por éste a fines de 1850, en el que por primera vez vincula su nombre a un nuevo instrumento: “A los amigos del acordeón: por un nuevo invento, otra vez hemos perfeccionado notablemente nuestros acordeones y estos de nueva construcción, en formato redondo u octogonal de 88 a 104 tonos, están disponibles en nuestro comercio” (Ibíd.) Román sustenta su hipótesis en dos argumentos. En primer término, que no aparezca en el anuncio la denominación “bandoneón” y segundo que Band no se proclame inventor del mismo. Además, según este autor, no existen indicios de la cooperativa “Band –Unión” en Crefeld y que Band se encuentra registrado como comerciante y no como fabricante. En ese sentido, Román sostiene que Zimmermann basó su creación en la concertina de Uhlig y que su

¹⁴ Geuns, H. (Sin fecha) 100 tone Heinrich Band (1860 or older) [Bandoneón de 100 tonos de alrededor de 1860 de H. Band]. Fotografía.

¹⁵ Algunos ejemplos en la bibliografía consultada para esta tesina en donde figura el nombre de Zimmermann o éste y el de Band como posibles creadores del bandoneón: (Hoss de le Comte, 2009; Mensing, 1997, citado en Krapovickas, 2009).

formato era redondo u octogonal (el mismo que los instrumentos del anuncio de Band), pero con más voces y una nueva disposición en el teclado.

Agrega que para distinguirla de la de Uhlig la denominó Carlsfelder Konzertina y que este sería el instrumento que comenzó a ser llamado *bandonion*. Román ubica la creación antes de 1849, ya que ese año presentó el instrumento en la Exposición Industrial de París. Finaliza su relato con la partida de Zimmermman a los Estados Unidos y la venta de su negocio a Ernest Louis Arnold.



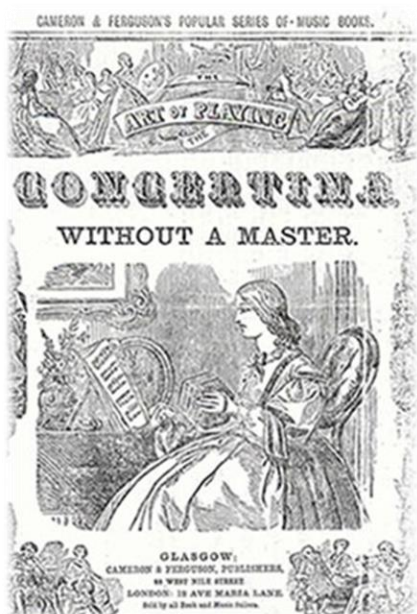
Carlsfeld Konzertina de 56 tonos de alrededor de 1850. C. Zimmermman¹⁶

Una nueva mirada para acercarnos a la historia del bandoneón y cuestionar su sentido único la plantea Mercedes Krapovickas (2009, p. 5), quien a través de la investigadora alemana María Dunkel sostiene que se deben diferenciar los usos de los términos *Concertina*, *Konzertina* y *Bandonion*, incluso dentro de Alemania, debido a la gran movilidad de los habitantes de sus ciudades. Esta fuente remarca que hacia fines del 1850, en Crefeld, Maguncia y Colonia, se utilizaba el término *Bandonion* como un sinónimo de *konzertina* y que hacia 1880, a raíz de la expansión del material impreso de “música para *Bandonion*”, hechas por el editor J. Lederer de Munich, el término *konzertina* fue cayendo en desuso. Por otra parte, en Sajonia y en Turinga, el uso del término *konzertina* declinó debido a la exportación de instrumentos musicales, porque uno de los acordeones que se vendía desde Alemania era llamado *Concertina* en los países donde lo compraban. Así el término *bandonion* fue reemplazando lentamente al uso de *konzertina*.

Con respecto al contexto de fabricación del instrumento, Dunkel afirma que el siglo XIX fue testigo de la democratización de las artes en Alemania:

¹⁶ Oriwohl, S. (Sin fecha). Dt. Konzertina (wechseltönig) Carlsfelder System, 56 Töne [Concertina de 56 tonos del sistema renano]. Fotografía.

“El crecimiento de técnicas económicas de impresión de material musical facilitó el acceso público a la música, como también lo hizo la aparición de instrumentos musicales mejores y más eficientes. Además, la difusión de la música instrumental se debió también gracias a aquellos instrumentos que permitían al amateur –sin haber estudiado nunca teoría o sin haber tenido siquiera un profesor- aprender piezas de su elección rápidamente. Y, tal vez, los líderes entre estos instrumentos fueron algunos de los de lengüeta libre: la aerolina, el acordeón, el bandoneón, la concertina y la armónica, los cuales a mediados de 1830 [...] se fueron asentando en los rincones más remotos de Europa y América” (Dunkel, 2000 citado en Krapovickas, 2009, p. 6).



Material impreso para aprender a tocar concertina sin maestro¹⁷

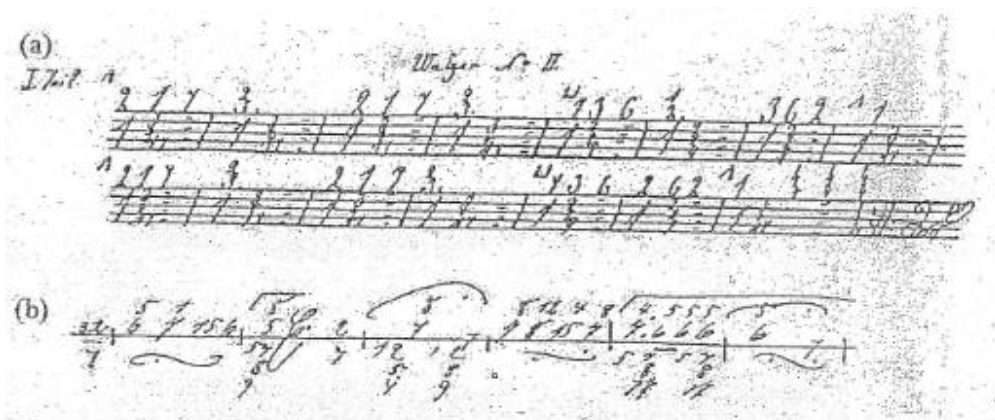
Otro dato importante que aporta Dunkel (Ibíd., p. 6-7) es que en las concertinas alemanas y bandoneones, la disposición de las notas de los teclados sigue una lógica ergonómica, en la cual las notas más utilizadas se encuentran en el centro del teclado, justo debajo de la mano, mientras que las notas menos utilizadas están localizadas alrededor de este centro. Por otro lado, explica que para los instrumentos de lengüeta libre accionados a fuelle, la forma más económica de acomodar las notas en un teclado reducido (por ejemplo, que contenga solo 14 botones en cada teclado) es a través de la acción bisonora.

En otras palabras, que un solo botón produzca dos sonidos diferentes, uno cuando se abre el fuelle y otro cuando se cierra. La investigadora alemana agrega que en este tipo de instrumentos cada botón está identificado por un número un símbolo, los cuales componen un cifrado para “aprender a tocar sin saber nada de música” (Ibíd.).

“Es decir, los fabricantes no se limitaron a producir solamente instrumentos, sino que también ofrecían al público un sistema muy sencillo para poder tocar fácilmente distintas piezas musicales”, destaca Krapovickas (Ibíd.). A esta técnica de aprendizaje sin maestros Dunkel la llama “notación ideográfica” y consiste en una codificación de los botones junto con la señalización de la dirección del fuelle (abriendo o cerrando) y una indicación para controlar el aire de la válvula.

¹⁷ Indecquetabajaii TASSI (2016) Fueye que rezonga; historia del bandoneón. Fotografía.

“El sistema no incluía ningún tipo de digitación, ni ningún tipo de indicación rítmica, tampoco traía indicaciones con respecto a la dinámica ni a la articulación. En definitiva, esta notación no determinaba tampoco la tonalidad de la pieza, ya que era aplicable a cualquier instrumento, sin importar la tonalidad con la que ha sido construido. Solamente se indicaba la sucesión de notas a ser presionadas y la dirección del fuelle, mientras que las duraciones, silencios y otros parámetros quedaban excluidos. Por lo tanto, este sistema no proveía información con respecto a cuán rápido y cuán lento ha de ser ejecutada la pieza, por lo que dejaba un gran ámbito para la interpretación (...) Esta notación fue incorporando paulatinamente más indicaciones, primero de ritmo y luego de altura” (Ibíd., p. 48).



Ejemplo de notación ideográfica para bandoneones y concertinas¹⁸

Según cuenta Dunkel, entre 1835 y 1885, los primeros años de la producción impresa para instrumentos bisonoros, las ediciones con notación musical convencional, notación ideográfica o con una mezcla de ambas coexistieron, pero por el rápido crecimiento en la popularidad de este tipo de instrumentos durante los años de expansión alemana y debido a la formación de sociedades de ejecutantes de bandoneones y concertinas, la notación ideográfica fue la más frecuente, seguramente porque era el sistema más accesible para los músicos.

Aquí nuevamente observamos cómo la idea de acceso a intérpretes no preparados musicalmente está articulada con el bandoneón y la concertina a diferencia de lo que veremos

¹⁸ Dunkel (2000) Ejemplo de notación para bandoneones y concertinas. A) Extracto de *Waltz 2* de *Notenbuch für Paul Simon Gottosmannsgrün* y B) extracto de polka de alrededor de 1880. Recuperado de Krapovickas (2009, p. 48).

en el capítulo relacionado con el tango en donde comienzan a aparecer discursos que hablan de una dificultad elitista sobre su ejecución.

Pero existe otra versión acerca de los protagonistas de la *película*, Peter Fries¹⁹ (1950) indica que en 1821 Friedrich Buschmann inventó la armónica en Berlín y que un año después llevó al mercado un instrumento que llamó *aerolina de mano* que no necesitaba ser ejecutado con la boca ya que contenía un fuelle.



Cifrado en teclado de bandoneón de 64 voces. H. Band²⁰

Luego, este artefacto fue mejorado por Cyrillus Demian cuyo resultado es el actual acordeón. Este investigador sostiene que Uhlig conoció estos instrumentos, pero como no lo satisfacía la disposición del teclado en los bajos, diseñó un aparato que llamó *Konzertina* a partir de los mismos principios de construcción del acordeón. Fries cuenta que el maestro de música Band de Crefeld, en la zona del Rin, mantuvo un contacto con Uhlig donde pudo conocer la *Konzertina* en Chemnitz hacia 1840. Por esta razón, decidió usarla en la orquesta de su ciudad, pero debido al pequeño número de notas que ésta presentaba comenzó a trabajar en su perfeccionamiento y así fue como en 1846 mostró en el mercado un instrumento de 100 voces al que llamó *bandonion*. Posteriormente, se aumentaría la cantidad de voces hasta llegar a las 130.

Krapovickas elige retomar esta versión de la historia, pero aclara que Fries no ofrece ninguna fuente de dónde se pueda haber sacado esta información. Por otro lado, Dunkel sostiene que Band y su familia sí fueron los principales promotores del instrumento, ya que establecieron una táctica de ventas efectiva para comercializar su producto:

“El hecho de que el apellido ‘Band’ junto con la terminación griega ‘-ion- fuera adaptada tan rápido fue sobre todo debido a la etiquetación (...). Cada instrumento vendido por la familia Band llevaba la palabra identificatoria *Bandonion* en un calado de metal que cubría la válvula del fuelle. Esta práctica visual fue transferida a las ediciones de música impresa dedicadas solamente a este instrumento, en las cuales se incorporó

¹⁹ Citado en Krapovickas, 2009, p. 8-9.

²⁰ Oriwohl, S. (sin fecha). *Bandonion (wechseltönig) Rheinisches System, 64 Töne [Bandoneón de 64 tonos. Sistema renano]*.

la palabra *Bandonion*. Publicidades inteligentes, usando el motivo del instrumento con su nombre garantizaba las asociaciones correctas” (Dunkel 1993, citado en Krapovickas, 2009, p. 10).

Si lo pensamos desde el punto de vista publicitario, se trata de una estrategia de posicionamiento, es decir, el lugar que ocupa determinada marca o producto en la mente del consumidor²¹.

De esta forma, encontramos un antecedente de cómo el significante “bandoneón” asociado a Band se fue transformando en un término genérico.

Entonces, según los autores consultados, se puede decir que no es absolutamente seguro que Band haya sido el creador del bandoneón. Por eso, y a modo de síntesis de los tres protagonistas de la historia, sirve recuperar la afirmación del constructor de bandoneones neerlandés Harry Guens:

“En 1835 (...) Uhlig de Chemnitz construyó la primera concertina alemana (un instrumento cuadrado) (...) Luego, Carl Zimmermann y Heinrich Band se presentaron con sus propias versiones, con diferentes disposiciones en el orden de los teclados. (...) Las disposiciones de los tres “constructores” comenzaron a conocerse como los sistemas Reinische (Band), Chemnitz (Uhlig) y Carlsfelder (Zimmermann)” (Doktorski, 1998, citado en Krapovickas, 2009, p.10).

Para finalizar, Dunkel (1996)²² explica que los instrumentos de Uhlig y Band respondían a una lógica tonal, posiblemente inspirada en la *concertina melodist*, en donde el teclado derecho contaba con 14 botones ordenados de modo tal que el conjunto de botones de la primera hilera son notas pertenecientes a la tonalidad si bemol mayor. De esta forma, con el sistema bisonoro tenemos 28 sonidos a disposición en solo 14 teclas, confirmando lo que plantea Krapovickas (Ibíd., p.16) quien indica que uno de los objetivos de usar el sistema bisonoro fue tener un registro más amplio para lograr más posibilidades en el momento de la

²¹ “El posicionamiento es la toma de una posición concreta y definitiva en la mente del o de los sujetos en perspectiva a los que se dirige una determinada oferta u opción. De manera tal que, frente a una necesidad que dicha oferta u opción pueda satisfacer, los sujetos en perspectiva le den prioridad ante otras similares” (Ries, Trout, & Ampudia, 1982, p. 5).

²² Citado en Krapovickas, 2009, p. 13.

ejecución del instrumento. Así para hacer una escala cromática²³ completa hay que intercalar los movimientos del fuelle abriendo y cerrando.

La escena religiosa

Cuando relatamos algunas de las ideas con la que sus creadores pensaron el uso de la concertina y el bandoneón nos referimos a una eventual función ceremonial que habría tenido en Alemania. Ahora, vamos a profundizar un poco más en este aspecto para continuar indagando los significados vinculados al instrumento.

Una de las representaciones más frecuentes del sentido común y que explicaría por qué cuenta con dos ganchos para ser colgado en el cuello, es que “fue creado (...) como un órgano de iglesia portátil para la tarea de evangelización”. Esta definición se encuentra dentro de la descripción de bandoneón que hace el sitio colaborativo a escala mundial Wikipedia²⁴.

En mucha de la literatura consultada para esta investigación aparecen referencias sobre este uso particular y la idea con la que fue creado (Véase, por ejemplo, Ferrer, 1977; Lopes, 2015; Benedetti, 2017). Una de las más desarrolladas la realiza el investigador argentino Miguel Ángel Scenna en un artículo para la revista *Todo es Historia*:

“El bandolium no fue hijo de la casualidad sino de la necesidad. Y de una necesidad espiritual. Hacia 1830 Alemania sufría una crisis en la fabricación de órganos, aparte que el elevado costo e imponente fachada de este señorial instrumento imposibilitaba llevar la música sacra al mismo tiempo conservara la solemnidad majestuosa del órgano” (Scenna, 1974, agosto, p. 11).

Durante la investigación para este trabajo académico era mi interés analizar el significado sagrado que conlleva el bandoneón. A partir de esta duda, surgió la posibilidad de entrevistar a un bandoneonista y luthier alemán, Klaus Gutjahr, quien se encontraba en Buenos Aires realizando una conferencia sobre sus fabricaciones artesanales:

“Yo tuve un profesor que vivió desde 1890 hasta 1980. Él vivió toda la historia del bandoneón y de él también recibí papeles con información sobre el pasado. También tengo partituras y otras cosas y en ninguna

²³ Una escala cromática se compone de todas las 12 notas de nuestro sistema musical occidental. Partiendo de la nota Do, existen 7 notas naturales: Do- Re- Mi- Fa- Sol-La-Si (tonos de una escala mayor), que se completan con 5 notas (semitonos) que están en medio de las notas básicas. Si la escala es ascendente, a los semitonos se los llama sostenidos y si es descendente, bemoles. Por ejemplo, en un piano el patrón de 7 teclas blancas que se repite, representa la escala mayor, mientras que el patrón de 5 teclas negras son los sostenidos o bemoles.

²⁴ Definición sobre la palabra “bandoneón”. (2018). Wikipedia.

hay información sobre este aspecto religioso. El bandoneón tuvo un teclado reducido en un primer desarrollo, luego vino Band, pero ninguna información hasta hoy que es la verdad por las iglesias (Sic.). Además puede tocar con el instrumento que llegó aquí música barroca, pero en Alemania nunca se usó el instrumento así” (K. Gutjahr, comunicación personal, 1 de mayo de 2015).

El hecho de que se tratara de un informante del país de origen del instrumento generó en mí más dudas sobre la veracidad de la utilización religiosa del bandoneón. Dudas que se profundizaron tras la lectura de los trabajos de Krapovickas (2009, 2012), quien también toma muchas referencias alemanas. Es notorio que en su amplia, multidisciplinaria y fundamentada tesis no aparezca ninguna alusión a la función espiritual del bandoneón o de la concertina.

No obstante, la versión más conocida también fue reproducida por otra fuente germana, esta vez, por un representante del Estado alemán durante una charla sobre la situación del bandoneón en el Río de la Plata, realizada en diciembre de 2017 en Montevideo a la que asistí y en la que también participó mi hermano, Julio Coviello.

En ese marco, Ingo von Voß, embajador alemán en la República Oriental del Uruguay, señaló:

“El bandoneón rápidamente se convirtió en el instrumento de la gente sencilla. No se tocaba en las grandes orquestas, pues no encajaba en la música interpretada por las orquestas alemanas de ese entonces. El bandoneón se usaba también como sustituto del órgano. El órgano de tubos era demasiado grande y pesado y estaba fijo en su lugar. Como no era posible llevarlo a ningún lado, el bandoneón sustituía al órgano en las ceremonias religiosas fuera de las iglesias. Por otra parte, hasta entrados los años '30 el bandoneón se tocaba en las veladas bailables por lo que se lo consideraba un instrumento de música popular”²⁵.

Luego de su disertación, le pedí al embajador Von Voß más detalles sobre la costumbre de sus compatriotas en relación al instrumento:

“Eran procesiones en el campo y había ceremonias que se organizaban espontáneamente y no había tiempo para ir a la ciudad para encontrar una iglesia con un órgano. Por eso había muchas ceremonias en el campo y se usaba también el bandoneón porque era un instrumento transportable y fácil de usar” (I. Von Voß, comunicación personal, 11 de diciembre de 2017).

²⁵Coviello, J., et al. (2017, diciembre). El Bandoneón, instrumento emblemático del tango Patrimonial. En R. Lorenzo (Presidencia). Encuentro *Tango Total*. Reunión organizada por la Fundación Cienarte, Montevideo, Uruguay.

Nuevamente nos encontramos con las distintas versiones de una historia. Por eso, si no hay certeza, queda la creencia, un sentido sagrado que veremos cómo continúa operando hasta nuestros días.

El clímax

Ahora sí. Llegamos al punto más alto de desarrollo en la historia del bandoneón. Aquí las cosas son un poco más claras por la cercanía en el tiempo. Los artistas son la familia Arnold y los modelos Doble A.

Decimos que es el clímax porque se trata del momento de producción industrial del instrumento con exportación a distintos países, entre los más demandantes, Argentina y Uruguay. Zucchi (1998, p. 19) cuenta que en 1864 Ernest Louis Arnold estableció su fábrica en la ciudad de Carlsfeld donde hacía los bandoneones E.L.A (por las iniciales del fundador). Éste falleció en 1910 y, un año después, su hijo Ernest Hermann continuó al frente del negocio. En tanto, sus otros hijos Paul y Alfred fundaron una compañía propia, con la experiencia ganada en la empresa paterna, donde comenzaron a producir los “famosos y apreciados” (Ibíd.) bandoneones “Doble A”, (en referencia a Alfred Arnold). “El único instrumento para una interpretación perfecta del tango argentino” (Ibíd.), decían, según informa Zucchi, algunos catálogos propagandísticos de la compañía.



Ejemplo de catálogo 1²⁶

²⁶ Fischer, H. (Sin fecha). Catálogo de venta de bandoneones Doble A. Fotografía.



Ejemplo de catálogo 2²⁷

Si bien en estos ejemplos no aparece la frase tal cual la cita Zucchi, sí podemos encontrar algunos significantes que asocian en un mismo discurso el tango con el Doble A.

En el primer aviso vemos los términos “Mejores”, “legítimos alemanes” + “Alfred Arnold” “bandoneones y concertinas” + “mejores orquestas del mundo” (en referencia al tango).

En tanto, en el segundo se lee: “bandoneón” + “Minnoto” (que metonímicamente habla del bandoneonista uruguayo Minotto Di Cicco) + “Arnold” + “el instrumento perfecto”.

Volviendo a la historia del Doble A, durante la Primera Guerra Mundial se interrumpió temporalmente la producción de la firma, aunque en 1919 se reanudaron las actividades.

²⁷ Catálogo de venta de bandoneón Doble A. (Sin fecha). Fotografía. Recuperado de Zucchi (1998, p. 18).

En la Argentina, eran importados por la casa Emilio Pitzer, que tenía registrada su marca, y por la tienda de Luis Mariani, ubicada en el centro porteño. También llegaron instrumentos “Doble A” bajo la falsa denominación de “América”, en una maniobra comercial que luego fue descubierta. Además, la empresa de los hermanos Arnold construía los prestigiosos bandoneones “Premier”.

Tras la muerte de Alfred y Paul, se hicieron cargo sus hijos Horst y Arno respectivamente, pero en 1949 la empresa fue expropiada por el régimen nazi, que la declaró “Fábrica del pueblo” para la producción de motores diésel.

Zucchi (Ibíd., p.18) sostiene que desde los albores de su fabricación los establecimientos alemanes se cuidaron muy bien de ocultar los secretos que ella encierra, de manera especial en lo atinente a las aleaciones metálicas utilizadas en la confección de las voces y en su matrizado. Esto aunque, paradójicamente, el bandoneón nunca fue patentado.

En el mismo sentido, Scenna (1974, agosto, p. 12) escribe “En adelante, y hasta nuestros días, la marca de bandoneones Doble A ha sido y sigue siendo sinónimo de lo mejor”.

Una vez más, se da una estrategia de posicionamiento comercial en torno al instrumento musical que luego veremos cómo sigue funcionando casi 75 años después.

Luego de la Segunda Guerra Mundial prácticamente se terminó la producción industrial en Alemania. ¿Fin de la historia?

Sentidos construidos

Tras esta larga descripción podemos ver que la distinción en las palabras para nombrar al aerófono portátil y los diferentes “guiones” de la película dejan ver que el instrumento no tiene un solo sentido, sino varias determinaciones que van cambiando, o no, con el tiempo.

De este modo, vamos a recuperar cuatro asociaciones fuertes en esta primera cadena significativa.

“**Alemán**”: Durante todo el recorrido, el escenario fue el país germano. Quizás para un futuro análisis se pueda sumar la asociación metonímica “Europeo”.

“**Popular**”: Puesto que el instrumento, favorecido por su portabilidad, fue utilizado en su mayoría por los sectores campesinos y trabajadores en escenarios festivos y bailables.

Además, la notación ideográfica y la difusión de material impreso permitieron un aprendizaje simple y sin maestros, lo que acercó a personas sin conocimiento musical al bandoneón y otros aerófonos portátiles. Por último, el sistema bisonoro y la disposición de las notas en el teclado que buscaba tener un registro más amplio para lograr más posibilidades en el momento tocar el instrumento.

“Religioso”: Lo sagrado forma parte del mito en torno al bandoneón. Su utilización como reemplazo del órgano en las procesiones al aire libre, sea cierta o no, crea significados que se reproducen hasta la actualidad.

“Doble A”: Una marca que se posicionó como sinónimo de bandoneón sobre todo en Argentina y Uruguay a través de articular la idea de que su producto era el mejor, perfecto y legítimo para tocar tango. En definitiva, hablamos de la construcción de un ideal.

Tango

Miremos al bandoneón y al tango como si estuvieran en una pintura: la zona del Río de la Plata es el nuevo paisaje para el instrumento alemán desde pasada la segunda mitad del siglo XIX.

En la Argentina son tiempos de collage urbano al sur de Buenos Aires producto de la inmigración europea y la movilización de sectores rurales desplazados del campo en medio del proceso modernizador llevado adelante por la generación del '80²⁸.

Sobre el vínculo entre este “ritmo compadrón” y el *fueye* hay mucho escrito. Mi propuesta es pensar que cada investigador le imprimió un color y que, por lo tanto, hay una paleta diversa de análisis sobre esta relación musical. Intentaremos dialogar con algunas de esas pinceladas y reflexionar aportando nuevos tonos a esta composición.

La llegada

Si sobre la creación del bandoneón existen muchas versiones, cuando se habla de su entrada a estas latitudes los relatos se multiplican, los nombres completos se borran y las fechas son aún más inciertas. De hecho, Zucchi (1998, p.27) opina que quizás no haya un solo introductor sino varios casi contemporáneos. No obstante, considero que es importante rescatar algunas de estas historias y sus protagonistas para hacer visible que el arribo y aceptación del instrumento fue una construcción social que se dio a lo largo del tiempo.

La mención más temprana ubica su ingreso en 1863 a través de un inmigrante suizo²⁹. Se trataba de un herrero que navegaba con un grupo de viajeros que tenían como destino radicarse en lo que hoy se conoce como Nueva Helvecia, Uruguay. En 1995, aparece en una crónica periodística la transcripción de un diario de viajes encontrado por el nieto de otro de los pasajeros, el Mayor Federico Bion, quien el 19 de diciembre de 1862 escribió: “Un ciudadano de Sarganz, Schumacher de apellido, viaja solo y hará venir después a su numerosa

²⁸ Como resultado de esta política aumentó considerablemente la cantidad de habitantes en Buenos Aires. Según datos del censo de 1887, la mitad de la población era extranjera y la otra nativa (Ferrer, 1960, p. 16). Otra cifra indica que en 1865 la ciudad tenía 150 mil habitantes mientras que en 1914 llegó al millón y medio (Del Priore, 1975, p.4).

²⁹ Esta cita (Zucchi, 1998, p. 24) y las otras versiones son retomadas por Benedetti (2017, p.50) lo que hace suponer que 1863 es la fecha más distante sobre la llegada del bandoneón al Río de la Plata que se conozca hasta la actualidad.

familia. (...) Verdadero temple montañés, algo rezongón (...) es nuestro bandoneonista”. A partir del cuaderno encontrado, también se pudo saber que luego de desembarcar en Montevideo se pierde todo rastro del instrumentista.

Otra de las explicaciones es que el bandoneón “fue dado a conocer en nuestro país allá por 1870 por ‘Bartolo’, el ‘Brasileño’, que trajo uno de 32 voces”³⁰. El dato surge de un reportaje, atribuido por los investigadores Héctor y Luis Bates en su libro de 1936 “Historia del Tango” al bandoneonista Antonio Chiappe. En este mismo libro se cita que el bandoneón fue introducido por Don Tomás Moore, “el inglés” en 1884. Además, existen versiones que mencionan a un marinero alemán y a “un tropero de carros llamado Pascualín (...) que trajo de Alemania el primer bandoneón”³¹.

A este período inicial³², del que no existen registros sonoros, pertenecen también “el ciego” Ruperto, Pedro Ávila, y José Santa Cruz, a quien se le atribuye haber tocado el bandoneón o concertina como voz “vivac” en la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay (1865-1870).

A través de esta enumeración podemos ver que es el significante “inmigrante” el que le imprime al bandoneón un nuevo sentido antes de su llegada al 2x4. Desde el punto de vista discursivo este antecedente será relevante cuando veamos las connotaciones negativas con las que la oligarquía gobernante cargó al término como forma de expresar su descontento con las conductas “incivilizadas” de los nuevos habitantes de la ciudad.

Un paulatino encuentro

Varela (2005, p.29-30) así describe el momento histórico de surgimiento del tango hacia fines del siglo XIX y principios del XX:

“Es una expresión plástica que aparece (...) como un modo de fundar nuevos valores, como el sonido inicial de una clase [media] que se está inventando así misma, que abrirá la brecha entre la burguesía acomodada y la pobreza, entre la civilización y la barbarie. El tango es el efecto musical de esta mixtura, un caleidoscopio italiano, español, judío francés, alemán, africano. (...) Todo es foráneo: el bandoneón, el baile de agarre, el nombre mismo. Salvo la milonga campera de la que el tango se nutre principalmente en el ritmo, el resto de los

³⁰ Zucchi (1998, p. 25).

³¹ *Ibíd.*, p. 27.

³² Zucchi, quien clasifica a los bandoneonistas históricamente, denomina a los primeros músicos “la generación de 1865” (*Ibíd.*, p.99-101).

elementos que le dan vida [la zarzuela, el chotis, la mazurca, la habanera, los cortes y quebradas] encuentran su raíz en el mosaico inmigratorio”.

La incorporación y aceptación definitiva del bandoneón en la música que estaba naciendo en los patios de los conventillos, los prostíbulos y otros lugares del arrabal de Buenos Aires llevó alrededor de 30 años. Entre 1880 y 1910 el instrumento presentó resistencias para formar parte de los conjuntos de músicos intuitivos de la Guardia Vieja³³ que por ese entonces estaban compuestos por violín, flauta y guitarra, o eventualmente, arpa o mandolín en sustitución de esta última. Por esa razón, Zucchi (1998, p. 29.) explica que los bandoneonistas fueron solistas obligados que tocaban polcas, valsos y mazurcas, entre otros ritmos (Ibíd., p. 51).

El *fueyero* Vicente Loduca decía en un reportaje a la revista Sherlock Holmes en 1913: “Nadie lo quiso aprender, eran muy pocos los que se animaban a entrar en un salón llevándolo enfundado. Antes se avergonzaban de su aspecto, de su vulgaridad (...) Viene de lejos, de los arrabales hacia el centro” (Ibíd., p. 27, Benedetti, 2017, p.49).

Este dato sirve para comenzar a desnaturalizar la idea de que el bandoneón y tango siempre fueron sinónimos, y ver que se trató de un proceso en el que los significados fueron cambiando.

En efecto, las resistencias hacia el bandoneón fueron cediendo lentamente cuando otros músicos que no eran bandoneonistas comenzaron a explorar el instrumento³⁴. Así en un reportaje hecho al violinista Ernesto Ponzio en la década del '30, ante la pregunta de cómo había nacido el apogeo del bandoneón, éste respondió: “Eso fue obra de Posadas, el famoso violín. Él fue el primero que enseñó a tocar el ‘fuelle’. Comenzó estudiando su manejo”. Cabe señalar que Carlos Posadas era un músico de esmerada formación que transcribía piezas a los bandoneonistas adaptadas convenientemente a la novedosa herramienta musical.

³³ La Guardia Vieja es una clasificación de los estilos de los músicos de tango, que según Ferrer (1960, p.3) se extiende aproximadamente desde 1880 hasta 1920. En tanto, la Guardia Nueva ocuparía el periodo 1920-1960 (Ibíd. p.33).

³⁴ Citado en Zucchi (1998, p.28, también mencionado en Krapovickas, 2009, p. 19).

Entre los bandoneonistas más renombrados de este periodo³⁵, podemos citar a Sebastián “El Pardo” Ramos Mejía y Antonio Chiappe. Sobre el primero, distintas fuentes³⁶ mencionan que era un mayoral de tranvía, mulato descendiente de esclavos de la familia Ramos Mejía, que contaba con un bandoneón de 53 teclas que tocaba de forma autodidacta en los conventillos y cafetines. Músico intuitivo, se convirtió en una figura decisiva en el proceso de aceptación y difusión del instrumento gracias a su Facultad del Bandoneón ubicada en Uruguay en la que ofrecía clases por correspondencia tanto en Argentina como en el vecino país oriental alrededor de 1890.

Con respecto a Chiappe, Zucchi (1998, p.28) afirma que fue la otra columna de apoyo en este fenómeno de transculturación. Uruguayo, de sólidos conocimientos musicales, una de sus primeras agrupaciones data de 1882 en donde tocaba un repertorio compuesto por mazurcas, valeses y otros ritmos por entonces en boga. (Ibíd., p. 105).

Otro de los pioneros del *fuete* fue Domingo Santa Cruz³⁷. Zucchi (Ibíd. p. 100-101), cuenta que él y Pedro Ávila vivían juntos y que fue Tomás Moore el que los puso en contacto con un pequeño bandoneón de 32 voces. Por ese entonces, ambos eran ejecutantes de concertina y pasaron a tocar un instrumento de 64 voces que recién comenzaba a importarse. Por otro lado, Santa Cruz fue uno de los primeros músicos que llevaron al bandoneón al plano instrumental de conjunto, sacándolo de su obligado rol de solista³⁸.

Paulatinamente, y a medida que el tango comenzaba a definirse como género musical, los tríos fueron cambiando su forma y convirtiéndose en cuartetos. Así el piano fue reemplazando a la guitarra y el bandoneón a la flauta. Al respecto, Benedetti (2017, p. 51) indica que una de las características principales de esta transición es que había una propensión a que los encargados de conducir a los conjuntos fueran bandoneonistas, en detrimento de otros instrumentistas. El investigador atribuye este hecho a una simple razón: “tango y bandoneón ya estaban recíprocamente identificados” (Ibíd.). Desde nuestra mirada discursiva, este sería el momento en el que la transgresión de las reglas de combinación metonímica entre ambos significantes ha alcanzado su punto de no retorno para transformarse

³⁵ Según la clasificación de Zucchi, estos músicos pertenecen a la “generación de 1880”.

³⁶ Ver Zucchi (1998, p.28), Scenna (1974, agosto p.12-13) y Krapovickas (2009, p. 51).

³⁷ Según la clasificación de Zucchi, este músico, hijo de José Santa Cruz, pertenecen a la “generación de 1895”.

³⁸ Citado en Scenna (1974, agosto, p.13).

en metáfora. Desde entonces, “bandoneón” y “tango” se equivalen y comienzan usarse como sinónimos. Un poco antes del 1910 esta relación estaría totalmente afianzada debido a que los grupos comenzaron a grabar sus composiciones, muchas de las cuales pertenecían a bandoneonistas.

Juan Maglio, Augusto Berto, Arturo Bernstein, Genaro Expósito, Eduardo Arolas, Francisco Famiglietti, Vicente Loduca y Vicente Greco son algunos de los músicos que definitivamente establecieron el vínculo firme entre aquel aerófono portátil de origen alemán y el tango. De hecho, el calificativo de “orquesta típica criolla” (luego acortado a “orquesta típica”) surgió cuando Vicente Greco y su hermano realizaron las primeras grabaciones de discos para el sello Columbia³⁹.

El establecimiento del bandoneón en las agrupaciones musicales produjo un cambio en el ritmo del tango, que hasta entonces era saltarín y compadrito. Así explicaba la transformación, el bandoneonista y profesor Marcos Madrigal:

“Se solía tocar la melodía al unísono y la guitarra marcando el ritmo, el que era de 2 x 4 ejecutado a *tempo* rápido y con muchas notas en *staccato* [picado]. A partir de la adopción del bandoneón, las agrupaciones (...) modificaron el tempo de la ejecución, dada la dificultad que encontraban (...) para ejecutar el instrumento ágilmente. Las milongas y los tangos que se solían tocar más ligeramente fueron modificados de acuerdo a las necesidades del bandoneón, prefiriéndose así la ejecución con tempos más moderados. Los tangos empiezan a caracterizarse por ser lentos y ligados. Las posibilidades técnicas de los instrumentistas eran por lo general muy escasas, las melodías y bajos eran sencillos y los acompañamientos sin variaciones de armonía”. (Citado en Krapovickas, 2009, p. 20).

Razones técnicas, musicales e históricas.

El párrafo anterior permite retomar el debate sobre las posibles razones que hicieron que el bandoneón sea aceptado por los músicos de la Guardia Vieja. ¿Fue el destino, la fatalidad o un misterio que no necesita explicación? Según Benedetti (2017, p.51), “la ejecución del bandoneón es complicada: aún en las formas más elementales de hacerlo, requiere de una destreza técnica a la que sólo se llega con estudio y mucha práctica”. En ese sentido, manifiesta que “no deja de ser llamativo que tantos artistas optasen por este instrumento en una época en la que los “maestros” tenían poco para ofrecer” (Ibíd.).

³⁹Citado en Krapovickas, 2009; Zucchi, 1998.

En tanto, Mercedes Krapovickas (2012, p.158) hace un llamado de atención a los “estudiosos del tango y el bandoneón” para que “no difundan ni utilicen premisas falsas: primero, que el bandoneón tiene teclados ilógicos (...) y, en segundo lugar, que el bandoneón es un instrumento difícil que sólo unos pocos han podido o podrán aprender a tocar”.

Con el objetivo de desarmar estos mitos, la autora realiza un análisis de la lógica de los teclados del modelo de bandoneón que se adoptó en el Río de la Plata para ejecutar tangos y las prácticas musicales que lo acompañaron. Se trata del tipo “rheinische Tonlange 38/33” (Ibíd. p. 159) que en alemán significa que es una disposición de notas en los teclados proveniente de la zona del Rin y que tiene 38 botones en la mano derecha y 33 en la izquierda. Es decir, de 142 voces.

De este modo, Krapovickas concluye que el contexto en donde los instrumentos musicales son creados influye en la aceptación de los mismos en otros contextos. En ese sentido, conjetura que la admisión del bandoneón estuvo ligada a las características propias del instrumento y a los objetivos de los sus creadores:

“En oposición a lo que usualmente se sostiene en el Río de la Plata, hay fuertes indicios para sostener que el bandoneón fue aceptado no sólo por su sonido tan especial, sino que también por la novedad de su teclado, y de que el mismo brindaba la posibilidad a músicos intuitivos, que no sabían escribir música en pentagramas, aprender el instrumento a través de la notación ideográfica. Este aspecto se refuerza con las biografías de los primeros bandoneonistas (...) en las cuales se indica que los mismos fueron músicos amateurs, que tocaban “de oído” y, por lo general, sabían tocar varios instrumentos (guitarra, acordeón, concertinas-bandoneones). ¿Cómo se explica, si no, el hecho de que los primeros bandoneonistas (...) hubieran podido tocar distintos modelos con mucha facilidad? Si estos instrumentos fueran difíciles, ilógicos, y sólo para unos pocos músicos con mucho estudio, ¿cómo es posible que músicos sin formación académica pasaran de trabajar como pintores a ser famosos y hasta a formar escuelas de bandoneón? ¿Cómo se explica, si no, que aún hoy en día muchas casas en el Río de la Plata conservan bandoneones de familiares que tocaban como pasatiempo?” (Krapovickas, 2012, p. 180-181).

En el texto, Krapovickas menciona la cuestión del sonido del bandoneón que hasta el momento no fue abordada en esta tesina y que también suma razones que ayudan a entender por qué este instrumento se convirtió en sinónimo de tango.

Al respecto, Zucchi (1998, p. 29) afirma:

“En lo que hace a posibilidades musicales, (...) tiene una dualidad acústica por demás llamativa: abriendo el fuelle, su sonoridad es brillante y diáfana, pero cerrando suena ríspido, apagado y camorrero. (...) Posibilita además, tocar melodías o acompañamientos con cualquiera de las dos manos y el volumen sonoro puede aumentarse o disminuirse en medio de su emisión, permitiendo así toda gradación de matices”.

Sin embargo, luego dice que quizás “la ganzúa que le abrió las puertas de la aceptación” haya sido la calidad tímbrica de sus registros bajos. “Esa era la voz aguardada por el tango para decir lo que venía callando” (Ibíd.).

Entre los encargados de hacer hablar al *fueye* entre 1920 y 1960 podemos mencionar a Enrique “Minotto” Di Cicco, Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Osvaldo Fresedo, Ciriaco Ortiz y por supuesto, Aníbal “Pichuco” Troilo.

Hasta aquí fueron pinceladas a través de explicaciones técnicas, musicales e históricas. Es necesario agregar nuevas tonalidades a esta pintura.

La perspectiva simbólica⁴⁰

Este punto de vista ayuda a comprender el vínculo más importante a los efectos de esta tesina, “bandoneón” y “tango”, como relaciones de sentido que se retroalimentan en un sistema abierto de producción de discursos. ¿Cómo explicar el proceso descrito anteriormente desde el marco teórico antiesencialista propuesto para esta investigación?

En principio, podemos decir que lo que se dio entre ambos momentos fue una articulación discursiva debido a que su identidad se vio modificada producto de la sobredeterminación. Veamos algunos ejemplos de cómo el tango generó cambios en el bandoneón y sus prácticas.

A medida que la música fue definiendo su estilo, los bandoneonistas comenzaron a hacer demandas a las fábricas alemanas de acuerdo a sus necesidades e intereses.

Al respecto, Zucchi (1998, p. 16) relata que en 1924 se realizó un congreso en Alemania para establecer un estándar de los teclados del bandoneón luego de la proliferación de modelos. Este acuerdo fue alcanzado un año después creando un tipo de 144 tonos y 72 teclas

⁴⁰ Véase también Lopes, P. R. M. (2015). Scielo. O processo explosivo do bandoneón na formação do tango. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. ISSN 1982-2553, (29), quien desde la teoría semiótica de Yuri Lotman analiza la relación entre bandoneón y tango.

diatónicas o bisonoras, 37 en los cantos y 35 en los bajos, que fue adoptado por los músicos alemanes. “No obstante, el modelo de 71 teclas y 142 voces [rheinische Tonlage 38/33], que es anterior a la unificación, fue el requerido por los músicos de tango de Argentina y Uruguay.

Recordemos también el slogan de algunos catálogos de venta de la fábrica Doble A mencionado en el capítulo anterior: “El único instrumento para una interpretación perfecta del tango argentino”. Aquí se ve claramente la cadena significativa que relaciona el bandoneón de esa marca con el tango, en donde el efecto de “tanguedad” puede ser encontrado en los términos “única” y “perfecta”. Según este aviso podemos interpretar que no hay otro instrumento posible para tocar tango o que si se lo quiere hacer de forma perfecta tiene que ser con un Doble A.

Otro ejemplo se da en el campo de la enseñanza, puesto que aquellos primeros instrumentistas intuitivos fueron los maestros de las camadas posteriores que pudieron plasmar en forma escrita esos conocimientos que adquirirían de manera oral o por medio del sistema ideográfico. En ese aspecto se destacan las figuras de Ramos Mejía y Jesús Pérez, quienes empezaron a brindar educación del instrumento por correspondencia⁴¹. También es importante el trabajo de Berstein, con quien comienza a declinar el extenso periodo empírico de enseñanza. Este músico, conocido como “El alemán”, era el bandoneonista de mayores conocimientos musicales y mejor técnica del periodo guardiaviejista y se dedicó a la racional sistematización de la enseñanza en una Academia ubicada en Barracas, en donde se formaron alrededor de 200 músicos, entre ellos, Carlos Marcucci y Félix Lipesker, autores de uno de los métodos de bandoneón más difundidos hasta la actualidad⁴².

Sobre los cambios que produjo el bandoneón en el tango, es importante la ralentización del tempo que le provocó al género rioplatense la utilización de ese instrumento, rompiendo así con sus orígenes de música canyengue. Sin embargo, hay otro hecho de relevancia que muestra la influencia entre estos dos significantes. Lo llamaremos proceso de elitización del bandoneón.

⁴¹Citado en Krapovickas, (2009, p. 51).

⁴²Citado en Zucchi (1998, p. 36).

Como dijimos, una de las determinaciones que tenía desde sus orígenes este aerófono portátil era el de ser “popular”⁴³. No obstante, en la bibliografía consultada existen pistas para sostener que ese sentido asociado a la posibilidad de acceso democrático se fue perdiendo a medida que el tango y el bandoneón afianzaron su relación. Veamos...

Ferrer (1977, p.58) asegura que “cuando al trío-guitarra violín, flauta- se agrega el bandoneón, ¡se acabó para siempre la democracia de los instrumentos tangueros! Aquellos tres ya no son más que puro trípode donde hace pie con sensación de príncipe el Gran Arrugado”. Además, manifiesta: “En cualquier tablado, en la foto o en la simple enumeración de personal de un conjunto no hay tutía: ¡El Bandoneón al frente! No hay capricho en esta distinción, en ese clasismo musical” (Ibíd.). Por último, este investigador y poeta, afirma que “esta autoridad del Bandoneón queda patente desde el pique: las primeras vedettes de la música porteña, los ídolos populares que ordenan a la gran tribu arrabalera (...), serán bandoneonistas” (Ibíd., p. 58-59).

Por su parte, Varela (2005, p. 116) cuenta la biografía de Eduardo Arolas de esta forma:

“Aprendió con la guitarra que le dio su hermano José, caminó en dúo o en trío por todo Barracas (...) hasta que en un patio conoció al Mochila González, lo escuchó tocar el *fueye* y entonces abandonó la guitarra y se hizo aristócrata, o del bandoneón, que es lo mismo”.

La misma fuente explica que fue Arolas el que develó el bandoneón para el tango, no sólo por su forma de tocarlo, las innovaciones que introdujo, sino además porque compuso encima del instrumento abriendo su universo infinito de posibilidades armónicas. Por esta razón, era conocido como “el Rey del bandoneón”, adjetivo que lo lleva también a su apariencia personal:

“Con vanidad de nuevo rey, (...) graba su nombre en la hebilla del cinturón, AROLAS; hace bordar sus iniciales, EA, brillantes de oro sobre violeta, en el paño que pone encima de sus piernas; graba el nombre en alpaca y en mayúsculas sobre la madera del *fueye* y muestra con guantes y anillos de oro, con boquilla y de *smoking*, igual que Juan Carlos Cobián. Sabe que el bandoneón lo vuelve un aristócrata, que lo hace de una raza selecta entre los músicos porque en el bandoneón está el tango” (Ibíd. p. 116-117).

⁴³ Ver capítulo “Doble A”, p. 34-35 de esta tesina.

Para finalizar con este recorrido, traemos declaraciones del “Padre del Tango”, Ángel Villoldo, quien en 1917 afirma: “¿Y quién se acuerda ya de los tiempos de la Recoleta? Si los actuales bandoleonistas (sic) hasta creen que ellos han inventado el instrumento”⁴⁴.

“No más democracia”, “príncipe arrugado”, “clasismo musical”, “vedettes”, “aristócratas”, “reyes”, “raza selecta”, “inventores del bandoneón”. Esas palabras son algunos indicios discursivos que permiten conjeturar que con el tiempo el bandoneón fue perdiendo su calidad de popular y pasó a significar un instrumento para unos pocos, aunque Krapovickas diga lo contrario. El atributo democrático de aquella particularidad que permitía la libre improvisación interpretativa operó durante los años en que el bandoneón fue resistido por los músicos de tango y también en los primeros tiempos de aceptación. Luego, ese sentido comenzó a cambiar hasta transformarse en un instrumento elitista.

¿Una voz, una ciudad, una nación?

“El tango (...) es afirmación de lo argentino, de lo porteño, de lo rioplatense, en franca pelea contra las fuerzas disolventes, despersonalizadoras de la inmigración”. El Bandoneón, justamente, por desconocido, porque llega absolutamente vacío, virgen, sin historia, sin técnica, sin tradición musical, sin presión emocional (...) es la gran posibilidad: la criatura justa para ser educada a la criolla, para ser llenada hasta los bordes con la nuestra” (Ferrer, 1977, p.57).

¿El bandoneón llegó realmente virgen y sin historia? Podríamos decir que no. Arribó a la zona del Río de la Plata con sentidos incorporados, pues así lo determina la polisemia de los elementos mencionados.

Para retomar la idea de Ferrer, pero desde la teoría de Laclau y Mouffe podríamos decir que el significante “bandoneón” flotaba en el campo de la discursividad y que al articular con el “tango” comenzó a vaciarse y llenarse de un sentido único.

El poeta, al igual que este capítulo de la tesina, utiliza una metáfora pictórica para hablar del *fueye*:

“El Bandoneón (...) reorganiza por entero la naturaleza acústica del Tango orquestal. Porque pesa mucho su óleo tan denso, tan cargado de pigmentación sonora con sus ligaduras espesas sobre la ligera acuarela de los colores instrumentales que lo han precedido y sobre los cuales se inscribe ahora. (...) El Tango encuentra

⁴⁴ Citado en Zucchi (1998, p. 106).

en el bandoneón el registro preciso de una gravedad expresiva todavía no dicha, pero absolutamente constitutiva y con ganas de ser dicha” (Ferrer, 1977, p.59).

O sea, el tango encuentra su voz en el bandoneón. ¿Pero qué era lo que esta música tenía que decir? Quizás, pueda ayudar a entenderlo el músico Vicente Loduca:

“Tiene una analogía con el acordeón. (...) Posiblemente será un derivado. Pero el sonido: eso se lo aseguro yo, es tan diferente como del día a la noche (sic). Si usted tiene oído, Si sabe sentir. Si tiene alma. Si ha querido alguna vez. Si tiene novia me ha de dar la razón. (...) Se presta mucho para el tango” (Citado en Benedetti, 2017. p. 49).

¿A qué tango se estaría refiriendo Loduca? Como sabemos, la identidad del tango no es siempre la misma porque cambia con la contingencia. En ese sentido, Gobello (1980a, 1980b, 1989) plantea que la esencia del tango, “la tanguedad”, es la aptitud para expresar los sentimientos del porteño y, por extensión del argentino. Corriéndonos de su mirada esencialista, podemos decir que el tango en términos discursivos funciona en una relación metonímica (la parte por el todo) con los elementos “porteñidad” y “argentinidad”. La música refiere a la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes, que a su vez está vinculada a la Argentina por ser la capital del país. Gobello separa este género en tres momentos: la compadrada, el sentimentalismo y la ansiedad. En su origen, el ritmo alegre del 2x4 representaba al compadrito, ese personaje que con su baile de cortes y quebradas mostraba “todo aquello de lo que se jactaba: la destreza, el coraje, el sentido despreocupado de la vida, la hombría-que ahora llamaríamos machismo, aclara el autor-, el dominio a la mujer” (1980a, p.2). Según Gobello, el bandoneón llega cuando el tango comienza a despojarse de la compadrada expresada en el silbido de la flauta y es reemplazada por la melancolía.

En otras palabras, el tango hegemonizó al bandoneón o, como diría Ferrer, “lo llenó hasta los bordes”. Si lo pensamos con los conceptos de Zizek, el tango es el colchón ideológico que detiene el deslizamiento metonímico de “bandoneón” y que fija temporariamente su significado a través de una operación metafórica. Desde ese entonces, esa particularidad constituye un punto nodal que encarna una universalidad que dimos en llamar “tanguedad”.

Hemos hablado de la modificación en el tempo que trajo el instrumento a causa de la poca experiencia de los músicos. Ahora trataremos de analizar este periodo sentimental en relación al momento histórico que vivía la Argentina porque, como afirma Varela (2016, p.16):

“Separar al tango del contexto histórico en el que nace, elaborar una historia sin recorrer el proceso político y social en el que se despliega, supone una falsa autonomía y una degradación de su potencia política y de su arraigo como expresión de la Argentina moderna. [Puesto que] desde 1880 en adelante, el tango acompaña el nacimiento, el despliegue y las diferentes transformaciones que vive el país como nación unificada”.

Siguiendo con Gobello, el autor sugiere que la entrada de la melancolía en el tango se dio a causa de los inmigrantes que llegaron para poblar la ciudad. Así en este segundo periodo sentimental, el porteño es “un hijo de gringos que come *pastasciutta* y tañe el bandoneón” (1989, p. 52). Por el contrario, Varela (2016, p.18) sostiene que si bien la inmigración abre las puertas para que el tango sea lo que es, esto no se debe a la tristeza o la melancolía por dejar su tierra y su familia, sino por los efectos sociales, políticos y culturales que la inmigración provoca. Efectos que puestos en relación con los procedimientos de intervención del naciente Estado moderno, generan una dinámica contradictoria de aceptación y rechazo de esos extranjeros. “La necesidad de afirmación de la individualidad característica de la Modernidad se da al mismo tiempo que la necesidad política de conformar una comunidad” (Ibíd.)⁴⁵.

Recordemos que la apertura de fronteras fue una política de la oligarquía conservadora para desarrollar el país a partir de un modelo agroexportador donde el puerto de Buenos Aires era el centro de distribución de los productos que llegaban en ferrocarril (construidos por los ingleses) desde las provincias. Basta ver el armado de las líneas de tren en forma de abanico con su vértice en la Capital Federal para resumir el modo en que la dirigencia pensaba el progreso de la Nación.

No obstante, Varela (2005, p. 30) nos recuerda con cierta ironía que el inmigrante europeo que llega no es que el que la sociedad gobernante esperaba:

“No son franceses que llevan *El contrato social* de Rousseau bajo su brazo, tampoco el italiano culto que ama la ópera; mucho menos el inglés, a quien esperaban a las cinco de la tarde para mostrarles que aquí también existe la civilización. (...) No, los que bajan de los barcos arrastran, en su mayoría, la condición de

⁴⁵ La relación conflictiva entre la relación “inmigrantes”, “tango” y “Argentina” en la Modernidad también será analizada en el capítulo “Macho” desde la perspectiva genealógica de Michael Foucault, que toman Gustavo Varela y Mercedes Liska.

bárbaros (...) seres capaces de dormir en habitaciones de conventillo, apilados uno encima del otro y que traen (...) ideas que atentan contra la moralidad local [sexo, socialismo y anarquismo, por ejemplo]”.

La Modernidad y sus tensiones son analizadas por la socióloga, bandoneonista y Rectora de Universidad Nacional de Lanús, Ana Jaramillo, quien indaga la relación entre el suicidio de intelectuales, políticos y artistas argentinos y la melancolía.

En ese trabajo (Jaramillo, 1995, p.114) indica que “el espíritu melancólico de los argentinos se expresa en su creación literaria y musical a través del tango y en la voz gangosa y quejumbrosa del bandoneón”. Explica que “para el psicoanálisis la melancolía es un tormento del ideal, un dolor que proviene del ideal, cuando éste padece él mismo por defecto” (Ibíd. p.108-109). Se trata de una deficiencia real de los padres (o personajes equivalentes), que tienen una incapacidad para ser ejemplificantes y estructurantes del narcisismo moral debido a una falla constitucional del ideal del yo.

Jaramillo asume el riesgo de extrapolar el problema individual a la sociedad y se pregunta por los padres de la Patria: “¿Quién nos puso en esa contradicción que sostenía que el desarrollo nacional implicaba necesariamente optar entre civilización ajena y barbarie propia?” (Ibíd. p, 110). En ese sentido, critica el eurocentrismo de la inteligencia nacional que admira las ideas de los filósofos, políticos y escritores del Viejo Continente, asumiendo la imagen del Otro, impidiendo la construcción de un destino y un sujeto histórico y real propios. Además, diferencia al porteño que se formó a partir de la inmigración y a otros pueblos que tenían sólidas raíces culturales cuando llegaron los conquistadores europeos. “Los porteños no tienen ni a un Cuauhtémoc, ni a un Túpac Amaru a quien admirar, (...) padres con los cuales la inteligencia pueda identificarse” (Ibíd.).

La investigadora sostiene que el ser humano padece una crisis en el tránsito del sujeto pasional al sujeto social. El primero es el que construye su destino a partir de valores absolutos, creencias, que no permiten ver la finitud y lo efímero de la realidad, ya que la pasión produce el ocultamiento de la temporalidad. Mientras que el segundo es un sujeto socioeconómico y político, pero sin fundamento ontológico.

“Porque el hombre no es un sujeto abstracto, racional y universal [característico de la Modernidad], homogeneizado por la res cogitans. Sus crisis profundas no son crisis de modelos abstractos paradigmáticos y

racionales. Son crisis pasionales, donde sus valores están en carne viva y sufre el tormento de perder el sentido de su existencia” (Jaramillo, 1995, p.82).

La mirada melancólica desea así los días del pasado y persigue los fantasmas. Al respecto, Jaramillo explica que esa idea fija que el tango construye, es un espacio existencial, temporal, sacralizado por el profano que no resiste la ansiedad ni la tensión de la relatividad y homogeneidad del Mundo.

“El tango y su voz, el bandoneón (...) buscan el ayer, el amor, (...) la ilusión, la pasión, la juventud, (...) pero también sobreviene la traición, el abandono y el dolor. (...) Parece que todo tiempo pasado fue mejor, (...) que llamando a los recuerdos que lo hicieron feliz, surge necesariamente el sentimiento ambivalente de pérdida. (...) La única forma de amarrarlos es evocándolos, aún a costa del dolor que provoca el recuerdo de su pérdida porque ese es el lugar que, sacralizado, es (...) orientación en el mundo anómico del presente”. (Ibíd. p. 120).

En definitiva, la queja del bandoneón recrea simbólicamente el tiempo sagrado, pasional: el barrio, el arrabal, la niñez, la primera novia, el café, los muchachos de ayer, la madre dedicada en exclusividad a la crianza del hijo. Aquel momento ideal al que siempre queremos volver aunque sabemos que es imposible.

El aporte de Jaramillo nos permite ver los significados con que el bandoneón continuó mutando a partir de su articulación con el significante “tango”. Si bien la autora no establece un periodo concreto sobre el análisis que realiza, entendemos que su mirada corresponde mayoritariamente a la etapa sentimental del tango canción, cuyo hito inaugural es en 1917 cuando Pascual Contursi le pone letra al tema “Mi noche triste”, de Samuel Castriota, inmortalizada luego por la voz de Carlos Gardel.

Entonces, observamos que, a través del sonido del bandoneón, el porteño y por extensión metonímica, el argentino, simboliza una melancolía, un dolor por algo que se perdió y que se sigue buscando. Esa voz produce un efecto de retorno a lo sagrado en el mundo profano que trae la Modernidad. Es interesante recordar que ese sentido espiritual ya formaba parte del instrumento antes de su llegada al Río de la Plata por su supuesta utilización en ceremonias religiosas en reemplazo del órgano o por la posibilidad de que sirviera para tocar música de cámara.

Nuevamente, el bandoneón en su articulación con tango remite a un ideal. La primera reflexión la hicimos en relación al Doble A y el análisis de su relación con la melancolía nos conduce a una segunda instancia de idealización de espacios, objetos y personas.

Pero como las asociaciones de sentido no son naturales, veremos que con la aparición del vanguardismo de Astor Piazzolla en el año 1955, muchos de los significados en la cadena “bandoneón”, “tango”, “Buenos Aires”, “Argentina” fueron modificados. Sin embargo, el sentido que permaneció intacto fue el del modelo de bandoneón ideal, puesto que el autor compuso el tema “Tristezas de un Doble A”.

Así describe Varela (2016, p. 17) a la música porteña que llega para romper con el sentimentalismo anterior:

“Un tango abstracto, inesperado, que ni se baila ni se canta; un tango hecho de innovación y búsqueda, de investigación, contemporáneo a la experimentación en el teatro, en la tecnología científica, en la política, en el agro y en el psicoanálisis; se crea en laboratorios de gestación donde se reinventa el tango puerta adentro: el sótano, el café-concert, las universidades, ámbitos distintos a los del tango canción”.

La misma fuente explica que las discusiones a favor y en contra de la música de Piazzolla tuvieron una “violencia inusitada” (incluyeron amenazas de bomba, golpes de puño y fuertes intercambios en diarios, revistas y programas de TV) porque para sus detractores lo que estaba siendo amenazado era el tango mismo. Como se trataba de un problema ontológico, los viejos tangueros hablaban de restituir el tango a su identidad anterior.

Varela relaciona este periodo con el proceso derivado del fin del peronismo y de su proscripción inmediatamente posterior en manos de la Revolución Libertadora. “Revolución y resistencia son los conceptos que ordenan la práctica política después de la caída de Perón y los que se aplican al tango” (Ibíd. p. 21).

Entre las acciones de resistencia se encuentra la convocatoria a un encuentro de músicos hecha en 1956 por el compositor Julio de Caro para reponer “el espíritu legítimo del tango” y la del productor Ben Molar que reúne para grabar un disco a intérpretes consagrados del género con escritores como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato. (Ibíd. p. 21-22).

A estas prácticas se suma la historiografía, mencionada en esta tesina cuando desarrollamos el concepto de “tanguedad”, en donde se insiste con precisar una esencia, un ideal (otra vez el ideal) que delimite la identidad del tango⁴⁶.

Sin embargo, poco a poco la música de Piazzolla fue siendo aceptada, sobre todo, a partir de las composiciones que realizó con Horacio Ferrer, la más popular quizás sea “Balada para un loco”, y su consagración definitiva llegó en los años ’80 con sus presentaciones en París y Nueva York.

Ahora bien, ¿cuál es la construcción del porteño a través del tango de vanguardia y el sonido del bandoneón de Piazzolla?

Para Gobello (1980a, p.9), representa la ansiedad que produce la vida moderna, es decir, la tensión y el stress de las grandes ciudades.

En la misma dirección, Omar Corrado, historiador de la música y musicólogo argentino, realiza un análisis sobre la asociación simbólica de la obra de Piazzolla y la ciudad de Buenos Aires y sostiene que se trata de un sonido radicalmente urbano y que no puede pensarse por fuera de nuestra experiencia de las grandes urbes contemporáneas: la modernidad, la percepción inestable, el dinamismo, los extremos paradójicos de extraversión y de incomunicación.

Con Corrado también profundizamos la mirada discursiva planteada con anterioridad, cuando afirma:

“El tango se popularizó en Argentina precisamente en el momento en que Buenos Aires se transformaba en la metrópolis actual, de la que se convertiría, para sus habitantes, en símbolo privilegiado, y para el exterior, en la metonimia misma del país, lo que no ha cesado de afirmarse a lo largo del siglo. Sin embargo, para vastos sectores del público contemporáneo, es la música de Piazzolla la que ha asumido los rasgos identitarios de Buenos Aires”. (Ibíd.)

El autor explica que la música y la imagen de la ciudad refuerzan sus nudos significantes por otras vías como la utilización en producciones para turismo, películas y tapas de algunos discos que mostraban a una Buenos Aires moderna, incluso futurista, en acuerdo con los

⁴⁶ Ver capítulo “Primera parte: tanguedad”, p. 18-19 de esta tesina.

títulos de algunas de sus piezas más conocidas: “Lo que vendrá” o “Preludio para el año 3001”.

Con respecto, a los textos puestos en música por el bandoneonista, en particular los de Horacio Ferrer, señala que elección temática evita los topoi cristalizados por la retórica del género: la nostalgia, el barrio, el recuerdo, la infancia, el desengaño, el de la oposición centro/barrio, sustituido por otro más homogéneo de metrópolis contemporánea. En cambio, las nuevas letras privilegiaron una visión de la ciudad menos melancólica, más dinámica, con contrastes fuertes, surrealista por momentos, casi sin pasado. (Ibíd. p. 58-59).

La articulación del bandoneón con el tango de Piazzolla, reformula una vez más, el sentido en torno al instrumento, que en esta etapa se vuelve sinónimo de una Buenos Aires moderna, que mira al futuro; la capital de la Argentina, una nación inserta en mundo.

Pinturas (y esculturas) de hoy

En la actualidad, el bandoneón ilustra como ícono a cuanto rubro busque comunicar un sentido de “tanguedad”. En los ámbitos más disímiles su imagen y sonido nos anclan en el imaginario del ritmo que representa a la ciudad de Buenos Aires, al porteño, y desde una mirada federalista, a la Argentina toda.

Así por ejemplo, el espacio del Gobierno de la Ciudad destinado al desarrollo del tango ubicado en Puente Alsina, en el barrio de Pompeya, se llama “Polo Bandoneón”, mientras que el logo del sistema de transporte porteño Metrobus está representado por un fuelle que metafóricamente funciona como la forma efectiva de algunos de los colectivos que utilizan los carriles exclusivos y también alude al bandoneón, al tango y a Buenos Aires.



Ícono de Polo Bandoneón⁴⁷



Ícono del sistema Metrobus⁴⁸

⁴⁷ Sin autor (2017). Ícono de Polo Bandoneón. Dibujo.

⁴⁸ Sin autor (2017). Ícono del sistema de transporte porteño Metrobus. Dibujo.

Tan lejos ha llegado el sentido común en torno al instrumento que en 2016 un equipo argentino de expertos pasteleros ganó en México el campeonato latinoamericano de pastelería, La Copa Maya, presentando un postre helado con la forma del *fueye*⁴⁹.



Postre helado con forma de bandoneón⁵⁰

Si lo pensamos bien, la elección no resulta tan descabellada porque no hay que olvidarse que las artes plásticas abarcan tanto la pintura y como la escultura. Eso sí, el análisis entre el significante “helado” y “bandoneón”, queda para otra investigación.

⁴⁹ Ríos, S. (2016, febrero 29). Diario La Nación.

⁵⁰ Pastelería Artesanal Argentina. (2016). Postre helado con forma de bandoneón. Fotografía.

Macho

“¡Me olvidé de ‘Paquita’ Bernardo!”. Esa fue mi reacción cuando me di cuenta de que había terminado el capítulo sobre tango sin haberla nombrado. Puede que en el baile de la escritura se me haya pasado. En algún momento hasta se me ocurrió dejarla para el apartado en que hable del bandoneón y las mujeres. Sin embargo, también me pregunto: ¿No habré caído en las representaciones del sentido común? ¿Dónde las puedo buscar? La primera asociación que me viene a la mente es una canción que escuché por primera vez en mi adolescencia. Julio Sosa con su voz desgarrada y conmovedora narra el poema de Celedonio Flores “Por qué canto así”⁵¹, bajo la música de “La Cumparsita” compuesta por Gerardo Matos Rodríguez: “Y yo me hice en tangos porque..., porque el tango es macho, porque el tango es fuerte, tiene olor a vida, tiene gusto a muerte”. Ahora bien, no pretendo demostrar el machismo del tango con un solo verso. Por eso, para continuar con esta indagación será necesario ir a la poesía y a la danza, que son los lugares donde los investigadores más reflexionaron sobre la construcción de roles del hombre y la mujer en el ritmo rioplatense. Pero antes, la vida de “Paquita”, que también servirá para pensar los rasgos machistas de este género musical⁵²...

La Flor de Villa Crespo

Así se la conoció en el mundo del tango a la primera bandoneonista y directora de orquesta profesional, Francisca Cruz Bernardo. Hija de padres españoles, nació el 1 de mayo de 1900 en ese barrio porteño en el que también compartió su hogar con 7 hermanos, 4 de ellos varones.

La joven comenzó a estudiar piano en el Conservatorio de Catalina Torres y fue allí donde a través de José Servidio tomó contacto con el bandoneón⁵³. “Paquita” tenía 15 años. Desde entonces, **sin que la familia supiera**, comenzó a practicar como autodidacta con el método de Augusto Berto, pero oficialmente seguía siendo alumna de piano. La etnomusicóloga argentina Nélica Toloza (2016, p.134) quien estudia la relación del bandoneón y la mujer,

⁵¹Cabe aclarar que el cantor uruguayo modificó la letra del poeta. El texto original dice así: “Y yo me hice en tangos, porque es bravo, fuerte, tiene algo de vida, tiene algo de muerte...”. De todas formas, la bravura es un atributo asociado a lo masculino.

⁵²Resaltaré en negro los significantes de relevancia que luego serán analizados en relación al baile y la poesía tanguera.

⁵³Citado en Zucchi (2007, p. 1427).

explica que en esos años era común y con muy buena aceptación que las jóvenes se formaran musicalmente en la ejecución instrumental, pero al mismo tiempo se consideraba que el **bandoneón, que obligaba a abrir y cerrar las piernas**⁵⁴ era totalmente **inapropiado** para ellas.

Pero, como indica Zucchi (2007, p. 1427) “el secreto entre ‘piba’ y ‘fueye’, no pudo ser mantenido por mucho tiempo y al fin, sus **mayores terminaron dando su aprobación**, en la que mucho **incluyó su hermano, Arturo**”. Finalmente, “Paquita” perfeccionó su técnica con los músicos Pedro Maffia, Enrique García y el propio Servidio.

“Que una niña estudiara bandoneón era sacrílego. Por otra parte en el público estaba muy arraigada la idea de que **el tango y bandoneón eran cosa e’ machos**, de modo que el **triunfo** de ellas, implicaba una cuesta muy empinada y por demás **riesgosa**” (Ibíd., p. 1426).

Trabajaba como **chalequera** para ayudar en el hogar mientras tocaba en bailes de patio en casas de familia. Esto fue así entre 1918 y 1920, año en el que debutó oficialmente en el teatro Argentino de La Plata como parte del sexteto del violinista José Junissi. Cabe señalar que en todas las actuaciones, “Paquita”, era **permanentemente cuidada por su hermano Arturo**, que sería luego baterista de su orquesta, **y su hermano Enrique**, de profesión taxista, quien se ocupaba del traslado de la joven y del resto de la agrupación (Zucchi, 2007 p. 1429).

En 1921 el dueño del Café Domínguez, un reducto tanguero ubicado en Corrientes entre Paraná y Montevideo, le ofreció a “Paquita” Bernardo ocupar el legendario palco donde habían pasado figuras como Francisco Canaro, Juan Maglio y Roberto Firpo. La primera propuesta incluía un pago de 300 pesos por mes (en ese entonces los bandoneonistas ganaban 120), cosa que **fue rechaza por el padre de la instrumentista**. Un mes después, **arregló un sueldo de 600 pesos** e impuso otras condiciones: **“Paquita tendría que estar de regreso a la 1 de la mañana, un día de descanso por semana, iniciar a las 9 de la noche y concluir a las 12. Todos los días función nocturna únicamente, sin vermouth”** (Ibíd., p. 1430).

Respecto al control masculino, la bibliotecaria e investigadora argentina Marcela Scondras (2013, p. 3) recuerda que el **Código Civil de Vélez Sarfield** (1869), que regía entonces,

⁵⁴ Este aspecto será trabajado en el capítulo “Mujer” de esta tesina.

determinaba que las mujeres hasta los 22 años debían contar con **la autorización del marido o del padre para hacer ejercicio de sus derechos**, para educarse, profesionalizarse o trabajar, y que, por eso, “Paquita” necesitó de la autorización paterna para ganar dinero con su bandoneón antes de esa edad.

La “Orquesta de Paquita” debutó en los primeros meses de 1921. **Estaba integrada por ella, en bandoneón y dirección**, Alcides Palavecino y Elvino Vardaro, en violines, un joven Osvaldo Pugliese, en piano, Miguel Luduca, en flauta, y Arturo Bernardo, en batería. Una **mujer a cargo de un grupo de varones, “un hecho inusual”**, como afirma Zucchi (2007, p. 1426). Sobre esta cuestión la misma fuente señala que “pese a (...) asumir un rol hasta entonces reservado para hombres, **jamás perdió su femeneidad, no obstante presentarse con el clásico traje sastre, camisa y corbata**” (Ibíd. 1429). Y agrega que “el toque de coquetería radicaba en sus grandes aros en forma de anillo y en su melenita ondulada” (Ibíd.).

Entre 1922 y 1924 la carrera de la bandoneonista tomó un gran impulso y realizó importantes presentaciones que incluyeron, la inauguración de la LR 10 Radio Cultura, un viaje a Montevideo, donde tuvo gran aceptación del público uruguayo, y la participación en “La Gran Fiesta del Tango”, celebrada en el teatro Coliseo. Sobre este acontecimiento Zucchi (Ibíd. p. 1433) afirma: “Integró un gigantesco elenco musical de cerca de un centenar de ejecutantes en medio de quienes **contrastaba su frágil silueta, la de la única intérprete femenina**”.

“Paquita” Bernardo es autora de varios tangos, valeses y pasodobles. Entre ellos se destacan dos piezas que además incluyen anécdotas con el mismísimo **Carlos Gardel**. El tema musical “Cachito”, que fue ofrecido en un principio al poeta Celedonio Flores para que le ponga una letra, terminó en manos de “Paco” García Jiménez porque para Gardel **“los términos lunfardos empleados no eran apropiados para una obra compuesta por una muchacha como Paquita**” (Ibíd. p. 1437). Así la canción se terminó llamando “La enmascarada”.

Por otro lado, el tango “Soñando”, que quedó en el sexto puesto en el “Primer concurso del Disco Nacional”, desarrollado en el teatro Grand Splendid. En esa ocasión el problema fue que, aunque no se permitían bises, la pieza musical fue tocada dos veces a pedido del público. Firpo, quien estaba a cargo de animar la fiesta con su orquesta, se quejó por el incumplimiento de las reglas, pero Gardel le respondió: “Maestro, el público es soberano. **Hay que tener en**

cuenta que Paquita es la única mujer que ha dominado al taura [bravucón, guapo, muy valiente⁵⁵] del bandoneón” (Ibíd. p. 1438”).

Otro hecho destacado en la vida de Bernardo fueron sus presentaciones en el teatro Smart, donde actuaba la compañía teatral de la primera actriz Blanca Podestá. Estos conciertos tuvieron lugar hasta febrero de 1925 ya que, el 14 de abril de ese año **la joven falleció** en su casa de Villa Crespo. Al principio se creyó que había muerto por **tuberculosis**. Sin embargo, Zucchi reproduce el testimonio de su hermano, Arturo, quien explica que se trató de un resfrío con complicaciones: “Paquita, **aunque frágil de aspecto, gozó siempre de muy buena salud**. (...) Lo que en los comienzos fue una afección bronquial se extendió al tejido pulmonar causando una **bronquioneumonía** de fatal desenlace” (Ibíd. p. 1436). Casi una ironía para alguien que movía el aire con el fuelle de su bandoneón. Tenía apenas, 24 años.

Representaciones en danza

Como vimos en el capítulo anterior, es imposible separar las significaciones que van construyendo el universo simbólico del tango y el bandoneón del proceso modernizador iniciado a fines del siglo XIX por la elite gobernante, que miraba a Europa como modelo de sociedad. Los valores en juego era los instalados en Argentina por Domingo Faustino Sarmiento: civilización y barbarie. Pero como nos recuerda Varela (2005, p. 46), en 1888, cuando murió el “Padre del aula”, en Buenos Aires había 239 escuelas y ¡6.000 prostíbulos! Claramente, esos espacios donde hombres y mujeres practicaban sexo estaban del lado de la barbarie y en ellos además se escuchaba y bailaba tango. “La sexualidad tiene siempre acento extranjero, olor a inmigrante, es la contracara bestial de la sociedad de bien donde lo que existe no es el sexo sino el amor” (Ibíd. p. 37). La inmigración y sus costumbres representaban un problema para la construcción de la nacionalidad argentina, por eso los pensadores positivistas de la Generación del 80⁵⁶ se dedicaron a escribir novelas, leyes, disposiciones, edictos y reglamentos que vinculaban al inmigrante con la peste. Estos documentos de corte higienista advertían sobre los peligros que traían las malas conductas que los extranjeros tenían por naturaleza y advertía a los jóvenes de clases altas, conocidos como “niños bien”, que frecuentaban los prostíbulos y lugares de tango, sobre los peligros a

⁵⁵ Definición de la palabra “Taura”. www.todotango.com.

⁵⁶ Los documentos que analiza Varela pertenecen a Antonio Argerich, Manuel Gálvez y José Ramos Mejía.

los que se exponían, y con ellos también a la Patria. En ese sentido, Varela señala que el tango recibirá los mismos adjetivos despectivos que el extranjero: “Su música es la expresión de una moral repugnante que reproduce la repugnancia que inspiran los inmigrantes a las elites” (Ibíd. p.31). Por ejemplo, Manuel Gálvez, decía que “las notas bajas y oscuras del bandoneón daban cuenta de un dolor oculto a causa de la carencia moral de sus promotores” (Ibíd. p.73). Vale recordar que en el anterior capítulo habíamos destacado que el significante “bandoneón” se había asociado con el significante “inmigrante” incluso antes de su llegada al 2x4.

Ahora bien, la música que sonaba en los prostíbulos invitaba al baile del compadrito y la prostituta que representaba lo que después iba a suceder en la cama:

“El hombre avanza, la mujer sumisa que espera mientras él gobierna con el pecho y con los hombros la dirección y el paso; las piernas que hacen un continuo diagrama de abrir y cerrar, el hombre que avanza una vez más, metiendo su pie entre los pies de ella para abrir, y ella que esconde su sexualidad en la figura del ocho y le dice todavía no es tiempo. Él insiste (...) hace un corte y se le acerca más, la pega a su cuerpo (...) pero los pies de ella siempre retroceden. La mujer es pasiva; el hombre manda” (Ibíd. p. 46).

Sin embargo, aunque cada uno ocupe esos roles, Varela (Ibíd. p.112) relativiza los signos de machismo expresados en la coreografía:

“El dos por cuatro originario, de ritmo machacante y sostenido, refleja el carácter predominantemente masculino que tiene el baile, un floreo con agarre en el que es el hombre quien avanza (aunque difícilmente gobierne), (...) quien intenta arrastrar a la mujer, con su destreza, al destino que él elija, aunque difícilmente ella lo acepte con docilidad”.

El autor justifica su postura al sostener que “la mujer goza, igual que el hombre, allí donde la conciencia no pone límites porque no hay conciencia, sino placer” (Ibíd. p. 47).

En el mismo sentido, Eduardo Salessi sostiene que para el pensamiento dominante de fines del siglo XIX la práctica prostibularia del tango quebrantaba sus ideales de feminidad, debido a que las mujeres adquirirían una actitud “activa” que desfiguraba la idea de familia pensada como la matriz de la comunidad deseada (Salessi, 1995, citado en Liska, 2011, p. 232).

Varela (2016, p. 103) señala en los primeros años del siglo XX el mundo femenino comienza a adquirir visibilidad tanto como objeto de saber científico como por la discusión en distintos ámbitos de sus derechos civiles y políticos. La misma fuente (Ibíd.) destaca que las elites

veían de forma ambivalente el papel de la mujer. Por un lado, ejercía como esposa en el hogar, que era considerado como un espacio moral cuyo soporte era la economía doméstica, mientras que la mujer trabajadora, costurera o universitaria, era vista como un desplazamiento y riesgo. De esta forma, la fábrica representaba una exterioridad transitoria vinculada a la necesidad económica, además de que “el trabajo de las mujeres (...) se admite solo en la medida en que pueda entenderse como una tarea que hace a la naturaleza femenina [por ejemplo, la confección de ropa] (Ibíd. p. 104)”. No obstante, -aclara Varela- para ambos roles femeninos había un mismo umbral: la maternidad, fundada en la biología y con efectos morales.

Llegados hasta aquí, creo que la biografía de Paquita Bernardo refleja muchas de estas cuestiones, por ejemplo, la importante presencia y cuidado de la familia (padre y hermanos) en las decisiones de la bandoneonista, el trabajo de la joven como chalequera y la oportunidad de salir de su casa y tener un trabajo asalariado a través de la música.

Volvamos a la danza, ahora tras los pasos de la comunicóloga y etnomusicóloga, Mercedes Liska (2011), quien al igual que Varela analiza los discursos sobre el baile del tango desde la perspectiva de Foucault, aunque con una mirada más feminista. Retoma al pensador francés al sostener que en la fase inicial de la modernidad se gestó una nueva economía de los mecanismos de poder que fomentó el autocontrol de los deseos y placeres (“pasiones”, diría Jaramillo), mediante técnicas de intervención que permitían el control del cuerpo imponiéndoles una relación de docilidad-utilidad. Desde esta matriz, la hipótesis de la investigadora argentina es que “en el contexto de proliferación de discursos normativos de la sexualidad, la sistematización coreográfica del tango funcionó como un dispositivo de disciplinamiento de la femineidad” (Ibíd. 232). De esta forma, pone el foco en la configuración del rol “pasivo” que le fue asignado a la mujer en el proceso de “adecentamiento” del 2x4 en las dos primeras décadas del siglo XX, de la mano del pensamiento higienista promovido por la aceptación de las elites porteñas, luego de la enorme repercusión que la danza tuvo en París⁵⁷.

⁵⁷ Para conocer más detalles de este fenómeno internacional véase, por ejemplo, Gobello, 1980b; Pelinski, 2009.

Al respecto, Liska (Ibíd. p. 233) explica que en la capital francesa la escenificación y erotización del cuerpo femenino fue el centro de las críticas que reclamaron control, por lo que a través de maestros de danza se construyó una imagen de complementariedad de los bailarines que delimitaba los roles de líder y de guiado en la pareja. Además, la autora cita a Magalí Salkin –y aquí su mirada se diferencia de la de Varela- quien afirma que de una primera danza donde se manifestaba un tipo de dominación física sobre la mujer, “propia de las relaciones de género en los sectores populares”, en la apropiación burguesa del tango dichas relaciones pasaron a articularse por una violencia psíquica que naturalizaba la “supuesta” superioridad moral del hombre a través de argumentos biológicos.

En su trabajo, Liska (Ibíd.) realiza un análisis del principal manual argentino de enseñanza de tango que data aproximadamente de 1916. Entre las reglas de “buenas costumbres” que interpelan al varón figuran: la invitación a bailar, el consentimiento de la familia de la bailarina, la aceptación obligatoria de la mujer, e indicaciones sobre las gestualidades que establecen que el hombre debe moverse sin exagerar, mientras que la mujer debe pasar inadvertida para no ser criticada socialmente. Sin embargo, la autora destaca que la mayor importancia del texto aparece cuando se refiere a los “perjuicios que podría ocasionar el mal ejercicio de la danza”. En ese sentido, explica que el manual hace hincapié en que el cuerpo femenino posee una debilidad “física”⁵⁸ argumentada por la medicina que había documentado la obtención de enfermedades pulmonares en las mujeres a raíz de la “entrega apasionada” al baile. Liska además cita el trabajo de Diego Armus, quien investiga que la tuberculosis en Argentina recibió un particular tratamiento asociado a lo femenino y que la lírica del tango contribuyó en la construcción de este imaginario social:

“Sostiene que el tópico recurrente como metáfora de ascenso social e independencia, refiere a la tuberculosis como el castigo que recibían estas mujeres desafiantes del dominio masculino, lo que contribuyó a crear una ficción de la enfermedad con fines moralizantes para el género, ya que afectó tanto a hombres como a mujeres, incluso, que ha dado muerte en mayor proporción a los primeros”.

⁵⁸ La oposición de significantes “debilidad” y fuerza” también serán analizados en el capítulo “Mujer” de esta tesina.

¿Cómo no pensar en la muerte de “Paquita” Bernardo? En un principio asociada a la tuberculosis, aunque luego su hermano Arturo confirmó que se trataba de una bronquioneumonía.

En su libro *La enfermedad y sus metáforas*, la escritora estadounidense Susan Sontag identifica la tuberculosis como una de las patologías más mitificadas de la modernidad, que en el siglo XIX y principios del XX estaba relacionada desde una mirada romántica con individuos de “cuerpos flacos” que habían caído en placeres o excesos de pasión:

“La fiebre, en la tuberculosis, era signo de un abrasamiento interior: al tuberculoso lo «consume» el ardor, ese ardor que lleva a la disolución del cuerpo (...) Se pensaba que la tuberculosis provenía de un exceso de pasión que afectaba a quien pecaba de temerario y sensual. Según la mitología, hay siempre un sentimiento apasionado que provoca y que se manifiesta en un brote de tuberculosis” (Sontag, 2003, p. 9-10).

Esta enfermedad y la pasión se asociaba además con la idea de que quien la padecía era un ser triste, melancólico y, por lo tanto, creativo:

“La tristeza lo hacía a uno «interesante». Estar triste era señal de refinamiento, de sensibilidad (...). El mito de la tuberculosis es el penúltimo episodio en la larga carrera del viejo concepto de melancolía —la enfermedad del artista. (...) El temperamento melancólico —o tuberculoso— era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser aparte” (Ibíd., p. 14).

No obstante, Sontag aclara que este mito alrededor de la tuberculosis además de explicar la creatividad de una persona daba un modelo importante de la vida bohemia, vivida con o sin la vocación artística. Estos valores positivos en relación a la tisis durante el Romanticismo también se expresan metafóricamente en el órgano del cuerpo que es afectado: los pulmones.

“Los mitos que rodean a la tuberculosis no se adaptan al cerebro, la laringe, los riñones, los huesos largos (...) y en cambio sí se adaptan a lo que la fantasía tradicional (respiración, vida) atribuye a los pulmones. [Así] la tuberculosis hace suyas las cualidades propias de los pulmones, situados en la parte superior y espiritualizada del cuerpo” (Ibíd., p. 7).

Por último, Sontag analiza la forma en que la tuberculosis sirvió para expresar sentimientos sobre la fuerza, la debilidad y la energía en el contexto de un capitalismo primitivo, que exigía una economía ordenada (ahorro, contabilidad, disciplina) fundamentada en la limitación racional del deseo. En ese sentido, señala que las imágenes que describen la tuberculosis resumen el comportamiento negativo del *homo economicus* decimonónico: la imagen del consumo; el malgaste y el derroche de energía vital:

“Las fantasías (...) sobre la tuberculosis —que sobrevivieron hasta bien entrado el siglo XX— reflejan la acumulación capitalista naciente. Uno tiene una cantidad limitada de energía, que ha de saber emplear bien. La energía, como los ahorros, puede gastarse, agotarse, si se la usa sin tino. El cuerpo entonces empieza a consumirse y el paciente a «menguar»” (Ibíd., p 30).

Respecto al significante “debilidad” articulado con “mujer” hubo algo que me llamó la atención al leer el trabajo Zucchi sobre la vida de “Paquita”. En un texto de no muchas páginas aparece 4 veces la palabra “frágil” para describir a la bandoneonista: “Frágil mariposa nocturnal” (Zucchi, 2007, p. 1426), “su frágil silueta” (p.1433), “mujer frágil, delgada, casi etérea” (p. 434) y “aunque de frágil aspecto” (p. 1436). Quizás el autor quería adelantar poéticamente el trágico final de la instrumentista, pero me es inevitable pensar que algo de aquella antigua creencia sobre la debilidad natural de la mujer y la visión romántica de la afección respiratoria se coló en la pluma de Zucchi al momento de escribir su texto.

Luego de estas reflexiones teóricas y si pensamos la construcción de ese discurso en su materialidad, ¿podría acaso una mujer débil, pero creativa arrancar las notas de un bandoneón, un instrumento *taura*, para tocar tango, un género vinculado a la melancolía y a la peste que traían los inmigrantes y no enfermar de los pulmones?

Poesía sexual y moral

El tango, además de música y danza, es palabra. En sus letras habita un abanico de personajes que muestran el vivir y sentir de una época, pero cuyo imaginario en muchos casos se mantiene hasta el presente.

Eduardo Archetti (1998), sociólogo y antropólogo argentino, que estudia los modelos de masculinidad en las letras del tango, describe al compadrito como “un elegante seductor, irresistible para las mujeres y admirado por su coraje, fuerza física y capacidad de embaucar cuando la ocasión lo requiere” (Ibíd. p. 299). Agrega que tiene actitud arrogante y hostil hacia los demás hombres y que, según su código de honor, la violencia y las peleas reproducen las jerarquías sociales:

“Al compadrito le preocupa en grado sumo la lealtad de la mujer, pero dentro de un contexto donde los hombres esperan obediencia y sumisión (...). El honor masculino está muy subordinado a la conducta sexual

femenina. A veces, la traidora es castigada con la muerte, pero en la mayoría de los casos se describe a la mujer como un ser débil, incapaz de resistir la tentación (Ibíd.)⁵⁹.

¿Qué sentidos se pueden extraer de este personaje que sirvan para explicar algunos valores que hasta hoy asocian el tango con la figura del hombre?

El más relevante es el de ser primero y, por lo tanto, único. El compadrito pelea (usa la fuerza física) para competir y medirse ante otros varones y así demostrar que es el mejor, el más valiente. Por otro lado, la mujer va en segundo plano y es castigada si no se comporta como el hombre lo espera.

Desde otro punto de vista, Varela (2005, p. 78), quien recordemos no se muestra de acuerdo con las posturas que plantean el machismo en el tango, cita un verso de “La morocha”, escrito en 1905 por Ángel Villoldo, el compositor más importante de esta época del 2x4.

“Soy la morocha argentina, / la que no siente pesares / y alegre va por la vida / con sus cantares. / (...) Yo soy la morocha de mirar ardiente, / la que en su alma siente / el fuego del amor. / Soy la que al criollo más noble y valiente ama con ardor” (Ibíd. p. 80-81).

El autor cuenta que la letra de este tango criollo se convirtió en un himno cantado por las mujeres porteñas y que se vendieron 300.000 ejemplares de su partitura. “Las mujeres de Buenos Aires envidiaban a esta morocha de Villoldo, acaso porque le era permitido decir lo que ellas no se atrevían” (Ibíd. p. 81). Según el investigador, esta letra pone en escena una mirada sonriente y despreocupada, aceptando con dicha la propia condición y sin esperar una vida mejor porque en la fiesta la mejor vida que se puede tener es la que se está teniendo (Ibíd.).

No obstante, si analizamos otra parte del texto de “La morocha”, encontramos las marcas de la domesticidad: “Yo, con dulce acento, / junto a mi ranchito, / canto un estilito / con tierna pasión, / mientras que mi dueño / sale al trotecito / en su redomón⁶⁰”.

⁵⁹ Sobre la figura del compadrito cabe preguntarse si estamos hablando de un *caficho* y, en ese caso, qué sucede con la lealtad de la mujer si es una prostituta víctima de trata. Por una cuestión de extensión, esta problemática quedará fuera de esta tesina, pero señalo que es un tema que podría ser retomado en próximas investigaciones.

⁶⁰ “La morocha”. Ángel Villoldo.

Así podríamos decir que el significante “ranchito” hace referencia al hogar y, además, para que haya un “dueño” tiene que haber un sirviente o un subordinado que, inferimos, es la morocha que canta.

Otro de los argumentos de Varela (2016) para rechazar la idea del contenido machista de la música de Buenos Aires es que las letras del tango canción, (1917-1955, aprox.) hablan del “desplazamiento del patriarcado” y “la pérdida del poder hegemónico del hombre” frente una mujer con una “subjetividad deseante” que aparece como efecto imprevisto luego de la entrada femenina al mercado laboral y que choca con el lugar doméstico y colectivo que debía ocupar.

Al respecto, Varela (2016) señala que “Mi noche triste”, la poesía de un hombre abandonado por una mujer, insinúa la potencia del deseo femenino que provoca la debilidad sufriente del varón. “Si el hombre llora y se emborracha es porque la mujer no está allí con él; y si ella se fue es porque quiere otra cosa, otro hombre, otra vida” (Ibíd. p. 106). Por lo tanto, lo que el tema describe “no es la pérdida de una pasión sexual sino la ruptura de un régimen de domesticidad compartido”, concluye Varela.

Archetti (1998, p. 299) llama al arquetipo masculino de esta historia el “hombre enamorado”, figura que se extenderá por varios textos a lo largo de este periodo⁶¹. Dice el autor que en las narraciones el sujeto abandonado trata de comprender y perdonar a la mujer, convirtiéndose así en una “persona plenamente moral” dado que sus actos están guiados por sentimientos auténticos y agrega que a las mujeres no se las juzga de débiles sino, más bien, autónomas y dotadas de gran determinación. Así la modernidad de las letras de tango reside en la descripción de la incertidumbre relacionada con el ejercicio del amor romántico (Ibíd. p. 296). El autor destaca que incluso en muchas canciones el propio compadrito sufre una crisis de identidad. “En ‘La he visto con otro’ el traicionado no mata a la traidora sino que intenta olvidarla mientras no deja de llorar y lamentarse” (Ibíd. p. 300), ejemplifica.

Ahora bien, en esta realidad hostil que trae la modernidad basada en el cálculo y la ambición, la figura de la madre representa el refugio, o como decía Jaramillo, ese lugar sagrado al que buscamos volver y que el tango evoca. “Ella es (...) siempre el abrazo que contiene cualquier

⁶¹ Cabe aclarar que Archetti analiza letras de tangos entre 1917 y 1930.

forma de exceso. (...) Es lo trascendente, el lugar de redención después del pecado, la garantía de que hay una vida moralmente justa y el amor exacto. (...) La madre es el ideal, la pureza, la ausencia absoluta de cualquier interés” (Varela, 2016, p.107). Por supuesto, es una persona asexual, al igual que la novia, la otra figura que opera del lado del bien en la construcción moral del tango canción.

La última forma en que aparece la tensión entre el deseo personal de la mujer y su mandato social establecido es a través de la milonguita. Varela (Ibíd.) comenta que se trata de una joven de barrio que, encandilada por las luces del centro, va en busca de una vida que la saque del destino de pobreza al que está condenada. De esta forma, se entrega a los vestidos de moda, a la ambición, al champán y a la noche de cabaret. Pero lo que aparenta ser un lugar de rápido crecimiento económico oculta en realidad un desenlace dramático. Por su parte, Archetti (1998, p. 225) señala que, desde el punto de vista masculino, los textos subrayan que la pérdida de la castidad femenina y la complacencia en la sensualidad pura ocasionan sufrimiento y soledad una vez desvanecida la juventud y que los hombres ricos (bacanes), pero en definitiva poco confiables, siempre terminan por abandonar a las milonguitas.

Un ejemplo es el tema “Maldito tango”⁶²:

“En un bazar feliz yo trabajaba / nunca sentí deseos de bailar, / hasta que un joven que me enamoraba / llevóme un día con él para tanguear. (...) La culpa fue de aquel maldito tango /que mi galán enseñóme a bailar / y que después, hundiéndome en el fango, /me dio a entender que me iba a abandonar”.

Tal como resume Varela (2016, p. 107), la moraleja a la que conducen las letras de tango referidas a las milonguitas es que “desear en exceso produce dolor”.

Entonces, sin dejar de reconocer algunas representaciones donde la mujer tiene un rol más activo, el recorrido hecho en estas tres capas dispersas del arte permitiría armar la siguiente cadena significativa en donde se construiría un sujeto femenino, que si se atreve a salir de su casa o a dejarse llevar por el placer, expone su cuerpo al peligro.

Los elementos son: “Mujer” + “debilidad” + “deseo” + “exceso” + “tango” + “riesgo” + “enfermedad” + “dolor” + “tragedia”.

⁶² “Maldito tango”. Luis Roldán.

El discurso que se forma sería algo así como la mujer, débil por naturaleza, que desea en exceso, al acercarse al tango corre el riesgo de enfermarse, de padecer dolor e incluso de sufrir una tragedia, que en el caso de “Paquita”, significó la muerte.

Por otro lado, se podrían rescatar algunos atributos masculinos que ayuden a entender por qué, además de su talento musical, “Paquita” fue aceptada en un mundo de varones. Creo que el primero es el haber sido la pionera y única. Como vimos, esos eran valores positivos para el compadrito. Además, esa posición se gana si uno es valiente, y sabemos que “Paquita” lo fue. Esta mujer, que vestía ropas de hombre aunque manteniendo la coquetería, pudo domar al instrumento *taura*, como lo llamaba Gardel y dirigir una orquesta de músicos.

La bandoneonista convivió en el universo del tango que desde sus orígenes fue practicado en su mayoría por hombres. Basta ver el capítulo anterior de esta tesina o revisar cualquier cronología sobre el ritmo rioplatense para notar que las personalidades que más se destacan son masculinas. Así el tango construye la identidad del porteño cuya voz sería el bandoneón, que en la poética de sus canciones es representado metafóricamente como un hermano, un amigo, un confidente o un compañero (Del Priore, 2005; Jaramillo, 1995; Bava, 2014). En definitiva, si retomamos aquella comparación de la que hablaba Sontag sobre los pulmones y la respiración, podemos decir que el instrumento tiene vida.

Daniela Eva Bava (2014, p. 114) explica que la personificación es una figura retórica que consiste en atribuir cualidades humanas a cosas inanimadas o abstractas o bien acciones y cualidades del ser humano a los seres irracionales. La lingüista argentina da algunos ejemplos del tango donde aparece este recurso poético en relación al bandoneón (Ibíd. p.116-117):

“Tu canto es el amor que no se dio / y el cielo que soñamos una vez, / y el fraternal amigo que se hundió / cinchando en la tormenta de un querer (Che Bandoneón)”.

“Lastima bandoneón, mi corazón / tu ronca maldición maleva; / tu lagrima de ron me lleva hacia el hondo bajo fondo /donde el barro se subleva (La última curda)”.

También Jaramillo (1995) escribió sobre la figura del bandoneón, jugando con las letras de algunos tangos: “Al tango se lo busca como compañero de llanto, porque el gemir y el sollozar del bandoneón y del tango, es como un compañero que tiene heridas tan profundas como él y lo acompaña con su son en sus nostalgias” (Ibíd. p. 146-147). Por lo tanto, “con el tango, hasta a los machos les está permitido llorar”.

Pero como no todo es tristeza, podemos apelar al humor para encontrar una metáfora que asocia al bandoneón con otro significante que simbólicamente condensa la figura masculina⁶³:

“Siempre negro y arrugao entre las piernas, / se hace largo si lo exige la ocasión. / Cuando yo me quedo solo en mi cotorro / aprovecho pa’ tocarme el bandoneón. / Le esquivaste al cuchillo en la cortada / Le robaste a la paica el corazón / Y entre tantas encogidas y estiradas / Me dejaste hecho pelota el pantalón”⁶⁴.

La canción pertenece al artista Hugo Varela y juega sustituyendo el significante “pene” por el de “bandoneón” a través de sumarle al aerófono portátil un nuevo significado. Desde el punto de vista lacaniano, lo que sucede es que este segundo significante condensa dos significados: instrumento musical y órgano sexual masculino. Ambos comparten además la característica de estirarse y achicarse (función eréctil), de estar entre las piernas y la cualidad de poder tocarse (masturbación), por lo que también se lo puede pensar como una personificación.

Por otro lado, la importancia de referirse al pene es que, tal como sostiene Foucault, la construcción de la pasividad femenina remite al isomorfismo entre relación sexual y relación social elaborada por la filosofía clásica, “siempre pensada a partir del acto modelo de la penetración y de la polaridad que opone actividad y pasividad” (Foucault, 1996, citado en Liska, 2011, p. 234).

Uno para todos y todos para uno

En 2005, el Congreso de la Nación Argentina declaró “Día Nacional del Bandoneón” al 11 de julio, fecha de nacimiento de Aníbal “Pichuco” Troilo, considerado el “bandoneón mayor de Buenos Aires”. Los impulsores de la iniciativa fueron Francisco Torné, nieto de Zita Troilo (esposa de Aníbal) y el poeta Horacio Ferrer. A raíz de esa conmemoración, en 2015 y 2017 asistí a los homenajes gratuitos en la ciudad de Buenos Aires organizados por el Ministerio de Cultura de la Nación. En 2015 hubo dos conciertos, el primero tuvo lugar en el Centro Cultural Kirchner (CCK), el mismo 11 de julio y otro se realizó el 15 de julio en el

⁶³ Esta afirmación podría ser cuestionada si pensamos desde la perspectiva de la identidad de género porque una persona que nació con un pene puede autoperibirse y definirse como una mujer o una trans. Sin embargo, como estamos trabajando con las representaciones del sentido heteronormativo en donde las identidades son binarias (varón-mujer) creo que es pertinente mencionar la relación entre el órgano sexual y el hombre.

⁶⁴ Varela, H. [Ernesto Maldonado] (2012, octubre 22). Hugo Varela, “Mi negro bandoneón”.

teatro Margarita Xirgu. En tanto, en 2017, ya con otras autoridades en el Ministerio de Cultura debido al cambio de Gobierno, el homenaje fue el Día del Bandoneón, también en el CCK.

Lo más llamativo en los tres recitales fue la ausencia de mujeres bandoneonistas. La imagen del último concierto podría también ilustrar lo ocurrido dos años antes para ver la participación únicamente masculina. En el primer espectáculo de 2015, fue invitada sola una figura femenina, Mariel Dupetit, quien cantó “Vuelvo al Sur”, acompañada por Walter Ríos en el *fueye*.



Cumbre de bandoneones, 11 de julio de 2017⁶⁵

En los conciertos tocaron bandoneonistas consagrados y de las nuevas generaciones. Raúl Garelo, Julio Pane, el mencionado Ríos, Daniel Binelli, Néstor Marconi, Renato Venturini, Carlos Corrales, Lautaro Greco, Horacio Romo, Nicolás Perrone, Mariano Cigna, Lisandro Adrover, Federico Pereiro, Santiago Polimeni, entre muchos otros.

Por tratarse del natalicio de uno de los máximos exponentes del tango en bandoneón como fue “Pichuco”, en los tres conciertos la mayoría de los temas que se escucharon fueron tangos de Troilo, aunque también hubo piezas de autores como Piazzolla, Rubén Juárez, Leopoldo Federico y composiciones de los músicos participantes de los eventos.

El folclore también tuvo una mínima representación a través del chamamé con la participación, en 2015, de Nini Flores y, en 2017, del dúo de Marco Antonio y Basilio Fernández, conjunto del que volveremos a hablar en la segunda parte de la tesina.

⁶⁵ Coviello, M. (2017). Cumbre de bandoneones.

Por último, todos los instrumentos que aparecían en el escenario eran Doble A o al menos de origen alemán.

En conclusión, estos recitales son una representación sintetizada del discurso hegemónico en torno al bandoneón que analizamos a lo largo de toda esta primera parte cuyo efecto de cierre dimos en llamar “la tanguedad”. Se trata de un proceso de significación metafórica porque desde una lógica equivalencial, como plantean Laclau y Mouffe, cada uno de estos momentos puede ser sustituido por otro de los integrantes de la cadena e igual significar lo mismo, en este caso “Bandoneón”, que funciona como punto nodal.

Así se puede entender que “tango”, “Doble A” y “macho”, se transforman en sinónimos del aerófono portátil construyendo una formación discursiva totalizante e ideal que se naturalizó a lo largo del tiempo. Sería algo así como aquel dicho de los mosqueteros: “Todos para uno y uno para todos”: un género musical (tango), una ciudad (Buenos Aires), un país (Argentina), un instrumento (alemán) y una figura legitimada para tocarlo (hombre).

Sin embargo, para que la equivalencia tenga lugar debe haber un antagonismo que rompa la lógica diferencial. Esos otros elementos que representan a los discursos excluidos o mínimamente representados de la identidad hegemónica construida son los que analizaremos en la segunda parte de esta tesina. Allá vamos...

Segunda parte: La apertura

Así como los tres conciertos por el Día del Bandoneón condensan todos los elementos del discurso hegemónico que hemos analizado en la primera parte de esta tesina, el recital del 2017 reúne además las ideas que vamos a plantear de aquí en adelante, ya que ese encuentro en el CCK denominado “Cumbre de bandoneones” visibilizó la existencia de aquellos otros sentidos excluidos por la tanguedad que demuestran la necesidad pensar una resignificación del concepto de bandoneón.

Por un lado, el dúo de jóvenes compuesto por Marco Antonio y Basilio Fernández tocó piezas de chamamé. Estos hermanos bandoneonistas oriundos de la localidad bonaerense de Monte Grande tuvieron la influencia de su familia proveniente del litoral que los llevó a explorar el folclore de la Mesopotamia: “Gracias a nuestros padres que nos hicieron músicos y chamameseros y a la vida que nos hizo tangueros”, dijo Marco Antonio frente al público, mostrando la diversidad musical que permite el bandoneón. Sin embargo, el instrumentista no se quedó ahí y desde su posición de otredad, en este caso, representando al folclore expresó: “Me gustaría el año que viene encontrarme con más chicas que tocan el bandoneón. Hay muchas chicas. Y la verdad que hoy me encontré con muchos amigos muy queridos, pero hay muchas chicas que están haciendo del bandoneón una cultura muy rica”⁶⁶.

Por otro lado, durante el encuentro se presentó un bandoneón fabricado por el afinador y luthier Damián Guttlein. Néstor Marconi fue el encargado de anunciar el nuevo instrumento local y al respecto señaló:

“En mi generación habíamos perdido las esperanzas de que se cumpliera el sueño dorado de todo bandoneonista que era tocar un instrumento virgen, un instrumento hecho para tocarlo uno. Ya después destruida la fábrica Doble A por la guerra (...) y algunos instrumentos que venían de Europa, de Alemania especialmente, no nos conformaban. Ahora gracias a un amigo, gracias a un artesano (...) tenemos un futuro, sobre todo, para los jóvenes de un instrumento de una gran calidad”⁶⁷.

En un mismo recital aparece el folclore, como otro género musical, las mujeres, como otro sujeto capaz de tocar el instrumento y otro aerófono que no es Doble A o siquiera alemán.

⁶⁶ La presentación del dúo también se puede visualizar en: Schubert Flores Vassella. (2017, agosto 13). “Cumbre de bandoneones-Dúo Marco Antonio y Basilio Leonel Fernández: chamamés-00064”.

⁶⁷ El discurso de Marconi se puede encontrar en: Schubert Flores Vassella. (2017, agosto 15). “Cumbre de bandoneones-N.Marconi: presentación de Damián Guttlein-Ché bandoneón (A.Troilo)-00069”.

¿De dónde provienen estas (bienvenidas) grietas en el discurso hegemónico? ¿Qué significantes flotantes están operando en la contingencia para poner en cuestión el sentido común establecido y hacer visibles a esos elementos que disputan una representación en el sistema de diferencias? En definitiva, ¿cuál es el contexto para la emergencia de estos antagonismos que podrían vaciar tendencialmente al significante “bandoneón” y permitir que ese punto nodal metafórico vuelva a ser una articulación metonímica?

Escasez

Para hablar del *fueye* como instrumento musical volveremos a recurrir al cine, pero esta vez no como una metáfora sino a través de una película concreta. Su título es “El último bandoneón”⁶⁸, en donde el término “último” nos remite a la idea de escasez porque es ese el significante que flota en la discursividad y que produce la apertura del discurso hegemónico en torno a los Doble A.

El film cuenta la historia de la joven bandoneonista santafesina Marina Gayotto, que en una Buenos Aires de los primeros años del siglo XXI se gana la vida tocando en colectivos y subtes hasta que un día asiste a una audición convocada por Rodolfo Mederos para formar su nueva orquesta típica. El problema es que el bandoneón de ella está muy deteriorado y el propio Mederos le advierte sobre la necesidad de conseguir otro que esté a la altura del compromiso.

“Sos valiente. Es como cortar con un cuchillo desafilado”, le dice el artista a la muchacha, que es llamada para una segunda reunión. Cuando Marina se va, Mederos le comenta a un asistente: “La pobre piba está peleando con un elefante muerto”.

Marina, entonces, sale a la búsqueda de un mítico Doble A. “No quiero otro”, sentencia en un diálogo. Con ese objetivo, recorre lutherías, pero no tiene suerte. Lo que consigue es el dato de un bandoneonista mayor de edad que quizás pueda venderlo. Es Luis Aníbal un músico que se junta una vez por semana con sus pares a tocar tango⁶⁹. “¡No, pero por favor! ¿Quién te dijo eso? El bandoneón es sagrado para mí. Es una joya sagrada”, responde el anciano ante la posibilidad de intercambiarlo por dinero.

La muchacha continúa con su travesía y le informan que en una subasta estaban por rematar un Doble A. Trabaja de moza para ahorrar y también vende su antiguo instrumento a un músico japonés que desde hace 35 años se dedica al tango. Además, Marina, quien tiene una hija pequeña, viaja a La Pampa para tocar con un conjunto de rock y tener más dinero. Su

⁶⁸Altmark, M. & Saderman, A. (2005). *El último bandoneón* [Película]. Argentina/Venezuela: ASP y Malkira.

⁶⁹Además de Luis Aníbal, el grupo está formado por Luis Masturini, Miguel Mastantuono, Marcos Madrigal, Gabriel Clausi y Domingo Disanzo.

aspecto es *dark*: viste mucho de negro y no usa la ropa que se podría esperar de una mujer tanguera.

Al volver a Bs.As., participa del remate de un Doble A construido en 1939. “Un lujo para un bandoneonista. (...) Es el Stradivarius de los bandoneones”, alienta el martillero. Finalmente, la protagonista compra el deseado *fueye* alemán Arnold, al que sólo le debe hacer unos ajustes de afinación. La película termina con un show de la flamante orquesta de Mederos, en la que por supuesto está Marina integrando la fila de bandoneones. En el espectáculo se les rinde homenaje a esos músicos ancianos que se juntaban a tocar tango, como una síntesis del lazo entre las viejas y las nuevas generaciones de artistas.

Como dijimos, el argumento de la película refleja el problema de la escasez de bandoneones a raíz del cierre de las fábricas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial, que si bien comenzó a fines de los '80 y principios de los '90, fue con la devaluación del 2002 cuando se profundizó y cobró mayor notoriedad debido a la demanda de una nueva camada de jóvenes que se acercaron al instrumento, tal como hace el personaje de Marina Gayotto.

Según datos recogidos por la antropóloga y música Victoria Polti (2016, p. 40), entre 1983 y 2014 se registraron en Bs.As. unos doscientos grupos de tango. Se trata de producciones discográficas independientes que ingresaron en un circuito al que la autora denomina contracultural “en el sentido de ser un espacio que ha sido actualizado, resignificado y disputado por el segmento joven de maneras diversas frente a sentidos que se habían instalado en el género y se correspondían a perspectivas más tradicionales”⁷⁰.

Polti indica que un momento bisagra en la configuración de la nueva escena porteña fue el periodo 1999-2001 a partir de cierto espíritu autogestivo que toma cuerpo con el colectivo político cultural de orquestas típicas “La Máquina Tanguera”, muchos de cuyos fundadores pertenecían a la Escuela Popular de Música de Avellaneda, creada en 1986. Justamente, este espacio que llegó a agrupar seis orquestas típicas surge en el contexto de la crisis económica

⁷⁰ Polti también destaca que esta renovación de la escena tanguera porteña se dio en un contexto más amplio enriquecido por la presencia de músicos consagrados que aún estaban en actividad, como Osvaldo Pugliese, Leopoldo Federico, Horacio Salgán, Ubaldo De Lío, Emilio Balcarce, Néstor Marconi, Raúl Garelo, Aníbal Arias, Walter Ríos y Roberto Goyeneche.

y política que sufrió la Argentina tras la salida del neoliberalismo y que se resume en los estallidos sociales de diciembre de 2001.

Sobre esta experiencia artística puedo hablar en primera persona porque mi hermano Julio Coviello fue uno de los jóvenes que formó parte de “La Máquina...” asistiendo a las reuniones que realizaban como colectivo de orquestas en general y como integrante del grupo “La Biaba”.

En muchas ocasiones, el living de la casa en que vivíamos era la sala de ensayo de la fila de bandoneones o incluso de la orquesta completa, y al mirarlos estaba claro que el abordaje que hacían del tango no era convencional. Eran hombres y mujeres de entre 18 y 30 años que se habían criado escuchando rock y eso se notaba en su modo informal de vestir y en su actitud descontracturada. Uno de los discursos que más buscaban romper era el que había dejado el programa “Grandes Valores del Tango” conducido por Silvio Soldán, al que calificaban como “tango de peluquín”.

En sus conciertos, los músicos usaban la ropa de todos los días; remeras y jeans era lo más habitual. Nada de ir con trajes o vestidos y bien peinados. Esas expresiones estaban más asociadas al tango *for export* y lo que se buscaba era darle fuerza al género desde una perspectiva local. Por otro lado, una de las características más destacables de este movimiento cultural era que los músicos con un poco más de experiencia le daban clase a los que se acercaban para aprender tocar algún instrumento (tal como vimos que hicieron los primeros bandoneonistas).

Cabe señalar que una de las fundadoras de “La Máquina...” fue la Orquesta Típica Fernández Branca, que en 2001 se disolvió, generando un paulatino desmembramiento de las otras agrupaciones. Sin embargo, a pesar de la finalización del proyecto colectivo conservaron la impronta renovadora que les dio origen: arreglos propios y formación típica con instrumentos acústicos.

Tras su alejamiento, la mitad de los músicos de la Branca creó la Orquesta Típica Fernández Fierro (OTFF), en la que mi hermano trabajó tocando entre 2002 y 2016.

Una de las manifestaciones más importantes que los hizo visibles fue el sacar un piano a pasear por las calles de San Telmo y tocar con la orquesta en Defensa y Estados Unidos. Así

llegaron a captar una mezcla de público joven, que se identificaba por signos y conductas etarias, y otro compuesto por generaciones anteriores que disfrutaba escuchar temas en vivo tocados por una formación grande.

De este modo, “La Máquina...” y la OTFF se transformaron en un semillero para muchísimos jóvenes que renovaron el tango, género al que tantas veces se lo dio por muerto.

Mercado y protección

El resurgimiento del ritmo rioplatense no fue solo un fenómeno local. A lo largo de las últimas décadas el interés por el tango fue creciendo en todo el mundo hasta el punto que en 2009 fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO⁷¹. Por lo tanto, es en este contexto de crecimiento nacional e internacional que debe analizarse el problema de la falta de bandoneones en Argentina⁷², entendiendo que este bien cultural, que representa la identidad nacional, está librado a la oferta y la demanda del mercado.

En ese sentido, veremos que los factores económicos que explicarían la escasez de bandoneones en Argentina son la fuga al exterior, la sobrevaloración de los instrumentos antiguos y los precios altos de los nuevos contruidos artesanalmente.

Según datos de La Casa del Bandoneón⁷³ (en adelante LCB), en el país existen alrededor 20 mil *fueyes* alemanes, de los cuales solo 2000 están en condiciones de ser usados⁷⁴. De este modo, si se tiene en cuenta que la vida útil de un bandoneón es de aproximadamente 200 años y que esos 2000 que circulan tienen una antigüedad promedio de 75 años se hace evidente la necesidad de atender estos obstáculos para las nuevas generaciones de músicos.

⁷¹UNESCO. Patrimonio Cultural Inmaterial. (Septiembre/Octubre, 2009). Declaración del Comité Intergubernamental de Patrimonios Intangibles realizado en Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos.

⁷² Si bien la escasez también es un problema en Uruguay, en esta tesina sólo se profundizará en el caso argentino por una cuestión de alcance de la investigación.

⁷³ Desde 2001, este espacio ubicado en Finnochietto 627, en San Telmo, tiene por objetivo la protección y difusión del bandoneón. Cuenta con un importante archivo y un taller de luthería a cargo de su director, Oscar Fischer.

⁷⁴ Se calcula que a la Argentina ingresaron unos 60 mil bandoneones de origen alemán, en especial, Doble A (Fuente Klaus Gutjahr).

El luthier Oscar Fischer, titular de esta Asociación Civil, fue la persona que se ocupó de advertir mediáticamente sobre la grave situación por la que atravesaba el instrumento⁷⁵. Al respecto, el técnico decía que en la década del '80 y '90 “hubo compañías de baile de tango muy famosas que cuando iban de gira al exterior transformaban el hall del hotel en salas de remate” por lo que el bandoneón se transformó en la Argentina en “un instrumento de élite”⁷⁶.

El achicamiento de la oferta también se puede explicar por otro fenómeno económico que es la devaluación del peso tras la salida del régimen de convertibilidad con el dólar, ya que los turistas de otros países se vieron favorecidos por el tipo de cambio y el bandoneón se transformó uno de los *souvenirs* predilectos. Así lo explicaba Francisco Torné, integrante de la Academia Nacional del Tango y nieto de Zita Troilo: “El visitante venía y se llevaba uno como si nada. El problema es que mucha gente lo ha comprado como adorno, sobre todo los japoneses, y quedó en la estantería. Y si ese instrumento se deja de tocar, se arruina”⁷⁷. Y como diría el cantante uruguayo Jorge Drexler: “Lo mismo con las canciones, los pájaros, los alfabetos. Si quieres que algo se muera, déjalo quieto”⁷⁸.

Sobre esta problemática, Julio Coviello, integrante del trío Cañón, opina que es necesario discriminar entre dos tipos de fuga de bandoneones:

“Si se lo lleva un extranjero para tocar, hacer conocer su música, usar el instrumento, creo que lejos de perjudicar al bandoneón y su sobrevida, lo favorece. En cambio, otro tema es que un extranjero se lo lleve para ponerlo en una mesita de luz o en un museo, y que lo deje sin sonar, como un objeto estático, sin vida, embalsamado. Creo que se lo lleve un músico o no es determinante” (Citado en Coviello. M & Ojeda, 2011).

En el mismo sentido se pronunció Fischer, quien en un reportaje reflexionó sobre aquellas alertas “apocalípticas” que había hecho años antes sobre una posible extinción del aerófono portátil:

“Quizás lo que está pasando es que el instrumento está yendo a otras culturas, como en algún momento vino acá, y encontró su identidad acá con el tango. Puede que sea lo necesario para que el instrumento siga creciendo. Después de todo, acá también lo tratamos bastante mal, lo abandonamos durante muchos años y por

⁷⁵ Fue a partir de estas denuncias, que llegaron a mis oídos por parte de mi hermano Julio, que en 2011 realicé junto con Melisa Ojeda la investigación *¡Seguí respirando, bandoneón!* sobre este problema para un taller de periodismo de la carrera de Comunicación Social de la UBA.

⁷⁶ Las declaraciones de Fischer fueron citadas en Venegas (2012, p. 96).

⁷⁷ F. Torné, comunicación telefónica, noviembre de 2011 citado en Coviello, M. & Ojeda, M., 2011.

⁷⁸ “Movimiento” /Jorge Drexler.

aquí la historia nos demuestra que el bandoneón tuvo que volver a emigrar para no morir. (...) ¿Por qué esa cosa tan soberbia de pensar que el bandoneón se tiene que quedar acá?”⁷⁹

Continuando con las explicaciones económicas, Julio Coviello, que también es profesor de bandoneón en los conservatorios de Morón y Banfield de la provincia de Buenos Aires, analiza las dificultades con la que se encuentra un alumno que quiere comprar su primer instrumento. Sostiene que las opciones son buscar un bandoneón antiguo u obtener uno artesanal en Argentina o en Europa⁸⁰, donde tienen un costo similar o superior⁸¹ a los viejos *fueyes* alemanes. Frente a este panorama, sugiere que el músico lo pensará dos veces si tiene que gastar la misma cantidad de dinero para adquirir un producto nuevo u otro que ya fue probado y que sabe cómo suena:

“En general los instrumentos musicales, los que tienen madera sobre todo, la cantidad de años va mejorando la sonoridad y va asentando las características, entonces un instrumento de más años es más fiable. En cambio, un instrumento nuevo no tiene todo ese recorrido” (J. Coviello, comunicación personal, 13 de octubre de 2014).

El bandoneonista agrega que, durante años, el costo de comprar un bandoneón antiguo era muchísimo menor que fabricar uno, hecho que contribuyó a destruir el oficio de luthier, puesto que, si durante 70 años no se fabricaron bandoneones, todos los técnicos que tenían conocimiento sobre construcción no tuvieron oportunidad de transmitir ese *know-how*. Sumando a eso, durante mucho tiempo no hubo un mercado de compra de bandoneones por lo que adquirir un aerófono antiguo era muy barato en comparación con la fabricación.

Por último, Julio Coviello, explica las diferencias entre el mercado del acordeón y del bandoneón:

“La cantidad de posibles compradores bandoneonistas es muchísimo menor que la de acordeones. [El bandoneón] es un instrumento muy acotado que se usa en los géneros musicales de nuestro país, de Uruguay, quizás el sur de Brasil y pará de contar. Si uno piensa en acordeones puede imaginarse un mexicano haciendo corridos, un colombiano haciendo cumbia o vallenato, a un brasileño, un correntino haciendo chamamé, a un italiano haciendo tarantela, a un balcánico tocando para una película de Kusturica, a un francés... Entonces, si

⁷⁹ Steiner, V. (2011, agosto 15) Revista de tango Tinta Roja.

⁸⁰ Como ejemplos de fabricantes europeos se encuentran los ya mencionados Klaus Gutjahr, Harry Geuns, además de Uwe Hartenhauer y Marco y Dani Untersee, entre otros.

⁸¹ A marzo de 2018, un bandoneón del luthier Baltazar Estol cuesta unos 6500 dólares, mientras que en Europa se encuentran en valores similares, o en algunos casos, arriba de los 6500 euros. (B. Estol, comunicación telefónica, 30 de marzo de 2018).

decís: “Italia, Francia, Alemania, México, Brasil, Colombia, y todos los Balcanes”, la cantidad de posibles acordeonistas es inmensamente mayor. Así es que de acordeones hay fabricaciones de luthiers, de grandes fábricas alemanas, chinos, italianos. Hay diferencias de calidades, (...) porque hay un mercado” (J. Coviello, comunicación personal, 13 de octubre de 2014).

Con el objetivo de dar una respuesta a la problemática de la escasez, el 20 de noviembre de 2009 se sancionó en el Congreso de la Nación la ley 26.531 de Régimen de Protección y Promoción del Bandoneón⁸², cuyo gran impulsor fue Fischer, que a partir de su tarea de difusión fue convocado por la entonces diputada del Movimiento Popular Neuquino Alicia Comelli, que llevó adelante la iniciativa en el Parlamento.

En el artículo 2, la norma establece que “El Poder Ejecutivo nacional garantizará el resguardo y preservación de los bandoneones que hayan pertenecido a intérpretes reconocidos o cuya antigüedad supere los 40 años”. Además, prohíbe la salida del país del instrumento, a excepción de los casos en los que éste sea utilizado para ejecutar música, siempre de manera temporaria. A su vez, se menciona la necesidad de promover, entre otras cosas “el estímulo a su construcción local, conservación y restauración de ejemplares de especial significación o valor cultural o simbólico” y “el aprendizaje de su ejecución y difusión de su repertorio vinculado al acervo musical de nuestro país”.

Otro punto saliente de la ley es la creación del Registro Nacional del Bandoneón, en el que deben inscribirse los bandoneones existentes en el país, su antigüedad y los datos de sus propietarios. Además, el Estado (nacional, provincial y municipal) tendrá prioridad de compra, de los bandoneones contemplado en el artículo 2, cuando sus dueños decidan venderlos. Es necesario decir que aunque en 2014 la legisladora Comelli reclamó la aplicación de la ley⁸³, al primer trimestre de 2018 la norma no fue reglamentada por lo cual no tiene validez.

⁸² El texto completo de la ley se puede consultar en: Leyes-ar.com (2014-2018) Créase el Régimen de Protección y Promoción del instrumento musical denominado Bandoneón Nacional.

⁸³ Sin autor. (2014, noviembre 28). El Parlamentario.

No habrá ninguno igual, no habrá ninguno

¿Pero es sólo una cuestión económica la que explica la falta de bandoneones? Evidentemente, no, porque estamos hablando de un bien simbólico, un objeto que, como sostiene Laclau, se construye en una superficie discursiva de emergencia.

Anteriormente mencioné el trabajo de la etnomusicóloga Soledad Venegas, quien fue la primera investigadora en darle un marco teórico a la problemática de la escasez analizando las dificultades para la fabricación local del instrumento y mostrando distintas experiencias de construcción tanto en Argentina y como en Europa.

La autora comienza preguntándose por qué los músicos de tango no eligen bandoneones elaborados después de la Segunda Guerra y sólo se vuelcan a los antiguos modelos alemanes, como los Premier, los E.L.A y, sobre todo, los Doble A. Con ese objetivo, Venegas plantea como hipótesis que “los discursos que circulan en torno a la construcción de nuevos ejemplares obstaculizan la producción nacional de bandoneones” (Venegas, 2012, p. 92).

Estos relatos de bandoneonistas y luthiers refieren a una superioridad sonora de los *fueyes* germanos, transformándolos en míticos⁸⁴ e impidiendo el conocimiento y visibilidad de los nuevos modelos. De acuerdo a los testimonios recabados por Venegas (Ibíd., p. 93), algunos de los argumentos del rechazo son que “suenan como acordeones” o que los botones son “demasiado duros”. En tanto, Rodolfo Daluisio, bandoneonista y profesor del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" de la ciudad de Buenos Aires opinó: “Los instrumentos nuevos, (...) no consiguen esa sonoridad blanca, redonda, potente, equilibrada del Doble A. [En todo caso] hay que tomarlo como punto de partida para conseguir nuevos perfeccionamientos en la construcción” (Ibíd.).

Por mi parte, también pude registrar discursos similares sobre el Doble A y los bandoneones alemanes. Por ejemplo, Daniel Vedia, bandoneonista y docente jujeño, fue contundente al defender el uso de las clásicas herramientas musicales...

“Puede ser un Doble A, puede ser un ELA, puede ser un Premier. Yo toco cualquier bandoneón que esté dentro de las lógicas. El prototipo que vino a la Argentina es uno. Bueno, dentro de ese prototipo yo toco

⁸⁴ Venegas define al mito como una “mentira, error, creencias que no se corresponden con la verdad. (...) Los mitos cumplen una importante función en la sociedad puesto que permiten legitimar determinadas concepciones a partir de la construcción de sentidos comunes que estructuran la vida social” (Ibíd.).

cualquier bandoneón, no tengo problema. Pero el Doble A es como el Stradivarius en los violines” (D. Vedia, comunicación personal, 5 de mayo de 2015).

Mientras tanto, su colega en el folclore, Susana Ratcliff, quien también tiene una larga trayectoria en mundo tanguero y del rock, plantea una postura más abierta:

“[Prefiero] el premier y el Doble A. Esa sonoridad es única y maravillosa. Estos instrumentos de Alfred Arnold, que no sé si han logrado esta aleación metálica que todos persiguen. Unos dicen que es dinamarquesa que luego de las guerras se terminó. Puede ser que haya algo de esto, pero tenemos toda la tecnología a disposición para lograr encontrar una similitud” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

Venegas (2012, p. 96-97) rescata una afirmación de Fischer que puede ayudarnos a mirar desde el prisma del análisis del discurso antiesencialista el problema de la falta de bandoneones, porque para el luthier la superioridad sonora de los modelos construidos antes de la Segunda Guerra Mundial constituye un fuerte mito que se justifica en una suerte de “idiosincrasia” tanguera:

“Esta actitud del músico egoísta, del profesor egoísta, del luthier, hizo también que se llegara a la cabeza del común de los músicos instalarse eso de que si no es un Doble A, un Premier, nada va a servir (...) y sos de segunda. (...) Creo que todo eso fue preparando la situación que estamos viviendo ahora. Tiene que ver un poco con una actitud tanguera, también quizás de destruir para después añorar y llorar lo que pasó, lo que ya no tenemos”.

Podríamos decir que esa idiosincrasia tanguera es la formación discursiva cuyo efecto es la “tanguedad”, vista como la condición de ser tango. En esta tesina planteamos que el significante “Doble A” es uno de los momentos del sistema de diferencias que se articula en torno al punto nodal “bandoneón” y que es frente a un antagonismo, cuando aparece este significado ligado al tango. En este caso serían los bandoneones que NO son Alfred Arnold, ya que se trata de una esencia negativa de la totalidad estructurante.

Así la escasez puede entenderse como una contingencia que permite la práctica hegemónica en la que otros discursos disputan el significado del “bandoneón”, en cuanto a cuál es el instrumento legítimo para ejecutar la música porteña.

No obstante, los testimonios de Vedia y Ratcliff, dos músicos que con su instrumento ejecutan folclore, del Norte y del Litoral y rock, permiten ver que los discursos sobre la superioridad de los tipos alemanes no pertenecen sólo al tango. Esto habilitaría a pensar, que

además de las cadenas asociativas que el bandoneón establece con el ritmo rioplatense, algunos de los significados que quedaron relacionados con el instrumento desde su origen en Alemania continúan operando en la actualidad y analizarlos podría dar luz al problema de la falta de *fueyes*.

En la última afirmación de Fischer figuran ideas sobre egoísmo y “ser de segunda”, que remiten al sentido elitista del bandoneón. La propia Venegas (Ibíd. p. 101-102) analiza esta relación conceptual al plantear que en el marco actual de constantes reterritorializaciones de músicas e instrumentos locales es posible cuestionar el carácter de lo auténtico de determinadas prácticas. Retomando una cita de Ana María Ochoa que considera que el relato de autenticidad puede ser utilizado hoy en día como “bandera para justificar nuevas formas de exclusión”, Venegas se pregunta si aquellos discursos que sólo legitiman algunos bandoneones se refugian en este relato de autenticidad para conservar cierto elitismo. Quizás lo que habría que pensar es que este atributo excluyente no es producto de la coyuntura de los últimos años sino que, como dijimos en el capítulo sobre tango, el proceso de elitización se dio en las primeras décadas del siglo XX cuando el bandoneón dejó de ser un instrumento popular en la medida que el “ritmo compadrón” fue creciendo como género definido y los músicos se profesionalizaron. En todo caso, la escasez cristaliza aún más un significado que ya formaba parte de la identidad “bandoneón” dentro del discurso hegemónico del tango. Paradojas de un instrumento que nunca fue patentado.

Coincido con Fischer que este problema también debe enmarcarse en la actitud tanguera de la añoranza. Dijimos que en la relación entre tango y bandoneón, a través de su voz se construyó una articulación que expresa la melancolía del porteño, un dolor, la pérdida de un ideal que se sigue buscando. ¿Acaso es eso lo que hace Marina Gayatto durante todo el documental? Aunque con final feliz, no deja de ser una persona del mundo del tango que persigue un objeto perfecto, casi inalcanzable. “No quiero otro”, dice la protagonista reproduciendo el discurso hegemónico.

Habíamos planteado además que el sonido del bandoneón produce un efecto de retorno a lo sagrado, que estaba vinculado a su vez con el atributo sacro con el que ya cargaba el aerófono en tierras germánicas por su supuesto uso en fiestas religiosas para suplantarlo al órgano de Iglesia. Creo que nuevamente esta articulación significativa influye en la cuestión de la

escasez. Un ejemplo claro es cuando en el film el anciano músico le responde con un “no” rotundo a Marina ante la pregunta de si vendía su instrumento. “El bandoneón es sagrado para mí”. La cuestión es que lo sagrado una vez más naturaliza ese significado unívoco para el bandoneón porque lo hace intocable, irreplicable, inmodificable.

En las consideraciones finales de su trabajo, Venegas (2012, p.100) sostiene que “el problema de la aceptación de estos nuevos instrumentos radica en el hecho de que una marca ha impuesto un sonido canónico en la comunidad de músicos y cualquier otro bandoneón que se haya construido deberá competir con un Doble A”. Al respecto, la autora indica que esto es un dilema para los músicos y hace un ejercicio de comparación:

¿Podría concebirse la idea de que como los violines Stradivarius han sido los mejores en la historia, los violinistas sólo eligieran hacer música con ellos? Si bien se han realizado numerosos estudios para lograr reproducir estos violines, esto no ha sido posible, por lo tanto, si los violinistas decidieran pagar fortunas por esos ejemplares antiguos necesariamente se llegaría a una preocupante situación de escasez de violines adecuados”.

Justamente, en dos de los relatos citados se ve este paralelismo con el emblemático modelo de violines del luthier italiano Antonio Stradivari. El martillero de la subasta de “El último bandoneón” y en el testimonio de Daniel Vedia. No obstante, sobre la conclusión de Venegas, podríamos sumar que quizás no haya sido solo la imposición de un sonido canónico, sino también habría que tener en cuenta la estrategia de posicionamiento que la marca Doble A hizo en relación a los bandoneones y el tango en la zona del Río de la Plata. De todas formas, esta es sólo una hipótesis desde una mirada comunicacional que debería ser estudiada con más detenimiento, pero considero que no habría a descartarla a la hora de pensar por qué los bandoneones alemanes, siguen estando hoy en la mente de los músicos como su preferencia.

La vida de los otros

En la Argentina, el intento más notorio de fabricación de bandoneones tras el cierre de las empresas alemanas en la década del ‘40 fue el de Luis Mariani e Hijos⁸⁵, una familia dedicada a la afinación, reparación y venta de aerófonos importados. En 1942, Duilio, hijo de Luis, emprendió la construcción de un bandoneón y luego, con la colaboración de los músicos Francisco Canaro, Pedro Maffia, Ciriaco Ortiz y Pedro Laurenz, convenció a su padre para

⁸⁵ Zucchi, 1998, citado en Venegas, 2012, p. 94.

hacer un proyecto masivo. Así entre 1946 y 1948 construyeron 400 instrumentos en su establecimiento en la localidad bonaerense de La Reja⁸⁶.

Además de Mariani, existieron y existen otros fabricantes nacionales de bandoneón⁸⁷ que crearon instrumentos de tamaño estándar y de estudio, que son más pequeños puesto que están destinados a los niños. Algunas de estas experiencias corresponden a Luis Bruñini, Ángel Zullo, Juan Pablo Febrés, Vicente Toscano y al “Proyecto Pichuco”, de la Universidad Nacional de Lanús que, como se adelantó en la presentación de esta tesina, tendrá un análisis particular.

También hicimos referencia al desarrollo de Damián Guttlein y no podemos dejar de mencionar las creaciones del propio Fischer y de Baltazar Estol. Éste último luthier desde hace nueve años fabrica artesanalmente bandoneones que son muy valorados y requeridos por músicos reconocidos como Julio Pane, Víctor Lavallén, Juan José Mosalini, y Rodolfo Daluisi. También cabe señalar que, salvo las voces y los peines, que son importados de República Checa⁸⁸, todos los demás componentes de sus instrumentos son de origen nacional⁸⁹.

En el caso de Fischer, la construcción de un bandoneón nacional fue otra de las formas con las que el titular de LCB luchó contra la escasez del instrumento en Argentina. En ese sentido, presentó su fabricación en 2013 para “provocar y demostrar que es posible crear un bandoneón argentino” (citado en Venegas, 2012, p. 98). Además, el técnico desafía el discurso hegemónico de la superioridad del Doble A, al afirmar que es muy común encontrar bandoneones de una marca particular, pero que los componentes internos no sean los originales. “El mismo peine de un bandoneón que está sobre un (...) Doble A puede estar sobre un E.L.A” (Ibíd., p 97), lo que implica que con el devenir de los años es difícil pensar en términos de autenticidad de los modelos. Además, critica el mito del misterio en la

⁸⁶ Cabe señalar que el bandoneonista Julián Hasse descrea que los Mariani hayan fabricado los instrumentos y plantea que “eran realmente bandoneones AA traídos de la fábrica alemana” (Hasse, 2010, p.22).

⁸⁷ La lista fue conformada gracias a los trabajos de Venegas (2012) y Toloza (2016b).

⁸⁸ “Esas piezas son de la fábrica “Harmonikas”. Se trata de un proceso industrial bastante delicado. Esta fábrica surte prácticamente a todos los luthiers del mundo. O sea, todos los bandoneones que se fabrican ahora usan esas placas. Hay muy pocos instrumentos que se construyeron con placas hechas artesanalmente, pero a mi criterio no funcionan bien”. (B. Estol, comunicación telefónica, 30 de marzo de 2018).

⁸⁹ Citado en Toloza (2016b, p. 18).

aleación del metal de las lengüetas del instrumento que muchos indican como determinante en los Doble A al sostener que las variaciones tímbricas no dependen de este proceso y que su sonoridad siempre fue variable.

En este panorama de constructores es necesario nombrar a Klaus Gutjahr, que si bien es alemán, por dos razones cobra importancia en la discusión sobre la visibilización de los otros bandoneones. La primera es que este músico y luthier, al igual que Fischer, plantea derribar mitos en torno a los Doble A y la segunda es que tras la compra de tres de sus creaciones por parte del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en 2015, Gutjahr se convirtió en un jugador que compite en el mercado local.

“Los argentinos me da la sensación de que son muy conservadores. Si tienen una cosa la empiezan a amar y no la dejan nunca. No permiten cambios porque piensan que está mal”⁹⁰, asegura el constructor para justificar las modificaciones que a lo largo 40 años de trabajo le realizó a los legendarios Doble A. Sostiene que estos instrumentos tuvieron errores de construcción y aduce que esto se debe a que los Arnold eran una familia de comerciantes que no tenían conocimientos musicales. Según, Gutjahr algunos de los problemas son la ausencia de notas y que otras están repetidas, además de que el sonido no tiene cuerpo cuando se toca cerrando el fuelle. “En ningún instrumento faltan notas, pero ese error lo hicieron los fabricantes del bandoneón, no los músicos. El problema de los músicos es que ellos aceptaron eso” (Ibíd.). En ese sentido, podemos recordar el rechazo de los artistas rioplatenses a la unificación de los teclados que se realizó en 1924 en Alemania.

Continuando con sus argumentos desmitificadores, opina que el bandoneón en Argentina también fama de misterio, aunque afirma que esa creencia no es cierta:

“La primera vez que vine aquí [a la ciudad de Bs. As.], en 1984, abrí un bandoneón de un bandoneonista muy amigo mío y me dice: ‘¡No, no abras el bandoneón, por favor!’ Y yo le dije: ‘Mira, esto es una cajita, entonces tienes que abrirla para mirar adentro cómo andan las cosas’. Y también Alejandro Barletta, un bandoneonista muy grande de aquí (...), hasta el momento que nos conocimos él no sabía que el bandoneón tiene dos lengüetas por cada nota. Él nunca abrió el bandoneón, por eso es un misterio. Un miedo es que no puedas juntar otra vez las piezas. Pero no es así, es una cosa muy simple” (Ibíd.).

⁹⁰ K. Gutjahr, comunicación personal, 1 de mayo de 2015.

Con respecto al sonido, Gutjahr señala que no existe un timbre único, sino que dependerá del estado de las maderas con las que fueron construidos los instrumentos:

“El problema de hacer un bandoneón es que lo haces con el material de hoy, pero con el sonido de ayer. Pero cada instrumento es una composición y en esa composición puedes cambiar las posibilidades de sonido. Entonces, si a la Argentina más o menos entraron 60 mil Doble A, esos son 60 mil distintos sonidos. Si trabajo un bandoneón con el material que tengo hoy va a salir en otro color que uno que voy a trabajar en catorce días o en un mes porque el árbol y todos los materiales que uso son distintos porque el árbol es el material más importante en los instrumentos”⁹¹.

En conclusión, lo que muestran estos “otros” es que el discurso cerrado en torno al Doble A, a la perfección de su sonoridad, es una construcción idealista que se naturalizó a lo largo del tiempo y que, pensada en su materialidad, obstruye la aceptación de nuevas experiencias de fabricación que se tornan necesarias para la supervivencia del propio bandoneón y el desarrollo de los géneros musicales que son ejecutados con él.

El Estado en cuestión

Una pregunta surge luego de la reflexión anterior, ¿quién podría tener una llave lo suficientemente grande para abrir aquel discurso cerrado y generar articulaciones que traigan nuevos aires al *fueye* de manera sostenida?

En ese aspecto, es el Estado como institución que cobra un rol fundamental por su capacidad de agencia sobre el mundo social.

Recapitulando lo que analizamos hasta aquí podemos decir que el problema de la escasez involucra la dimensión económica y la simbólica. Tenemos a su vez dos bienes: el “bandoneón” y el “tango”, que por la Declaración de la UNESCO y la Ley de Protección del Bandoneón se asocian al signifiante “Patrimonio”.

Existen dos concepciones sobre este término: la que enfatiza en su interés mercantil y la que lo hace en su capacidad simbólica de legitimación de identidades. De este modo, los bienes patrimoniales tienen un valor de cambio que refiere a las funciones exteriores (los usos

⁹¹ Para conocer los problemas técnicos en torno a la construcción de bandoneones se puede consultar: (Venegas, 2012, p, 99).

turísticos) y un valor de uso que remite a las funciones interiores de la comunidad en relación con la memoria colectiva.

En el contexto del actual capitalismo global, el antropólogo español Javier Marcos Arévalo (2010, p. 9) explica que el patrimonio no es únicamente el pasado, sino que incluye otros bienes actuales y determinadas formas de vida de diversos sectores sociales por lo que hay que tratar de crear condiciones desde la política y el conjunto de la sociedad para que todos los grupos puedan compartir y encontrar significativos los distintos patrimonios:

“En una sociedad consumista en la que, en razón de la ley de la oferta y la demanda, todo se vende y compra, los bienes patrimoniales se han convertido en un recurso susceptible de desarrollo y en una mercancía. Dos discursos, pues, el identitario (patrimonio de uso) y el productivista (patrimonio de consumo) (Ibíd.)”.

Veamos entonces a través de estas nociones sobre el patrimonio cómo pensar las relaciones entre el tango y bandoneón a partir de la política cultural de un Estado y bajo qué articulaciones discursivas se construyen.

“Polo Bandoneón”, del que ya algo mencionamos⁹², es un centro cultural que depende del Ministerio de Cultura porteño ubicado en el edificio del Puente Alsina, en el barrio de Pompeya. Comenzó a funcionar en marzo de 2014 como un compromiso ante la UNESCO para la preservación y difusión del ritmo rioplatense, luego de que Argentina, junto con Uruguay, ganara en 2009 la nominación para que el tango sea Patrimonio de la Humanidad. Además de la sede central, este espacio cuenta con otros dos lugares en Villa Soldati y Cildañez, ambos al sur de la Ciudad.

“La dinámica de trabajo de este centro cultural tiene que ver con pasar y transmitir de generación en generación lo que nosotros llamamos de alguna manera la ‘memoria viva’”, explica en un video institucional Carla Algeri, directora de “Polo Bandoneón”⁹³, que también vale señalar formó parte de la película “El último bandoneón” como la otra integrante mujer de la fila de *fueyes*.

En este espacio cultural se ofrecen para adultos y niños clases gratuitas de bandoneón, violín, viola, violonchelo, contrabajo, guitarra, piano, clarinete, orquestación, arreglos, baile,

⁹² Ver capítulo “Tango”, p. 52 de esta tesina.

⁹³ BA Cultura (2017, mayo 7) Descubrí Buenos Aires - Polo Bandoneón.

historia del tango y coros en nivel principiantes y avanzados, (Ibíd.), además de contar con un taller de enseñanza para la restauración y fabricación de bandoneones⁹⁴.

Hasta aquí vemos un discurso identitario en relación al patrimonio, idea que se relaciona con la transmisión de una “memoria viva” del tango a las generaciones más jóvenes donde el valor que se busca conservar es el de uso por su importancia simbólica para la Ciudad de Buenos Aires, para la Argentina y, luego de la declaración de la UNESCO, para la humanidad toda. Metonimia a escala planetaria.

Lo mismo sucede con la enseñanza de los instrumentos que forman parte de la orquesta típica o de aquellos con los que alguna vez se tocó tango y luego fueron desplazados. El traspaso de conocimientos también se da en el campo de la luthería para la preservación de los bandoneones y otras herramientas musicales en su calidad de objetos. Podríamos decir entonces que lo que se construye a través este tipo de intervención del Estado es una cadena que relaciona: “bienes simbólicos” + “preservación” + “transmisión” + “educación” + “futuro”.

El Ministerio de Cultura porteño adquirió en 2015 tres instrumentos fabricados por el alemán Klaus Gutjahr a través de un proyecto presentado a la UNESCO, destinados para cada una de las sedes de “Polo Bandoneón”.

Allí conocí en una charla informativa sobre los nuevos aerófonos⁹⁵ a la etnomusicóloga y bandoneonista Nélide Toloza., quien plasmó así sus impresiones sobre los instrumentos de Gutjahr: “En esa ocasión pude comprobar que su sonoridad no difiere de los bandoneones realizados por los *luthiers* argentinos” (Toloza (2016b, p.26).

Al respecto, en las conclusiones de su trabajo se pregunta y responde:

“¿Sería beneficioso para las instituciones que enseñan bandoneón, poder acceder a la compra de instrumentos nuevos realizados por luthiers de nuestro país? Sin ninguna duda, porque además contarían con la garantía de los propios luthiers, encargándose éstos de solucionar los problemas que puedan surgir con el uso constante de los instrumentos por parte de los alumnos” (Ibíd., p. 28).

⁹⁴ Citado en Toloza (2016b, p. 26).

⁹⁵ Gutjahr, Klaus. (2015, abril). Charla abierta destinada a bandoneonistas y luthiers organizada en Polo Bandoneón por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

La decisión del Gobierno porteño de comprar bandoneones en el exterior y la reflexión de Toloza me llevaron a indagar con qué cadena significativa podría estar vinculada esta política cultural, teniendo en cuenta que en este escenario de transacción económica el “bandoneón” y el “tango” eran mercancías además de bienes simbólicos. Con ese objetivo, le pregunté al propio Gutjahr cómo había sido el acuerdo con las autoridades de la Ciudad.

Por un contacto en la embajada argentina en Berlín, en 2010 presentó un proyecto para abrir una fábrica de bandoneones que incluía la radicación de su propia persona en nuestro país. Luego, la diplomacia lo puso en comunicación con el ministerio de Cultura porteño de ese entonces, Hernán Lombardi, con quién acordó la compra de 3 de sus instrumentos.

Cuando le consulté sobre el resultado de sus gestiones con las autoridades porteñas, Gutjahr concluyó:

“Creo que nunca puedes tener todo junto, es paso por paso y ahora es la posibilidad de escuchar y probar el bandoneón. (...) Y pensé que aquí tenemos la posibilidad de hacer una producción porque hay más interesados (...) para hacer el instrumento. Esa fue la razón de proponer poner la fábrica aquí porque aquí están probando hacer bandoneones como Fischer o Baltazar Estol y otros, pero ellos no desarrollan el bandoneón, sino que lo copian. Está bien, es su parte. Si no tocas el bandoneón no sabes exactamente qué necesitamos. Así empecé también, pero fue en 1972, hace 40 años, entonces yo tengo otro tiempo de desarrollo”. (K. Gutjahr, comunicación personal, 1 de mayo de 2015).

¿Desde qué mirada política se decidió esta compra que involucra al tango y al bandoneón?, ¿por qué los funcionarios en vez de elegir instrumentos de Fischer o Estol, que cuentan con algún reconocimiento de la comunidad de músicos y cuya adquisición por parte del Estado ayudaría a fortalecer su aceptación, optaron por comprar instrumentos en Alemania?

Alguna respuesta se puede encontrar si volvemos a la crítica al eurocentrismo de la inteligencia nacional. Aquella que admira las ideas del Viejo Continente, impidiendo la construcción de un destino y un sujeto histórico real y propio. Desde esta perspectiva, será necesario investigar qué concepción tiene del tango la autoridad política que compró esos bandoneones para armar la cadena significativa que le da sentido.

En 2008, en medio del conflicto del Gobierno de Cristina Fernández con el campo por la resolución 125 que establecía un régimen de retenciones móviles a los productos

agropecuarios, el entonces mandatario porteño, Mauricio Macri, en oposición al Ejecutivo nacional, comparó al tango con la soja⁹⁶.

Durante la presentación de un espectáculo tanguero, el entonces jefe comunal afirmó: “El tango es a la Ciudad de Buenos Aires, lo mismo que es la soja al Interior”. Además, manifestó que “el tango es el producto que más nos distingue en el exterior y, lamentablemente, hasta ahora se ha aprovechado bastante poco”. Para cerrar, en sus declaraciones ironizó con que desde su administración no habría retenciones al tango.

La metáfora del “tango- soja” también fue utilizada en el 2010 por Macri durante el discurso de apertura de la décimo segunda edición del Festival de Tango de Buenos Aires: “La ciudad, obviamente, no puede cosechar soja, no hay lugar. Entonces, yo digo que la ciudad tiene su propia soja, su propio oro verde que es el tango”⁹⁷. En ese sentido, resaltó el atractivo turístico del género y señaló que la ciudad también tiene que tener un espacio en esa Argentina que quiere encontrar un lugar en el mundo.

Al respecto, el periodista de “Fractura Expuesta”⁹⁸ Germán Marcos resalta en un artículo el hecho de que el mandatario optase por abordar el éxito del turismo tanguero a pesar de que en el texto institucional que abrió el programa impreso del evento, Macri reconocía que “con todo su universo poético, el tango se ha transformado a lo largo de 100 años en un reflejo de nuestra porteñidad”, y destacaba que “el festival le rinde culto al patrimonio histórico”.

En definitiva, lo que critica Marcos es que Macri eligió un discurso productivista del patrimonio donde el tango es una mercancía que factura millones de dólares gracias al turismo internacional que visita la ciudad de Buenos Aires y no un discurso identitario que rescate al universo tanguero como representación y memoria de la cultura de los porteños.

“Fractura Expuesta” tuvo otra forma de reprochar la política cultural de Macri. Fue cuando en su programa de radio parodiaron la comparación entre el tango y el “yuyo verde” en un boletín informativo⁹⁹:

⁹⁶ Sin autor (2008, abril 30) *Infobae*.

⁹⁷ Marcos, G. (2010, agosto 4) *Fractura Expuesta*.

⁹⁸ Sitio web y programa de radio que desde hace 15 años se dedica a abordar el tango con una mirada contrahegemónica al discurso oficial.

⁹⁹ Fractura Expuesta. (2010, agosto 6). Flash de Noticias Sensacionalistas - El tango es la soja porteña.

Locutor 1: CRECE LA SIEMBRA DE DISCOS DE PIAZZOLLA Y GARDEL

Locutor 2: Lo aseguró la academia rural del tango.

Locutor 1: El aumento se debe a las excelentes utilidades que otorga a los productores de tango la siembra del monocultivo de tango, ícono cliché tanguero for export.

Mientras cada vez más se fumigan las cenas shows, los productores se vuelcan al tango ya que, cuando brota ese yuyo verde del perdón, el producto se vende a 700 pesos la entrada y les genera unos rindes tremendos.

(...)

Locutor 1: El Informe desde el mercado agrotanguero:

Cronista agropecuario: En el puerto de Rosario “La Cumparsita” cotiza a 250 dólares la tonelada, “El Choclo” 138 dólares por tonelada y “Balada para un loco” se vende a 170 dólares la Tonelada (...). Y, ¡atención!, por una medida proteccionista no se comercializan Virulazos¹⁰⁰.

Por eso, creo que la metáfora del tango-soja remite al pensamiento de la generación del '80 que miraba a Europa como ejemplo de civilización, y en donde el puerto de Buenos Aires era el centro exportador de las materias primas agropecuarias que llegaban del interior del país.

En el siglo XXI los argentinos exportamos tango y compramos bandoneones manufacturados afuera, pero esta creencia de la superioridad de lo extranjero no se encuentra sólo en la clase dominante, sino también en una gran parte del pueblo argentino. Teniendo en cuenta este elemento podemos retomar aquel primer significado del bandoneón proveniente de su origen: “Alemán” y plantear que este atributo articulado metonímicamente con el significante “Europeo”, también podría explicar por qué los bandoneonistas y luthiers siguen prefiriendo los instrumentos E.L.A, Premier y Doble A. Desde esta lógica el discurso sería: “Estos bandoneones no sólo son buenos por su sonido, sino porque son alemanes, europeos y, por lo tanto, mejores que los nacionales”.

¹⁰⁰ Virulazo fue un bailarín y coreógrafo de tango reconocido a nivel mundial por integrar el electo del espectáculo Tango Argentino, en 1983.

Otras tramas

En distintas entrevistas realizadas para esta tesina aparecieron otras formas de participación del Estado en relación a la problemática de la falta de bandoneones.

Gabriel Redín, bandoneonista del grupo “El tierral” y organizador de distintas peñas y encuentros folclóricos, afirma que aunque es importante que las instituciones de enseñanza tengan bandoneones, hay algo anterior para fomentar el uso del instrumento en los niños y niñas que tiene que ver con la escucha espontánea:

“En [la ciudad de] Buenos Aires, una cosa que nos pasa en las peñas es que no pueden ir los chicos porque se vende vino. Si no, te clausuran el lugar. No hay manera de pasar la cultura espontáneamente. Tenés que ir a aprender a un lugar. (...) Si (...) tu familia organiza en el zaguán una milonga, sos chiquito y por ahí estás boludeando, porque no querés bailar tango cuando sos chiquito, tampoco escuchar tango, pero lo estás escuchando igual y estás viendo que alguien baila. Entonces, de todos los chiquitos que están ahí uno va a ver el bandoneón, como Troilo, y va a decir: ‘Yo quiero tocar el bandoneón’ porque lo vio y escucha el sonido. Otra va a decir: ‘Yo quiero bailar’. Si nosotros prohibimos nuestra cultura en nuestro propio país y la transmisión, estamos muertos culturalmente” (G. Redín, comunicación personal, 8 de enero 2018).

Además, el músico critica la política cultural de los gobiernos de Argentina y Uruguay de postular al tango ante la UNESCO:

“Esta cuestión de poner al tango como Patrimonio de la Humanidad no sirve para nada. Son cartel y marketing y nada más. Es todo vacío. No creo en nada de eso porque vos no podés decir “el tango es patrimonio de la humanidad” y después me clausuraste 25 milongas este año en Buenos Aires” (Ibíd.).

En tanto, en la entrevista con Daniel Vedia, apareció un interés para que entre en vigencia la ley 26.531, sancionada por Congreso Nacional en 2009:

“Yo no sé qué esperan para reglamentarla porque ahí dice: ‘Promoción, protección del bandoneón’. Y de los que tiene poder de decisión, o sea, la clase política, que podrían ponerse de acuerdo con la clase empresarial para poder crear todas las posibilidades, los luthiers que están interesados en armar un lugar. Porque así como había una fábrica en Alemania también puede haber una aquí en Argentina. Hay luthiers argentinos que están haciendo bandoneones y de muy buena calidad” (D. Vedia, comunicación personal, 5 de mayo de 2015).

Susana Ratcliff fue en la misma dirección que Vedia al considerar que el Estado debería aplicar una política que involucre la fabricación de nuevos instrumentos:

“Creo que tendríamos que apuntar a tener una fábrica argentina o una fábrica argentina-brasilera-chilena donde se confluyan intereses económicos. No soy tan cerrada. Me parece que uno puede ampliar y hacer algo en conjunto y hasta con los japoneses. Que pongan capitales japoneses y que se haga algo, pero que el Estado nuestro valore y ponga a que esto continúe” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

En este largo recorrido analizamos distintos modos de abordar desde la política pública y su capacidad de articulación y transformación, el problema de la escasez que involucra al bandoneón como un bien simbólico y de mercado en donde lo que se pone en juego es el patrimonio cultural de un país y también de la humanidad.

En la tercera parte de la tesina, veremos el caso específico del “Proyecto Pichuco” de construcción de bandoneones de estudio, en donde el rol del Estado se desarrolla dentro de una universidad pública.

Diversidad

“Diversidad y diferencia son los temas claves de la posmodernidad”, explica el filósofo belga Gilbert Hottois (2007, p. 58) para sintetizar los valores que comienzan a ser discutidos a nivel planetario desde mediados de la década del ’70 y hasta nuestros días, en un contexto de globalización y revolución de las telecomunicaciones.

El autor señala que esta corriente de pensamiento denuncia el monismo de la modernidad que buscó imponerse a través de la fe secularizada en el universalismo de la Razón y en la idea de un Progreso unívoco fundamentado en esta razón y sus realizaciones científico-técnicas. “Bajo este ángulo, la modernidad aparece como imperialista, opresora, negadora y aniquiladora de la diversidad de las formas de vida, de las culturas, pasadas y presentes. Sólo admite un “Gran Relato”: el de la Razón en marcha” (Ibíd.).

Hottois señala que el posmoderno interpreta todos los perjuicios, defectos y abusos de la época moderna –colonización, contaminación y destrucción ambiental y cultural, guerras mundiales, etc. – como pruebas del extravío y del fracaso de la modernidad occidental.

“A éstos, el posmoderno opone los valores de tolerancia, de pluralismo, de diversidad pasada y presente, de apertura al otro y a la diferencia: una racionalidad plural, “débil”, más analógica que lógica. Resalta la contingencia y la contextualidad, la relatividad de las formas de vida, de los juegos de lenguaje, de las culturas, de las técnicas” (Hottois, 2007, p. 59)¹⁰¹.

Sobre el mismo terreno teórico escriben sus textos Laclau y Mouffe planteando la importancia de salir de los esencialismos (grandes relatos) y comenzar a pensar lo social como un sistema de diferencias abierto en donde las identidades se dan a partir articulaciones contingentes.

Encontrarse en el sonido

En mayo de 2015, como parte del trabajo de campo para esta tesina, asistí a dos jornadas de recitales denominadas “Folklore en Bandoneón”¹⁰². Se trataba del Tercer Encuentro de

¹⁰¹ Creo que el ejemplo más claro es la lucha por el reconocimiento de las diversidades sexuales, que en nuestro país se expresaron a través de la sanción de la ley de matrimonio igualitario en 2010 y la de identidad de género en 2012. Por otro lado, el aumento en la sigla LGBTTTIQ (lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, transgénero, travestis, intersexuales y queers) refleja la necesidad de representar a más identidades que cuestionan el modelo heteronormativo de hombre y mujer.

¹⁰² Tercer Encuentro de Folklore en Bandoneón. (2015, mayo).

ejecutantes de este instrumento, ya que en 2011 y 2012 habían tenido lugar las otras ediciones. Los organizadores fueron el antes mencionado Gabriel Redín y Sara Mamani, música, cantautora e investigadora salteña¹⁰³.

En el programa de mano del evento se resumía la posición con la que desde ese espacio buscaron disputar el sentido único del significante “bandoneón”:

“Llegó con la inmigración a nuestro país, un instrumento musical de profunda sonoridad y gran **versatilidad**. Es el bandoneón, cuya historia tiene visos de leyenda. Dicen que ya no se fabrica, los más buscados son los Doble A, pero fundamentalmente fue recibido por **distintas sensibilidades**. Su introducción en el **tango es lo que más se conoce** y ha dado **instrumentistas de gran valía artística** en este género.

Pero su **viaje hacia el interior** de nuestro país **es su costado menos divulgado**. Y desde este lugar nos disponemos a **mostrar el bandoneón y su musicalidad en el litoral, noroeste y centro de Argentina**. Por decir no más, en el noroeste es infaltable en las peñas, y las fiestas populares como el carnaval. Su sonido da sentido a esas fiestas. E igual fuerza tiene en el litoral. Y en cada lugar la gente, sus intérpretes han logrado sacarle el **sonido típico de la región**. Es un **instrumento de varios mundos**. **Su riqueza es nuestra riqueza musical también**”.

¿Cuál sería el término que sintetiza esta postura? Desde mi punto de vista, la contingencia que desafía la hegemonía del efecto de tanguedad de la identidad “bandoneón” es la “diversidad”. Es decir, es en esta articulación que puede aparecer el significante flotante “folclore” como otro atributo del aerófono portátil.

La cadena significativa estaría armada por elementos que remiten a la existencia de otros: “versatilidad”, “distintas sensibilidades”, “litoral, noroeste y centro de Argentina”, “región (diferentes sonidos)”, “instrumento de varios mundos”, “nuestra riqueza musical”, “también”.

El efecto de este discurso es la convivencia de significados y la necesidad de pensar a las identidades como algo relacional y polisémico. ¿Pero por qué estos otros no disputan la hegemonía estableciendo un versus con la “tanguedad” para cargar al bandoneón, por ejemplo, con un sentido de “folcloridad”? Será porque en la actualidad los relatos únicos están en crisis.

¹⁰³ Ambos formaron parte del grupo folclórico “Allaqui” en la década del ’90.

En ese sentido, creo que el discurso del Encuentro de Folklore no busca dominar al significante “bandoneón” porque la idea de los discursos únicos no forma parte los valores con los que construimos nuestra realidad actualmente. Con esto no quiero decir que no esos relatos no existan. De hecho, el tango es una identidad con sentido único porque, como vimos en otros capítulos, es un producto del proceso modernizador de la Argentina.

Lo que intento plantear es que la tanguedad es el Gran Relato sobre el bandoneón y que, por el contrario, proponer la diversidad y la diferencia está en concordancia con la moral imperante desde finales del siglo XX.

Argentina es más que Buenos Aires

En noviembre de 2001, la UNESCO proclamó la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural en la que afirma que la cultura debe ser considerada como “el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” por lo cual “el respeto de la diversidad de las culturas, la tolerancia, el diálogo y la cooperación, en un clima de confianza y de entendimiento mutuos, son uno de los mejores garantes de la paz”¹⁰⁴. Hemos citado hasta aquí dos resoluciones de la UNESCO para pensar el imaginario del bandoneón desde el punto de vista patrimonial identitario: la que declara al tango como bien inmaterial de la humanidad y la recién mencionada sobre diversidad cultural.

Mientras que la primera refuerza la naturalización de la cadena metonímica “bandoneón” + “tango” + “Buenos Aires” + “Argentina”, ya que se trata de un documento de escala universal, creo que la segunda es la indicada para pensar la relación entre “bandoneón” + “folclore” + “interior” + “Argentina”.

Porque en algún punto el sentido que termina siendo cuestionado a través del discurso de la diversidad es que la música rioplatense tocada en el bandoneón sea la representación del país en su totalidad.

Al respecto, la bandoneonista Susana Ratcliff, intérprete de tango, pero también de música del litoral por haber vivido en Entre Ríos, comenta las vicisitudes con las que se encontró por salir de los cánones establecidos para el instrumento:

¹⁰⁴ UNESCO. (2001, noviembre) Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural.

“Siempre fui muy resquebrajada en la búsqueda musical por haberme criado en Paraná y con una influencia de la música del folclore y la música popular latinoamericana, entonces como que atravesaba por distintos lugares y no me cerraba. Empezaba a hacerme ruido porque yo me metí mucho con el tango, cosa que adoro, pero lo sentía limitante. Y me ha pasado que me han llamado para una biografía de bandoneonistas y me dicen: “Porque el bandoneón es de Buenos Aires” y yo les digo: “No es de Buenos Aires solamente”. Hay bandoneonistas tanto hombres como mujeres que hacen chamamé, que hacen folclore del centro, del noroeste, del noreste. Y me dijeron: “No, no. Nos interesan solamente los que están acá en Buenos Aires, los que hacen tango”. (...) Tiene un paralelismo con lo que es la historia política y social de nuestro país. Es lo mismo: una mirada bien centrista y es muy interesante cuando uno lo puede empezar a ver desde otros lugares” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

Claramente, Ratcliff se refiere al modelo agroexportador pensado por la generación del '80, cuya mirada eurocentrista aún perdura y que en esta tesina hemos visto cómo opera tanto en políticas culturales como en el problema de la escasez de bandoneones.

Gabriel Redín también opina sobre las consecuencias de la tendencia extranjerizante de los porteños:

“Buenos Aires tiene una cosa... A veces escucho a los tangueros decir: ‘Porque nos vamos a ir de gira a Europa’. El reconocimiento mayor que puede tener alguien es el amor de la gente de su tierra, que es la gente que conoce el género. No digo que en Europa o Japón no conocen el género. Pero esa idea de triunfar con la música en otro lado, eso es un verso. Obviamente hay que vivir y exportar, como exportar el trigo, para tener divisas. Ojalá pudiéramos con lo que hacemos acá, alimentarnos acá, pero los tangueros no tienen el público que puedan financiar los proyectos de los tangos. Entonces no les queda otra que irse afuera. (...) [Además] en Buenos Aires sigue esa historia de triunfar el París, y quizás tocan en un bolichito para 40 personas. El folclore nuestro no tiene careta. (G. Redín, comunicación personal, 8 de enero de 2018)”.

Por otro lado, Redín compara las prácticas de los artistas de la Capital Federal con las del interior:

“La gran diferencia con una peña (...) es que vos bajás y te tomás un vino con la gente. Es totalmente distinto a esa cosa del escenario del público que viene europeo. Eso es europeo hasta la manija, del teatro italiano. Los artistas no pueden interactuar con el público hasta el momento que empieza la función porque si no se pierde el misterio. Eso en el folclore no existe” (Ibíd.).

En estos relatos, si bien se reconocen algunas necesidades económicas de los músicos también se articula un discurso que critica la costumbre porteña de legitimarse a través de un otro que está afuera. Las referencias al “nosotros”, a “su tierra”, al adentro demuestran el pedido de reconocimiento de otras expresiones que no están representadas en el sentido común y que también forman parte de la Argentina. Otro ejemplo de esta poca representación

del folclore en la identidad bandoneón es la edición de tres cancioneros con 30 temas cada uno llamados “Folclore para fueye” publicados desde 2015 por el bandoneonista Toby Villa.

El músico se encontró con una falta que lo hizo decidirse a imprimir los libros, tal como explica en el prólogo del primer volumen:

“Cuando comencé a querer tocar folclore con mi fueye no encontré material escrito como me pasó con el tango. Por eso empecé a escribir estas partituras y arreglos de voces de los temas que iba queriendo aprender y también me dediqué a viajar al norte argentino donde nació el folclore y a escuchar a los maestros del género”.

Hasta marzo del 2018 se vendieron 288 ejemplares, de los cuales la mitad fue comprada en nuestro país y la otra fue adquirida en el exterior. Según Villa, de ese último número, el 25% son extranjeros y esto se debe a que empieza a haber un interés por el folclore. “Ya se conoce el tango, pero el folclore lo empiezan a conocer”¹⁰⁵.

Es decir que el significante “bandoneón” que tradicionalmente encarnaba a la Argentina a través del tango ahora empieza a mostrar otra faceta que tiene que ver con la música de las provincias. Sucede que la diversidad y la diferencia son discursos que nos forman como sujetos contemporáneos y posmodernos a escala internacional.

Entonces, pensar que sólo un género musical es representación de un país, quizás sea algo anacrónico. El bandoneón es más que tango y con en estos ejemplos vimos cómo el significante ha comenzado a vaciarse tendencialmente para visibilizar que los otros sonidos existen y también lo enriquecen en su significado.

¹⁰⁵ T. Villa, comunicación telefónica, 26 de febrero 2018.

Feminismo

¿Qué está pasando? Hay frases y costumbres que en la actualidad comienzan a generar rechazo, nos suenan raras, nos enojan, pensamos que hay que cambiarlas porque pertenecen a otro tiempo. Es lo que me sucede cuando leo el final de aquella investigación periodística que hice junto a una compañera sobre la escasez de bandoneones: “Mientras tanto, el *fueye*, que en su abrir y cerrar busca aire, debería tomar el consejo del presidente de la Academia Nacional del Tango, Horacio Ferrer, quien (...) le advirtió: ‘¡Tené ciudao, la parca es mina, bandoneón!’”¹⁰⁶.

Mirando desde 2018, momento en que escribo la tesina, aquella elección hecha en 2011 me parece criticable. ¿Por qué seguir poniendo a la mujer en un lugar negativo? Quizás, la oración sirvió para cerrar poéticamente un artículo periodístico, pero hoy no tomaría la misma decisión.

¿De dónde surge esta necesidad de desnaturalizar mis propias prácticas? Sin dudas, de la masiva visibilización que tuvo desde 2015 el histórico movimiento feminista y sus reivindicaciones contra el machismo¹⁰⁷.

Ni Una Menos y después

Para cuando se realizaron los mencionados recitales de homenaje por el Día del Bandoneón en julio de 2015 en el que sólo participaron varones¹⁰⁸, apenas había pasado un mes de la marcha de mujeres que en la Argentina sería el puntapié de un proceso de deconstrucción enmarcado en un cambio de paradigma a nivel mundial.

Convocada por un grupo de periodistas feministas sobre todo a través de redes sociales, el 3 de junio de ese año unas 200 mil personas salieron a las calles bajo la consigna “Ni una menos, contra la violencias de género” para repudiar el femicidio de Chiara Pérez, una joven de 14 años, embarazada, que fue asesinada a golpes y enterrada en el patio de la casa de su

¹⁰⁶ Citado en Coviello. M & Ojeda, 2011.

¹⁰⁷ En este capítulo sólo me dicaré a reseñar algunos hechos ocurridos entre 2015 y 2018 por tratarse de un momento en que el discurso feminista se volvió un mensaje masivo a nivel mundial. De todas formas, quiero reconocer que si esto fue posible fue gracias a la lucha, militancia, organización y reflexión de mujeres y otros colectivos sexuales que desde las bases comenzaron cuestionando al machismo y sus prácticas.

¹⁰⁸ Ver capítulo “Macho”, p. 67-68 de esta tesina.

novio después de estar una semana desaparecida¹⁰⁹. Pero el reclamo no quedó ahí. Al hablar de violencias lo que se pudo mostrar a la opinión pública es que existen otras formas de agresión más sutiles, menos letales, pero igualmente injustas que reflejan la inequidad que produce el sistema patriarcal en mujeres, lesbianas y el colectivo trans.

Al cumplirse el primer aniversario del “Ni Una Menos” en junio de 2016, la movilización se replicó con una gran concurrencia bajo el lema “Vivas nos queremos”, pero fue el 19 de octubre cuando el movimiento tomó otra intensidad tras conocerse la violación y brutal asesinato de la joven de 16 años Lucía Pérez, ocurrido en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Ese día, conocido como “Miércoles negro”, las organizaciones feministas convocaron un paro nacional de actividades de una hora con el siguiente argumento: “Si nuestras vidas no valen, produzcan sin nosotras”¹¹⁰. De esta forma, se buscó mostrar el hilo conductor que existe entre las desigualdades económicas y sociales y los hechos que terminan en crímenes de género. La medida de fuerza fue tan importante que tuvo repercusión a nivel internacional con protestas en Uruguay, México, Bolivia, Guatemala, Chile y Europa¹¹¹.

En 2017 hubo tres expresiones feministas que terminaron de instalar este discurso en la agenda pública local. El 8 de marzo, Día de la Mujer, organizaciones de más de 50 países, entre ellos la Argentina, realizaron un histórico paro internacional de mujeres para reclamar la igualación de derechos con los hombres, contra la violencia de género y a favor de la libertad reproductiva. La consigna llamaba a no realizar las tareas en lugares de trabajo remunerado o los quehaceres domésticos y de cuidado, tradicionalmente desempeñados por el género femenino¹¹². En tanto, en abril y junio hubo dos protestas: una por un nuevo femicidio y otra por el tercer aniversario del “Ni Una Menos”. Así en menos de dos años este reclamo se hizo masivo logrando la llegada de la perspectiva feminista a un público que hasta ese entonces no había sido interpelado.

Creo que es desde esta contingencia que podemos entender la grieta entre el discurso machista de los recitales por el Día del Bandoneón en 2015 y el reclamo del artista Marco Antonio Fernández hecho en julio de 2017 para que en próximos eventos sean convocadas

¹⁰⁹ Vázquez Duplat, A. M. (2017, junio 2). Marcha.

¹¹⁰ Verdile, L. (2018, marzo 5). La primera piedra.

¹¹¹ Sin autor. (2016, octubre 19). Diario El Cronista

¹¹² Struminger, B. (2017, marzo 8). Diario La Nación.

mujeres. Justamente, la distancia temporal que separa estas dos enunciaciones es la misma que abarca el avance del feminismo a un plano masivo. De todos modos, la ausencia femenina en los escenarios también debe entenderse como un fenómeno que sucede a nivel general.

Esto podemos verlo gracias a una investigación realizada por “Ruidosas”, una organización de músicas feministas de Chile que analizó cerca de 60 festivales que tuvieron lugar en Latinoamérica en 2016 y la primera mitad de 2017, en el que participaron 2000 artistas y bandas. Los resultados muestran que un 78.1% de las personas que ocuparon los escenarios en 2017 fueron varones, lo que “significa que casi un 80% de los números artísticos no contemplan a ninguna mujer como protagonista”¹¹³.

Por otro lado, el estudio revela que, descontando las bandas mixtas, sólo un 10.6% de los números artísticos en festivales de 2017 fueron exclusivamente femeninos. En tal sentido, agrega que ese año “Argentina tuvo la peor representación de mujeres artistas en el escenario, con sólo un 13.2% (incluyendo a solistas y bandas mixtas) en los festivales Personal Fest Verano, Lollapalooza Argentina y Cosquín Rock”.

Por último, el documento del colectivo realiza una serie de preguntas que también le cabrían al tango:

“¿Por qué puede pasar esto? (...) ¿Será que existe un doble estándar, en el que las mujeres generan ganancia para el mercado musical, pero son al mismo tiempo excluidas de espacios de representación? ¿Qué pasa entonces con el contenido y discurso de la música? ¿Si hay tan pocas artistas mujeres en los escenarios, está representada la visión y experiencia femenina en la música? ¿Y qué pasa con quienes toman las decisiones? ¿Se tratará de un núcleo homogéneo en el que son hombres los que mayoritariamente deciden quién está en los escenarios que se ofrecen al público?”¹¹⁴

Pasos de ruptura

En el capítulo sobre machismo vimos al baile del tango como un dispositivo de cosificación de las relaciones de poder entre géneros. Y desde comienzos de siglo XXI podemos observar un proceso de expansión en el cual esa práctica se diversificó gracias a experiencias que establecieron discrepancias respecto del canon tradicional a partir de modificaciones en los

¹¹³ Ovando, A. (2017, enero-julio). Somos Ruidosas.

¹¹⁴ *Ibíd.*

movimientos, los modos de enseñanza-aprendizaje y de interacción social. Así lo explica Mercedes Liska (2011, p. 231), quien agrega que uno de los aspectos más interesantes en este transcurso fue la puesta en tensión del rol femenino en la danza.

De estas experiencias surgió el concepto de exploración corporal del Tango Nuevo y la dinámica de intercambio de roles del Tango *Queer* (Ibíd. p. 234).

El primero nació de un sector de bailarines jóvenes que indagaron las estructuras de movimiento con el objetivo de eliminar la rigidez en los modos de enseñanza-aprendizaje basados en la repetición de secuencias de pasos. Liska comenta que en este proceso, las mujeres fueron ganando una mayor participación en la enseñanza, “lugar implícitamente negado hasta entonces”, y que, incluso, “comenzaron a ofrecer clases prescindiendo del varón y realizando los roles de guiar y de [ser] guiado” (Ibíd. p. 234-235).

Por otra parte, en el año 2006 comenzó en Buenos Aires la práctica del tango *queer* como un espacio de exploración de nuevas formas de comunicación entre los bailarines:

“A partir de las innovaciones centradas en la desestructuración de los movimientos, la propuesta *queer* focalizó su mirada en las normativas de construcción de los géneros proponiendo des-sexualizar los roles de la danza, e insistiendo en que la carga simbólica de poder en los roles continuaba siendo la misma al reproducir la desigualdad de saberes entre el varón-conductor y la mujer como aquella que debe “dejarse llevar”, “soltarse”, “entregarse”, sin ofrecer ninguna resistencia a las decisiones del varón (...) Así se creó la dinámica de intercambio de roles en la cual los bailarines comparten la conducción de la performance, incluso, en el transcurso de una misma pieza musical” (Ibíd. p. 235).

Según Liska, la intervención *queer* en el tango significó un gesto desafiante al régimen de heterosexualidad obligatoria, debido a que su exploración profundizó la pluralidad de los cuerpos mediante la diversificación de las combinaciones en la pareja de baile. Sin embargo, subraya que para el tango *queer* la pareja mujer-mujer es la que subvierte radicalmente el tango, ya que la pareja hombre-hombre, al portar el desempeño del rol activo, no posee los mismos condicionamientos.

En la conclusión de su trabajo, la investigadora afirma que las nuevas propuestas en el baile vacían los roles de su fijación sexual y abren diversas posibilidades en relación a su historicidad:

“La feminidad que es legitimada en estas prácticas, resignifica la noción de género como un sentido ‘a deshacer’ que rompe con la idea de cuerpo normal edificada en el tango. (...) La problemática de género y las estrategias de disciplinamiento corporal nos sitúan en una instancia de análisis donde el tango puede entenderse como un espacio de contención de relaciones de poder en tensión, que nunca están del todo definidas sino que, mientras que su reiteración ha fijado y naturalizado la normativa corporal a través del tiempo, a la vez, la actuación en nuevos contextos de época habilita la emergencia de fisuras con lo establecido” (Ibíd. p. 236).

Entonces, vuelvo a la pregunta del principio: ¿Qué está pasando? Pasa que el discurso feminista en un contexto histórico de diversidad permite en la lucha por la hegemonía romper con las verdades cristalizadas por el patriarcado, vaciando a determinados significantes y permitiendo su flotación. Así vimos que términos como “bandoneón”, “mujer” y “tango” son afectados por este proceso y esto se debe a que estamos en un cambio de época en relación al poder de las mujeres que atraviesa todas las actividades de la vida humana.

Nosotras también

La segunda mitad de 2017 y comienzos de 2018 será recordado como el momento en que la voz de las mujeres se alzó a escala planetaria debido a las denuncias por acoso y abuso sexual cometidas por productores, empresarios cinematográficos y actores en Hollywood¹¹⁵. El movimiento estuvo encabezado por celebridades femeninas de la industria del entretenimiento que con *hashtags* como “Me too” (Yo también) y “Time’s Up” (Ya es tiempo) invadieron las redes sociales para mostrar la cantidad de personas que son víctimas de semejantes aberraciones, además de denunciar las desigualdades laborales y económicas respecto a los hombres.

El hito para la consolidación de este discurso de empoderamiento de las mujeres ocurrió en enero de 2018 durante la entrega de premios Globo de Oro. En ese marco, la presentadora televisiva Oprah Winfrey transmitió un encendido mensaje que tuvo gran repercusión a nivel mundial:

“Estoy especialmente orgullosa de las mujeres que se han sentido lo suficientemente fuertes y poderosas como para levantar sus voces y compartir sus historias. (...) Y este año nosotras nos convertimos en la historia. Pero esta historia no afecta únicamente a la industria del entretenimiento: trasciende lugar, cultura, política, religión, espacio de trabajo, raza. (...) Son trabajadoras domésticas, trabajadoras rurales,

¹¹⁵ Los dos casos más resonantes fueron los que involucraron al productor Harvey Weinstein y el actor Kevin Spacey.

gastronómicas, científicas, médicas, ingenieras, en la industria tecnológica y el ejército, en la política y los negocios. (...) Durante demasiado tiempo, las mujeres no eran escuchadas o creídas cuando decían la verdad al poder de esos hombres. Pero su tiempo terminó. (...) Así que quiero decirles a todas esas chicas que miran televisión desde casa que un nuevo día se acerca. Y cuando ese nuevo día comience será porque miles de mujeres, muchas de ellas aquí presentes, y algunos hombres fenomenales, nos acercaron un poco más al momento en que nadie tenga ya que decir nunca más *Yo también*."¹¹⁶

Mientras releo lo que acabo de escribir me pregunto, ¿qué tiene que ver Hollywood con los bandoneones? Es que creo que la llegada y repercusión internacional que tienen los discursos que salen de los Estados Unidos gracias al poder de la industria cultural americana legitiman esos mensajes en el resto del mundo occidental y, una vez que se hacen carne, modifican las prácticas. Recordemos el ejemplo del baile del tango, que tuvo una aceptación definitiva en las clases altas argentinas una vez que fue aprobado en París y Nueva York. Se trata de esa mirada positiva a lo extranjero, que en este caso ayuda al avance del feminismo.

De esta forma, en Argentina podemos señalar algunos hechos sucedidos entre enero y marzo de 2018 que muestran cómo este discurso caló en la vida cotidiana de las personas: referentes feministas hablando en un programa de chimentos de la tarde por TV abierta, habilitación del debate en el Congreso por la despenalización del aborto y el envío de una ley para equipar los salarios entre hombres y mujeres en las empresas. Estos ejemplos dejan ver la inserción del relato feminista en un plano general. Sin embargo, me gustaría volver al campo artístico para finalizar este recorrido.

Cuando tenía que escribir el capítulo “Macho” de esta tesina en donde iba a hablar del baile de tango, pensé que me sería inspirador ir a una clase para sentir en el cuerpo aquello que iba a analizar. Fue así que una noche de enero de 2018 participé de una práctica que daba un profesor en una pequeña milonga porteña. En esa ocasión pude comprobar cómo los cambios en los roles citados en el trabajo de Liska eran algo normal en el discurso del docente que nos daba la clase. Jamás habló de “hombre” o “mujer”, sino de “quien guía” o “es guiado”. Además, pude experimentar la sensación de llevar a la otra persona, de bailar con una mujer y de poder cambiar la conducción en el medio de la danza. Mi última aproximación a clases

¹¹⁶ Sin autor (2018, enero 8) Diario La Nación.

de tango había sido en 2005 en donde se respetaban los tradicionales roles del varón que manda y la mujer que se deja llevar.

En relación a la cantidad de mujeres en el escenario, es interesante mencionar el caso de la murga uruguaya “Falta y Resto”, que en su último espectáculo de carnaval presentado en febrero, incorporó a seis figuras femeninas en un coro compuesto históricamente por más de 15 hombres. Además, el contenido del show hace una autocrítica de esta falta de representación y denuncia las desigualdades y violencias que las mujeres uruguayas sufren a diario¹¹⁷.

Por último, previo al 8 de marzo, Día de la Mujer y segundo paro internacional, un grupo denominado “Movimiento Feminista de Tango”, que nuclea a artistas del género, publicó en las redes sociales un documento en contra del machismo en el que afirma que en las pistas y escenarios se reproducen las desigualdades que afectan a las mujeres en todas las sociedades:

“Las mujeres del tango estamos en situación de desigualdad con respecto a los varones en todos los aspectos (económicos, laborales, sociales, etc.) (...) Modificando actitudes y discursos en la propia vida cotidiana podemos evitar reproducir esa desigualdad, e incluso, revertirla. (...) El tango, nacido en una sociedad machista, está atravesado también por estas dinámicas. Desvalorización del rol profesional de la mujer: menos ofertas de trabajo y menor paga, énfasis en el aspecto físico y no en el talento artístico. Acoso y chantaje sexual. (...) Continuidad, (...) de códigos milongueros que estigmatizan y subordinan a la mujer (como la "pasividad" del rol seguidor, (...) y la invitación a bailar como prerrogativa masculina/una acción exclusiva del hombre...) bajo la excusa de la ‘tradición’ (...) Entendemos y celebramos que el tango es una danza entre personas, sin importar su género, edad o aspecto”¹¹⁸.

El texto finaliza con el siguiente pedido: “Construyamos un tango sin machismo”.

Ojalá que así sea, para que a partir del 11 de julio de 2018 en los actos oficiales donde se celebre el Día del Bandoneón haya muchas mujeres bandoneonistas tocando su música. Porque como manifestó el bandoneonista Toby Villa: “Ya se abrió la cancha. Estamos en el siglo XXI, sino vamos para atrás”¹¹⁹.

¹¹⁷ Falta y Resto, “Misa Murguera”. [Tenfieldoficial]. (2018, febrero 12). 10ma Etapa Falta y Resto.

¹¹⁸ MFT - Movimiento Feminista de Tango (2018, marzo 3). Facebook.

¹¹⁹ T. Villa, comunicación telefónica, 26 de febrero 2018.

Tercera Parte: Otredad

La posmodernidad nos habla de diversidad y diferencia de las identidades en detrimento de los relatos únicos. En la tercera parte de esta tesina mostraremos a esos “otros” excluidos que, como antagonismos, buscan también formar parte de los significados del bandoneón.

¿Qué quiere decir esto? Que luego de la apertura en el discurso hegemónico gracias a los distintos contextos que analizamos -escasez, diversidad y feminismo- aparecen nuevos relatos disputando la identidad de este instrumento musical tan importante para la cultura nacional y mundial. Hablamos de esa otredad que se encuentra en la cadena metonímica del bandoneón, pero que está invisibilizada o poco representada.

Proyecto Pichuco

Esta película es de las que empiezan por el final: La escena transcurre en el salón de actos de la Escuela N° 39 de Remedios de Escalada, en el sur del Conurbano Bonaerense. Es 7 de diciembre de 2017 y las autoridades, docentes y alumnos secundarios de esta institución con orientación en música se encuentran reunidos para recibir el primer bandoneón de estudio “Pichuco II” construido por la Universidad Nacional de Lanús (en adelante UNLa).

Entre sonrisas y aplausos celebran el acontecimiento, mientras que la banda de jóvenes músicos del colegio comparte la experiencia de incorporar un nuevo instrumento a sus posibilidades creativas.



Los estudiantes tocan junto al bandoneonista Julio Coviello¹²⁰

La entrega es el resultado de un convenio de compra firmado entre el Municipio de Lanús y la UNLa para distribuir 30 bandoneones en distintas escuelas medias del distrito.

Resignificar la Universidad

Antes de analizar la historia del “Proyecto Pichuco” vamos a tomar algunas reflexiones del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (2007), quien realiza un diagnóstico de las universidades en América Latina durante el neoliberalismo y plantea que el desfinanciamiento y la descapitalización de parte de los Estados hicieron que se dejara de lado la idea de Universidad como bien público para pasar a un escenario de globalización mercantil.

¹²⁰ Megafón TV UNLa. (2017). Alumnos miembros de la banda de música del colegio tocan junto al bandoneonista Julio Coviello. Fotografía.

Además, Santos afirma que se pasó de un conocimiento disciplinar, característico del siglo XX a uno pluriuniversitario. En ese sentido, explica que la autonomía del primer modelo “impuso un proceso de producción relativamente descontextualizado de las necesidades del mundo cotidiano” porque dentro de su lógica, “son los investigadores quienes determinan los problemas científicos que deben resolverse, definen las relevancias y establecen las metodologías y los ritmos de investigación” (Ibíd., p. 41).

En cambio, el conocimiento pluriuniversitario es contextual en la medida en que el principio organizador de su producción es la aplicación social que se le puede dar:

“El conocimiento pluriuniversitario ha tenido su concretización más consistente en las alianzas universidad-industria, y, por lo tanto, bajo la forma de conocimiento mercantil. Especialmente en los países centrales y semiperiféricos el contexto de aplicación ha sido también no mercantil, dándose en el ámbito cooperativo y solidario, a través de alianzas entre investigadores y sindicatos, organizaciones no gubernamentales, movimientos sociales, [y] grupos sociales especialmente vulnerables” (Ibíd. p. 44-45).

Con este objetivo, el investigador propone una serie de ideas para una reforma emancipadora y democrática de la universidad enmarcada en la definición y resolución colectiva de problemas sociales, de las cuales retomaremos tres ejes: Extensión, Investigación-acción y ecología de saberes.

Sobre el primero, que refiere a la relación entre una casa de altos estudios y el afuera, Santos señala la importancia de que esta área realice “actividades de modo alternativo al capitalismo global para darle a las universidades una participación activa en la construcción de la cohesión social (...) y la defensa de la diversidad cultural” (Ibíd., p, 65). Así la extensión incluye un amplio campo de prestación de servicios y sus destinatarios pueden ser grupos populares, movimientos sociales, gobiernos locales, el sector público y el sector privado, además de la sociedad en general, a través de la promoción de la cultura científica y tecnológica, y de actividades culturales en el campo de las artes.

En cuanto a la investigación-acción, consiste en la definición y ejecución participativa de proyectos de investigación involucrando a las comunidades y a las organizaciones sociales populares, mientras que la ecología de saberes es una profundización de este segundo eje.

De este modo, la investigación-acción y la ecología de saberes se sitúan en la búsqueda de una reorientación solidaria de la relación universidad-sociedad.

Después de esta explicación teórica, podemos afirmar que la resignificación universitaria para el Siglo XXI se corresponde con los principales objetivos del “Proyecto Pichuco” y sus dos aristas, la construcción de bandoneones de estudio y el desarrollo de una propuesta pedagógica de enseñanza-aprendizaje son una expresión concreta de este nuevo enfoque entre conocimiento y comunidad.

Primer flashback

Todo comenzó en 2008 a partir de una idea de Ana Jaramillo, rectora de la Universidad, bandoneonista e integrante de la Academia Nacional del Tango, quien le propuso a los docentes y estudiantes de la carrera de Diseño Industrial llevar adelante una investigación para construir bandoneones de estudio en serie con el objeto de atender el problema de escasez y accesibilidad de un instrumento de gran valor para la cultura nacional. Así nació el Proyecto “Pichuco” de “Reinterpretación Estético, Funcional y Tecnológico de un Bandoneón”¹²¹, también llamado “Pichuco I”¹²².

El primer paso fue establecer un contacto con varios luthiers, entre ellos, Oscar Fischer, para conversar sobre los mitos del bandoneón y su imposibilidad de fabricación. Luego, uno de los alumnos becarios que además era músico, desarmó las más de 2000 piezas de un *fueye* alemán para medirlas y dibujarlas en computadora. Por último, con una impresora 3D se imprimieron las partes de plástico del prototipo desarrollado, ya que la meta no era replicar cada pieza, sino estudiarlas y simplificar el diseño para industrializarlo y, eventualmente, exportarlo.

El bandoneón de 71 teclas, 38 en la mano derecha y 33 en la izquierda, tenía hechos en polímero los botones, varias partes interiores y la palanca de válvula, mientras que utilizaron materiales tradicionales como la madera para las cajas, además de cartón y tela para el fuelle.

¹²¹ Proyecto de investigación: Prototipo bandoneón de estudio “Pichuco”. Director: Andrade, G. Licenciatura en Diseño Industrial. Universidad Nacional de Lanús. Documentación institucional. (p. 1).

¹²² La primera etapa del proyecto también se encuentra citada en Venegas (2012) y Toloza (2016b).



Pichuco I (Imagen externa)¹²³



Pichuco I (Imagen interna)¹²⁴

En un documento institucional de la UNLa así se resumían los propósitos de la iniciativa:

“El objetivo propuesto es la fabricación de un bandoneón nacional de estudio a escala industrial accesible a nuevas generaciones de jóvenes ejecutantes, conservar el patrimonio cultural y democratizar el instrumento ya que la producción en serie permite a los nuevos ejecutantes acceder al bandoneón a valores razonables. La Soberanía Musical sustituye la dependencia de bandoneones extranjeros presentando una alternativa de producción nacional. Como consecuencia se intenta revertir el proceso de desaparición.

Su mayor ventaja radica en los costos de reposición de partes ya que es un instrumento de fabricación en serie. No propone superar los existentes en el mercado, sino brindar una opción accesible como instrumento de estudio. Pichuco será utilizado como herramienta para quien se inicie en el bandoneón y para aquellos ejecutantes que precisen una alternativa al de concierto”¹²⁵.

El proyecto también contemplaba la creación de una red de cooperativas en la zona de Lanús que se encargaría de fabricar los bandoneones para ser repartidos en escuelas primarias y secundarias de todo el país a través del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación que hasta diciembre de 2015 estuvo a cargo del gobierno kirchnerista y cuyas políticas fomentaban la intervención del Estado para una distribución más equitativa de los bienes, en este caso, culturales.

En 2012 el “Pichuco” recibió el 1º premio en la categoría Diseño Industrial del Concurso Nacional de Innovaciones INNOVAR, organizado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación.

En ese sentido, Guillermo Andrade, director de la carrera de Diseño Industrial, esto proyectaba en 2013 para el “Pichuco I”:

¹²³ Cambariere, L. (2011, noviembre 19). Bandoneón Pichuco I –Imagen externa. Fotografía.

¹²⁴ Ibíd. –Imagen interna. Fotografía.

¹²⁵ Proyecto de investigación: Prototipo bandoneón de estudio “Pichuco”. Director: Andrade, G. Licenciatura en Diseño Industrial. Universidad Nacional de Lanús. Documentación institucional (Abstract).

“Se trata de al menos dos objetivos, (...) modelo productivo de país y (...) sustitución de importaciones: que el bandoneón se haga acá, respetando las medidas y alcances de nuestro país, y sumar valor agregado a la exportación, porque este bandoneón, hecho en Lanús, también será exportable, con el valor intransferible de que fue hecho acá, en Lanús, en Buenos Aires, en la Argentina”¹²⁶.

En tanto, el 20 de noviembre de 2014, Día de la Soberanía Nacional, se presentó terminado el prototipo del bandoneón “Pichuco” con un concierto en el Aula Magna de la universidad.

Se trató de un evento al que asistí, puesto que mi hermano Julio Coviello era uno de los encargados de tocar el nuevo instrumento¹²⁷. En ese marco, el músico interpretó dos tangos de Aníbal Troilo y Pedro Laurenz. Otra de las invitadas fue la instrumentista chamecera Milagros Caliva, quien al respecto afirmó: “Quisimos demostrar que el bandoneón tiene muchos usos, y uno de ellos es la música del Litoral”¹²⁸. Para terminar el recital, la Orquesta de Cámara de la UNLa, ejecutó dos temas de Piazzolla a los que también se sumó Julio Coviello.

Sin embargo, a pesar de los desarrollos alcanzados, a mediados de 2016 el proyecto tuvo que ser reconfigurado por los altos costos que implicaba el sistema de impresión 3D.

Así detallaba Julio Coviello los motivos del “Recalculando”:

“Esa herramienta fue sobre todo para maquetación. Cuando el proyecto tenía que pasar a fabricación, los altos costos de inversión inicial que se requerían más que nada en matrices hicieron inviable ese método de construcción, además de haberse modificado la situación política y económica en 2015 con el cambio de gobierno¹²⁹. Entonces eso nos hizo replantear la manera de fabricación y de qué forma seguir adelante” (J. Coviello, comunicación personal, 16 de enero de 2018).

Segundo flashback

Fue a partir de esta circunstancia política y económica que nació el “Proyecto Pichuco II”, retomando algunas de las ideas de su antecesor, aunque con varias reformas que incluyen procesos de fabricación artesanal. Desde entonces, la iniciativa está a cargo del área de

¹²⁶ Sin autor (2013, febrero 27). Tomá mate y avivate!!

¹²⁷ Julio Coviello se incorporó al Proyecto Pichuco como profesor de bandoneón en enero de 2014.

¹²⁸ Presentación del Bandoneón “Pichuco”. Día de la Soberanía Nacional. (2014, noviembre).

¹²⁹ El 10 de diciembre de 2015 asumió la presidencia de la Nación el ex jefe Gobierno porteño, Mauricio Macri, cuya gestión promovió un achicamiento del Estado, produciendo un ajuste en las políticas públicas y dejando libradas a las leyes de oferta y demanda a diversos sectores de la economía.

Humanidades y Artes que coordina al equipo interdisciplinario que trabaja en las distintas áreas del proyecto universitario.

Una de ellas es la de Patrimonio Histórico en donde se están construyendo los 30 bandoneones que comenzaron a ser repartidos en las escuelas secundarias del Municipio de Lanús. La particularidad de esta nueva etapa es que algunos de los materiales con los que se fabrican los instrumentos son maderas de los talleres ferroviarios de Remedios de Escalada¹³⁰, lugar donde actualmente se emplaza la UNLa. Se trata de muebles rotos y puertas que habían sido conservadas desde que la universidad tomó posesión del predio y que ahora son reutilizadas para la producción de las cajas de los “Pichuco”. Al respecto, Daniel López, museólogo y director de Patrimonio Histórico describió la dimensión afectiva de esta transformación:

“Si tuviste un familiar que trabajó en los trenes, buscamos que tenga su alma. Hacerle una devolución a este pueblo ferroviario y darles a esos materiales la jubilación que se merecen. Tal vez algún abuelo guardó una libreta o ropa en esos muebles, que ahora se convirtieron en bandoneón”¹³¹.

El proyecto cuenta con la colaboración del carpintero Fernando Recúpero¹³², que siguiendo la asociación significativa de su propio apellido, trabajó con López y el director de la Orquesta de Cámara de la UNLa, Daniel Bozzani en la selección de las maderas de pino, cedro y pinotea disponibles. Además, chicos y chicas de 10 y 11 años de comedores comunitarios de la zona pulieron y dieron forma al material durante su asistencia al Taller de Oficios que brinda en el verano la universidad en el marco del programa “Los derechos de los niños no se toman vacaciones”.

En esta segunda etapa, la UNLa también firmó un convenio específico con la Casa del Bandoneón en el cual la asociación civil se compromete a aportar las máquinas de los instrumentos, mientras que para el fuelle se retomó la propuesta desarrollada por Diseño Industrial hecha con cartón y tela, a la que Recúpero caracteriza como una innovación total:

¹³⁰ Las instalaciones dejaron de funcionar en la década del '90 debido a la política de clausura de servicios de trenes que no eran rentables. “Ramal que para, ramal que cierra”, fue el discurso neoliberal imperante en esta materia para justificar la política de privatizaciones.

¹³¹ Sin autor. (2017, julio 2). Diario Clarín.

¹³² Recúpero estudió un año de luthería en La Casa del Bandoneón.

“El bandoneón original tiene muchas piezas y se pega con unas varillitas, pero en el caso del Pichuco I el fuelle era similar al de las antiguas cámaras fotográficas: casi único, hecho solo en tres partes. Cuando vimos eso lo reconocimos como una fortaleza. (...) La terminación no pierde una gota de aire”¹³³.



Fernando Recúpero y Daniel López con los Pichuco II en sus manos¹³⁴

Además, Recúpero y López hablaron con el dueño de una fábrica de cajas para pizzas, quien creó una matriz de corte que simplificó la construcción de los fuelles, ya que deja al cartón plano listo para ser plegado. “De 24 horas para producir un solo fuelle pasamos a cuatro horas. Hasta entonces teníamos que hacer tres fuelles para un solo bandoneón, y tardábamos tres días”¹³⁵, relata López, quien también subraya la decisión de la UNLa de fomentar el mercado interno regional: “No nos fuimos a los Balcanes, lo hicimos acá en Lanús. La tela la compramos en Burzaco. Pensamos en la zona, en las empresas del barrio”¹³⁶.

Desde el punto de vista de los muebles y fuelles, el proyecto a futuro es seguir desarrollando un modo de fabricar el bandoneón en el que, con una mínima capacitación, un trabajador pueda producirlo. Así se podrían hacer convenios con cooperativas o instituciones que quieran empezar a fabricar bandoneones. “Soñamos con que alguien que tenga alguna discapacidad motriz, bueno, podamos hacer una mesa con adaptación para que entre una silla

¹³³ Sin autor. (2017, agosto 14). Viento Sur.

¹³⁴ García, N. (2017, julio 2). Daniel López y Fernando Recúpero con los Pichuco II en sus manos. Fotografía.

¹³⁵ Sin autor. (2017, agosto 14). Viento Sur.

¹³⁶ Sin autor. (2017, julio 2). Diario Clarín.

de ruedas y con esa comodidad que pueda plegar un fuelle, por eso nuestro proyecto es social y popular”¹³⁷, asegura Daniel López.

Nacional y popular

Esos son los significantes que resumen la cadena discursiva que atraviesa al “Proyecto Pichuco”. Por lo tanto, si como sostiene Santos, la universidad del siglo XXI debe reconstruir una idea de nación, podemos decir que la fabricación de bandoneones en la UNLa se convierte en una expresión política de un modelo de país.

De este modo, cuando analizamos la gestión cultural del Gobierno porteño en Polo Bandoneón, hablamos de una mirada que coincidía con el pensamiento agroexportador de la generación del '80: importamos bandoneones de Alemania y exportamos tango. En el caso del Pichuco, observamos que es el modelo de sustitución de importaciones el que aparece como guía. Históricamente, en Argentina esta forma de organización de la economía está relacionada con el peronismo, por lo que no es casual que el proyecto de construcción de bandoneones haya comenzado durante el gobierno kirchnerista en donde el relato hegemónico estaba relacionado a lo “nacional y popular”. De todas maneras, es necesario señalar que esta orientación de la UNLa que busca favorecer lo nacional y regional también se debe a la impronta de su rectora, Ana Jaramillo, quien recordemos es crítica del eurocentrismo de muchos intelectuales y dirigentes políticos argentinos que ven con admiración todo lo que provenga de las potencias extranjeras¹³⁸.

Los discursos que describen el “Proyecto Pichuco” están cargados con esta significación localista. Términos como “producción en serie” (que remite al desarrollo industrial), “soberanía musical” (contra la dependencia de los instrumentos extranjeros), además de las constantes reivindicaciones de su pertenencia al Conurbano Bonaerense permiten entender la dimensión política que atraviesa a los sujetos involucrados en las distintas prácticas de esta experiencia de construcción de otro bandoneón distinto al Doble A.

En ese sentido, la universidad como representante del Estado, tiene un rol clave por su capacidad de agencia para desarrollar proyectos a gran escala e intervenir en la oferta y la demanda del bandoneón.

¹³⁷ Borches, M. (2017, mayo 14). InfoBuenos Aires 24.

¹³⁸ Cabe mencionar que Jaramillo es una dirigente con amplia trayectoria dentro del peronismo.

Sobre este aspecto, Julio Coviello explicó:

“Creo que el punto nodal de hacer más accesible el bandoneón es que un municipio que quiera comprar 30 bandoneones pueda hacer un convenio con alguien que tenga las posibilidades de fabricarlo. (...) La realidad es que si un municipio quiere conseguir ese número de bandoneones en el mercado sin contactar al Proyecto Pichuco se le va a complicar porque no va a encontrar. Entonces, no sólo reducimos los costos, sino que hacemos posible que exista una política de fomento al bandoneón como es la compra a grandes cantidades. Y decimos que 30 bandoneones es una gran cantidad porque dentro de lo que es la cultura del bandoneón y tantos años sin fabricarse, 30 bandoneones es una multitud. Teniendo en cuenta que un luthier profesional puede fabricar 5, 6, 7 instrumentos por año” (J. Coviello, comunicación personal, 16 de enero de 2018).

Estrategias de posicionamiento y visibilización

Siempre que aparece algo nuevo, sus creadores tendrán que encontrar el modo de hacerle un lugar ante el discurso ya establecido. A veces, puede ser disputando el liderazgo y otras, proponiéndose como una opción dentro de una diversidad posible. Este segundo camino es el que eligió la UNLa.

Por eso, a través de su Secretaría Académica, se lleva adelante el programa “Pichuco va a escuela” que contempla la creación de un sistema de aprendizaje de bandoneón alternativo dirigido alumnos de primaria y secundaria.

Valeria Suárez, encargada del área así precisaba los objetivos generales de la iniciativa:

“Enseñarles y darles una especie de puntapié inicial. (...) Socializar y democratizar el instrumento en las escuelas y después (...) aquel chico o chica que quiera estudiar bandoneón que ya sepa que puede. O sea, [buscamos] ponerles el bandoneón en el horizonte de sus posibilidades, en su vida cotidiana”¹³⁹.

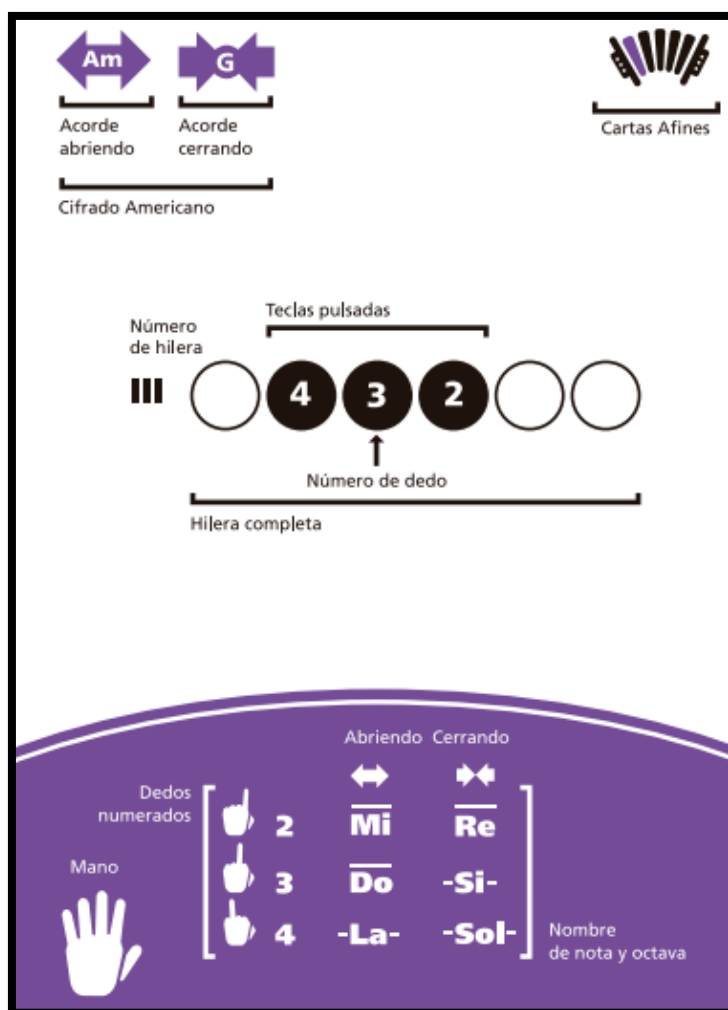
Los profesores encargados de desarrollar el método fueron la musicoterapeuta Cecilia Barreiro y el antes mencionado Julio Coviello quienes pensaron materiales para insertar al bandoneón dentro de las actividades del aula. “Que sirva para acompañarse en una canción, o para tocar con otro instrumento, y no para aprender y tocar cosas solo”, destaca Coviello al explicar el criterio de enseñanza grupal elegido.

Además, para hacer más amable el acercamiento al *fueye* los docentes decidieron no usar la notación pentagramada como principal forma de acceso musical:

¹³⁹ Clase de bandoneón para no docentes. Proyecto Pichuco. [Megafón TV UNLa]. (2016, octubre 11).

“Introducirse en simultáneo a un instrumento y un lenguaje nuevo es muchas veces desalentador. La notación tradicional grafica el sonido que se produce de una manera abstracta. [Por eso] optamos por la utilización de tablaturas, que a diferencia del pentagrama, muestra una posición de la mano en el instrumento. Es algo que se puede ver y lo hace menos abstracto” (J. Coviello, comunicación personal, 16 de enero de 2018).

El material de enseñanza que se entregó en el colegio de Remedios de Escalada y que acompañará a los próximos Pichuco consta de un cancionero con temas que incluyen tangos, folclore y otras músicas populares; un apéndice de acordes y un mazo de cartas para realizar juegos que fomenten la creatividad y la composición, ya que cada tarjeta plantea una posición fija de la mano sobre el teclado y constituye una unidad de sentido que se puede trabajar sola o en combinación con otras.



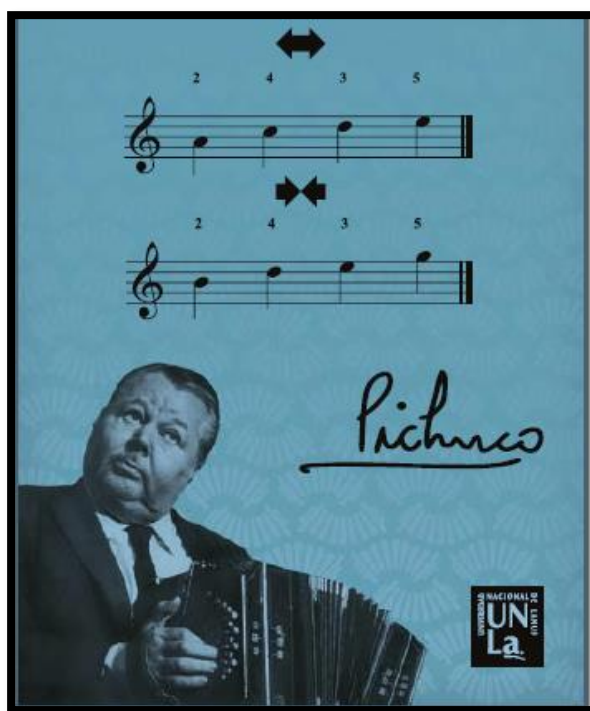
Ejemplo de carta y sus referencias¹⁴⁰

¹⁴⁰ UNLa. (2017). Carta con referencias del mazo didáctico del Proyecto Pichuco II. Fotografía.

Julio Coviello afirma que con la profesionalización del bandoneón se abandonaron las formas no académicas de aprendizaje del instrumento, valor que el nuevo método intenta reflotar:

“Sobre todo a finales de siglo pasado y principios del este se perdió mucho lo que es el bandoneón intuitivo, de copiar posiciones y la transmisión oral del instrumento que en otras épocas era muy fuerte. En cada corralón de caballos había un bandoneonista que le enseñaba a un pibe. En el chamamé se ve mucho que vienen grandes bandoneonistas que tocan muchas cosas muy interesantes, muy difíciles, pero no saben leer. Que lo aprendieron porque lo copiaron de otro que le enseñó. En el tango no es tan común eso. La idea es que se pueda acercar de una manera intuitiva y después el que quiere estudiar de una manera más académica lo puede hacer. Este material deja abierta la cuestión de ese vínculo” (J. Coviello, comunicación personal, 13 de enero de 2014).

No obstante, siguiendo con el paradigma de diversidad propuesto en el “Proyecto Pichuco”, las herramientas didácticas diseñadas también ofrecen la posibilidad de trabajar con el pentagrama, en caso de que se desee complejizar el aprendizaje en el aula. En ese sentido, cada carta cuenta en su reverso con la notación pentagramada correspondiente.



Reverso de carta con pentagrama¹⁴¹

Para profundizar el argumento de por qué hablo de posicionamiento si me estoy refiriendo a una forma de enseñanza, diría que si ese concepto se trata del lugar que ocupa un producto

¹⁴¹ UNLa. (2017). Reverso de carta del mazo didáctico del Proyecto Pichuco II. Fotografía.

en la mente de los sujetos a tal punto que puede definir su elección ante una variedad de ofertas, pues esta es la meta que se propone “Pichuco va a la escuela”.

Al respecto, Julio Coviello contó las conclusiones que obtuvieron con Cecilia Barreiro tras las clases que brindaron durante los cursos de verano de la UNLa:

“En las experiencias que tuvimos con niñas y niños de 8 a 12 años notamos que muchos no conocían el bandoneón. Con ese desconocimiento es muy difícil que sea elegido como un instrumento posible para empezar a tocar. En cambio, si hay un bandoneón en la escuela, ese instrumento se transforma en algo familiar. Va a ser “el bandoneón de la escuela” para los chicos (J. Coviello, comunicación personal, 16 de enero de 2018).

No es una marca comercial, sino un instrumento con connotaciones identitarias muy fuertes que merece estar entre las posibilidades de elección de los futuros músicos. “El bandoneón de la escuela”, se convierte así en el posicionamiento de un genérico, aunque suene paradójico.

Otra de las estrategias de visibilización del Proyecto Pichuco es la capacitación. Por ese motivo, en 2016 se realizó un curso de bandoneón con el nuevo método para personal no docente de la universidad donde participaron personas que sabían música y otras que no¹⁴².

Siguiendo con este recorrido de tácticas de difusión del “Pichuco”, podemos decir que otra de las formas elegidas fue la presencia del instrumento en distintas exposiciones, eventos y ferias de luthería.

Quizás la más notoria de estas apariciones sea la que tuvo lugar en Roma, en donde el mismísimo Papa Francisco bendijo al prototipo del Pichuco I desarrollado hasta mayo de 2015. Como vemos en la imagen, fue la propia Jaramillo quien en el Vaticano le acercó al Sumo Pontífice el *fueye* fabricado en la UNLa¹⁴³.

¹⁴² La UNLa establece que el personal no docente debe cumplir obligatoriamente con capacitaciones de formación en distintas materias. Suelen ser de tres horas y en horario de trabajo. Sin embargo, cabe aclarar que los cursos de bandoneón fueron optativos.

¹⁴³ Representantes de la UNLa viajaron con el Pichuco I para participar en el Día de la comercialización Argentina Moda, Arte, Dibujo, Comida, Vino y Turismo, una jornada organizada por la embajada de nuestro país en Italia.



Francisco bendice el Pichuco en manos de Ana Jaramillo¹⁴⁴

Esta fotografía se utilizó un mes después en los banners de la muestra INNOVAR, en donde la UNLa participó exhibiendo el Pichuco I, en el marco de los festejos por la Semana de Mayo organizados por el entonces Gobierno Nacional¹⁴⁵.

Considero que la fotografía funcionaba en ese contexto como una estrategia convocante para un público no especializado que circulaba constantemente y al que se buscaba llamar la atención. Sin embargo, analizándolo con una perspectiva más general, también podría pensarse que se quiso imprimir al “Pichuco” un sentido religioso que ya formaba parte de los atributos del bandoneón desde sus orígenes en Alemania por su supuesta utilización como reemplazo del órgano de iglesia en las celebraciones al aire libre.

Transmisión cultural

Para finalizar el análisis de este proyecto universitario, vamos a citar a Jacques Hassoun (1996), psicoanalista francés nacido en Egipto¹⁴⁶, quien plantea que toda transmisión de ciertos elementos culturales de una generación a otra involucra el atravesamiento de un pasaje. No obstante, aclara que este traspaso no es definitivo, sino que siempre implica una ruptura y una pérdida: “Toda transmisión es re-transmisión, es decir que ya se encuentra

¹⁴⁴ Schoj, E. (2015, mayo 18). Francisco bendice el Pichuco en manos de Ana Jaramillo. Fotografía.

¹⁴⁵ Muestra INNOVAR. (2015, mayo 24). Festejos por la Semana de Mayo: “El mismo sol, la misma Patria”, organizado por el Gobierno Nacional.

¹⁴⁶ Sus estudios abordan las patologías de los hijos de inmigrantes a partir del desplazamiento, pérdida o exilio de sus padres.

sometida a las modificaciones inherentes a toda re-modelación del pensamiento que se efectúa en el pasaje de lo uno a lo otro” (Ibíd., p. 169-170).

Se trata de una dialéctica entre la memoria y el olvido a través de un proceso de identificación con aquello que se nos ofrece como herencia que permite que aparezca la diferencia. Así “me autorizo a vivir no como un falso clon (...) sino como un elemento entre otros”, sentencia Hassoun.

Por lo tanto, transmitir también implica que el padre ceda sobre su goce, que acepte transferir una porción de éste a cuenta de su hijo y renuncie a una parte de su omnipotencia para que el niño constituya un espacio de libertad. Al mismo tiempo, ese “padre” que posibilitará la discontinuidad “será el mismo que permita que las separaciones no sean desgarradoras, creando esa distancia óptima que no excluye conflictos (...), pero permite que la transmisión se efectúe” (Ibíd., p.172).

Para finalizar, Hassoun analiza el rol de la tradición en este proceso comunicacional y lo compara con el de un andamio, que una vez acabada una construcción debe ser retirado: “Continuar en nombre de no se sabe qué piedad filial construyendo nuestros hogares de la manera tradicional, representaría una resistencia a lo nuevo a la larga debilitante debido a la fijeza y a la inmutabilidad que implica” (Ibíd., p. 175-176).

De esta manera, la transmisión reintroduce la ficción y permite que cada uno, en cada generación se autorice a generar las variaciones que le permitirán reconocer en su herencia, “no un depósito sagrado e inalienable, sino una melodía que le es propia” (Ibíd., 178).

¿Acaso el Proyecto Picucho no compuso su propia melodía al atreverse a construir un bandoneón diferente al que dicta la tradición o, lo que sería para Laclau y Mouffe, el discurso hegemónico? Justamente, es por la apertura constitutiva de lo social que en el pasaje del Doble A (el padre) al Pichuco (el hijo) hay algo que debe perderse para que surja lo nuevo, demostrando la precariedad del orden simbólico establecido.

Para Julio Coviello, el precio de esta transmisión cultural es dejar de lado aquel timbre canónico de los aerófonos alemanes para tener una política que fortalezca al mercado interno de bandoneones:

“Es muy diferente fomentar desde la universidad la construcción de un bandoneón que quiera competir en el sonido a un Doble, que fomentar la construcción de un instrumento de estudio. En el caso que la universidad consiga imitar un Doble A, el resultado sería un objeto, o el conocimiento de cómo realizar un objeto costoso para una elite de instrumentistas. Cuando la Universidad se decide a realizar un instrumento de estudio, con material didáctico para que llegue a los colegios lo que está fomentando es que se formen personas, bandoneonistas” (J. Coviello, comunicación personal, 16 de enero de 2018).

Para concluir, pienso que quizás, la forma de devolver el sentido de “popular” a un instrumento que se tornó “elitista”, es que el Doble A, como padre, ceda parte de su omnipotencia para generar un espacio de libertad que permita que las nuevas generaciones de *fueyes* puedan también formar parte de esa identidad llamada bandoneón. De este modo, ese patrimonio cultural que tanto nos identifica como argentinos podrá ser argumento de muchas películas en el futuro.

Folclore

En la escuela de arte a la que fui hasta mi adolescencia tenía una materia que se llamaba “Instrumentos autóctonos” en donde los alumnos podíamos vivenciar los ritmos de las distintas provincias a través de las herramientas musicales características de cada región.

En las clases tocábamos guitarra, bombo legüero, charango, sikus, pincullo, chas-chas (construidas con pezuñas de cabra), caja y algún tambor para acompañar las canciones del repertorio folclórico argentino y latinoamericano que nos proponían los docentes.

Este era mi imaginario en cuanto a los instrumentos que podían usarse para tocar ese género musical que representa al interior del país. Diversos instrumentos para diversos ritmos: zamba, chacarera, cueca, carnavalito, escondido, chamamé, gato, huayno, tonada, vidala, etc.

Gracias a esa experiencia, mi sensibilidad musical se fue agrandando y “folclore” pasó a ser sólo una palabra para condensar a un montón de expresiones artísticas que en general tenían su correlato en el baile.

Pero el significante es así de generoso y sorpresivo: un día me enteré que también se podía tocar folclore con bandoneón. “Acordeón”, corregí. “No, bandoneón”, me respondió mi hermano Julio y comenzó a tocar el huayno “Ojos de cielo”, de Víctor Heredia.

La música tiene la belleza de poder transportarnos en el tiempo y el espacio. Cuando escuchamos alguna canción en un lugar, y volvemos a oírla en otra ocasión, esos recuerdos se actualizan y nos hacen revivir aquella experiencia.

Gracias a los artistas, esos paisajes, ritmos de vida y costumbres se transforman en sonido y/o palabras que simplemente nos hacen vibrar. ¡Y qué lindo que es vibrar!

En 2017 la bandoneonista salteña Valeria Torres vino de visita a Buenos Aires acompañando a los niños del grupo de Boy Scouts que coordina, varios de los cuales también son sus alumnos del Taller de Bandoneón en la Escuela de Música de Cafayate.

Luego de subirse al bus turístico del Gobierno porteño que los haría recorrer distintos puntos de la Capital Federal, los pasajeros se colocaron unos auriculares donde comenzó a sonar “Libertango”, de Astor Piazzolla. Después le siguió la “Cumparsita” y otros clásicos del género rioplatense. Frente a esta sucesión de temas, los chicos le preguntaron a la docente:

“Vale, ¿y para cuándo una chacarerita?”. A lo que Torres respondió: “¿Ven cómo hemos pasado de una zona a otra y el sabor musical es distinto?” “Sí, ¿no? Se siente”, concluyeron los niños.

¿Cómo suena un bandoneón en otros contextos fuera de Buenos Aires?, ¿qué significados se construyen?, ¿quiénes fueron aquellos músicos fundamentales que hicieron la historia de este instrumento en las diferentes lugares de la Argentina?¹⁴⁷

Pasar los límites del tango

En forma de antagonismo, la pregunta de los chicos hacia Torres es un gran ejemplo de cómo es posible cuestionar el discurso hegemónico de la tanguedad. Cabe señalar que el micro en el que viajaban, además de pasar tangos a través de los auriculares, tenía pintado un gran ícono con un bandoneón, que refuerza la asociación metonímica entre el “ritmo compadrón”, Bs. As. y el *fueye*. Fue esta relación entre imagen y sonido que llamó la atención de los niños.

Si bien aquí vemos la naturalización de la cadena asociativa porteña, para Torres el mismo efecto se produce cuando alguien de la Capital viaja al Norte del país:

“Nosotros pensamos que el bandoneón es solo para tocar chacarera, gato, cueca. Y cuando venimos a estos lugares nos damos cuenta de que bandoneón tiene otra sonoridad y se toca otro tipo de música (...). Y así es: cada zona tiene su sonido particular” (V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018).

Creo que en tiempos de hibridación globalizante es difícil sostener la idea de que cada lugar tiene un sonido específico. Sin embargo, considero que al igual que en el tango, cada sitio le imprime sentidos a la música que luego podrán ser reconocidos o no.

Por ejemplo, el problema de la interpelación a través del sonido fue tenido en cuenta por el “Proyecto Pichuco” de la UNLa a la hora de actuar bajo un paradigma discursivo de la diversidad. Así lo explicaba Julio Coviello:

“La idea de ampliar la llegada del bandoneón a la comunidad propone que no sea cooptado por el tango nada más. Reconocer el que instrumento está inserto en la música del Litoral y del Noroeste (...) Porque hay quienes no comulgan con la tristeza, la melancolía o las características de la música de Buenos Aires, y que no por eso se alejen del bandoneón”.

¹⁴⁷ En este capítulo sólo se abordarán las biografías de algunos de los muchos artistas que contribuyeron para enriquecer la cultura del bandoneón a través del folclore. Es notorio que entre los primeros bandoneonistas no hayan aparecido figuras femeninas al estilo “Paquita” Bernardo, pero quedará para otros trabajos académicos profundizar sobre esta cuestión.

Entonces, de lo que se trata es de mirar más allá del sentido común establecido en torno al instrumento. Por eso, Gabriel Redín, del grupo “El Tierral” critica la visión acotada de los porteños: “¿Quién es el tipo que lleva más gente en los recitales en todo el país? El Chaqueño Palavecino, que toca con un bandoneonista, y en Buenos Aires está ignorado totalmente”¹⁴⁸.

Redín se refiere al tucumano Juan Manuel Alzogaray, quien acompaña desde hace décadas al popular cantante folclórico. “Todas las introducciones arrancan con el bandoneón. Entonces, el porteño no quiere ver”.

A partir de esta necesidad de cruzar el límite del tango, es que propongo salir de viaje para vibrar con otras sonoridades del bandoneón que se encuentran en distintas partes de la Argentina y analizar qué sentidos se construyen alrededor de ellas.

Noroeste

Como cuando arribó al Río de la Plata, el significante “inmigrante” es el que acompaña la llegada del bandoneón a este lugar. Así lo acreditan algunos testimonios con los que intentaré reconstruir una historia del instrumento muy poco difundida.

Para empezar, el músico de Jujuy Daniel Vedia reconoce la entrada del *fueye* por el puerto de Buenos Aires y describe lo que implicó su traslado a esa provincia:

“El bandoneón es tanguero. (...) y luego se va al Norte (...) Tal es así que en la La Quiaca hubo un momento que había 18 bandoneones, todos Doble A. Después, los intérpretes se fueron muriendo, había en Abra Pampa, Humahuaca, en Maimará, en Tilcara, Tumbaya, Volcán, Bárcena, Yala y San Salvador” (D. Vedia, comunicación personal, 8 de mayo de 2015).

En tanto, Toby Villa, afirma que hubo un ida y vuelta de migrantes entre el campo y la ciudad:

“[La llegada] fue igual que en Bs.As. Vino por la inmigración y también tiene que ver con que muchos viajaban a Bs. As. a trabajar. La gente del interior iba a la urbe a laburar y ahí se mezclaba con los bandoneones, pero ellos traían el folclore. Entonces, encontraban esos bandoneones que entraron por el tango, pero lo empezaron a usar en su folclore y luego lo llevaron a sus pueblos y así se fue gestando” (T. Villa, comunicación telefónica, 26 de febrero de 2018).

Por su parte, la bandoneonista Valeria Torres, quien es nieta de Agustín “El Acucho” Torres, un reconocido *fueyero* y formador de músicos en Cafayate, recordó el relato de su abuelo sobre la llegada del instrumento a Salta:

¹⁴⁸ G. Redín, comunicación personal, 8 de enero de 2018.

“Él me contaba que los bandoneones vinieron al norte por la inmigración. Que era gente de España, de Italia, de Alemania, de Francia, y que varias de esas personas habían traído esos instrumentos. Así como entró en el Río de la Plata también llegaron al norte [y] se fue mezclando con la música que se saboreaba en Salta junto con la que traían los demás. [De esta manera] se ha formado un estilo dentro de la música salteña” (V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018).

Torres agrega que, así como en Buenos Aires al principio el instrumento se tocaba en lugares poco elegantes, en su provincia se ejecutaba en carpas. “Por eso el bandoneón carpero, que es el que representa después a toda Salta” (Ibíd.)

Entonces, es este significativo “carpero” el que le da identidad a las fiestas populares que se celebran durante carnaval en ese territorio.

Al respecto, Gabriel Redín describe el clima que se vive en esos espacios hasta altas horas de la noche y el rol que tiene el aerófono alemán:

“Las carpas son como una toltería que se arman en época de carnaval. Ahí se cocina, se pone la garrafitita, se hacen las empanadas, hay mesas y siempre hay un lugarcito donde toca un *fueye*, una guitarra y un bombo. Está ahí. El bandoneón es parte del mobiliario” (G. Redín, comunicación personal, 8 de enero de 2018).

Mientras que Valeria Torres da más detalles sobre lo que ocurre durante estas celebraciones salteñas y pone en palabras cómo es el sonido de un bandoneón carpero:

“En las carpas folclóricas el protagonista principal es el bandoneón como un instrumento popular y que se toca en conjunto acompañando a cantantes y en particular esa música carpera que tiene como un toque vivo, juguetón, que invita a los pies a bailar. Ese es el toque en las carpas que, generalmente se hace en enero y febrero, aunque en febrero es el boom del carnaval en donde (...) se juega con harina, agua perfumada, se bebe vino, chicha, aloja, que son productos de la región [hechos] de algarroba fermentada” (V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018).

La bandoneonista comenta que además de folclore, la gente baila tango, pasodoble, milonga y vals. “Mi abuelo me contaba que tocaba baiones brasileros. Es una conjunción. Con el bandoneón se puede tocar música de distintos estilos, pero acá, lo que es carpero, se bailan muchas zambas, chacareras, gatos, escondidos, carnavalitos, taquiraris y cuecas” (Ibíd.).

En el caso de Jujuy, la fiesta más emblemática es el Carnaval de la Quebrada de Humahuaca, una mixtura de la celebración española traída por la conquista de América y los rituales hacia la Pachamama de los pueblos originarios. Allí las comparsas con sus integrantes disfrazados participan del desentierro y posterior entierro del “diablo”. Se trata de un muñeco colocado

año a año en los cerros en una especie de fosa con piedras, con el que luego bajan de las laderas y recorren las calles en donde sus habitantes bailan al ritmo de la música tradicional.

Veamos cómo explica en su página web una agencia de turismo local lo que sucede durante la particular festividad:

“Las coplas picarescas acompañadas por caja y erkencho son distintivas del carnaval como también los carnavalitos, cuecas, bailecitos, zambas y chacareras que interpretan los músicos al son del **bandoneón**, la guitarra y el bombo, y que los carnavaleros bailan sin descanso. También se suman comparsas, con banderas multicolores y sus integrantes adornados con papel picado, serpentina, talco y la tradicional ramita de albahaca”¹⁴⁹.

Elegí el discurso de una agencia de turismo, un rubro dedicado al público en general, porque me pareció relevante el primer lugar que ocupa el significante “bandoneón” en la enumeración de instrumentos, demostrando su importancia en esta fiesta popular.

Hasta aquí podemos decir que tanto en Salta como en Jujuy la cadena asociativa de “bandoneón” se articula con “carnaval” y “fiesta popular”, aunque debemos señalar que el término “carpero” le da a la herramienta musical un atributo particular que lo distingue del resto de las provincias creando un estilo propiamente salteño. Además, existe otra muy importante palabra que comparten ambos relatos sobre las celebraciones del Noroeste, que es “tierra”.

Veamos lo que dice Toby Villa al comparar el uso del bandoneón en el tango y el folclore:

“La diferencia que encuentro (...) es que el tango es de salón. El bandoneón siempre está limpio, y el folclore es del campo, de la tierra, de los patios de tierra; y el folclore hace que se llenen de tierra también los instrumentos. Dicen en el norte que cuanto más tierra tiene el instrumento es porque más hizo bailar. Dicen que cuanto más polvo se levanta es porque el baile estuvo bueno” (T. Villa, comunicación telefónica, 26 de febrero de 2018).

En este caso, el contraste discursivo da entre “tango” + “salón” + “limpio” y “folclore” + “tierra” + “sucio”.

Para continuar el análisis, vayamos al testimonio de Valeria Torres, cuyo grupo musical se llama “Ecos de mi tierra”, donde explica la personificación que se hace del instrumento:

¹⁴⁹ Altitud Norte, empresa de viajes y turismo.

“Conozco bandoneonistas que les gusta el carnaval y cuando tiran harina al bandoneón lo dejan así porque en cierto sentido el bandoneón también carnavea. Es como una señal. ‘Yo también he carnaveado y estoy con esta imagen’ y se limpia después de que pasa el carnaval” (V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018).

A diferencia del tango, un relato de la Modernidad, en donde el instrumento aparece retratado en general como un confidente solitario, en el caso del folclore participa de una celebración popular y masiva en donde la música forma parte de ese cuerpo social que se está manifestando. En ese sentido, podemos retomar la explicación que realiza el teórico literario ruso Mijail Bajtín¹⁵⁰ acerca de la cosmovisión carnavalesca en donde el pueblo es una especie de cuerpo colectivo y genérico cuyo centro capital son la fertilidad, el crecimiento y la degradación. “Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre, los genitales y (...) también con los actos del coito, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtin, 1987, p. 25-26). De esta forma, la degradación es ambivalente, lo que trae aparejada una mirada del tiempo en relación con la naturaleza y el ciclo vital de los cultivos. Es por eso que en el carnaval de Salta y Jujuy vemos excesos en los comportamientos y en la ingesta de comida y alcohol. La elegancia y la limpieza se dejan de lado para ponerse en contacto con la nueva mirada del mundo invertido que ofrece la fiesta.

Al respecto, Gabriel Redín cuenta cómo se encuentra su bandoneón luego participar en una carpa en 2017:

“El mío tiene papel picado del año pasado. No me importa, no lo limpio. No es que no hay que limpiarlo, pero para mí es parte de lo que significa ese instrumento en ese contexto. Aunque esté lloviendo los tipos van a tocar igual el bandoneón. No se van a exponer a una lluvia torrencial porque el fuelle es de cartón, pero la idea es que la música está al servicio de ese espacio que se arma en la carpa.

Ese choque es lo que a mí me hizo ir para ese lado, y eso que a mí me encanta el tango. Pero sentí que uno era más libre. Tiene que ver con la tierra, es otra cosa distinta a lo que es el mundo cerrado del tango (G. Redín, comunicación personal, 8 de enero de 2018).

¹⁵⁰ El autor describe la cultura popular europea de la Edad Media y el Renacimiento en oposición a la cultural oficial, representada por la Iglesia Católica.

Recordemos que el grupo que integra Redín se llama “El tierral”. Este nombre y el del dúo de Torres nos dan una pauta de lo importante que es el significante “tierra” en la cadena discursiva “folclore” + “campo” + “interior” + “Argentina”.

Más allá del carnaval, en Jujuy se realiza otro evento que permite romper con la idea de que el *fueye* es sinónimo de tango. Se trata del Encuentro Zonal del Bandoneón, que desde 1980 se desarrolla en la localidad de Tumbaya Grande, ubicada a 40 kilómetros de San Salvador, y en donde también se mezclan la gastronomía y la música de la región. El objetivo es recaudar año a año fondos para el mantenimiento de una escuela de la comunidad, además de homenajear la trayectoria de diferentes bandoneonistas¹⁵¹.

Y hablando de homenajes, creo que para finalizar la primera esta parte del viaje es necesario nombrar a algunos de los artistas locales más reconocidos.

Del lado de Jujuy podemos mencionar a Máximo Gregorio Puma, quien a lo largo 70 años de trayectoria compuso más de 200 temas. Conocido como el “El bandoneón mayor de Puna”, nació en 1926 en Humahuaca y a los 20 años fue miembro informante para las investigaciones musicológicas organizadas por Carlos Vega. Formó varios conjuntos folclóricos y en 1973 se recibió de profesor de Teoría y Solfeo de Bandoneón, actividad que desempeño ayudando a formar a las nuevas generaciones de músicos de su provincia. Falleció a los 82 años¹⁵².

Por el lado de Salta, su figura más destacada fue Gustavo “El Payo” Solá. Oriundo de Cafayate, nació en 1908 y murió en Buenos Aires en 1962. Fue compositor, bandoneonista y guitarrista, y desde 1940 integró diversas formaciones musicales. En 1954 fue contratado por el sello discográfico Odeón, situación que lo llevó a radicarse en la Capital Federal, y cuyas grabaciones lo convirtieron en uno de los precursores del boom del folclore argentino producido desde la década del '50. Entre ellas podemos citar a "La Marrupeña", "Solís Pizarro" y "Zamba del Ausente"¹⁵³. De hecho, el propio Atahualpa Yupanqui le dedicó una zamba al músico salteño: “Los bombos y las guitarras / perdieron el rastro del "Payo" Solá.

¹⁵¹ López, P. (2017, noviembre 10). El Tribuno.

¹⁵² Los datos biográficos fueron recuperados de “Dictamen en el proyecto de declaración de la señora senadora Fellner, expresando pesar por el fallecimiento de Máximo G. Puma.” (2009, agosto 25) Congreso nacional –Senado de la Nación Argentina.

¹⁵³ Los datos biográficos fueron recuperados de: Sin autor (2011, mayo 31). Informato Salta.

Pa'l verano lo han de hallar / justito pa'l Carnaval, / rodiao de viejas carperas / llorando en el fuelle del "Payo" Solá”¹⁵⁴.

De la tierra salteña también provienen otros importantes músicos como Marcos Tames, Cayetano Saluzzi, padre de Dino Saluzzi, Cara i' mula y Fiero Arias.

Sobre de estos artistas Redín asegura: “Tocaban la chacarera muy rápido y si te agarra una zamba ejecutada por un salteño: ¡Agarrate!”¹⁵⁵

En tanto, Susana Ratcliff habla de la actualidad y el futuro de los bandoneonistas del Noroeste:

“El toque que tienen los salteños o los jujeños es (...) maravilloso. Y ahora las generaciones lo han podido rescatar porque esto en los '90 no se veía. En la década del 2000 empezó a resurgir esta continuidad. (...) [Por ejemplo] un Santiago Arias, que lo conocí cuando era chiquitito yendo a tocar a Tilcara. Lo que se ha desarrollado rítmicamente, melódicamente tanto el instrumentista como los compositores bandoneonistas es extraordinario” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

Santiago del Estero

Claro que una letra es sólo una pincelada de un gran cuadro, si retomamos aquella metáfora pictórica con la que hablamos del bandoneón y el tango, pero creo que la chacarera “La algarrobera”¹⁵⁶ ilustra el contexto en el que puede aparecer un *fueye* santiagueño:

“Por el monte de Santiago / medio los algarrobales / yo encontré esta chacarera / pal tiempo e' los carnavales / Le llaman algarrobera / vaya a saber las razones/ yo digo que es por la aloja / que alegra los corazones / Se acostumbra allá en mi pago / en medio e' los carnavales / vidalear hasta que aclare / ¡pucha que lindos cantares! / En las fiestas santiagueñas /se baila esta chacarera / con **fuelle**, guitarra y bombo / le llaman la algarrobera / Bailando esta chacarera / comentaba una viejita / me estoy machando comadre / con esta aloja fresquita / otro viejo en Upianita / bailando mal barajao / renagaba despacito / que fiero que e'zapateao / Algarroba blanca y negra / llena de miel y dulzura / aloja en los rezabales / buena pa la compostura”.

En esta letra vemos que otra vez aparece la fiesta popular y el carnaval asociado a la música y el baile en donde el “fuelle” es mencionado en primer lugar. En este relato se cuentan las consecuencias de haber tomado mucho alcohol: “Estar machando”, quiere decir “Estar

¹⁵⁴ “Payo Sola”. Atahualpa Yupanqui.

¹⁵⁵ G. Redín, comunicación personal, 8 de enero de 2018.

¹⁵⁶ “La algarrobera”. Morenito Suárez/José Geréz.

emborrachándose”, mientras que “otro viejo en Upianita” “renegaba despatacito ‘que fiero que e’zapateo””.

¿Pero cómo suena un bandoneón santiagueño? Al hacer esta pregunta, la bandoneonista e investigadora, Nélica Toloza, cuyos familiares son de esa provincia, me respondió:

“El sonido de un toque santiagueño en bandoneón tiene que ver con su forma de ser: rítmico y a la vez delicado y armónico, con mucho sentimiento como el toque de Orlando Gerez, gran referente como bandoneonista y compositor¹⁵⁷”. Ese nombre se repitió cuando le consulté a Valeria Torres por el toque de Santiago:

“Yo escuchaba a Orlando Gerez y lo comparaba con el bandoneón de ‘La Chacarera Santiagueña’. Su toque era tranquilo, sin apuro, lentito. Capaz que es porque duermen la sienta, no hay un tiempo que los apure. También el sonido simulaba los violines, que es un instrumento que se usa mucho en ese lugar” (V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018).

Orlando Gerez nació en 1937 en Pampa Muyoj, en el Departamento de Figueroa, ubicado a 15 kilómetros de la capital provincial. Su padre era dueño de un negocio y una pista de baile donde organizaba eventos folclóricos y carreras cuadreras de caballos todos los domingos.¹⁵⁸

Así cuenta el músico sus inicios con el instrumento:

“Había un hombre que venía a tocar el bandoneón; él tocaba y yo estaba todo el día al lado del hombre, escuchando. Y bueno, pues, a los 13 o 14 años le digo a mi padre que yo quería estudiar bandoneón. Me mandó a estudiar con un señor no vidente que tocaba y enseñaba bandoneón”¹⁵⁹.

A través de este relato podemos ver aquello que decía Redín sobre la importancia de que los niños y niñas participen del contexto donde se produce de la música y el baile para tener una primera referencia de un instrumento o danza que, quizás, luego elijan¹⁶⁰.

Además, muestra que siempre hubo muchos bandoneonistas que tocaron folclore y que fueron enseñando a las diferentes generaciones. Pero continuando con la historia de Gerez, a los 17 armó su primer conjunto y con más 60 años de trayectoria grabó innumerable cantidad de temas de su autoría, algunos para el sello CBS, hoy Sony Music. También, es profesor de

¹⁵⁷ N. Toloza, comunicación telefónica, 18 de abril de 2018.

¹⁵⁸ Los datos biográficos fueron recuperados de Gerez, O. (2016, abril 6). Facebook.

¹⁵⁹ Toloza, N. (2009, julio 25). Consejo Federal de inversiones. Genoma.

¹⁶⁰ Redín criticaba la decisión de las autoridades porteñas de cerrar las peñas en donde se vendiera alcohol.

bandoneón en la Escuela de Música de SADAIC en donde transmite la cultura santiagueña a los futuros artistas.

Entre los conjuntos tradicionales santiagueños debemos mencionar a “Los Hermanos Toledo”, con Carlos Toledo en el bandoneón y “Los Hermanos Simón”, con Miguel Simón a cargo del *fueye*. Sobre el estilo de estos bandoneonistas, Redín afirma que en comparación con los salteños “ese sonido tienen otro aire, más respiración”¹⁶¹.

En el centro de la ciudad de Santiago, en la década del '30, el padre de los cinco hermanos Simón -Juan, José Juanita, Miguel y Ricardo-, tenía una confitería donde actuaban muchos músicos que dejaban sus instrumentos para el día siguiente, situación que los jóvenes y la joven aprovechaban para tocar aquellas herramientas musicales¹⁶² (nuevamente, el contexto y sus circunstancias). Tras esa experiencia, comenzaron como grupo folclórico en 1935, presentándose en distintas peñas, bailes populares y radio con composiciones como “De nuevo canta el coyuyo” y “La chacarera del triste”. Recién en 1953 grabaron su primer disco para el sello T.K y luego pasaron a la compañía Odeón, donde produjeron más de 200 temas hasta 1971. Luego de la muerte de los hermanos o el alejamiento de los escenarios, fue solo Miguel Simón quien continuó en el mundo de la música, transformándose en uno de los ejecutantes de bandoneón más importantes de su provincia y del país. Tal es así que la canción “El duende del bandoneón” fue escrita en su honor y en la que veremos cómo, una vez más, el bandoneón es citado en el contexto de la fiesta popular:

“Comienza a pechar, / la gente al llegar /porque el baile ya empezó / se pone a tocar / y después a cuerpear / Miguel con su bandoneón. /Su fuelle por ahí le pide tomar / un trago en el mostrador / será que tendrá reseca la voz /de puro trasnochador”¹⁶³.

Vayamos ahora a Paraje Sauce Solo, Departamento de Loreto, a unos 60 kilómetros de la ciudad capital, donde desde 2016 se realiza el Encuentro del Bandoneón. Otra celebración que ayuda a desnaturalizar la relación entre el instrumento y el tango. Sucede que esta localidad tiene una amplia tradición *fueyera* en las notas de Ramón Villareal¹⁶⁴, un músico que comenzó a tocar de forma intuitiva animando fiestas familiares y que en la adolescencia

¹⁶¹ G. Redín, comunicación personal, 8 de enero de 2018.

¹⁶² Los datos biográficos fueron recuperados de: Sin autor. Alero Quichua Santiagueño. Vidriera de Artistas.

¹⁶³ “El duende del bandoneón”. Pedro Favini/Oscar Valles.

¹⁶⁴ Los datos biográficos fueron recuperados de: (Sin autor). Fundación Memoria del Chamamé. “Ramón Villareal”.

formó distintos grupos de folclore. Sin embargo, su rasgo distintivo son los ritmos del Litoral a los que llegó por contacto con la gran inmigración de peones “golondrinas” chaqueños que trabajaban en el obraje santiagueño. En la década del ‘50 viajó a Buenos Aires donde participó de diversos conjuntos y posteriormente formó su trío “Sauce Solo”, con el que realizó sus primeras grabaciones para el “Sello CBS”. En su carrera ha registrado casi 30 discos y en 2018 continúa con su actividad artística¹⁶⁵.



Raúl Villareal y su bandoneón¹⁶⁷

Un dato interesante para esta tesina es que el bandoneón de Villareal tiene un fuelle con los colores de la bandera argentina. En ese sentido, podríamos decir que con esa elección el músico disputa con la cadena significativa que une al instrumento con la representación nacional a través del tango.

Para terminar con este recorrido, me gustaría referirme al bandoneonista y bailarín Hugo “El Cuervo” Pajón, quien, según Gabriel Redín, “tiene todo ese halo de misterio de la Salamanca”¹⁶⁶.

Luego de esta descripción fui a buscar el sonido de Pajón y efectivamente, pude entender de qué hablaba el músico de “El Tierral”. Si tuviera que ponerlo en palabras sería algo así como místico, imponente, envolvente, quizás por esa respiración más lenta característica del toque santiagueño. Sus datos biográficos no son menores para completar el sentido de lo que intento explicar. Nació en 1980 y es hijo y nieto de bandoneonistas por parte de padre y descende de sanadores y curanderos nativos, por parte materna¹⁶⁸. Con esta herencia, es entendible por qué su grupo se llama “El Cuervo Pajón y los brujos”.

¹⁶⁵ Villareal, R. Facebook.

¹⁶⁶ En las leyendas populares, la Salamanca es la cueva en la montaña donde el diablo brinda sus enseñanzas.

¹⁶⁷ Villareal, R. (2014, diciembre 22). Ramón Villareal y su bandoneón. Fotografía.

¹⁶⁸ Los datos biográficos fueron recuperados de Gómez, M. (2010, mayo 15). Folklore Rosario.

Litoral

¿Por qué será que los postres helados con forma de bandoneón que vimos anteriormente¹⁶⁹ remiten al tango y no al folclore? Más, precisamente ¿por qué no se asocian al chamamé si en el Litoral existen varios monumentos¹⁷⁰ de bandoneonistas ejecutantes de ese ritmo musical?



Tránsito Cocomarola¹⁷¹

Isaco Abitbol¹⁷²

Blas Martínez Riera¹⁷³

Desde el punto de vista simbólico, que los tres bandoneonistas tengan una o dos estatuas con su bandoneón indica que esos músicos representan para la cultura de la provincia o la ciudad donde están emplazados un elemento importante que debe ser recordado por la comunidad en general. Pero como la identidad nacional siempre está presente como significante, la fecha

¹⁶⁹ Ver capítulo “Tango”, p. 53 de esta tesina.

¹⁷⁰ Además de las que aparecen en las imágenes, existen al menos, otras tres estatuas. Dos de Cocomarola: una en la ciudad de Corrientes y otra Virasoro, y una de Abitbol, en Alvear, su lugar de nacimiento.

¹⁷¹ Sin autor (2014, septiembre 15). Monumento a Tránsito Cocomarola en San Cosme, Corrientes. Fotografía.

¹⁷² Rodríguez, J. (2017, agosto 13) Monumento a Isaco Abitbol en Virasoro, Corrientes. Fotografía.

¹⁷³ Rodríguez, M. (2017, septiembre 19). Monumento a Blas Martínez Riera en Posadas, Misiones. Fotografía.

de fallecimiento del correntino Mario del Tránsito Cocomarola (19 de septiembre) se transformó en 2009 en el Día Nacional del Chamamé¹⁷⁴. Dos actos simbólicos sobre un mismo artista que demuestran la grandeza de su obra.

Nació en 1918 en la localidad de San Cosme, a unos 34 kilómetros de la ciudad de Corrientes. Actuó con su “Conjunto Cocomarola” por todo el litoral, Chaco, Santa Fe, y otras zonas de la región, razón la cual el músico también es conocido como “El Taita del chamamé”. Es interesante señalar que el grupo contaba con un acordeón, demostrando que ambos instrumentos a fuelle pueden convivir y que aquella identificación que vincula al acordeón con la música Litoral no es tal, ya que también se puede tocar con bandoneón.

Siguiendo con la vida de Cocomarola, su repertorio incluía además de chamamés, valsecitos y rasguídos dobles. A lo largo de su carrera grabó 124 temas en el sello Odeón y 250 en el sello Phillips y tiene más de doscientos temas registrados en SADAIC, de los cuales el más reconocido es “Kilómetro 11”. Murió el 19 de septiembre de 1974.

Sobre esta composición, creo que es hermoso ver la forma en que la música va hilando sentidos de gratitud entre distintos artistas: Es el caso del acordeonista misionero “Chango” Spasiuk, quien en varios conciertos antes de tocar “Kilómetro 11” recita el siguiente verso que Blas Martínez Riera le dedicó a Cocomarola: “Mario del Tránsito Cocomarola, el Taita del chamamé, bajaste a la tumba sereno y fuerte, con una sonrisa en los labios, como si una voz del cielo te dijera ‘ven, que te espera el premio de tu virtud’”¹⁷⁵.

Otro de los monumentos representa la figura del correntino Isaco Abitbol, nacido en 1917 en Alvear, a 20 kilómetros de la ciudad capital. El artista comenzó tocando la bandola y luego el piano y el bandoneón y en 1935 se radicó en Bs. As. donde realizó estudios formales de música. Allí incursionó en el tango, pero luego se incorporó al grupo “Los hijos de Corrientes”, para ejecutar ritmos del litoral que lo llevaron a realizar sus primeras grabaciones. Tras ese impulso, fundó “El Cuarteto Santa Ana” junto al acordeonista Ernesto Montiel (Otra vez bandoneón y acordeón unidos) agrupación que llevó al chamamé a un plano masivo¹⁷⁶. Además de los discos con Montiel, su discografía está compuesta de 21

¹⁷⁴ Los datos biográficos fueron recuperados de: (Sin autor). Corrientes Gobierno provincial.

¹⁷⁵ Vitale, C. (2009, enero 27). *Página 12*.

¹⁷⁶ Los datos biográficos fueron recuperados de (sin autor). Fundación Memoria del Chamamé. “Isaco Abitbol”.

álbumes y más de 150 canciones¹⁷⁷, siendo la más difundida “La calandria”. En los ’80 Abitbol participó de proyecto de músicos de generaciones posteriores a la suya, como una colaboración con Antonio Tarragó Ros y su aparición en el documental “De Ushuaia a La Quiaca” de León Gieco y Gustavo Santaolalla. El “Patriarca del chamamé” falleció en 1994 a los 76 años.

Por último, el tercer monumento es un homenaje al músico misionero Blas Martínez Riera¹⁷⁸. Oriundo de Posadas, nació en 1936 y su padre fue un destacado músico paraguayo que a los 7 años lo inició en la ejecución del bandoneón. Pasó su adolescencia tocando folclore en el litoral, pero luego viajó a Bs. As. para buscar nuevos horizontes musicales.

En 1961 se sumó al “Cuarteto Santa Ana”¹⁷⁹, agrupación que abandonó en 1967 para formar un conjunto con el que desarrolló el resto de su carrera artística. Martínez Riera grabó más de 20 discos con canciones como “Olor a monte” y “Quiero morir en mi pago”. No pudiendo cumplir ese deseo, murió en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en 2002.

Para hablar de la sonoridad de los instrumentos de la región, retomaré las consideraciones Enrique Antonio Piñeyro, investigador especialista en folclore y escritor correntino, quien durante una nota periodística que compartió con el hijo de Cocomarola, conocido como Coquimarola¹⁸⁰, comparó el toque de artistas del bandoneón y del acordeón:

“El estilo Cocomarola es melodioso e instrumental, se presta para la letra por su estructura”. (...) “A diferencia del estilo Montiel (...) que se vale de saltos de acordeón, (...); el estilo Tarragó, brioso y alegre para el zapateo (...) y el estilo Abitbol que fluye del espíritu como “La calandria”¹⁸¹.

Ahora bien, si tomamos al monumento como la consolidación simbólica de una cultura y sus artistas, cabe preguntarse cuál fue su origen.

Susana Raticliff, quien se crió escuchando esta música gracias a su abuelo que la oía en la radio, vuelve sobre aquella versión que decía que uno de los primeros bandoneones había sido tocado por el músico José Santa Cruz en la guerra contra el Paraguay: “Esto de la Triple

¹⁷⁷ Sin autor (2017, noviembre 23). InfoLaPlata.

¹⁷⁸ Los datos biográficos fueron recuperados de: (Sin autor) Fundación Memoria del Chamamé. “Blas Martínez Riera”.

¹⁷⁹ Para cuando Martínez Riera se incorpora, Abitbol ya había abandonado la agrupación.

¹⁸⁰ Su nombre es homónimo al de su padre, por eso el apodo.

¹⁸¹ Munilla, M. (2008, septiembre 18). El Litoral.

Alianza, ese viaje al Paraguay en esa época, que probablemente haya sido cierto, yo creo que ahí influye a todos los bandoneonistas que son de Misiones, Corrientes, Entre Ríos y Chaco”¹⁸².

Entonces, podríamos pensar que si Cocomarola, Abitbol y Martínez Riera tienen una estatua en su honor, su aporte a la identidad del bandoneón es tan válida como la de otros artistas que también cuentan con un monumento en la ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo, Aníbal Troilo y Astor Piazzolla, que son recordados en el Paseo del Tango del Abasto.



Estatua de Astor Piazzolla¹⁸³



Estatua de Aníbal Troilo¹⁸⁴

El mismo argumento igualitario plantea Ratcliff al referirse a los músicos del Litoral:

“Es realmente extraordinario ese mundo que tiene el chamamé. El bandoneonista que toca chamamé tiene un virtuosismo tan a la par (...) como Leopoldo Federico, como un Troilo o como un Pane. Uno ve un virtuosismo en el instrumento y sobre todo ve, por supuesto, la gran diferencia del músico de atril, el músico que puede leer, que tiene la complejidad y el netamente popular” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

¹⁸² S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015.

¹⁸³ Tamborindegui, N. (2016, agosto). Estatua de Astor Piazzolla en el Patio del Tango del Abasto, Buenos Aires. Fotografía.

¹⁸⁴ Alfredo. (2014, mayo). Estatua de Aníbal Troilo en el Patio del Tango del Abasto, Buenos Aires. Fotografía.

El significante “popular” aparece una y otra vez en los discursos que relacionan al bandoneón con el folclore y, en general, ese sentido se construye articulado con la “fiesta” y también con un tipo de aprendizaje más intuitivo del instrumento. Creo que esto se debe a una reactualización de aquellos primeros significados que quedaron impresos en Alemania desde el origen del bandoneón, que en el tango se fueron borrando con el tiempo por lo que dimos en llamar el proceso de elitización de la herramienta musical. Asimismo, también cabe preguntarse por el vínculo entre lo religioso, lo folclórico y el bandoneón. Allá vamos...

Lo sagrado también

El bandoneón como un medio de comunicación con algo superior en aquellas supuestas celebraciones religiosas bávaras tiene similitudes con los relatos de dos de los entrevistados para esta tesina.

El jujeño Daniel Vedia describe que el sonido del *fueye* “es algo muy especial y muy diferente a cualquier otro instrumento que exista sobre la tierra, salvo algún sonido de viento que he escuchado a los mongoles”¹⁸⁵. Al contar cómo se siente cuando toca el bandoneón es contundente: “Es un viaje cósmico”. A su vez esto se relaciona con su preferencia a estar parado para ejecutar su música:

“Tocar sentado era como que me sentía (...) aprisionado. Entonces, al estar parado es como que la energía tiene un canal más abierto y es el público y mi bandoneón. O sea, el bandoneón está cantando y al cantar el bandoneón es como una extensión de lo espiritual. Y ese hilo es el que nos comunica. Por eso dije: “Cosmos” (Ibíd.).

Por su parte, Susana Ratcliff opina sobre el atributo festivo del aerófono portátil y lo enmarca en un paradigma de diversidad:

“Hay una parte que no podemos connotarla sólo con esa tristeza. Hay una gran explosión de pasión dentro del tango que se relaciona más con lo festivo. El chamamé que tiene mucha danza y es muy rítmico, (...). El rasguido doble, el huayno del noroeste, el carnavalito, la misma chacarera y la zamba tienen otra energía. Hay una cosa muyailable (...) que puede ser rítmica como un Vedia, que cuando toca se te mueven los pies, la sangre se te hierve y lo mismo pasa con el chamamé: escuchás dos temas de Isaco Abitbol y te parás y salís a bailar. Es una cosa muy movilizante”.

¹⁸⁵ D. Vedia, comunicación personal, 8 de mayo de 2015.

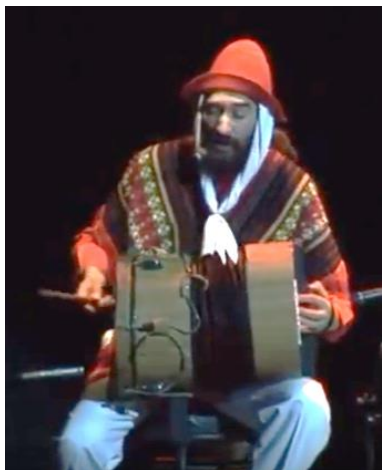
La bandoneonista además establece un vínculo entre el sentido de celebración popular y el atributo sagrado del bandoneón:

“Yo creo que (...) tiene una relación el bandoneón con este origen que para haber desarrollado la concertina para las danzas de estos lugares, (...) quizás es un mito que había como una idea de celebración sacra, una procesión o una misa. Y yo creo que esa parte de celebración, de que hay algo sacro, puede ser que tenga una connotación en algún lugar. Si uno habla desde lo más ancestral, desde lo que uno no conoce qué trae ese instrumento, porque ahí sí está la celebración, el dolor de la angustia y es la festividad. Es decir, puede morir alguien, pero uno sabe que está en la otra vida. Está esa cosa que tiene nuestro pueblo en el interior (...) del ritual con alegría. En Jujuy y en Salta ni hablar” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

En resumen, en ambos testimonios emerge un significado que le da al sonido del bandoneón algo más que el sentido de hacer música como una práctica humana, sino que lo relaciona con una dimensión que se encuentra más allá de nuestro mundo físico.

¡Desacralicemos!

Retomando un poco la enseñanza carnavalera de reírse de la realidad para desacralizarla, quiero terminar este capítulo con la canción del artista Hugo Varela, quien construyó un instrumento que muestra al extremo las posibilidades de mirar al bandoneón y al folclore como discursos que representan una idea de diversidad. Por eso, cerramos esta reflexión con la “Chacarera del Bomboneón”:



Hugo Varela toca el bomboneón¹⁸⁷

“¡Adentro! Por un lao’ están las teclas y el *fueye* que hace presión

Por el otro meta palo pa’ tocar el bomboneón.

La derecha toca el bombo y la izquierda y el bandoneón

La verdad es un despelote tocar este bomboneón

Con aires de chacarera yo te toco bomboneón

El aire se ha enrarecido, alguien se chacarereó.

Chacarera, chacarera, chacarera de ocasión

Unos tocan con guitarra, yo toco con bomboneón”¹⁸⁶.

¹⁸⁶ “Chacarera del Bomboneón”. Hugo Varela.

¹⁸⁷ Monzón, J.I. (2017, mayo 27). Hugo Varela toca el bomboneón. Fotografía tomada de Youtube.

Mujer

Faltaba poco para que volviera a Buenos Aires a escribir la tesina. Eran los primeros días de enero de 2018 y estaba compartiendo unos días en familia en las sierras de San Luis. Durante esas vacaciones charlamos mucho con mi hermano Julio sobre el bandoneón, su historia, conceptos básicos de teoría musical, sobre el machismo en el tango, etc. Pero en un momento, luego de un almuerzo, él me recordó algo que mi cabeza racional venía olvidando entre tanta lectura intelectual. “El bandoneón, como todo instrumento musical, se toca con el cuerpo”.

Si bien en algunas oportunidades por mera curiosidad practiqué con el *fueye* por tenerlo en casa, nunca había recibido una clase de parte de Julio sobre la correcta posición para tocar el bandoneón. Aquella tarde, con las montañas de testigo, pude comprobar que lo que se necesita es técnica y no fuerza. Luego de esa experiencia, me puse a pensar que si yo, mujer, pero no música, pude hacer sonar unas notas, imagínense lo que hicieron y hacen muchísimas bandoneonistas que cuentan con un amplio conocimiento en esta materia, aunque lamentablemente muchas veces no son reconocidas¹⁸⁸.

“La Negra”, “Pochita” y Nélica¹⁸⁹

Fermina Maristany fue una bandoneonista, violinista, pianista, acordeonista, docente y compositora de la generación de 1910, según la clasificación que realiza Oscar Zucchi (2008). Nació en Carmen de las Flores, provincia de Buenos Aires, aunque se desconoce el año¹⁹⁰. Creció en una familia de artistas, principalmente de músicos negros y se inició en la música gracias a su madre, la concertista de piano Fermina Céspedes.

Luego de pasar por el Conservatorio Santa Cecilia en La Plata, Maristany formó parte de varias orquestas de señoritas de la década del '20 tocando piano o violín, que se presentaban en cines, teatros, confiterías y bailes, aunque también participó en agrupaciones mixtas.

A pesar de que se desconoce quién fue su profesor de bandoneón, se presume que se habría iniciado en su ejecución en Mendoza (Ibíd.). Más allá de estas imprecisiones biográficas, se sabe que su momento de mayor esplendor artístico como bandoneonista se extendió desde

¹⁸⁸ Quedará para futuras investigaciones indagar la construcción de sentidos entre el bandoneón y las identidades trans.

¹⁸⁹ La historia de las tres bandoneonistas también está citada en Toloza (2016a).

¹⁹⁰ Según Zucchi (2008, p. 1810), algunos autores ubican el nacimiento de Maristany entre 1897 o 1907.

mediados de la década del '20 hasta comienzos de la década del '30, cuando dirigió su propia orquesta de señoritas.

Para referirse a la actitud de la “La Maristany” o “La Negra”, como también se la conocía, Zucchi (2008, p. 1811) afirma:

“Era una mulatita delgada y menuda, bastante motosa, algo hombruna en sus modales. Su costumbre de llevar el pucho del cigarrillo en su comisura labial y el silbar mientras caminaba por las calles de Barracas, escandalizaba a los santurrones de la época”.

Un hecho destacado en la trayectoria de la bandoneonista fue su participación en 1933 en la multitudinaria orquesta que tocó en el Teatro Colón en una función homenaje al senador nacional Matías Sánchez Sorondo tras promulgarse la ley que aprobaba el cobro de derechos de autor. Esta agrupación reunió a setenta bandoneones, entre los que también se encontraban Pedro Laurenz, “Minotto” Di Cicco y Antonio Cacace y fue dirigida por Julio de Caro, Francisco Canaro, Roberto Firpo, Augusto Berto y Anselmo Aieta.

En 1937, Maristany abandonó el bandoneón y se sumó a la orquesta de Canaro para tocar el acordeón a piano. Después, continuó con su carrera como acordeonista y directora de orquesta con la que actuaba en el “Western Bar”, del barrio de Once. Con este mismo instrumento también realizó actuaciones en el Teatro Cervantes con la Orquesta Sinfónica Femenina de Joaquín Clemente.

Sobre esta música, el bandoneonista Gabriel Clausi opina:

“Técnicamente fue la más evolucionada de las bandoneonistas de su época, incluso superior a muchos de los varones que tuvieron mucha popularidad; fraseaba, sí, pero en forma medida y hacía algunas variaciones. Estaba dentro del estilo guardia vieja (...), pero ya más avanzada.” (Citado en Zucchi, 2008, p. 1813).

Fermina Maristany falleció en Buenos Aires en 1985.

De Margarita Sánchez Gasquet existen pocas referencias. De hecho, en el libro de Zucchi no aparecen fechas de nacimiento ni de muerte e Internet tampoco cuenta con demasiada información sobre esta bandoneonista.

Así describe el investigador argentino a Gasquet, más conocida como “Pochita”:

“Unas de las más destacadas intérpretes femeninas de bandoneón de mitad de la década del 20 y de la subsiguiente, aparece anunciada en el catálogo general de orquestas del año 1928 como ‘Bandoneón solista’ y se la denomina ‘Alma del bandoneón’. Además, dirigió su propia orquesta, la que era conocida como ‘Orquesta

Típica Pochita', apodo éste con el que la conocían sus allegados y seguidores" (Citado en Zucchi, 2008, p. 1815).

Por otra parte, el investigador comenta que "la bella Margarita Sánchez Gasquet" fue la gran rival de Maristany (Ibíd. p. 1812) y durante un reportaje realizado por el periodista Julio Nudler, especula con que a pesar de ser esta última la mejor bandoneonista, "quizás no se la mencione porque era negra y hombruna"¹⁹¹.

Es decir, que si seguimos este razonamiento pesó más su actitud varonil y su apariencia física que la calidad de su música, aunque tenía una formación profesional incluso mayor que muchos colegas hombres. Más adelante, veremos que esta preocupación también estuvo presente en generaciones posteriores de bandoneonistas mujeres.

En cuanto a Gasquet quedará pendiente averiguar si esta rivalidad con Maristany estaba más asociada con el ideal de belleza femenina que con sus aptitudes musicales. Lamentablemente, por falta de información, sólo puedo formular la hipótesis asertiva teniendo como argumento que hasta nuestros días el significante "belleza" organiza gran parte del significado de ser una mujer legitimada y que el atributo "negro" históricamente estuvo al servicio de la exclusión racial en todo el mundo.

La tercera bandoneonista de la que vamos a hacer es Nélide Federico¹⁹². Nació en 1920 en Buenos Aires. Al igual que Maristany creció en el seno de una familia de músicos: su padre era violinista y su hermano Domingo, cuatro años mayor, era bandoneonista. Si bien a los 6 años la niña ya tocaba el piano, fue a los 9 que comenzó con el *fueye* al ver a su hermano estudiar cerca de 15 horas por día.

En un reportaje realizado en 2003, Nélide recordaba aquel inicio cuando Domingo le ofreció ser su maestro: "Yo le dije: 'Qué voy a tocar si no conozco el teclado...'. Pero él insistió. Y en una hora y media me enseñó a tocar 'El zorro gris'".¹⁹³ Según cuenta la artista, luego le mostró a su padre lo que había aprendido y dando su consentimiento dijo: "A esta chica hay que hacerla tocar el bandoneón", y al día siguiente empezó a estudiar en serio con el papá del famoso pianista Bruno Gelber.

¹⁹¹ Citado en Toloza (2016a, p. 136).

¹⁹² Cabe aclarar que la artista no tiene relación de parentesco con el bandoneonista Leopoldo Federico.

¹⁹³ Malamud, L. (2003, marzo 16). Diario Página 12.

Es interesante señalar la diferencia con la historia de “Paquita” Bernardo, que en un comienzo tuvo que estudiar a escondidas de su padre. Quizás la aceptación en la casa de los Federico se debió a su procedencia musical, aunque también se puede pensar como una muestra del avance de los derechos de las mujeres en las décadas posteriores a la sociedad en la que vivió “Paquita”.

Volviendo a la historia de Nélide, a los 10 años formó un dúo con Domingo en el que ella cantaba y él tocaba el bandoneón, pero al poco tiempo pasaron a ser dos bandoneonistas. Así durante cuatro años se presentaron en teatros, radios, confiterías y salones e hicieron giras por el interior del país, siempre manejados por su padre.

“Teníamos mucho éxito porque era algo rarísimo”, contaba orgullosa en la mencionada entrevista:

"Una vez, mi hermano tuvo un compromiso, no pudo venir y me dijo que tocara sola. (...) Yo, una nenita con la pollerita corta y las piernitas juntas... Terminaban de tocar las orquestas importantes de esa época y de repente se abría el telón y aparecía yo solita. Mi hermano lo escuchó por radio y me dijo que había salido bien" (Ibíd.).

Aunque Nélide asegura que nunca sufrió el prejuicio de ser una mujer tocando un instrumento “de hombres”, y que siempre recibió halagos y flores de admiradores, luego relata una anécdota que no va en ese sentido:

"Cuando yo tocaba con Domingo, la gente nos llamaba Los Pibes. Yo tenía una memoria espantosa. Miraba dos o tres veces la partitura y después no miraba nada. Entonces había dos cosas que decían de mí. Primero decían: 'El que toca es el pibe, la piba no toca'. Y después decían: 'La piba toca de oído, si no mira nunca la partitura'. Entonces un día mi hermano bajó del escenario para hablar con unos amigos y me dejó que tocara sola. Cuando llegó a la mesa, lo primero que le dijeron fue: 'Che, pero la piba toca...'. Él lo hizo a propósito porque sabía lo que pensaba la gente" (Ibíd.).

Los llamaban “Los Pibes”, cuando en realidad había una joven y las dudas sobre las capacidades musicales estaban puestas sobre ella. Entonces, podemos decir que la naturalización del bandoneón como un instrumento para varones es lo que estaba operando en ese público que no creía que una mujer pudiera también ser una buena *fueyera*.

En 1934, su hermano formó una orquesta de señoritas en la que Nélide era la única bandoneonista, pero dos años más tarde, fue ella la que quedó a cargo del grupo con sólo 17 años debido a que Domingo fue convocado por otras agrupaciones masculinas.

Sobre esta experiencia, la instrumentista decía:

“Cuando tenía casi 19 años tocábamos en el bar Marzoto de 1 a 7 de la tarde. Fue la primera orquesta de señoritas que incorporó el chelo. Y mirá cómo estaba de conforme el patrón, un gallego de apellido Vázquez, que tuvo que pagar otro sueldo, pero eran las 5 de la tarde y el bar estaba lleno” (Ibíd.).

Además, en la entrevista admitía algunas travesuras de juventud que le hizo a la orquesta de señoritas “La Emi”, que siempre actuaba después de la suya:

“Yo hacía todas las maldades que podía hacer una chica de 17 años. Porque tenía mucho éxito ahí. Las obras clásicas las podía tocar a las 6 de la tarde o a las 7, pero no, las tocaba para bajar. Y era un aplauso impresionante. Entonces después venían ellas con el tanguito y no se lucían tanto...” (Ibíd.).

Con el tiempo y debido a su crecimiento musical, dejó de lado las orquestas para tocar como solista: “Yo quería expresarme libremente. Tocaba 'La Cumparsita' con arreglo de mi hermano, pero cuando llegaba la variación la hacía al doble de tiempo”, decía Nélida Federico, quien también se dedicó a la pintura.

A los 25 años, en 1946 se casó y abandonó actividad artística, aunque luego de criar a sus hijos retomó primero la pintura y luego el bandoneón:

“Yo soy un ejemplo para esas mujeres que sienten o dicen que con el casamiento perdieron todo. No. El que quiere, puede volver. Primero retomé la pintura en 1967. Después tenía el deseo de volver a tocar el bandoneón, pero mis hijos eran adolescentes y no sabía cómo iban a tomar las cosas. Al primero que le comenté fue a mi hermano, después a mis hijos, y todos encantados. Porque yo era como esa gallina con los pollitos al lado. Después le dije a mi marido y él me contestó que con tal de que fuera arte, me apoyaba en todo” (Ibíd.).

Nuevamente vemos la expresión legitimada de los deseos femeninos, pero es imposible no señalar la marca de la domesticidad en el discurso de Federico. Por ejemplo, ¿un hombre en esa época hubiera dejado su profesión para dedicarse al hogar? Sabemos que no porque se trata de un mandato social que debían cumplir las mujeres.

Haciendo un balance sobre la cuestión del género en relación al bandoneón, Nélida afirmaba en 2003: “Mujeres que toquen bandoneón hubo siempre; pocas, pero hubo¹⁹⁴. Pero es cierto que falta una generación intermedia”, y riéndose un poco sobre las creencias machistas, la

¹⁹⁴ Algunas de las bandoneonistas de la década del '20 que aparecen mencionadas en Zucchi (2008) y Toloza (2016a) son G. Aurora “La Cordobesita”, O Claudina “La porteñita”, Haydée Gagliano, Aída Rioch, Herminia Magdalena y Rosa Sempitelli.

música señalaba: "Yo le busqué el sexo [al bandoneón] por todos lados y nunca se lo encontré" (Ibíd.).

Según su propio testimonio, Nélica Federico fue reconocida por Troilo y por Maffia y hasta al menos los 83 años siguió estudiando y haciendo conciertos de bandoneón en la Casa del Tango de Buenos Aires. Falleció en 2007 dejando una intensa trayectoria musical y atrevimiento artístico.

Percepción y género

Ahora veremos las experiencias de tres bandoneonistas mujeres de esa generación posterior a la brecha que quedó luego del éxito de Nélica Federico. Se trata de artistas que se formaron entre mediados de los '80 y '90 y son algunas de las que les abrieron el camino a las instrumentistas que aparecieron con la renovación de principios del Siglo XXI, tanto en el tango como en el folclore.

La salteña Valeria Torres de la que ya hemos hablado, recién comenzó a tocar el bandoneón a los 20 años allá por 1991, a pesar de que su abuelo Agustín "El Acucho" Torres fue un reconocido músico y profesor de ese instrumento en la zona. A los 15 aprendió a tocar el piano, pero el *fueye* le parecía demasiado difícil. Finalmente, se inscribió en el Taller de Iniciación Musical que daba su abuelo en la Escuela de Música de Cafayate y pudo comprobar que con paciencia y trabajo sería capaz de manejar al bandoneón. Luego de aquel dubitativo comienzo, logró una sólida formación que hizo que "El Acucho" le propusiera tocar tres piezas durante sus conciertos. "Me presentaba, me daba un poco de miedo, pero tocaba mis tres temas. Y así en el Valle Calchaquí me empecé a hacer conocida"¹⁹⁵, relata Torres.

Acerca de cómo se sentía por el hecho de ser mujer y haber elegido como instrumento el bandoneón, Torres asegura:

"Yo lo he tomado de una forma muy natural"¹⁹⁶. En la escuela de música iban otras mujeres al taller de bandoneón. Cuando salíamos con mi abuelo, en un principio, yo tocaba y me solicitaban, y decían: '**Mirá una mujer tocando el bandoneón**'. Gracias a Dios, siempre he recibidos muchos halagos y mucho aliento de la gente para que siga tocando. No veo que haya prejuicios" (Ibíd.).

¹⁹⁵ V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018).

¹⁹⁶ Marcaré con negro las frases relevantes para el análisis de los discursos de las artistas.

Luego reitera que ser mujer nunca fue un condicionante para tocar, pero aclara: “Sí he sentido que era **algo como asombroso**, como que **no se podía creer que yo tocara el bandoneón**, entonces, **yo no lo había tomado así desde el principio**”.

Una historia similar es la de Eleonora Ferreyra, bandoneonista y docente del Conservatorio “Manuel de Falla” y de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, quien entre los 11 y los 15 años se dedicó a tocar la flauta traversa. Su padre era violinista de la orquesta sinfónica de La Plata y de la agrupación de Osvaldo Piro.

Por herencia paterna, su hermano también tocaba el violín y junto a Eleonora y otros músicos armaron un conjunto de tango con que actuaron varios años. “Ese fue el primer contacto. El bandoneón te atrapa y lo cambié por la flauta”¹⁹⁷, cuenta la artista, que a los 15 años empezó a estudiar por su cuenta, “a sacar notas de oído y sacar inclusive temas” hasta llegar a un profesor para después ingresar a la Escuela de Música Popular de Avellaneda.

Al preguntarle acerca de su sensación sobre ser una mujer bandoneonista en esos años, Ferreyra respondió:

Cuando yo empecé [en 1987] **no tenía ni idea qué pasaba**. Sí sabía que casi no había mujeres. Había una chica más grande que yo, Eva Méndez, que tocaba en un boliche. Y mientras yo estudiaba y estaba en la escuela había alguna que otra chica, pero no profesionalmente trabajando con el bandoneón. **Sabía que era como la única, pero no era un tema**” (Ibíd.).

Durante su adolescencia en los '80, Susana Ratcliff se formó musicalmente como ejecutante de varios instrumentos, pero fue en su primer contacto con el *fueye* que encontró su forma de expresión: “Siento que él me descubrió a mí”¹⁹⁸, se sincera al hablar del momento en que una amiga le prestó el bandoneón de su abuelo para que lo tocara. Una vez terminada la secundaria, se mudó a La Plata, donde en la Casa del Tango de esa ciudad, se zambulló por completo en ese género musical.

Así contó Ratcliff su experiencia de juventud como mujer bandoneonista:

“En los primeros momentos que tocaba **no lo sentía como un tema**. Sentía que no entendía lo que pasaba, pero a la vez, **interiormente tenía una gran presión de que debía tocar como un Leopoldo Federico, como un Troilo**. Tenía una impronta de que debía ser de esa forma. Entonces, no es partir de que la música va

¹⁹⁷ E. Ferreyra, comunicación personal, 7 de abril de 2018.

¹⁹⁸ S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015.

a expresarse porque es lo que yo siento internamente con los maestros que tenga y la música que tenga para encontrar mi propia música, sino que debo tener **el mandato muy fuerte**. Y esto sí fue **como ir dándome cuenta** de a poco que yo tenía la posibilidad de cantar, que yo había cantado toda mi vida, entonces por qué **no iba a poder cantar y tocar con el bandoneón**, que podía hacer mi propia música” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

Para comenzar con el análisis, en los tres testimonios podemos ver la falta de prejuicio de parte de ellas mismas para tocar el bandoneón, un instrumento asociado tradicionalmente a lo masculino. En frases como “Lo he tomado de forma muy natural” (Torres) y “no era un tema” (Ferreira) y “no lo sentía como un tema” (Ratcliff) se refleja también el avance de la mujer ocupando espacios que siempre pertenecieron a los varones. Sin embargo, las marcas de la sociedad machista se expresaron de formas gradualmente distintas.

Por ejemplo, cuando Torres habla del asombro que causaba ver a una mujer tocar el bandoneón, esto demuestra que no era algo tan natural como ella creía, sino que el público se estaba guiando por el discurso hegemónico que dice que son los hombres los que tocan ese instrumento. En tanto, las palabras de Ferreira permiten conocer la poca cantidad de mujeres bandoneonistas que había a mediados de los '80, mientras que el relato de Ratcliff muestra de forma más dura la presión que sintió como música mujer teniendo que ponerse a la altura de grandes artistas del tango para poder ser reconocida. Habla de un mandato interno, que como sabemos, es parte de la sociedad patriarcal, del que de poco pudo ir desprendiéndose a raíz de cuestionar el sentido común establecido.

Así describe Ratcliff lo que significó este proceso de desnaturalización de los roles de la mujer y el varón:

“Esto me llevó tiempo y creo que a la mujer le lleva más tiempo porque tiene otro tipo de pensamiento y que tiene que ir preguntándose cosas, que el hombre no se tiene que preguntar. El hombre tiene un camino más directo. O sea, toma el bandoneón se pone a estudiar, sabe que va a tener tal resultado, que va a encontrarse con el mismo, pero va, va y va. No hay una pregunta. Y siempre como mujer tuve el mismo: ‘Ah, pero la verdad siendo mujer, tocas el bandoneón bastante bien’. Es decir, no tiene que ver con una valoración de cómo tocás, sino primero que sos mujer” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio de 2015).

La tensión entre apariencia y calidad musical que analizamos en la rivalidad entre Gasquet y Maristany vuelve a emerger en el testimonio de Ratcliff. La naturalización del bandoneón como un instrumento que tocan los hombres genera el efecto del extrañamiento ante la interpelación que produce una mujer siendo la ejecutante. El grado más ofensivo ocurre en

el comentario “Ah, pero siendo mujer tocás el bandoneón bastante bien”. Es decir, que en la construcción de sentido llegó antes la apariencia (su condición de mujer) que la calidad de su música. A su vez, es a partir de este tipo de discursos machistas que se genera el mandato de tener que tocar como los grandes porque si no su arte no será valorado.

El mismo conflicto expresó Eleonora Ferreyra al recordar su experiencia en la década de los '90 con el grupo “Las Tangueras”, integrado sólo por mujeres:

“Siempre pensé que iba a llamar la atención una mujer tocando bandoneón, entonces tiene que tocar bien porque si no... siempre esa cosa que te llamen porque sos mujer, tampoco me gustaba.

El tema de ‘Las Tangueras’, [es que] éramos mujeres que sonábamos bien. Podías ver la música antes que el género. [Porque] también hay grupos de chicas que venden eso. [Por ejemplo] nos han propuesto tocar en ropa interior. Si vos tenés la música primero y después sos mujer... Y sí, ¿qué voy a hacer? Me gusta tocar bandoneón” (E. Ferreyra, comunicación personal, 7 de abril de 2018).

Sin embargo, de las situaciones que demuestran la presencia del discurso único en torno a bandoneón y al género, el más relevante es la que le ocurrió a Ferreyra en 1998 cuando el dueño de la tanguería “El Viejo Almacén” le prohibió que tocara en su local¹⁹⁹:

“Lo más grave que por ahí hoy sería denunciado, ahora me doy cuenta, (...) es que me llama Horacio Romo para hacer unos cambios [reemplazos] en el ‘Viejo Almacén’. Y yo me había matado [aprendiendo los temas] porque (...) nunca había tocado en un boliche y el ‘Viejo Almacén’ era [emblemático].

Eran 4 días. Llego y ¿qué pasó? El dueño no quería que haya una mujer tocando en el escenario. Sí, cantantes y bailarinas, como siempre. Ese fue el primero y único momento desagradable. La gente re bien, los compañeros, porque nos conocemos todos en el ambiente, dijeron: ‘Si no toca no hay show’. Entonces, en esa circunstancia, toqué. Voy al otro día y estaba ‘Pichuquito’²⁰⁰ en el camarín estudiando las partes porque lo habían llamado a él, pero nadie me había dicho que no vuelva. Y el tipo cuando se entera que venía así la mano se fue. Un tipo de códigos.

Se hizo el show, pero con una carga que... (...) el tercer día me llamaron y me dijeron: ‘Mirá, no vengas porque todo bien, nada profesional, nada musical, pero el tipo [el dueño] no quiso’. Tremendo”.

Luego de que este episodio se hiciera público, Eleonora Ferreyra fue invitada a tocar en otro boliche llamado “Caño 14”.

¹⁹⁹ Esta anécdota también está citada en Toloza (2016a).

²⁰⁰ Se refiere al bandoneonista Osvaldo Rizzo.

“Años después me enteré que hubo chicas tocando el violín [en ‘El Viejo Almacén’] por lo que al menos algo cambió, pero el bandoneón, como que es, es... Porque siempre lo tocaron los hombres, porque el tango siempre fue cosa de hombres.

Con las guitarristas también había una historia de cómo ibas a abrir las gambas. Quizás un violín, la flauta, es otra cosa” (E. Ferreyra, comunicación personal, 7 de abril de 2018).

Lo primero que llama la atención del relato de la bandoneonista es la fuerza que actualmente cobra el discurso feminista. Al relatar un acto de discriminación por género sucedido hace 20 años, comenta que “hoy sería denunciado” y que “ahora me doy cuenta” que podría haberlo hecho. Estas palabras permiten ver el trabajo de deconstrucción en el sentido común naturalizado y cómo en 2018, luego de la masividad de la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres, estas prácticas pueden ser objetadas y señaladas como machistas.

Otro aspecto que llama la atención es que esta historia contrasta con las de ‘Paquita’ Bernardo en el Café Domínguez y Nélide Federico en el bar Marzoto. Como si para el dueño de “El Viejo Almacén”, esos antecedentes rupturistas no hubieran existido.

Por otro lado, el testimonio muestra la comprensión de algunos de sus compañeros varones y el sometimiento a reglas que ellos también deben cumplir en el sistema patriarcal. Por último, la referencia al cambio de actitud al dejar que algunas mujeres toquen en el escenario, además de la pertinencia para que cuerpos femeninos ejecuten o no determinados instrumentos nos introduce en la próxima problemática de este capítulo.

Un cuerpo que toca

La clase de bandoneón que me dio mi hermano Julio comenzó con la búsqueda de la silla adecuada. “Es importante la altura del asiento porque si es demasiado alto el bandoneón se va para adelante”, me explicó. Por ese motivo, me senté en un lugar donde mis piernas hicieran un ángulo recto, signo de que estaba a la altura correcta para tocar con comodidad. Otra recomendación fue sentarme al borde la silla para tener mayor soltura al momento de acompañar el movimiento de apertura y cierre de las piernas. Lo probé una vez, antes de terminada la explicación, y sentí que el instrumento se me desarmaba. Entonces, Julio me dijo: “Las piernas van a servir de apoyo a la parte más inestable del instrumento que es el fuelle, por la cantidad de pliegues. En cambio, si las piernas están debajo de los cabezales se mueve todo el instrumento”. Así entendí que para abrir el bandoneón se mueven primero los

brazos y después las piernas y para cerrar, las piernas y después los brazos. Además, es recomendable usar la correa de agarre ajustada porque de esa manera tiene una posición más estable, dejando que pueda rotar la mano en el teclado. Y un detalle importante: el bandoneón, como está cerrado herméticamente, no se moverá si no dejamos salir aire con una nota. Por último, para conseguir un sonido continuo y parejo es aconsejable que el *fueye* se abra de manera horizontal levemente hacia arriba.

Una vez escuchadas todas las explicaciones me dispuse a tocar ese instrumento que pesa casi 5 kilos y medio²⁰¹. Como diría Merleau Ponty, en ese momento era un “yo puedo” (sujeto cuerpo) y no un “yo pienso”²⁰². Entonces, con paciencia y práctica pude hacer sonar unas notas, aunque debo confesar que mis escasas capacidades de disociación me jugaron en contra. De todos modos, lo que pude comprobar (yo pienso) es que para tocar el bandoneón no hace falta fuerza, sino una técnica adecuada y una correcta posición del cuerpo del o la ejecutante.

Justamente estos son los dos ejes que analiza el valioso trabajo²⁰³ de Nélica Toloza (2016a): “fuerza física” y “técnica” en la relación entre bandoneón y género femenino. La etnomusicóloga parte de la idea de que la mujer ha sido relegada como intérprete de bandoneón en el tango, “una práctica asociada a la masculinidad desde sus inicios” (p.133), y plantea que si bien hay más mujeres que se dedican a la ejecución del instrumento, “es preciso preguntarse hasta dónde existe hoy en día una mayor equidad de género de dicha actividad” (p. 136). Con ese fin, estudia los relatos de tres *fueyer*as: Susana Ratcliff, Carla Algeri y Matilde Vitullo desde el punto de vista corporal.

“En relación a la técnica de interpretación del instrumento, Vitullo afirma que no hace falta la fuerza, sino una técnica que implique el uso de la gravedad, en donde la mano y el brazo

²⁰¹ El dato del peso promedio de un bandoneón alemán fue proporcionado por el carpintero Fernando Recúpero. (Comunicación telefónica, 2 de mayo de 2018).

²⁰² El etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski retoma la teoría de Maurice Merleau Ponty para pensar la relación entre el cuerpo y la música al afirmar que: “La consciencia es originariamente no un ‘yo pienso que’ sino un ‘yo puedo’”. Esta perspectiva corporal sobre nuestra capacidad de comprensión y de acción, que, sin control directo de las representaciones racionales del pensamiento, acentúa la capacidad perceptivo-motora del cuerpo, es particularmente adecuada a una exploración de prácticas musicales tales como, por ejemplo, el aprendizaje y la ejecución instrumental”. (Citando en Pelinski, R. (2005). Trans. Revista cultural de música).

²⁰³ Considero que es valioso porque esta autora es la primera que realiza una investigación teórica sobre la relación entre bandoneón y mujer.

alcancen un peso muerto”, explica Toloza (Ibíd. p. 139). Por otro lado, Algeri sostiene: “El bandoneón tiene una posición que tiene que ver con lo masculino: las piernas abiertas, la inclinación del cuerpo, la sonoridad, la descarga del sonido”. Mientras que para Vitullo “la mujer debe mantenerse erguida tocando el bandoneón y no agacharse demasiado, porque daría una imagen de masculinidad”. Según la autora, de este contraste se puede inferir que entre las intérpretes actuales hay quienes pretenden marcar una diferencia respecto de la performance masculina, mientras que otras buscan acercarse (Ibíd.).

Asimismo, Ratcliff opina que “hay un imaginario de que el bandoneón tiene un sonido tan penetrante (...) en lo emocional, que la figura del hombre le da exclusividad”. No obstante, agrega: “Se puede tocar con cualquier cuerpo, o sea, hombre o mujer, uno chiquito, uno altísimo, cada cuerpo tiene una sonoridad y una dinámica” (Ibíd.).

A estos testimonios puedo sumar otros realizados para esta tesina que van en el mismo sentido. Por ejemplo, Eleonora Ferreyra al respecto comenta:

“Mucha gente te pregunta: ‘¿Cómo una mujer puede tener fuerza para tocar el bandoneón?’ Es que en realidad no es fuerza. No puedo levantar 200 kilos. Un hombre tiene más fuerza, lógicamente, pero creo que para ningún instrumento la fuerza bruta es lo que necesitás” (E. Ferreyra, comunicación personal, 7 de abril de 2018).

En tanto, el bandoneonista y luthier alemán Klaus Gutjahr, dio su impresión sobre cómo se toca en Argentina y criticó a quienes consideran que el instrumento es sólo apto para varones:

“Para mí, el bandoneón que aquí se enseña está un poco pesado. Cada instrumento tienes que aprenderlo con una técnica y no con la fuerza del cuerpo. Esa es la llave para aprender un instrumento. La primera vez que vine aquí hablé con un amigo que me dijo: ‘Mira, Klaus: El bandoneón es un instrumento de hombres’. Y yo le dije: ‘Qué tonto sos. Estás dejando al 50 por ciento de la población afuera de un instrumento. ¿Cómo puede ser?’. Entonces hay que pensar cómo enseñarles el instrumento también a las mujeres. Después del año ’84, lentamente entran más mujeres a tocar bandoneón. Pero veo que las mujeres tienen que tomar la técnica de los hombres, pero eso no funciona bien” (K. Gutjahr, comunicación personal, 1 de mayo de 2015).

Para finalizar, Valeria Torres, en un breve relato que amplía a otros géneros musicales (Folclore)²⁰⁴ esta problemática, señala: “[Al bandoneón] no lo he sentido tampoco pesado ni duro. Ha sido muy natural para mí y me encanta”²⁰⁵.

En su conclusión, Toloza (2016a, p. 140) indica que el tango es un ámbito donde prevalece aún un sistema de creencias que legitiman una estructura de poder marcada por el dominio masculino, basado en estereotipos de género históricos: el cuerpo masculino como fuerte y el género femenino como débil, y además plantea que entre las artistas existen estrategias de inclusión de van desde la adopción de prácticas instituidas, a la subversión de dicho sistema de creencias.

En términos discursivos, podemos decir que, como ya analizamos en otros capítulos, lo que se pone en juego es la articulación: “Bandoneón” + “tango” + “hombre” + “fuerza” en oposición a “Bandoneón” + “tango” + “mujer” + “debilidad”. Son estos significantes que refieren a las características físicas de los sujetos que organizan la exclusión del género femenino de la práctica cultural del tango, aunque también se podría hacer extensiva al folclore.

Hasta aquí abordamos la problemática entre cuerpo y género en torno al bandoneón a partir de la variable fuerza. Ahora analizaremos lo que sucede cuando ese cuerpo femenino se pone en movimiento al abrir y cerrar las piernas.

Tal como vimos en el baile, el tango funcionó como un dispositivo disciplinador de los cuerpos en donde luego de su paso por París se le quitó toda la connotación sexual original para transformarse en una danza de salón legitimada por las clases altas locales.

Es a este significado “sexual” al que tenemos que volver para trabajar los discursos que se construyen alrededor de la idea de una mujer que mueve sus piernas mientras toca el bandoneón.

²⁰⁴ Si bien en esta tesina no hemos problematizado la relación entre género y folclore en el bandoneón, podemos citar la opinión de Susana Ratcliff acerca de esta cuestión en la música del Litoral: “Yo creo que en todos los géneros... (...) a las bandoneonistas del Litoral supongo lo difícil que será porque el ambiente del chamamé también es muy machista, pero terriblemente machista”. (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio, de 2015).

²⁰⁵ V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018.

En una nota periodística de 2018 sobre la vida de “Paquita” Bernardo titulada “La primera mujer que se atrevió a abrir y cerrar las piernas en público para tocar el bandoneón”²⁰⁶, su autora, Mónica López Ocón, hace una interesante observación sobre la batalla por los derechos de las mujeres sobre sus cuerpos:

“A todas las luchas reivindicatorias, las mujeres agregan una que es exclusiva del género femenino: la lucha por la conquista del propio cuerpo. Si en pleno siglo XXI en la Argentina no les es posible decidir sobre el destino de un embarazo no deseado aunque sean quienes llevan el hijo en el vientre, a comienzos del siglo XX tampoco podían decidir sobre cosas aparentemente tan nimias como la elección de un instrumento musical. Para las señoritas de “buena familia” la guitarra y el piano eran los instrumentos por antonomasia” (Ibíd.).

La pregunta es: ¿con qué atributos en relación al cuerpo podemos asociar a las señoritas de “buena familia” de aquella época? Claramente, con el significante “pudor”, que es opuesto a “sexual” o “erótico”.

Hagamos un poco de historia. Según cuenta la investigadora española María Paz López-Peláez Casellas (2013), especialista en Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, aún a principios del siglo XIX, había instrumentos que les estaban vedados a las mujeres, que debían inclinarse casi obligatoriamente por el canto o el piano. La autora explica que también existían recomendaciones sobre el repertorio que debían ejecutar. Así, Mozart o Haydn eran apropiados para el género femenino, mientras que Liszt o Beethoven se consideraban compositores más “masculinos”. Además, al referirse a la ausencia de la mujer en el canon musical²⁰⁷, López Peláez Casellas indica:

“Si no se recuerda a las mujeres compositoras y no están presentes en el canon no es porque no existieran sino porque se las excluyó de las antologías utilizadas. Bien mediante su utilización del cuerpo -las instrumentistas-o de la mente -las compositoras-, las mujeres que se dedicaban a la música contravenían el orden establecido y entraban en un territorio considerado “masculino”, el intelectual. Debido a ello, estas mujeres, especialmente las instrumentistas, eran asociadas a las prostitutas ya que no solo entraban en un ámbito público sino que en él se “exhibían” abiertamente y controlaban su corporalidad”.

Un ejemplo de este tipo de exclusión que llamó mi atención durante la lectura de material para la tesina fue la ausencia de referencias al menos a “Paquita” Bernardo en el libro “Nueva

²⁰⁶ López Ocón, M. (2018, febrero 28). Tiempoar.

²⁰⁷ La autora define al canon como “a un cuerpo de trabajo o una antología de textos en un campo concreto en el que se incluyen todos aquellos elementos que se consideran suficientemente valiosos”. López Peláez C. (2013).

Historia del Tango”, de Héctor Benedetti (2017) en donde el rol de la mujer en el género rioplatense está dedicado sólo a las cantantes (p.155-160). No es el caso del trabajo de Ferrer (1996, p. 88) “El Siglo de Oro del Tango”, y, claro, Zucchi (2007) donde sí figura la cita a la trayectoria de Bernardo.

Pero continuando con el análisis, en esta breve historización de la mujer como ejecutante de instrumentos, podemos ver que efectivamente la tensión discursiva que está presente es la de “pudor” vs. “sexual”, en el contexto de sociedades donde lo civilizado para las señoritas era no exhibirse, y si se optaba por la música, que al menos que fuera con un instrumento que no creara significados que se vincularan a lo erótico y al deseo.

Ahora vayamos concretamente al caso del violonchelo con el que, al igual que el bandoneón, lo que se pone en juego es la apertura de las piernas.

Jaume Ayats²⁰⁸, director del Museu de la Música de Barcelona, escribe un artículo en el que cuestiona la existencia instrumentos para hombres y para mujeres. “Una pregunta aparentemente tan banal nos puede conducir (...) a la raíz de muchos comportamientos de nuestra sociedad y de la historia de los últimos siglos”, afirma.

Al igual que López-Peláez Casellas, Ayats puntualiza en el hecho de que los instrumentos - y la especialización musical, sobre todo cuando se convertía en profesión- en las sociedades europeas era un asunto casi exclusivamente masculino:

“Hasta hace pocas décadas eran extraordinarios los casos de mujeres intérpretes de instrumentos (fueron mucho antes cantantes, bailarinas o intérpretes de instrumentos considerados simples o no profesionales), de tal manera que antes del siglo XX pocos podrían aportar el nombre de una mujer violinista, fagotista, violonchelista o trompetista” (Ibíd.).

Cabe señalar que en Argentina la historia se dio de la misma manera con el bandoneón, ya que “Paquita” comenzó a tocar en la primera década del siglo XX.

En su artículo, Ayats se hace una segunda pregunta: “¿Cómo tienen que tocar el violonchelo las mujeres?”. A partir de esta duda irónica, el historiador del arte y etnomusicólogo plantea que ni en la entrada 'violonchelo' de Wikipedia hay una palabra que explique que la

²⁰⁸ Ayants, J. (2017, noviembre 23). Museu de la Música (Barcelona).

colocación del instrumento en manos de las mujeres ha variado sustancialmente en los últimos dos siglos:

“En los artículos correspondientes a las primeras mujeres violonchelistas conocidas internacionalmente, tampoco nadie habla de la posición del instrumento (¡a fecha de noviembre de 2017!). En efecto, para saber cuáles fueron las primeras violonchelistas que tocaron con el instrumento en medio de las piernas, nosotros mismos tuvimos que recurrir -una treintena de años atrás- a los recuerdos orales de algunos músicos y directores a punto de jubilarse. Y sí, durante muchas décadas del siglo XIX -dentro de una tradición que venía del siglo XVIII y sólo rota por alguna mujer que se lo podía permitir, como la hija del rey Henriette de France (1727-1752), que fue retratada por Nattier en 1754 con la viola da gamba en medio de las piernas- casi todas las mujeres que se atrevieron a tocar el violonchelo tuvieron que hacerlo de una **manera 'púdica'**, o sea, situando el instrumento delante de las piernas, en una posición forzada y de notable inclinación; o, también, con el violonchelo delante de una pierna que flexionaba hacia atrás, de manera también muy incómoda; o, incluso, con el instrumento simplemente al lado” (Ibíd.).

Ayats comenta que las primeras mujeres en situar el violonchelo en medio de las piernas recién lo hicieron en los albores del siglo XX, aunque aclara que durante muchas décadas las intérpretes mantenían las diversas posiciones.

Por último, el autor retoma el principio de su argumento y da ejemplos de la vida cotidiana sobre esta relación controvertida entre la mujer y su apertura de piernas. Primero, cita el hecho de que hasta casi la década de los sesenta algunas mujeres de España se sentaban 'de lado' para subir detrás de la moto de un hombre de la familia y, segundo, recuerda las imágenes de las mujeres de la aristocracia centroeuropea montando de lado en la silla del caballo, “todo justificado patriarcalmente por un concepto de 'pudor' de género claramente controlador y tipificado”, concluye Ayats.

Efectivamente, el “pudor” en la cadena signifiante “mujer” + “ámbito público” + “determinado instrumento musical” edifica la norma para disciplinar al cuerpo femenino. Así se pueden comprender las referencias al atrevimiento de “Paquita” Bernardo y aquellas piernitas cerradas de Nélica Federico cuando era una niña y tocaba en el escenario.

¿Y qué pasa con el hombre y su apertura de piernas? Utilizando la estrategia de Ayats de buscar situaciones análogas en la vida cotidiana, es interesante citar el hábito del *manspreading* o el “despatarre masculino” en el transporte público. Se trata de la costumbre de sentarse con las piernas tan separadas que ocupan más de un asiento. Si bien el tema salió a la luz hace dos años con campañas de concientización en Nueva York y Madrid, en Buenos

Aires se hizo público en 2017 como parte de la masificación del discurso feminista y la preocupación de la empresa de subterráneos por modificar esa práctica. Así en un artículo publicado por el diario Clarín²⁰⁹ el psiquiatra Enrique Stola asegura que el *manspreading* es un indicador de machismo:

"En todas las sociedades el espacio público está organizado por la forma de ver el mundo de los hombres. En el proceso de socialización hay un mandato de autocontrol del cuerpo para las niñas y de expansión y conquista para los niños. (...) Si un varón tiene las piernas abiertas como si sus testículos fueran de cristal y se sienta a su lado un congénere, seguramente van a reacomodarse y no molestarse entre sí. Si la que se sienta es una mujer, el movimiento de los cuerpos es diferente y en general ellas nada dicen sabiendo quién ejerce el poder territorial" (Ibíd.).

Por su parte, la titular de la Comisión Nacional Coordinadora de Acciones para la Elaboración de Sanciones de Violencia de Género (CONSAVIG), Perla Prigoshin, coincide en que los varones se apropian del espacio público y que "las mujeres, en cambio, somos de reducirnos y casi de pasar desapercibidas, tratando de no molestar" (Ibíd.).

Esta última opinión nos remite al consejo del manual de baile de tango de 1916 analizado por Mercedes Liska en donde uno de los consejos para la mujer era pasar inadvertida para no ser criticada socialmente.

Luego de este recorrido histórico, veamos los relatos de las bandoneonistas que fueron entrevistadas para esta tesina.

En el caso de Valeria Torres aparece la marca del pudor a la hora de tocar el bandoneón:

"Con el tema de las piernas mi abuelo siempre explicaba que había que ir con un pantalón adecuado o sino buscarse la tela para ponerse sobre las piernas. Con eso era muy cuidadoso. Él me enseñó las cuatro digitaciones abriendo y cerrando. Después me decía que podía ocupar una pierna o la otra y todos tocábamos en la escuela en la posición de sentado" (V. Torres, comunicación telefónica, 1 de abril de 2018).

En tanto, Susana Ratcliff no se refiere particularmente a la apertura de piernas, sino a la posibilidad de movimiento del cuerpo para lograr una mayor comodidad en el escenario:

"Ciertamente, me siento mejor parada. (...) El cantante en general está parado para tener el torso un poco más liberado. Y con el bandoneón cuando uno está sentado es más notorio que uno se vuelca más al instrumento y esto hace que uno caiga y no es tanta la posibilidad de libertad del tronco. (...) Me siento para

²⁰⁹ Sánchez, N. (2017, agosto 27). Diario Clarín.

hacer algo que es más íntimo o algo instrumental en donde yo descanso o donde me es más libre poder moverme y comunicarme con los otros músicos” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio, de 2015).

Al respecto, Ratcliff describe la forma en que fueron cambiando las reglas para el despliegue corporal de los bandoneonistas:

“En el mundo del tango esto no era tan permitido. Hay una impronta de las décadas anteriores que llega hasta los ’80 y ’90 cuando yo comienzo, que los bandoneonistas (...) tenían la imagen de este bandoneonista rígido en el cual todo estaba puesto en la mano y en el toque. (...) Eran otras épocas y otra relación con el cuerpo. Pero de hecho, el logro instrumental está visto. (...) En nuestra generación de los ’90 y ’2000 apareció el movimiento, o sea, el poder estirarse, el volcarse sobre el instrumento y que esto tenga un permiso, una lógica expresiva más adecuada a los tiempos. Más flexible” (Ibíd.).

Para terminar, el testimonio de Eleonora Ferreyra muestra, una vez más, el ejercicio de desconstrucción de sus propias opiniones a partir del discurso feminista:

Yo veo chicas que ahora tocan con pollera corta. Pueden tocar como quieran, pero yo prefiero tocar con pantalón. También podés ponerte una pollera larga, pero si ya te ponés una pollera corta y abrís y cerrás las piernas ahí sí como que... no sé por ahí es un pensamiento... [Se ríe] Cada uno se viste como quiere, pero al que está mirando quizás se le va la mirada a las piernas antes que a lo que estás haciendo” (E. Ferreyra, comunicación personal, 7 de abril de 2018).

Así como sucede con el aborto y el amamantamiento de un bebé en la vía pública, creo que la mujer debe tener el derecho de disponer su cuerpo como más la satisfaga. Así, tendremos bandoneonistas que se sentirán más cómodas usando pantalones y quizás las nuevas generaciones, que están creciendo con otra mentalidad, se permitan usar una pollera corta. Lo único que importa es que esas decisiones no sean coartadas por un discurso machista que excluye al diferente.

Transformar(nos)

En una de las reflexiones finales de su trabajo, Toloza (2016a, p. 140) afirma que “los sistemas de creencias son no estáticos, sino históricos, de modo tal que las mismas bandoneonistas son sujetos de transformación” de la estructura de poder masculino.

Desde nuestro marco teórico, diríamos que los órdenes simbólicos son precarios y pueden ser subvertidos. Es por eso que para Ratcliff, esa oportunidad está en los aportes la lucha feminista:

“Hay que darse el debate y quizás en algún momento reunirse con las otras bandoneonistas a charlar porque esto es un crecimiento social. (...) Puede notarse como una cosa rara: “Una mujer que toca”. Es un bicho raro, pero después el lugar hay que pelearlo para tenerlo. Quiero decir, los lugares de trabajo y ser respetada en general como mujer, y no solo como bandoneonista” (S. Ratcliff, comunicación personal, 19 de junio, de 2015).

Algunas de las *fueyer*as a cargo de la transformación, además de las ya nombradas en esta tesina, son: Edith Rodríguez, Ana Escalada, Paula Liffschitz, Julia Peralta, Patricia Astarita, Eva Wolff y Lisette Grosso Schmid²¹⁰.

Ojalá que su arte y el de las mujeres que se están formando como bandoneonistas sea un puente para que, en algún tiempo no muy lejano, al decir la palabra “bandoneón” también nos aparezca una representación femenina en nuestras mentes.

Desde el campo de la comunicación, diríamos que se trata de posicionamiento, pero prefiero llamarlo simplemente igualdad.

²¹⁰ Citado en Toloza (2016a, p. 137).

***En tu teclado está, como escondida hermano bandoneón toda mi vida*²¹¹...**

Hay otros significados posibles para el bandoneón. Creo que esta identidad que funciona como punto nodal de un sistema de diferencias cuyo efecto es la “tanguedad”, merece en el siglo XXI ser articulada en otra formación histórico -discursiva que contemple una complejización del campo cultural de la que forma parte.

Los contextos posmodernos analizados -escasez, diversidad, feminismo- permiten ver que el tango, el Doble A y el género masculino, son sólo la parte más visible de los atributos que definen a este instrumento tan importante para la cultura argentina y mundial.

En la lucha hegemónica, los elementos flotantes “Proyecto Pichuco”, “folclore” y “mujer” pugnan como antagonismos por ingresar en la representación y hacen que el significante “bandoneón” comience a vaciarse tendencialmente para cargarse de nuevas determinaciones.

El objetivo de esta tesina nunca fue establecer un versus entre “tanguedad” y “otredad”, sino reactivar la contingencia para que la metáfora que cristaliza en un relato único el concepto de “bandoneón” vuelva a ser una humilde asociación metonímica.

Considero que para enriquecer los sentidos del bandoneón, esta tensión entre “uno” y “otros” se puede resolver a partir del concepto de demanda democrática de Laclau. Es decir, cuando en el espacio cultural hay un triunfo de la lógica de la diferencia en donde la totalidad discursiva acepta y absorbe a los antagonismos sin que éstos pierdan su condición de particularidad.

Hago este planteo porque pienso que es posible la convivencia de sentidos en una identidad y no quiero renunciar a la idea de que el vínculo con otros puede hacernos mejores.

Mientras estaba en plena escritura de este trabajo me di cuenta de que hablar de bandoneones era una metáfora para decir otras cosas. Así, reflexiva como soy, me puse a indagar en mis propias asociaciones para entender cómo había llegado a elegir este objeto de estudio. En ese proceso lo primero que surgió fue la palabra “arte”, un concepto significativo en mi vida

²¹¹ “Fueye”. Homero Manzi/Charlo.

porque a través de su práctica encontré desde muy pequeña una forma de habitar el mundo. Esta idea me permitió sortear la dificultad a la que me enfrentaba teniendo que analizar en un texto escrito un lenguaje sonoro como es la música. Por esta razón, se me ocurrió usar como herramientas a otras formas de arte: el cine, la danza, la plástica, la poesía y el humor. Y lo mismo me sucedió con los autores. Había leído a una gran cantidad de investigadores e investigadoras, de diversas disciplinas, corrientes de pensamiento y, en muchos casos con opiniones diferentes a las mías. ¿Acaso las iba a descartar porque no estaba de acuerdo con todo lo que decían? No. Traté de tomar lo mejor de cada uno con el propósito de profundizar el estudio de este instrumento y hacer un aporte desde el campo de la Comunicación Social.

Desde mi lugar, creo haber encontrado un marco teórico que ayuda a juntar a muchas de las miradas que ya existen en torno al *fueye*. Mi intención fue, sin dejar de lado a los autores clásicos, darles lugar a los nuevos pensadores y, sobre todo, a las mujeres como Krapovickas, Venegas, Toloza y Jaramillo, quienes en los últimos años fueron las que más se ocuparon de esta temática. Además, entiendo que he construido un texto académico en relación al folclore y al bandoneón con el que hasta el momento no se contaba.

Pero volviendo a mi cadena de asociaciones, me di cuenta de que la palabra clave de esta tesina era “hermano” porque el significante que ordena mi discurso es el de “fraternidad”.

Por supuesto que no voy a darle un significado único a esta identidad porque si no estaría contradiciendo todo lo escrito hasta aquí. Sin embargo, puedo dar una definición de lo que para mí representa esta noción: es una aspiración moderna a establecer vínculos de no competencia con los otros. En la competencia solo gana uno. En las relaciones de fraternidad se puede negociar y, en el mejor de los casos, llegar a una síntesis. La música y la composición son un gran ejemplo en ese sentido.

También en la familia, una identidad que nos reúne y en donde a la vez somos diferentes y diversos. De lo que estoy convencida es que cuando que en cualquier tipo agrupación existen lazos de afecto y solidaridad hasta las situaciones más difíciles permiten ver la maravilla de lo que somos capaces de hacer y crear como seres humanos.

Que el bandoneón sea entonces la sala de ensayo para pensar en esta síntesis de valores de la Modernidad y la Posmodernidad.

Bibliografía

Libros

Archetti, E. P. (1998). Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en Argentina. En D. Balderston y D. J. Guy (Comp.), *Sexo y sexualidades en América Latina* (pp. 291-312). Buenos Aires: Paidós.

Bava, D. E. (2014). La personificación del bandoneón. En *Meta-Tango: El pensamiento metafórico y el lenguaje del tango* (pp.111-120). Buenos Aires: UMSA.

Bajtín, M. (1987) Introducción. Planteamiento del problema. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. (pp. 7-57). Madrid: Alianza.

Benedetti, H. (2017). *Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Del Priore, O. (1975). *El tango de Villoldo a Piazzolla*. Buenos Aires: Crisis.

----- (2005). *El tango en sus letras*. Buenos Aires: Losada.

Ferrer, H. (1960). *El tango: su historia y evolución* (Vol. 12). Buenos Aires: A. Peña Lillo.

----- (1977). *El libro del tango*. Buenos Aires: Galerna.

----- (1996). *El Libro de Oro del Tango*. Buenos Aires. Manrique Zago.

Gobello, J. (1980a). La esencia del tango. En *Cuadernos de Tango y Lunfardo III*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

----- (1980b). *Crónica General del Tango*. Buenos Aires: Fraterna.

Hasse, J. (2010). *Bandoneón, manual de mantenimiento y reparaciones*. Argentina: Altavoz.

Hassoun, J. (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Hoss de le Comte, M. (2009) *Tango y bandoneón*. Buenos Aires: Maizal.

Jaramillo, A. (1995). *Fueye y melancolía: Los intelectuales y el suicidio*. Argentina: LC.

Krapovickas, M. (2009). *El bandoneón en el tango. Un delineamiento estilístico de la guardia vieja*. (Tesis de maestría). Universidad de Helsinki, Instituto de investigación de las artes, Musicología, Finlandia.

Lacan, J. (1995). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En *Escritos I* (pp.473-509). México: Siglo XXI.

Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía. En *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia* (pp.129-189). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Laclau, E. (1996). ¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política? En *Emancipación y diferencia* (pp. 69- 86). Barcelona: Ariel.

----- (2002). Muerte y resurrección de la teoría de la ideología. En *Misticismo, retórica y política* (pp. 9-55). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (2005) El pueblo y la producción discursiva del vacío. En *La razón populista* (pp. 91-161). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Polti, V. (2016). Nuevos tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas. En M. Liska y S. Venegas (Coords.) *Tango: ventanas del presente II: De la gesta a la historia musical reciente*. (37-50). Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L.

Schejtman, F. (2002). Introducción a los tres registros. En R. Mazzuca (Comp.), *Psicoanálisis y Psiquiatría: Encuentros y desencuentros* (179-231). Buenos Aires: Bergasse 19.

Tolozza, N. (2016). La mujer y el bandoneón: ¿una relación incómoda? En M. Liska y S. Venegas (Coords.) *Tango: ventanas del presente II: De la gesta a la historia musical reciente*. (133-143). Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L.

----- (2016b) El Bandoneón en Argentina: la importancia de la luthería y de las políticas públicas para su preservación y enseñanza. Trabajo final de Tecnicatura en Etnomusicología. Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Buenos Aires: Manuscrito no publicado.

Varela, G. (2005). *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2016). *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

Venegas, S. (2012) Bandoneón, problemático y febril: un abordaje sobre los conflictos actuales vinculados a la construcción del bandoneón en Argentina. En M. Liska (Coord.) *Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias Musicales contemporáneas*. (91-102). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Zizek, S. (1992). Che vuoi? En *El sublime objeto de la ideología*, (pp.125-175). México Siglo XXI.

Zucchi, O. (1998). *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Tomo I.

----- (2007). *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Tomo III.

----- (2008). *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Tomo IV.

Revistas:

Scenna, M. A. (1974). Una historia del bandoneón, *Todo es Historia*, 87, 9-34.

Otros documentos:

Proyecto de investigación: Prototipo [01] bandoneón de estudio “Pichuco”. Director: Andrade, G. Licenciatura en Diseño Industrial. Universidad Nacional de Lanús. Documentación institucional.

Páginas web

Altitud Norte, empresa de viajes y turismo. Recuperado (2018, abril 20) de <http://www.altitudnorte.com.ar/Fiestas/VerFiesta/1>

Arévalo, J. M. (2010, mayo) Universidad de Granada. El patrimonio como representación colectiva: La intangibilidad de los bienes culturales. *Gazeta de Antropología*. España. Recuperado (2018, marzo 6) de http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.pdf

Ayats, J. (2017, noviembre 23). Museu de la Música. “Instrumentos musicales y mujeres”. Recuperado (2018, abril 26) de <http://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/es/blog/instrumentos-musicales-y-mujeres>

Borches, M. (2017, mayo 14). InfoBuenos Aires 24. “La UNLA construye bandoneones con fantasmas y huellas de antiguas maderas ferroviarias”. Recuperado (2017, junio 13) de <http://www.infobaires24.com.ar/la-unla-construye-bandoneones-con-fantasmas-y-huellas-de-antiguas-maderas-ferroviarias/>

Corrado, O. (2005). Scholar.google. [Google académico]. Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires. *Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral* 1(9), 52-61. Recuperado (2015, abril 30) de https://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=significar+una+ciudad+corrado&oq=

Definición de la palabra “bandoneón”. (2018). Wikipedia. Recuperado (2018, enero 6) de <https://es.wikipedia.org/wiki/Bandone%C3%B3n>

Definición de la palabra “Taura”. www.todotango.com. Recuperada (2018, febrero 5) de <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=taura>.

Dictamen en el proyecto de declaración de la señora senadora Fellner, expresando pesar por el fallecimiento de Máximo G. Puma. (2009, agosto 25) Congreso nacional –Senado de la Nación Argentina. (PDF) Recuperado (2018, abril 20) de www.senado.gov.ar/parlamentario/parlamentaria/12229/downloadOrdenDia

Dirección y objetivos de La Casa del Bandoneón. Recuperado (2018, enero 8) en <http://www.lacasadelbandoneon.com.ar/>

Gerez, O (2016, abril 6). Facebook. Recuperado (2018, abril 21) de https://www.facebook.com/permalink.php?id=593317450799983&story_fbid=831299997001726

Gobello, J. (1989). Universidad Nacional de Colombia. El tango como sistema de incorporación. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (20), 49-53. Recuperado (2017, octubre 6) de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/12005/12621>.

Gómez, M. (2010, mayo 15). Folklore Rosario. “Hugo ‘el Cuervo’ Pajón. Recuperado (2018, abril 20) de <http://folklorerosario.com.ar/site/index.php/notas-y-entrevistas/760-hugo-qel-cuervoq-pajon>

Hottois, G. (2007, julio-diciembre). Revista colombiana de Bioética. La diversidad sin discriminación: entre modernidad y posmodernidad. Recuperado (2018, marzo 17) de <http://www.bioeticaunbosque.edu.co/publicaciones/Revista/Revista4/Articulo2.pdf>

Krapovickas, M. (2012). Researchgate. Organografía del bandoneón y prácticas musicales: Lógica dispositiva de los teclados del bandoneón rheinische Tonlage 38/33 y la escritura ideográfica. *Latin American Music Review*, 33(2), 157-185. Recuperado (2017, marzo 9) de https://www.researchgate.net/publication/314440435_Organografia_del_bandoneon_y_practicas_musicales_Logica_dispositiva_de_los_teclados_del_bandoneon_rheinische_Tonlage_3833_y_la_escritura_ideografica

Laclau, E. (2010). Portal de Revistas. La articulación y los límites de la metáfora. *Revista Studia Politicae*, 20, 13-38. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba. Recuperado (2017, mayo 15) de <http://bibdigital.uccor.edu.ar/ojs/index.php/Prueba2/article/view/873>.

Leyes-ar.com. (2014-2018) Créase el Régimen de Protección y Promoción del instrumento musical denominado Bandoneón Nacional. Recuperado (2018, febrero 28) de http://leyes-ar.com/crease_el_regimen_de_proteccion_y_promocion_del_instrumento_musical_denominado_bandoneon.htm

Liska, M. (2011). El tango y la delimitación de lo femenino: Genealogía y perspectivas actuales. En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina* [actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Caracas, 1 al 5 de junio de 2010], editado por Heloisa de Araújo Duarte Valente, Óscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Herom Vargas. Montevideo: International Association for the Study of Popular Music—América Latina, Escuela Universitaria de Música. Recuperado (2017, noviembre 15) de <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2Zmc5eHFuc19PRWs/view>

Lopes, P. R. M. (2015). Scielo. O processo explosivo do bandoneón na formatação do tango. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553*, (29). Recuperado 2017, octubre 22) de <http://www.scielo.br/pdf/gal/n29/1982-2553-gal-29-0250.pdf>

López-Peláez C. M. P. (2013, enero) Scielo. Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género. *Sophia*, Vol. (9). Recuperado (2018, abril 26) de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-89322013000100016&lng=en&nrm=iso&tlng=es

López, P. (2017, noviembre 10). *El Tribuno*. “Se realiza el Encuentro Zonal del Bandoneón”. Recuperado (2018, abril 19) de <https://www.tribuno.com/ujuy/nota/2017-11-10-0-0-0-se-realiza-el-encuentro-zonal-del-bandoneon>

López Ocón, M. (2018, febrero 28). *Tiempoar*. ““La primera mujer que se atrevió a abrir y cerrar las piernas en público para tocar el bandoneón”. Recuperado (2018, marzo 3) de <https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/74875/la-primera-mujer-que-se-atrevia-a-abrir-y-cerrar-las-piernas-en-pablico-para-tocar-el-bandoneon>

Malamud, L. (2003, marzo 16). *Diario Página 12*. “Che bandoneón”. Recuperado (2015, junio 8) de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-559-2003-03-16.html>

Marcos, G. (2010, agosto 4). *Fractura Expuesta*. “Macri: ‘El tango es la soja porteña’”. Recuperado (2018, marzo 7) de <http://www.fracturaexpuesta.com.ar/noticias/20100804.html>

MFT - Movimiento Feminista de Tango (2018, marzo 3). Facebook. Recuperado (2018, marzo 7) de <https://www.facebook.com/movimientofeministadetango/posts/2134327586795087>

Munilla, M. (2008, septiembre 18). *El Litoral*. “Acordes festivos para el chamamé”. Recuperado (2018, abril 21) de <https://www.ellitoral.com.ar/nota/2008-9-18-21-0-0-acordes-festivos-para-el-chamame>

Ovando, A. (2017, enero-julio). *Somos Ruidosas*. “¿Cuántas mujeres tocan en festivales latinoamericanos hoy?”. Recuperado (2017, noviembre 24) de <http://somosruidosa.com/lee/cuantas-mujeres-tocan-en-festivales-latinoamericanos-hoy/>

Pelinski, R. (2005). *Trans*. *Revista cultural de música* (9). Corporeidad y experiencia musical. Recuperado (2017, mayo 9) de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>

----- (2009). Ramón Pelinski. *Tango Nómade: Una Metáfora de la Globalización. En Escritos sobre tango: en el Río de la Plata y en la diáspora*. Recuperado (2017, octubre 23) de <http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf>

Ries, A., Trout, J., & Ampudia, G. P. (1982). Scholar.google. [Google académico]. *Posicionamiento*. México: McGraw Hill. Recuperado (2018, febrero 18) de https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32305199/El_Posicionamiento.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1519001668&Signature=wLRTFofhNvZPdCpra3LE7POhjKc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEl_Posicionamiento.pdf

- Ríos, S. (2016, febrero 29). *Diario La Nación*. “Un equipo argentino, campeón latinoamericano de pastelería” Recuperado (2017, enero 3) de <http://www.lanacion.com.ar/1874635-un-equipo-argentino-campeon-latinoamericano-de-pasteleria>.
- Sábato, E. (1985). Google Libros. Bandoneón y metafísica. En Arteché, M. *Gardel, tango que me hiciste bien*. Santiago de Chile: Andrés Bello. Recuperado (2017, noviembre 9) de https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=SbtsPXaGacAC&oi=fnd&pg=PA3&dq=carlos+gardel+tango+que+me+hiciste+bien&ots=Up6wvzWQ3&sig=Urq8J7pEuyo_o3wgnU9S3TcE4Y#v=onepage&q=carlos%20gardel%20tango%20que%20me%20hiciste%20bien&f=false
- Sánchez, N. (2017, agosto 27). *Diario Clarín*. “Manspreading’: el irritante hábito masculino de sentarse con las piernas muy abiertas”. Recuperado (2018, abril 27) de https://www.clarin.com/ciudades/manspreading-irritante-costumbre-masculina-sentarse-piernas-abiertas_0_BJKAYuXd-.html
- Santos, B. D. S. (2007). La Universidad en el siglo XXI: para una reforma democrática y emancipatoria de la Universidad. La Paz: CIDES-UMSA. Recuperado (2018, abril 2) de http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/universidad_siglo_xxi-.pdf
- Scondras, M. (2013). Acta Académica. Paquita Bernardo, la concertista de los obreros. En *II Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*. ASET. Recuperado (2018, febrero 5) de <https://www.aacademica.org/marcela.scondras>
- Sin autor. Alero Quichua Santiagueño. “Vidriera de Artistas. Hermanos Simón”. Recuperado (2018, abril 21) de http://www.aleroquichua.org.ar/sitio/vidriera_ficha.php?id=32
- Sin autor. Fundación Memoria del Chamamé. “Blas Martínez Riera”. Recuperado (2018, abril 22) de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/82/>
- Sin autor. Fundación Memoria del Chamamé. “Isaco Abitbol”. Recuperado (2018, abril 22) de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/45/>
- Sin autor. Fundación Memoria del Chamamé. “Ramón Villareal”. Recuperado (2018, abril 21) de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/559/>
- Sin autor. Corrientes Gobierno provincial. 19 de Septiembre se celebra el día Nacional del Chamamé. Recuperado (2018, abril 21) de <http://www.corrientesintensa.com/promocion-marketing/19-de-septiembre-se-celebra-el-dia-nacional-del-chamame/>
- Sin autor (2008, abril 30) *Infobae* “Mauricio Macri ironizó sobre el conflicto del campo: ‘No habrá retenciones al tango’”. Recuperado (2018, marzo 10) de <https://www.infobae.com/2008/04/30/377587-mauricio-macri-ironizo-el-conflicto-del-campo-no-habra-retenciones-al-tango/>
- Sin autor (2011, mayo 31). Informato Salta. “Trasladaron las cenizas de “El Payo Solá” al predio de la Serenata”. Recuperado (2018, abril 20) de

<http://informatosalta.com.ar/noticia/60566/trasladaron-las-cenizas-de-el-payo-sola-al-predio-de-la-serenata>

Sin autor (2013, febrero 27). Tomá mate y avivate!! “‘Pichuco’, el bandoneón made in Lanús, está listo para salir al mundo”. Recuperado (2018, abril 13) de <http://www.tomamateyavivate.com/industria-nacional/pichuco-el-bandoneon-made-in-lanus-esta-listo-para-salir-al-mundo/>

Sin autor. (2014, noviembre 28). *El Parlamentario*. “Diputada insiste en pedir protección para el bandoneón” Recuperado (2018, febrero 28) de <http://www.parlamentario.com/noticia-78236.html>

Sin autor. (2016, octubre 19) *El Cronista*. “El Miércoles Negro contra los femicidios en el interior y en el mundo”. Recuperado (2018, marzo 22) de <https://www.cronista.com/economiapolitica/El-Miercoles-Negro-contra-los-femicidios-en-el-interior-y-en-el-mundo-20161019-0116.html>

Sin autor. (2017, julio 2). *Clarín*. “Con maderas del ferrocarril, hacen bandoneones para escuelas”. Recuperado (2017, julio 9 de 2017) de https://www.clarin.com/zonales/maderas-ferrocarril-hacen-bandoneones-escuelas_0_rJjOxCGN-.html

Sin autor. (2017, agosto 14). *Revista Viento Sur*. N°15. “Pichuco II. El bandoneón de la UNLa”. Recuperado, abril 12) de <http://vientosur.unla.edu.ar/index.php/pichuco-ii/>

Sin autor (2017, noviembre 23). InfoLaPlata. “Carai bandoneón: Homenaje a Don Isaco Abitbol a 100 años de su natalicio. Recuperado (2018, abril 22) de <https://infoplata.com/2017/11/carai-bandoneon-homenaje-a-don-isaco-abitbol-a-100-anos-de-su-natalicio/>

Sin autor. (2018, enero 8). *La Nación*. “Globos de Oro 2018: el discurso completo de Oprah Winfrey”. Recuperado (2018, marzo 24) de <https://www.lanacion.com.ar/2098718-lee-el-discurso-completo-de-oprah-winfrey-en-los-globos-de-oro>

Sontag, S. (2003). Escuela Latinoamericana de Bioenergética. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Sud América. Recuperado (2018, marzo 10) de <http://bioenergeticalatam.com.ar/docus/laenfermedadysusmetaforas.pdf>

Steiner, V. (2011, agosto 15) *Revista de tango Tinta Roja*. “Oscar Fischer y La Casa del Bandoneón”. Recuperado 2018, febrero 27) de <http://www.tintaroja-tango.com.ar/oscar-fischer-y-la-casa-del-bandoneon/#comments>

Struminger, B. (2017, marzo 8). *La Nación*. “Día de la Mujer: más de 50 países serán escenario del paro internacional de mujeres”. Recuperado (2018, marzo 22) de <https://www.lanacion.com.ar/1990560-dia-de-la-mujer-mas-de-50-paises-seran-escenario-del-paro-internacional-de-mujeres>

Tolosa, N. (2009, julio 25). Consejo Federal de Inversiones. Genoma. “Orlando Gerez, bandoneonista”. Recuperado (2018, abril 17) de <http://genoma.cfi.org.ar/Enciclopedia/Evento?eventoId=27344>

UNESCO. Patrimonio Cultural Inmaterial. (Septiembre/Octubre, 2009). Declaración del Comité Intergubernamental de Patrimonios Intangibles realizado en Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos. Recuperado (2018, febrero 27) de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258>

UNESCO. (2001, noviembre) Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Recuperado (2018, marzo 16) de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Vázquez Duplat, A. M. (2017, junio 2). *Marcha*. “A tres años del primer 3 de junio: la revolución será feminista... o no será”. Recuperado (2018, marzo 22) de <http://www.marcha.org.ar/tres-anos-del-primer-3-de-junio-desafios-y-perspectivas/>

Verdile, L. (2018, marzo 5) La Primera Piedra. “Segundo Paro Internacional de Mujeres: el día que el mundo tiembla”. Recuperado (2018, marzo 22) de <https://www.laprimera piedra.com.ar/2018/03/paro-internacional-de-mujeres/>

Villareal, R. Facebook. Recuperado (2018, abril 21) de <https://www.facebook.com/ramon.villarreal.102>

Vitale, C. (2009, enero 27). *Página 12*. “Un mundo de sonidos con el acordeón”. Recuperado (2018, abril 25) de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-12679-2009-01-27.html>

Videos online

BA Cultura (2017, mayo 7) Descubrí Buenos Aires - Polo Bandoneón. Recuperado (2018, marzo 6) de <https://www.youtube.com/watch?v=XXxq718QHnY>.

Clase de bandoneón para no docentes. Proyecto Pichuco. [Megafón TV UNLa]. (2016, octubre 11). Recuperado (2018, abril 1) de <https://www.youtube.com/watch?v=388K3HkcnyS>

Cumbre de bandoneones. [Schubert Flores Vassella]. (2017, agosto 13). “Cumbre de bandoneones-Dúo Marco Antonio y Basilio Leonel Fernández: chamamés-00064”. Recuperado (2017, noviembre 29) de <https://www.youtube.com/watch?v=YEEfjF3Kuww>.

----- . [Schubert Flores Vassella]. (2017, agosto 15). “Cumbre de bandoneones-N.Marconi: presentación de Damián Guttlein-Ché bandoneón (A.Troilo)-00069”. Recuperado (2018, febrero 24) de <https://www.youtube.com/watch?v=1-PJ92ZCIvU>.

Falta y Resto, “Misa Murguera”. [Tenfieldoficial]. (2018, febrero 12). 10ma Etapa Falta y Resto. Recuperado (2018, febrero 19) de <https://www.youtube.com/watch?v=ApuiQmNNWfY>

Fractura Expuesta. (2010, agosto 6). Flash de Noticias Sensacionalistas - El tango es la soja porteña. Recuperado (2018, marzo 7) de <https://www.youtube.com/watch?v=8LyncTmlYJw>

Longhi, L. [Licenciado Rataplán] (2014, noviembre 18) “Bandoneón. Ayuda terapéutica para bandoneonistas. Humor tanguero. Por el licenciado Rataplan”. Recuperado (2015, junio 20) de <https://www.youtube.com/watch?v=mdSIjThR2r0>

Varela, H. [Ernesto Maldonado] (2012, octubre 22). Hugo Varela, “Mi negro bandoneón”. Recuperado (2015, junio 21) de <https://www.youtube.com/watch?v=OedAO6vpoWc>

Participación en conferencias, reuniones, muestras

Coviello, J., Jaurena, R., Inda, N., Von Voß, I. & Yáñez, F. (2017, diciembre). El Bandoneón, instrumento emblemático del tango Patrimonial. En R. Laurenzo (Presidencia). Encuentro *Tango Total*. Reunión organizada por la Fundación Cienarte, Montevideo, Uruguay.

Gutjahr, Klaus. (2015, abril). Charla abierta destinada a bandoneonistas y luthiers organizada en Polo Bandoneón por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Presentación del Bandoneón “Pichuco”. Día de la Soberanía Nacional. (2014, noviembre). Aula Magna “Bicentenario”, Edificio José Hernández. Universidad Nacional de Lanús.

Tercer Encuentro de Folklore en Bandoneón. (2015, mayo). Dos jornadas de recitales organizadas por Redín, G. y Mamani, S. Auditorio de Radio Nacional y Teatro Gastón Barral (UOCRA), Buenos Aires.

Muestra INNOVAR. (2015, mayo 24). Festejos por la Semana de Mayo: “El mismo sol, la misma Patria”, organizado por el Gobierno Nacional, presidencia de Cristina Fernández de Kirchner.

Comunicaciones personales y telefónicas:

Coviello, Julio. 2014, 2018. Buenos Aires.

Estol, Baltazar. 2018. Buenos Aires.

Ferreira, Eleonora. 2018. Buenos Aires.

Gutjahr, Klaus. 2015. Buenos Aires.

Ratcliff, Susana. 2015. Buenos Aires.

Fernando Recúpero. 2018. Buenos Aires.

Redín, Gabriel. 2018. Buenos Aires.

Tolosa, Nélica. 2018. Buenos Aires.

Torres, Valeria. 2018. Buenos Aires-Cafayate.

Vedía, Daniel. 2015. Buenos Aires.

Villa, Toby. 2018, Buenos Aires-Bariloche.

Von Voß, Ingo. 2017, Montevideo.

Coviello, M y Ojeda, M. (2011, noviembre) ¡Seguí respirando, bandoneón! Taller III, Módulo Gráfica, Cátedra Gómez, Universidad de Buenos Aires. Artículo no publicado.

Películas:

Altmark, M. (Productor) & Saderman, A. (Director). (2005) El último bandoneón [Documental]. Argentina/Venezuela: ASP y Malkira.

Índice de imágenes (por orden de aparición)

Buja, M. (2015) Large Sheng. [Cheng largo] Fotografía. Recuperado (2018, febrero 16) de <http://www.interlude.hk/front/chinese-musical-instruments-gourd/>

Chantarella (Sin fecha). Acordeón madera, siglo XIX. Fotografía. Recuperado (2018, febrero 16) de <https://www.todocoleccion.net/instrumentos-musicales/acordeon-madera-siglo-xix~x40247150>

Chambers, S. (Sin fecha). 20 tone Konzertina (from about 1854) [Concertina de 20 tonos de alrededor de 1854]. Fotografía. Recuperada (2018, febrero 16) de <http://danmelander.tripod.com/concertina/history.htm>

Geuns, H. (Sin fecha) 100 tone Heinrich Band (1860 or older) [Bandoneón de 100 tonos de alrededor de 1860 de H. Band]. Fotografía. Recuperada (2018, febrero 19) de <http://bandoneon-maker.com/bandonion-history-collection/history-3/>

Oriwohl, S. (Sin fecha). Dt. Konzertina (wechseltönig) Carlsfelder System, 56 TöneI [Concertina de 56 tonos del Sistema Carlsfelder]. Fotografía. Recuperada (2018, febrero 19) de <http://www.bandonion.info/de/solo,IV-23.htm>

Indecquetabajaiiii TASSI (2016) Fueye que rezonga; historia del bandoneón. Fotografía. Recuperada (28, febrero 19) de <http://indecquetabajaiiii.blogspot.com.ar/2016/10/fueye-que-rezonga-historia-del-bandoneon.html>

Dunkel (2000) Ejemplo de notación para bandoneones y concertinas. A) Extracto de *Waltz 2* de *Notenbuch für Paul Simon Gottosmannsgrün* y b) extracto de polka de alrededor de 1880. Recuperado de Krapovickas (2009, p. 48).

Oriwohl, S. (Sin fecha). Bandonion (wechseltönig) Rheinisches System, 64 Töne [Bandoneón de 64 tonos. Sistema renano] Recuperado (2018, febrero 19) de <http://www.bandonion.info/de/solo,060.htm>

Fischer, H. (Sin fecha). Catálogo de venta de bandoneones Doble A. Fotografía. Recuperado (2018, febrero 18) de <http://www.identidad-cultural.com.ar/leernota.php?cn=3193>

Catálogo de venta de bandoneón Doble A. (Sin fecha). Fotografía. Recuperado de Zucchi (1998, p. 18).

Sin autor (2017) Ícono de Polo Bandoneón. Dibujo. Recuperado (2018, enero 29) de <https://www.facebook.com/polobandoneon/photos/pb.231704023700308.-2207520000.1522432005./602701676600539/?type=3&theater>

Sin autor (2017). Ícono del sistema de transporte porteño Metrobus. Dibujo. Recuperado (2018, enero 29) de <http://www.buenosaires.gob.ar/movilidad/metrobus>

Pastelería Artesanal Argentina. (2016). Postre helado con forma de bandoneón Recuperado (2017, enero 3) de <http://www.lanacion.com.ar/1874635-un-equipo-argentino-campeon-latinoamericano-de-pasteleria>

Melina Coviello. (2017). Cumbre de bandoneones en el Centro Cultural Kirchner. Fotografía.

Megafón TV UNLa. (2017). Alumnos miembros de la banda de música del colegio tocan junto al bandoneonista Julio Coviello. Fotografía. Recuperado (2018, abril 6) de

<https://www.facebook.com/MegafonTvUNLa/photos/a.1785252045111238.1073741870.1522144751421970/1785253725111070/?type=3&theater>

Cambariere, L. (2011, noviembre 19). Bandoneón Pichuco I –Imagen externa. Fotografía. Recuperado (2018, 9 de abril) de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-2176-2011-11-19.html>

----- (2011, noviembre 19). Bandoneón Pichuco I –Imagen interna. Fotografía. Recuperado (2018, 9 de abril) de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-2176-2011-11-19.html>

García, N. (2017, julio 2). Daniel López y Fernando Recúpero con los Pichuco II en sus manos. Fotografía. Recuperado (2017, julio 9) de https://www.clarin.com/zonales/maderas-ferrocarril-hacen-bandoneones-escuelas_0_rJjOxCGN-.html

UNLa. (2017). Carta con referencias del mazo didáctico del Proyecto Pichuco II. Fotografía.

----- Reverso de carta del mazo didáctico del Proyecto Pichuco II. Fotografía.

Schoj, E. (2015, mayo 18). Francisco bendice el Pichuco en manos de Ana Jaramillo. Fotografía. Recuperado (2015, mayo 22) de <http://www.infonews.com/nota/200510/anibal-troilo-pichuco-llego-al-vaticano>

Villareal, R. (2014, diciembre 22). Ramón Villareal y su bandoneón. Fotografía. Recuperado (2018, 21 abril) de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1384737245157182&set=a.1384737265157180.1073741826.100008627594289&type=3&theater>

Sin autor (2014, setiembre 15). Monumento a Tránsito Cocomarola en San Cosme, Corrientes. Fotografía. Recuperado (2018, abril 21) de http://www.diarioellibertador.com.ar/notix/noticia/45781_corrientes-hacia-el-dia-nacional-del-chamame.htm

Rodríguez, J. (2017, agosto 13) Monumento a Isaco Abitbol en Virasoro, Corrientes. Fotografía. Recuperado (2018, abril 21) de https://www.facebook.com/puntodevistavirasorocorrientes/posts/446676769052059?comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22O%22%7D

Rodríguez, M. (2017, septiembre 19). Monumento a Blas Martínez Riera en Posadas, Misiones. Fotografía. Recuperado (2018, abril 21) de <http://www.elterritorio.com.ar/golpe-al-chamame-1130395358945316-et>

Tamborindogui, N. (2016, agosto). Estatua de Astor Piazzolla en el Patio del Tango del Abasto, Buenos Aires. Fotografía. Recuperado (2018, abril 22) de <http://trazandomapas.blogspot.com.ar/2016/08/entre-el-tango-un-gigante-que-paso-de.html>

Alfredo. (2014, mayo). Estatua de Aníbal Troilo en el Patio del Tango del Abasto, Buenos Aires. Fotografía. Recuperado (2018, abril 22) de http://buenosairesmonumentos.blogspot.com.ar/2014/05/balvanera_6.html

Monzón, J.I. (2017, mayo 27). Hugo Varela toca el bomboneón. Fotografía tomada de Youtube. Recuperado (2018, abril 22) de <https://www.youtube.com/watch?v=pRqD98HhvA0>