

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

25



Abras
Arancet Ruda
Carrizo Rueda
Dubatti
Fernández Calvo
Ferrari
García Brunelli
Giacosa
González
Goyena
Morla
Mosca
Novoa
Pedrotti
Pérsico
Polo
Pozzo
Roubina
Saitta
Sciammarella
Suárez Urtubey
Veniard
Vittacco
Wolkowicz



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores:
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona
Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor
Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile),
Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:
Dr. Antonio Benito (Perú), Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. Rubén López Cano (España),
Lic. Mario Muscio, Dra. Melanie Plesch (Australia)

Coordinadora de Reseñas:
Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca, Diego Alberton

Imagen de tapa:
Boceto de la puesta en escena de “La salamanca” de Ricardo Rojas con musicalización de Carlos Vega. Fondo
Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

EL TANGO EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ CASTRO

OMAR GARCÍA BRUNELLI

Resumen

Juan José Castro utilizó como material el tango para algunas de sus obras a lo largo de casi 20 años. Era ciertamente un conocedor del género, ya que lo había practicado en su juventud. Actualmente, es considerado un actor paradigmático cuando se aborda la cuestión del neoclasicismo y la utilización de materiales vernáculos en la música académica argentina. El propósito de este trabajo es señalar la presencia del tango en su obra y la articulación en la misma de los lenguajes culto y popular. A diferencia de otras incorporaciones del tango en la música académica, la de Castro es integradora y elabora a partir de la selección de determinados materiales “tanguísticos” un tango propio, reconocible a lo largo de su obra.

Palabras clave: Juan José Castro - Neoclasicismo - Nacionalismo musical - Música popular - Tango.

Abstract

Juan José Castro used tango music as material for some of his works for nearly 20 years. Certainly, he was a connoisseur of the genre, since he had practiced it in his youth. Currently, he is considered a paradigmatic actor when the issue of the neoclassicism and vernacular materials in Argentina is approached. The purpose of this paper is to study the presence of tango in the work of Juan José Castro and the way he articulates academic and popular languages. Unlike other uses of tango in academic music, Castro's is inclusive and develops, through the selection of certain tango materials, his own tango, recognizable throughout in his work.

Key words: Juan José Castro - Neoclassicism - Musical Nationalism - Popular music - Tango.

Introducción

El inicio de este trabajo fue la realización de un análisis de los *Tangos* (1941) para piano de Juan José Castro, obra muy conocida y que remite

muy directamente al género popular no sólo por el título mismo, sino también por la utilización de citas de tangos populares muy conocidas.¹ Al contextualizar esa obra dentro de la producción global de Castro, encontré numerosas referencias a otras obras del compositor en las que ese género popular está presente. En efecto, Malena Kuss² destaca la presencia persistente del tango en la producción de Castro y afirma que esa circunstancia fue la que indujo a Ginastera a elegir esa forma para honrar a Castro en uno de los *Preludios Americanos*.³

Una breve indagación en los catálogos de otros compositores argentinos, que había realizado años atrás, me indicaba que muchos de ellos habían utilizado el tango como material, pero al mismo tiempo demostraba que en tales casos la relación era más bien puntual, menos sistemática que en el caso de Castro, en el que la recurrencia al género además de ser muy extendida en su producción evidenciaba una comprensión íntima del tango. Es el tratamiento musical lo que hace singular esta relación de Castro con el género, ya que el profundo conocimiento de sus reglas le permite utilizar el material vernáculo sin recurrir necesariamente a citas concretas, o, cuando cita algún tango popular, lo hace desde una posición distanciada, desde la que toma sólo algunos elementos esenciales.

Una primera explicación de este fuerte vínculo con lo popular se obtiene al realizar una recorrida por la historia personal de Juan José Castro: se observa entonces que se vio involucrado muy directamente con el tango durante sus años de formación y que luego mantuvo una relación muy afectiva con el género. En segunda instancia, el procesamiento del material popular fue útil, como veremos, para la conformación de la estética neoclásica libremente abrazada por el compositor, y su alejamiento de un nacionalismo que consideraba trillado.

En este artículo analizaré entonces los antecedentes en la formación y la historia personal de Castro que explican su conocimiento y su relación afectiva con el tango que está en la base de la presencia del género en su

¹ Ese trabajo fue realizado en el marco de un seminario de doctorado dictado por Esteban Buch en la facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y fue luego incluido con el título “Juan José Castro: entre tanguitos y tangos cultos” en un volumen que compila los trabajos de ese seminario y otros artículos, Buch, Esteban (comp.) *Estudios sobre el tango y la música académica* (Buenos Aires, Gourmet Musical, en prensa).

² KUSS, M., 1976: 269.

³ Para más detalles véase DI CIONE, L. (en prensa) que analiza la presencia del tango en el N° 8 de los *Preludios Americanos* de Ginastera.

obra a lo largo de casi veinte años. Indagaré de qué forma utiliza el material y cómo lo integra dentro de su posición estética anclada en el neoclasicismo. El análisis nos llevará a presumir que tal vez sea el compositor argentino que más empleó el material ‘tanguístico’, además, por supuesto, de Astor Piazzolla, en su obra académica.

Más allá de considerar el caso particular de Castro, este trabajo puede contribuir al estudio de las relaciones entre los campos popular y académico en la música argentina, considerando la apropiación del tango como un caso especial dentro del empleo de materiales vernáculos tanto para la construcción de la estética nacionalista como de la neoclásica.

La relación de Castro con el tango

Juan José Castro era ciertamente un gran conocedor del género; ya desde sus primeros años de formación compuso algunos tangos populares. Se suelen citar tres juveniles tangos compuestos por él, uno de ellos publicado⁴, *¡Que titeo...!*, y grabados los otros dos, *El pibe* y *Un Cimarrón*⁵, por el Quinteto Augusto, conjunto popular de tangos de la época. Los tres fueron concebidos en una fecha tan temprana como 1913, en plena Guardia Vieja⁶ cuando el género aún no se había estabilizado completamente. En realidad por esa época Castro registró como propios al menos ocho tangos⁷.

⁴ *¡Que titeo ...!* fue editado por Poggi (Buenos Aires, c.1913). Existe una grabación de esta pieza por el pianista Julio Ogas: editada por el sello IRCO 217-218 (2 vols.) Buenos Aires, 1966.

⁵ Los tangos *El Pibe* y *Un Cimarrón*, fueron grabados alrededor de 1913 en el sello Atlanta, e interpretados por el Quinteto Augusto, dirigido por Augusto P. Berto. *El Pibe* fue incluido en el disco Nro. 799 de dicho sello (matriz 65.588) y *Un cimarrón* en el disco Nro. 802 (matriz 65.589) (según la discografía realizada por Horacio Lorient, en Zucchi, 1998). Estos ejemplares integran la última serie de discos Atlanta de fines de 1913 o principios de 1914. Como ante el estallido de la guerra se cortó el flujo comercial con Alemania, donde se prensaban estos discos, los mismos son muy difíciles de conseguir (comunicación personal de Enrique Binda al autor, en e-mail del 23/9/2008).

⁶ La Guardia vieja es la etapa de formación y consolidación del tango como género, que finaliza alrededor de 1920; cfr. NOVATI, J., 1980: 27.

⁷ La lista completa de los tangos anotados como propios por Castro en el registro de Propiedad Intelectual (Comunicación personal de Enrique Binda al autor en e-mail de fecha 23/9/2008) es la siguiente (no contamos con copia de las mismas): El firulete, N° 7.141, 19-03-13; El floripón, N° 7.142, 19-03-13; El pibe, N° 7.143, 19-

El tango *Qué Titeo* lleva como dedicatoria “a mi querido amigo C. Posadas”. Carlos Posadas (1875-1918), notorio compositor de tangos, precursor de Agustín Bardi, entre otros, era hermano de Manuel Posadas, músico de formación académica, con quien Castro realizó sus primeros estudios instrumentales⁸. Se puede inferir, por lo tanto, que Castro en su primera juventud se desenvolvía, al menos en parte, en un ambiente musical en el que el tango tenía una presencia destacada.

Si bien no he podido escuchar los dos registros del *Quinteto Augusto* de 1913 (tal vez se hallen irremediabilmente perdidos) sí se pueden apreciar las características de *¡Qué Titeo...!*. Se trata de un tango popular estructurado dentro de las premisas formales vigentes en esa época, en tres secciones de 16 compases, con una forma A A' A A' B A C A. Se afirma que los motivos alcanzan para configurar el carácter de tango de una pieza⁹ y en este tango los motivos cumplen a la perfección ese cometido. La pieza sirve para constatar el temprano conocimiento del género esgrimido por Castro y la aceptación de sus composiciones, dado que el Quinteto Augusto de Berto, que grabó dos de ellas, fue uno de los conjuntos populares de tango más notorios de la época¹⁰.

La relación de Castro con el género popular se reiteró durante su etapa de formación, por otras circunstancias. En efecto, mientras estaba realizando sus estudios en París, el tango fue una ayuda para contribuir al sustento diario. Así le relata en una carta del 4 de marzo de 1920 a su hermano José María, sus actividades “tanguísticas”:

“Hablando un poco de porquerías te diré que hago ‘gemir la 1ª y quejumar la bordona’ en un ¿Dancing? Llamado ‘Schèrézade’. Es un local como hay aquí muchas docenas, sinó cientos, donde se baila tangó y otras lindezas, y donde concurre toda clase de gente; Desde lo peor: príncipes (más o menos de incógnito) duques, aristócratas, hasta lo más pior; etc., etc., etc., y etc. (de 4 a 7, y de 8,30 a 11,30-Baile continuo). Pero, que quieres?, pagan allí Violín soló (es mi puesto) una tarifa extraordinaria aquí en París: 55 fr. diarios, y con el sueldo de otros puestos como biógrafos y restaurants (alrededor de 125 a 20 fr.) no se puede vivir sino

03-13; Un cimarrón, N° 7.144, 19-03-13; Washington, N° 7.145, 19-03-13; El pentagrama, N° 7.228, 31-03-13; Don Manuel, N° 7.229, 31-03-13; y Qué titeo, N° 8.245, 17-07-13.

⁸ FERRER, h., 1980: 847.

⁹ NOVATI, J., 1980: 51 y ss.

¹⁰ NOVATI, J., *op. cit.*: 40 y ss.

miserablemente: tal como suena, (siempre que se lea en voz alta). El estar ahí no lo debo sino al amigo López, que hace lo indecible por servirme, y que ya antes de mi llegada la había anunciado a medio París. El encargado de ese Dancing es el editor Garrablo que ya me propuso, animado de la mejor buena voluntad (justo es decirlo) varias cosas, que, naturalmente, no acepté. Cosas de índole ‘artística’.¹¹

A su regreso a Argentina en 1925, nuevamente recurrió, aunque brevemente, al ámbito de la música popular, como ayuda para su sustento. Así lo recordaba en una ocasión:

“Regresé a Buenos Aires en el 25. Llegué sin recursos, y aquí, gracias a la voluntad de Carcavallo y del director de la orquesta del mismo, D. Salvador Merico, trabajé durante una temporada como organista en el teatro Nacional. [...]”¹²

Información similar (aunque menos precisa) encontramos en la memorias de Julio De Caro¹³, que de paso nos informa que Juan José Castro solía concurrir a escucharlo¹⁴: en la página 71 de sus memorias inserta una fotografía de Juan José Castro en cuyo epígrafe se lee: “Juan José Castro, prestigioso músico argentino, en su época joven sintió

¹¹ MANSO, C., 2008: 26-27. Las idiosincrasias ortográficas provienen del original.

¹² MANSO, C., *op.cit.*: 51.

¹³ DE CARO, J., 1966: 71-72 .

¹⁴ En efecto, De Caro cuenta, en sus memorias (pagina 71), que para fines de 1928 fue contratado para actuar en el cine “Renacimiento”, que estaba por ese entonces pasando un mal momento pues no proyectaban películas norteamericanas (las más taquilleras entonces) sino europeas. Se supone que De Caro iba a lograr una mayor afluencia de público al actuar como número adicional, cosa que se acostumbraba en aquella época, en que casi todos los cines contaban con sus orquestas típicas. La actuación de De Caro fue exitosa y recuerda (p. 72) que entre la concurrencia, asistían con frecuencia personalidades como “Mascagni, furioso cultor del tango, Claudia Muzio, Tito Schippa, Juan José Castro y el hermano, Beniamino Gigli, don Alberto Williams, Juan de Dios Filiberto, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Enrique Muiño, Cortejarena, Jorge Mitre, Muzio Saenz Peña, Natalio Botana y larga lista sería, de seguir recordando.”

verdadera vocación por el tango, llegando a integrar la gran orquesta de Salvador Merico.”¹⁵

Una nota discordante, creemos que injustificada, en el caso de Castro, la introducen Héctor y Luis Bates¹⁶ quienes endilgan a Castro (y a otros compositores académicos) una actitud de rechazo por el género, rechazo que evidentemente Castro no sentía, aunque tal vez pudiera rastrearse en otros compositores.¹⁷

El apego de Castro al tango continuó durante toda su vida. Roberto García Morillo en su análisis de la obra pianística del compositor, afirma que “[...] siempre había experimentado particular atracción por la canción popular porteña [...] con su ambiente dramático y sombrío así como por su ritmo insidioso y tono sensual [...]”.¹⁸

La estética de Castro como compositor académico

Ahora ubiquemos brevemente a Juan José Castro en el campo de la música académica argentina. Mientras estudia con Constantino Gaito, cuando cuenta con alrededor de 20 años, ya estrena varias obras con éxito. En 1920 viaja a París y estudia en la Schola Cantorum con Vincent D’Indy; regresa en 1925.¹⁹

¹⁵ Salvador Merico (1886-1969) fue un músico de origen italiano, de actuación secundaria en el campo de la música académica. Se destacó como pianista de jazz, director de orquestas de música popular y compositor de tangos en el período 1920-1935. Fue trombonista en la orquesta del Teatro Colón y en la de la asociación del Profesorado Orquestal hasta 1922. En ese año, dada su fama como músico de jazz, fue contratado para dirigir la orquesta del Teatro Nacional (cargo en el que permaneció hasta 1932). En esa tarea acompañó a renombrados cantantes y bailarines del music hall internacional que llegaban a Buenos Aires y también a los más importantes intérpretes de tango. (KOHAN, P., 2000: 464)

¹⁶ BATES, H. / BATES, L., 1936: 64.

¹⁷ Omar Corrado afirma que “optar por la relación explícita con el jazz o el tango fue una decisión [de los compositores adscriptos al neoclasicismo] que sintonizaba claramente con la modernidad, a contramano de los consensos musicales expresados por numerosos sectores en revistas de la época” y menciona en ese sentido, la “insistente y encarnizada hostilidad al tango y al jazz en publicaciones como La Revista del Pueblo, Claridad o Disonancias desde mediados de la década del 20”. CORRADO, O., 2007: 57.

¹⁸ GARCÍA MORILLO, R., 1987: 22.

¹⁹ MANSO, C., *op. cit.*: 17 y ss.; 24 y ss.; 51 y ss.

La obra de Castro es relativamente extensa: cuatro óperas, varias obras sinfónicas, un concierto para piano y otro para violín y numerosa obra para piano y conjuntos de cámara. Actualmente es considerado un actor paradigmático cuando se aborda la cuestión de la influencia del neoclasicismo y la utilización de materiales vernáculos en la música académica argentina. Al respecto, Omar Corrado²⁰ lo menciona como referente y ejemplifica con sus *Tangos* para piano de 1941 la eficacia y maestría compositiva con que integra los materiales o referencias locales en una unidad superior, principalmente empleando recursos del neoclasicismo stravinskiano y destaca su habilidad para servirse de la técnica como herramienta de mediación entre los materiales, su tratamiento y el estilo. En efecto, Castro, junto con otros integrantes del Grupo Renovación²¹ en su oposición manifiesta a un nacionalismo que consideraban hueco, anclado en lo supuestamente folklórico, se inclinó por abrazar la estética neoclásica. Como explicita Corrado²²:

“La opción neoclásica —provisoria o persistente— de varios de los integrantes del Grupo Renovación, por lo que ella conlleva de objetivismo, antisentimentalidad, abstracción, distanciamiento, autorreflexividad, incluso paradójica modernidad, puede entenderse como oposición al nacionalismo romántico y gauchesco que cultivan las óperas nacionalistas contemporáneas”.

Eso no quiere decir que estos compositores renieguen totalmente de la inclusión de elementos de las músicas locales; siguen trabajando con ellos aunque de manera diferenciada de las corrientes nacionalistas²³. Efectivamente, Honorio Siccardi, vocero extraoficial del Grupo Renovación, reivindica la libre utilización del material folklórico o popular sin que esto debiera proyectarse necesaria u obligatoriamente sobre el

²⁰ CORRADO, O. 2001: 27.

²¹ El Grupo Renovación fue creado en 1929 por los compositores Juan José Castro, José María Castro, Gilardo Gilardi, Juan Carlos Paz y Jacobo Ficher. Enrolados en una tendencia renovadora pero sin adscribirse a ningún estilo determinado procuraron que el trabajo grupal los ubicara dentro del confuso panorama musical que estaban viviendo. Actuó dinámicamente hasta 1943 con una intensa tarea de difusión de compositores contemporáneos (ARIZAGA. R., 1971: 174).

²² CORRADO, O. 2001: 25.

²³ CORRADO, O., *op. cit.*: 28.

carácter “nacional” de un compositor y también acepta un posible “color local” o la influencia popular en la música, a condición de que no signifique desdeñar la evolución de la técnica.²⁴

Castro, por otra parte, asumía explícitamente esa postura. Así, afirmaba que

“Siendo hijo de padre gallego, siéntome ligado a tradiciones españolas, inspiradas en el ambiente ibérico y realizadas, por ejemplo en *La zapatera prodigiosa*. Como hijo de la Argentina, en cambio, me atan lazos indestructibles a la típica expresión sonora criolla que caracteriza a la ópera *Proserpina y el extranjero*, cuya acción se desarrolla, tanto en el campo argentino como en los arrabales de Buenos Aires. Ambas se fundan en criterios y expresiones diferentes. Común a ambas es solamente mi práctica: nunca usar giros o ritmos auténticos ni del folklore español ni del acervo vernáculo argentino, sino servirme siempre de invenciones propias, nacidas en el ambiente y climas especiales de ambos pueblos”. En cuanto a lo demás, permanezco ajeno a cualquier doctrina y teoría, sea la del dodecafonismo u otra”.²⁵

Pese a que Castro no adscribe a ninguna escuela, igualmente se lo puede encuadrar en el neoclasicismo, en sentido amplio. Su declaración además confirma su adhesión a la utilización de materiales vernáculos de segundo grado, es decir, de su propia invención, incluso ciudadanos.

Considerar al tango como materia nacional utilizable en sus obras no es exclusivo de Castro. En realidad, el proceso por el cual se comienza a pensar en el tango como un componente de la identidad nacional comienza ya a principios del siglo XX, desde sectores oficiales, con el firme asentamiento de la corriente de pensamiento pro-hispánico como forma de contrarrestar la avalancha inmigratoria; hacia la década del '30 el tango es sin lugar a dudas el símbolo cultural de la argentina.²⁶ Jorge Novati por su parte, dice que

“el tango —más precisamente, el ambiente que lo rodeó— se asoció a la corriente tradicionalista de exaltación de lo criollo. Fuera de las manifestaciones camperas constituyó el elemento urbano de asimilación a

²⁴ SCARABINO, G., 2000: 77.

²⁵ CASTRO, J.J., 1956.

²⁶ KOHAN, P., 2007: 84.

esa corriente y, en muchos casos, el signo por excelencia de adhesión a lo nuestro. Por esta razón aparece siempre asociado a la "criollicia", al elemento criollo (...).²⁷

Entonces ya desde principios del siglo XX existe una total identificación entre el tango y lo tradicional, y el tango rioplatense, al integrarse en la corriente tradicionalista, adquirió, desde fines del siglo, un definitivo carácter de representante de nuestra música²⁸. Este proceso puede ser rastreado también a través de algunos textos de la vanguardia argentina²⁹. Garramuño afirma que "Para la vanguardia, el tango [...] es un producto a la vez moderno y primitivo. Representa al mismo tiempo lo primitivo nacional y lo sofisticado y moderno del concepto de lo primitivo europeo". En la vanguardia europea el primitivismo representa una operación de distanciamiento de la tradición y de lo nacional. En algunas formas de la vanguardia argentina martinfierrista el primitivismo (tomado de esa visión europea) es un componente fundamental de la idea de modernidad. Por otra parte, si en Europa apelar a lo primitivo implica un corte con lo nacional, en América Latina lo primitivo será lo nacional. Por eso, por ejemplo, para Borges el tango es continuación de lo gauchesco y la postulación borgeana de una continuidad entre el compadrito y el gaucho resulta más vanguardista que plantear una ruptura con el tango (como hace Lugones, que lo considera extranjero y foráneo)³⁰.

La crítica contemporánea a su producción, desde el punto de vista de una actitud vanguardista diferente a la del compositor, como era la de Juan Carlos Paz, es un poco ambigua. Hablando de nacionalismo musical en América, Paz menciona a Castro al referirse a la obra de compositores a la que puede reconocérsele interés y una buena dosis de originalidad.³¹ Refiriéndose a Argentina en particular y frente a la oposición ideológico estética entre las corrientes nacionalista y universalista, lo ubica dentro de la universalista³². Luego se refiere al criollismo a la Ravel y Stravinsky de Juan José Castro, proveniente de los compositores que cultivaron elementos "autóctonos" inyectándoles concepciones armónicas y formalistas

²⁷ NOVATI, J., 1980, 27.

²⁸ NOVATI, J., *op. cit.*: 18.

²⁹ GARRAMUÑO, F., 2007: 107 y ss.

³⁰ GARRAMUÑO, F., *op.cit.*: 113-114.

³¹ PAZ, J.C., 1971: 469.

³² PAZ, J.C., *op.cit.*: 488.

europas, lo que “deriva hacia el pastiche”³³ y finalmente circunscribe sus influencias ligándolo casi exclusivamente a Stravinsky³⁴.

Esta pendularidad que se observa en las apreciaciones críticas de Juan Carlos Paz, es en realidad propia de un debate entre nacionalismo y universalismo que fue un tópico persistente en el campo cultural argentino³⁵ y creemos que está imbuida de proselitismo estético por parte del crítico. La referencia sirve para entender que la vanguardia musical en Argentina estaba lejos de ser un campo homogéneo y podía contener varias tendencias, reflejo de la viva inquietud e interés de los creadores por las diversas corrientes provenientes de Europa y Estados Unidos.

La utilización del tango por otros compositores académicos argentinos

No sólo Castro, utilizó el tango; otros compositores recurrieron a él en forma esporádica y asistemática. Una lista básica e incompleta pero ilustrativa de que diversos compositores argentinos lo emplearon de distinta forma sería la siguiente:³⁶

Cayetano Troiani	1873	1942
Constantino Gaito	1878	1945
Carlos López Buchardo	1881	1948
Ernesto Drangosch	1882	1925
Floro M. Ugarte	1884	1975
Gilardo Gilardi	1889	1963
Jacobo Ficher	1896	1978
Luis Gianneo	1897	1968
Julián Bautista	1901	1961
Julio Perceval	1903	1963
Isidro Maiztegui	1905	1996
Elsa Calcagno	1905	1978

³³ PAZ, J.C., *op. cit.*: 490.

³⁴ PAZ, J.C., *op. cit.*: 492.

³⁵ CORRADO, O., 2001: 14 y ss.

³⁶ La lista surge de un relevamiento bibliográfico no muy exhaustivo y algunas entrevistas a compositores que realicé hace años. El grado de compromiso de estos compositores con el tango fue muy variado: desde sólo una obra hasta grupos de cinco o seis composiciones. No considero ex -profeso las obras de Astor Piazzolla y Eduardo Rovira, porque se trata de casos especiales de compositores que, provenientes del tango popular, lo emplearon en sus obras académicas.

Lía Cimaglia Espinosa	1906	1998
Juan Francisco Giacobbe	1907	1990
Washington Castro	1909	2004
Pompeyo Camps	1924	1997
Rodolfo Arizaga	1926	1985
Virtú Maragno	1928	2004
Mauricio Kagel	1931	2008
Horacio López de la Rosa	1933	1986

Podemos citar además una edición discográfica interesante (que agrega algunos nombres a la lista previa) realizada por la pianista Estela Telerman: “Los compositores Académicos Argentinos y El Tango (1867-2002)”³⁷. La lista de obras que contiene la edición es la siguiente:³⁸

José María Palazuelos	<i>El negro Schicoba</i>	1867
Francisco Hargreaves	<i>Bartolo</i>	1880
Carlos López Buchardo	<i>Pare el Tranguay, Mayoral</i>	1905
Ernesto Drangosch	<i>Don Pepe</i>	1908
Carlos López Buchardo	<i>Coquito</i>	1920
Enrique M. Casella	<i>Mburucuyá</i>	1920
Ernesto Drangosch	<i>El Perseguido</i>	1920
Ernesto Drangosch	<i>Aire de Tango</i>	1921
Manuel Gómez Carrillo	<i>Tenga Mano</i>	1917
Athos Palma	<i>Asistencia</i>	1923
Arnaldo D'Espósito	<i>Mas nunca olvidaré</i>	c. 1925
Constantino Gaito	<i>Tango</i>	c. 1929
Juan Francisco Giacobbe	<i>Preludio en forma de tango</i>	c. 1940
Juan Carlos Paz	<i>Junto al Paraná</i>	1941

³⁷ Sello Argentmúsica, Buenos Aires, 2003, Colección Músicos Argentinos, Vol. II

³⁸ Existe además otra edición discográfica titulada “Todo tango” del pianista Valentín Surif, que agrega obras de José Ramos e Isidro Maiztegui (Sello Acqua Records AQ 266, Buenos Aires, 2010), entre otros compositores ya mencionados en la lista previa.

Jorge Arandía Navarro	<i>Tango que le hiciste mal...</i>	1949
Gilardo Gilardi	<i>Tango</i>	1958
Salvador Ranieri	<i>Encuentro</i>	1962
Juan Carlos Zorzi	<i>Zanguango</i>	1975
Gisela García Gleria	<i>Tango</i> <i>Entonces, Tango No. 1 de</i>	1996
Irma Urteaga	<i>"Ayer del Buen Aire"</i>	2002
Norma Lado	<i>Cristales Rotos</i>	2002
Jorge Pítari	<i>Invención Tanguera No. 3</i>	2002

En esta selección, que parece ser bastante representativa del abordaje que ha merecido el tango en obras para piano de compositores argentinos, podemos observar, a partir de su audición, que hasta la aparición de los tangos para piano de Castro (1941), Giacobbe (c. 1940) y Juan Carlos Paz (1941), la aproximación al género se había realizado por vía de estilizaciones dirigidas a “embellecerlo” (academizarlo) empleando recursos como la ampliación formal o el enriquecimiento armónico y melódico, y el empleo de una escritura pianística más elaborada y detallista que la de los tangos populares.

Ello se observa ya desde las primeras obras de la selección, en las que se percibe una marcha armónica más elaborada aún dentro de su simplicidad y en la meticulosa escritura pianística, de los tangos de C. López Buchardo y E. Drangosch. Asimismo en los tangos de A. D’Espósito y Constantino Gaito la armonía es modulante y la estructura en el tango de este último excede los estándares del género popular.

Por contraste, en el tango popular (sobre todo en el contemporáneo a estas obras) la armonía se desenvuelve básicamente alrededor de tónica, dominante y subdominante y las estructuras son muy regulares, basadas en secciones de 16 compases conformadas por frases de 4 compases.³⁹

Sobre esa base trabajaron en general los compositores de la selección, imprimiendo el carácter “tanguístico” a través del uso de los pies típicos en el acompañamiento: corchea con puntillo semicorchea o semicorchea, corchea, semicorchea (en un compás de 4/8) y de motivos característicos.

En cambio parece que en las obras de Castro, Giacobbe y Paz, a partir de la actitud de incluir los elementos del género dentro de las mismas,

³⁹ RUIZ, I. / CEÑAL, N. 1980.

subsumido en otro lenguaje, se supera la visión paternalista, de reescritura del material exótico, que primaba anteriormente, por lo menos en la selección aquí citada.

Las obras de Juan José Castro que incluyen elementos de tango

No vamos a considerar la *Sonatina campestre* (1948), cuyo vínculo sería indirecto, pero es necesario mencionarla porque se trata de una obra para bandoneón solo; no obstante, es conveniente aclarar que no incluye elementos de tango. Sus partes son: 1) *Allegro giocoso*; 2) *Allegretto pastorale*; 3) *Allegro giocoso*).⁴⁰

Las obras que sí incluyen elementos de tango son las siguientes:

- *Sinfonía Argentina* (1934), primer movimiento *Arrabal*;
- *Tangos*, para piano (1941)
- *Corales Criollos No. 1*, para piano (1947), Variación II (Quasi tempo di tango);
- *Proserpina y el extranjero*, ópera (1951) temas basados en vals, milonga y tango;
- *Corales Criollos No. 3*, para orquesta (1953), Variación V, *Tango*.

Pasaremos revista ahora a las características de cada una de ellas.

Sinfonía Argentina (1934).

Sólo el primer número de la *Sinfonía Argentina*, titulado *Arrabal*, tiene elementos de tango. Juan José Castro lo ofreció en primera audición en un concierto de la Orquesta Sinfónica de Radio El Mundo en el Teatro Opera el 29/11/1936. Obtuvo el “Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires,

⁴⁰ Fue dedicada al bandoneonista Alejandro Barletta, intérprete y compositor dedicado a ese instrumento desde una posición estética reivindicatoria del bandoneón como instrumento independiente de su fuerte vínculo concreto y simbólico con el tango. De hecho, Barletta no interpretaba tangos, y entre su extensa obra académica hay pocas relacionadas con él. Cfr. GARCÍA BRUNELLI, 1999: 242.

1934”, y el “Premio Nacional, 1937”⁴¹. El estreno se realizó en 1937, y acerca de la obra Castro manifestó:

Con la Sinfonía Argentina he querido moverme en el terreno de la música nacional pero con un concepto distinto del que generalmente se emplea. Encuentro que con demasiada frecuencia el asunto nacional en nuestra música está citado como anécdota o a veces como cosa pintoresca. Lo que me parece un error. Por eso se ha caído en la cita textual de motivos nacionales, mientras el resto de la obra, [...], no tiene ninguna relación con él. Creo que la verdadera producción nacional ha de venir muy lentamente, cuando se haya hecho una síntesis de todos sus elementos, traducida en una modalidad, sabor o aire, y expresado con los elementos técnicos más perfectos. El Falla de El retablo de Maese Pedro y el Concierto, Ravel, Debussy, Hindemith, Stravinsky, representan la cultura de un país, y sin embargo no han tomado lo popular o folklórico para transportarlo íntegro a sus obras. No obstante, en ellos está la esencia de un pueblo, de una raza. El nacionalismo bien entendido es eso.⁴²

En el primer movimiento de esta obra, titulado *Arrabal* (que suele representarse como número independiente) aparece plenamente el carácter “tanguístico” con sólo una sugerencia rítmica, en su tema principal y los derivados, y en el ritmo del acompañamiento. En esta obra, como destaca Corrado⁴³, Castro refleja su faceta más dramática y expresiva, alejada del registro distanciado del neoclasicismo.

En el compás 7 los violines exponen un tema que anuncia al principal, (Imagen 1) que muy pronto aparece en el compás 17 (Imagen 2).

El tema está escrito de forma tal que rítmicamente reproduce el *rubato* típico del tango.⁴⁴ El motivo, además, es acéfalo, una de las características que con más frecuencia se observan en la construcción motivica del tango.⁴⁵

⁴¹ MANSO, C., *op. cit.*: 102.

⁴² Reportaje de Atilio E. Torrasa para CRÍTICA, 7/8/1938, p.7. Reproducido en MANSO, C., *op. cit.*: 106.

⁴³ CORRADO, O., 2007: 41.

⁴⁴ El *rubato* es propio del fraseo del tango y se basa en anticipaciones o síncopas y otro tipo de efectos. Para mayor información sobre el tema sugerimos recurrir a SALGAN, H. 2001: 41 y ss., y a PERALTA, J. 2008: 32 y ss.

⁴⁵ RUIZ, I. / CEÑAL, N., 1980: 53.

Two staves of music for Violins (Vln.). The first staff starts at measure 7 with a circled number 7, a dynamic marking of *p*, and the instruction "al tallone". The second staff starts at measure 10 with a circled number 10 and contains several *V* markings above the notes.

Imagen 1 - Arrabal, compás 7 y ss., violines.

A single staff of music for Clarinet in B-flat (Cl. B. Sib). It starts at measure 17 with a circled number 17 and a dynamic marking of *mf*.

Imagen 2 - Arrabal, compás 17 y ss., clarinete bajo en Si b.

A system of five staves for strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). All staves start at measure 118 with a circled number 118. The dynamic marking is *fff* *secco*. The Cb. staff includes the instruction "arco".

Imagen 3 - Arrabal, compases 118 y 119. Cuerdas.

El acompañamiento es o bien acórdico en cuatro tiempos o bien deriva en fórmulas rítmicas más sugerentes del género, como se observa en la imagen 3.

Tangos

En los *Tangos* para piano el homenaje al género es muy directo. Sus números se titulan *Evocación*, *Llorón*, *Compadrón*, *Milonguero*, y *Nostálgico*. Como se observa, varios de estos nombres remiten al tango. Obtiene la mayor parte de su material temático de *La cumparsita* de Matos Rodríguez, y aunque podría afirmarse que cita también otros tangos populares, en realidad el empleo temático es tan esencial y escueto que podría referirse tanto a *La cumparsita* como a otras obras, o al material de *La cumparsita* ya transformado a lo largo de la obra, es decir, citas autoreferenciales. El empleo de ese material “tanguístico” se produce por la cita de los motivos (aunque no textualmente), por la utilización de gestos del tango y rasgos rítmicos.⁴⁶ El uso de esos motivos y gestos cumple una función a la vez material, al ser empleado en la elaboración de la obra, y simbólica, por las remisiones al género que provoca. No se trata de una estilización, por otra parte, sino de una elaboración sofisticada, una versión, a través del lenguaje académico, del tango popular.⁴⁷ La obra se impregna de la idiosincrasia propia del género con un efecto de distanciamiento provocado por el lenguaje neoclásico empleado. Corrado señala el número *Milonguero*, a dos voces, como un ejemplo notable⁴⁸, aunque también debe destacarse el sutil ambiente debussiano que impregna el primer número, donde la cita del tango original es más directa, o la reproducción del fraseo del tango en *Llorón*.

Con el juego de citas y gestos, sumado al tono contenido y ascético, Castro alcanza un grado de nacionalismo que para Malena Kuss presenta “elementos autóctonos selectivos con mínima retención de sus

⁴⁶ Al decir “gestos” del tango me refiero a características de interpretación, como por ejemplo el *rubato*, y a aspectos tales como los finales característicos de las piezas (dos acordes, dominante-tónica), diseños melódicos propios del género, como por ejemplo el tema de *Arrabal* —ver Ejemplo 2.

⁴⁷ Un análisis detallado de esta obra, de los elementos de tango que incluye y los gestos del género que maneja Castro, se pueden apreciar en GARCÍA BRUNELLI, O. (en prensa).

⁴⁸ CORRADO, O., 2007: 31.

características tradicionales y máxima transformación compositiva”⁴⁹ notándose una calidez irónica en la forma que la obra se imbuye de cierta solemnidad del tango, de la variedad de la danza, de su expresionismo dramático.⁵⁰

Los Corales Criollos

En el catálogo de Castro encontramos los *Corales* N° 1 y N° 3 pero no un N°2. El hueco que produce esta ausencia ha sido explicado por Enrique Alberto Arias⁵¹:

Castro concibió un grupo de tres variaciones, pero otros proyectos, tales como la ópera *Bodas de Sangre*, lo apartaron de su plan original de escribir un segundo *set* de variaciones para piano. Consecuentemente, hemos quedado en la curiosa situación de contar con los *Corales* N° 1 y N° 3, sin el N° 2.⁵²

Otras menciones halladas resultan un tanto confusas, y no alcanzan para abrigar la sospecha de la existencia real de tales *Corales* N°2.⁵³

El artículo ya mencionado de Arias ofrece un detallado análisis de los dos conjuntos de *Corales*, del que tomaremos nada más que algunas

⁴⁹ KUSS, M., 1998:43.

⁵⁰ GARCÍA BRUNELLI, O., en prensa.

⁵¹ ARIAS, E.A., 1986: 28.

⁵² En una nota al final del artículo, el autor agradece a la Sra. De Juan José Castro por haberle enviado esta información, que no hemos encontrado mencionada en el resto de la bibliografía consultada sobre el compositor.

⁵³ Carlos Manso (2008: 253) menciona que “de este año [1947] son sus composiciones *Tenébres* [...] y los *Corales Criollos* N° 1 y ° 2 [sic]”, para piano, y cita a su hija “... que mi padre tocó para mí con una energía, un carácter, y el *Malambo* con una fuerza arrolladora, que yo de pie junto al piano me quedé sorprendida (...)”. Con seguridad se refiere con “*Malambo*” a la última variación de los *Corales Criollos* N° 1 que no tiene título sino sólo tiene indicación “*mosso, con vigore*”. El hecho es que en los catálogos publicados de la obra de Juan José Castro —por caso, el de Carmen García Muñoz (1999) en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*— los *Corales Criollos* N° 2 no figuran, por lo que no deben haber sido compuestos (o bien se han perdido, lo cual parece menos probable). Tal vez el plan de Castro haya sido realizarlos “en la misma forma y estilo” (por usar la misma expresión del compositor citada más arriba) que los números 1 y 3, o sea que eventualmente contendrían también algo de tango.

referencias útiles. Por ejemplo, Arias nos dice que ambos *sets* son paralelos en su arreglo, que ambos comienzan con una armonización de la melodía en estilo coral (las de los dos Corales son bastante similares), con disonancias pantonales y los dos concluyen con una amplia y brillante variación en metro ternario, con un eventual retorno al centro tonal inicial. Las dos tienen variaciones de carácter y tempo contrastante, que evolucionan a áreas tonales distantes. Estas características y otras más que no viene al caso traer a colación, indican que (tal como Castro mismo manifestó) el plan que guió la creación de los dos es similar.⁵⁴ Destaca asimismo Arias que la influencia más importante en las dos obras es el neoclasicismo stravinskiano, en la orquestación, el lenguaje armónico y en buena parte de la organización rítmica⁵⁵. Veamos ahora qué hay de tango en ellos.

Corales Criollos N° 1 (1947)

Los Corales Criollos N° 1 incluyen un Coral y ocho variaciones.⁵⁶ La variación VII, muy breve, está indicada *Quasi tempo di tango, libero*. Tiene 17 compases y su estructura se percibe como una sección clásica de tango de 16 compases. Observar la partitura nos previene que se trata de un tango por la indicación de carácter, pero los típicos pies rítmicos de tango (Imagen 4) evocan al género auditivamente de inmediato.

Las ligaduras entre estos pies “tanguísticos” le dan fluidez rítmica, sin llegar a ocultar su carácter. Presenta además algunos gestos propios del género como el descenso cromático del compás 7 (Imagen 5) y el diseño rítmico del bajo en los últimos compases (Imagen 6).

Tiene un sabor tanguero, cuya percepción es muy sutil, dada la brevedad de la variación, que dura 49 segundos, en tanto la obra completa dura 11’ 04’’.

⁵⁴ Acerca de los Corales Criollos N° 3 para orquesta, en carta a su hija de 1954 (MANSO 2008: 322) Castro los describe como “... para orquesta (en el mismo estilo y forma que los que conocés para piano)”.

⁵⁵ ARIAS, J.C., *op. cit.*: 40.

⁵⁶ CORAL (*Grave*); VARIACION I (*Piú mosso*); VARIACION II (*Lento*); VARIACION III (*Vivo*); VARIACION IV (*Pastorale*); VARIACION V (*Misterioso*); VARIACION VI (*Intermezzo*); VARIACION VII (*Quasi tempo di tango, libero*); VARIACION VIII (*Mosso, con vigore*).

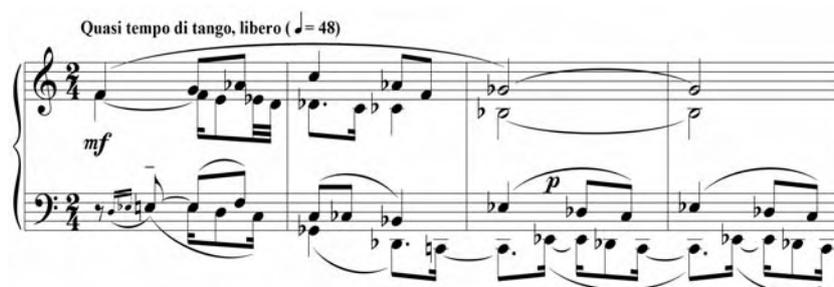


Imagen 4 - Compases 1 a 4 de los Corales Criollos N° 1



Imagen 5 - Compases 7 y 8 de los Corales Criollos N° 1



Imagen 6 - Corales criollos n° 1, compases 14-16

Corales Criollos N°3 (1953)

Los Corales Criollos N° 3 constan del Coral y siete variaciones⁵⁷. Con respecto a ellos dice Castro:

En los Corales Criollos, creo que llego a expresarme más completamente de lo que había logrado con algunas de mis obras que tocan de cerca el nacionalismo, es decir, la prescindencia absoluta de citas folklóricas y la búsqueda incesante de una expresión nacional auténtica en los elementos fundamentales, muy especialmente en el lenguaje armónico (Manso, 2008, 321).

La quinta variación, titulada “Tango” es breve, y presenta un tema de carácter sutilmente “tanguístico” (Imagen 7). Se desarrolla sobre el motivo expuesto en los dos primeros compases, que presentan el típico pie rítmico de tango semicorchea corchea semicorchea, expuesto por las flautas e inmediatamente por las cuerdas.

Esta es la última obra en la que Castro utiliza materiales del género. Con ese solo “elemento fundamental” que él menciona, logra obtener una remisión clara al tango. Hay aquí una intención de connotar al género casi con una mera reminiscencia, en tanto en *Arrabal* lo estaba retratando con una construcción melódica más explícita.

Proserpina y el Extranjero

Malena Kuss⁵⁸, en su cuidadoso y detallado análisis de la partitura encuentra en ella vals y milonga. El vals es fácilmente detectado en la recepción; no así la milonga, que en una audición de la obra sin solución de continuidad, atenta pero no analítica, puede pasar desapercibida, subsumida en un entorno musical que el propio Castro definió como lo más argentino y urbano que había escrito, como veremos más adelante. Malena Kuss dice al respecto que:

⁵⁷ Coral (*Grave*); Variazione “Lejanías” (*Calmo*); Variazione “Rústico” (*Mosso*); Variazione “Quenas” (*Lento*); Variazione “Fanfarria” (*Deciso*); Variazione “Tango” (*Moderato, lánguido*); Variazione “Pastoral” (*Grave*); Finale “Danza” (*Allegretto vivo*).

⁵⁸ KUSS, M., 1976: 284 y ss.

Si Castro favorece la derivación motívica cuando se involucran conceptos y protagonistas abstractos, prefiere la repetición en las secciones que presentan caracteres no-protagónicos. [...], [...] retrata los caracteres menores con temas evocadores de la música popular urbana. Así, Cora y Marfa, cuyas acciones son periféricas a la trama principal, están tipificadas respectivamente por un vals y una milonga. La repetición de estas secciones en cada acto, establece paralelos formales y prueba claramente el plan reiterativo de Castro. Así, el vals de Cora (...) se reitera en el acto II (...); y en el Acto III (...). Aunque la Milonga que caracteriza a Marfa, la dueña del conventillo, no se deja ver en el Acto II, aparece en el Acto I, (...) y se reitera en el acto III (...).

Dentro de este mismo esquema develado por Kuss, se encuentra el empleo temático de células “tanguísticas” que, no obstante, ella pasa por alto. Las mismas están indudablemente emparentadas con la manera de escribir el tango en las obras de Castro que observamos en los ejemplos de *Arrabal*, y los *Corales*. Vemos entonces que, de la misma forma que el vals de Cora o la Milonga de Marfa, cuando entran en acción los caracteres secundarios compadritos, los de Marcial, Rosendo, y Porfirio se hacen presentes los pies rítmicos de tango. Primero se observan en la introducción instrumental de la 2ª Escena (Imagen 8) y luego en la aparición de Rosendo (Imagen 9).

El esquema de repetición hallado por Kuss también funciona con este grupo temático, ya que reaparece en el acto III cuando Porfirio se enfrenta al extranjero (Imagen 10).

Moderato, lúgido (♩ = 54)

The first system of the score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B. Sib.), Bassoon (II.), Trumpet (Trpa.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature a melodic line with a *p* dynamic. The Bassoon part has a *pp* dynamic. The Trumpet part has a *p dolce* dynamic. The Violin I and II parts have a *senza sord.* marking. The Viola part has a *p dolce* dynamic. The Violoncello and Contrabass parts have a *p dolce* dynamic. The score is in 2/4 time and B-flat major.

Moderato, lúgido (♩ = 54)

The second system of the score includes parts for Violin I Solo (I. Solo.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The Violin I Solo part has a *senza sord.* marking. The Violin I and II parts have a *div. punta d'arco* marking and a *dolcissimo* dynamic. The Viola part has a *tutte* marking and a *p dolce* dynamic. The Violoncello and Contrabass parts have a *p dolce* dynamic. The score is in 2/4 time and B-flat major.

Imagen 7 - Corales Criollos N° 3. Variación V “Tango”, primeros compases



Imagen 8 - Proserpina, Acto I, pagina 15, introducción a la segunda escena (viene de la página anterior)



Imagen 9 - Proserpina, Acto I canto y piano, página 18-19 (continúa en página siguiente)

Musical score for RITA and PORFIRIO. RITA is marked "(En voz baja)". PORFIRIO has lyrics: "Las-cia. So cam-mi-nar-da so-lo. Suel-ten. Yo sé ca-mi-nar so-lo." The piano part includes dynamics *ff* and *sf p*, and features triplets and sixteenth-note runs.

Imagen 9 - Proserpina, Acto I canto y piano, página 18-19
(viene de la página anterior)

Musical score for piano accompaniment, starting at measure 238. The tempo is marked "Allegro ritmico" with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). Dynamics include *ff* and *p*. The score shows a change in time signature from 3/4 to 2/4.

Imagen 10 - Proserpina, Acto III página 182 de la partitura para canto y piano
(continúa en página siguiente)

PORFIRIO (con tono imperioso)
(imperativo)

Secn-de-re-mo c chis-me-rai fin-chè a-pa.
Ila-ja-re-mus y Ila-mà-ris hus-ta que-a-bru.

Imagen - 10 Proserpina, Acto III página 182 de la partitura para canto y piano
(viene de la página anterior)

En carta dirigida a su familia, fechada en Milán el 31 de marzo de 1952, Castro dice respecto de Proserpina:

Como música pienso que hay en ella lo mejor que yo he escrito hasta ahora. Y un sentido de lo criollo, un acento nuestro, argentino actual, que hasta ahora no habíamos logrado concretar los músicos argentinos, (sobre todo de un lenguaje urbano, de la ciudad).⁵⁹

Efectivamente, además de la utilización de material musical vernáculo, la realización vocal de la ópera logra reproducir cierta cualidad del habla coloquial argentina que hace percibir los diálogos de los personajes con naturalidad.

Conclusiones

Aún cuando emplea citas directas de tangos populares (como en *Tangos para piano*), Castro se mantiene fiel a la estética del grupo Renovación y la manera en que emplea los materiales se puede encuadrar en el cuarto

⁵⁹ MANSO, C., *op. cit.*: 303.

estadio determinado para el nacionalismo musical por Malena Kuss⁶⁰ en el cual se encuentran solamente elementos autóctonos selectivos con mínima retención de sus características tradicionales y máxima transformación compositiva. Hasta tal punto el empleo de materiales autóctonos se integra en el lenguaje de Castro, que en ocasiones tal vez trasciendan la intención expresa del compositor. Tal es el caso, por ejemplo de los primeros compases de la Sonata N° 2, en la cual, como bien señala Julio Ogas, Castro mostraba una actitud ecléctica en cuanto a sus alusiones a lo popular.⁶¹ En los compases 1 a 12 del primer movimiento de la sonata (Ejemplo 11) Ogas descubre el uso de un material ambiguo, que según se varíe el tempo y la articulación, se acerca más a una alusión andaluza o a una casi porteña (si se *rallenta* el tempo y enfatizando portamentos y apoyaturas, es decir “fraseando”. En efecto, puede llegar a percibirse como un aire de milonga.



Ejemplo 11 - Sonata N° 2, “Allegro moderato”, cc. 1-8.

A diferencia de otras incorporaciones del tango en la música académica argentina, por lo menos las que hemos puesto en consideración en este artículo, la de Castro podría considerarse integradora. Recurre a él en la medida de sus necesidades y no trata al material como algo exótico, sino que lo entreteje con su propia escritura y su lectura del tango. No lo aborda tampoco en plan de estilización sino con una interesante carga afectiva que seguramente proviene de su relación estrecha con el género. Puede decirse

⁶⁰ KUSS, M., 1998: 143.

⁶¹ OGAS, J., 2010: 108.

que Castro elabora a partir de la selección y elaboración de determinados materiales “tanguísticos” un tango propio, a su medida, reconocible, y que se puede rastrear a lo largo de su obra.

Hay compositores argentinos que jamás se han ocupado del tango; otros lo han considerado esporádicamente entre sus opciones, lo cual resulta natural dada su presencia en la cultura argentina. Es conocido, y casi único, el caso de Astor Piazzolla, que incorporó al tango en la música académica, desde su propia óptica y, en muchas ocasiones, casi sin hacerle modificaciones sustanciales a la forma de realizarlo en el campo popular. La absorción del lenguaje “tanguístico” realizada por Juan José Castro es una opción alternativa a la de Piazzolla, de simbiosis de los campos culto y popular, realizada desde el ámbito de la música académica argentina. Ambas son importantes desde el punto de vista del logro de un lenguaje nacional. La modalidad de Piazzolla de yuxtaponer técnicas y lenguajes ha generado muchas controversias; en cambio, Castro no provocó resistencias por esta simbiosis, justamente porque logró que ambos lenguajes se fundieran.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, Enrique Alberto
1986 “Juan José Castro’s ‘Corales Criollos’”, *Latin American Music Review*, Vol 7 N°1, pp. 26-50.
- ARIZAGA, Rodolfo
1971 *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- BATES, Héctor / BATES, Luis
1936 *La historia del tango. Sus autores*. Primer Tomo. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cia. General Fabril Financiera.
- CASTRO, Juan José
1956 *Castro, Juan José*. La Acción, Montevideo, 14/6/1956.

CORRADO, Omar

- 2001 “Música culta y política en la Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación”. *Música e Investigación*, N° 9, Buenos Aires, 2001. Versiones previas de este artículo fueron presentadas en las Jornadas de Música Contemporánea de la Universidad Nacional de La Plata, 4-7 de diciembre de 2000, y en el V Simposio Latinoamericano de Musicología, Curitiba, 18-21 de enero de 2001. Reeditado en CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet musical, 2010.
- 2007 “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930”. *Revista Argentina de Musicología*, Nro. 8, pp. 17-68. Reeditado en CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet musical, 2010.

DE CARO, Julio

- 1964 *El tango en mis recuerdos*, Buenos Aires: Centurión.

DI CIONE, Lisa

- En prensa. Tributo musical y evocación del tango en Alberto Ginastera. BUCH, Esteban. *Estudios sobre tango y música académica*. Buenos Aires, Gourmet musical.

GARCIA BRUNELLI, Omar

- 1999 “Alejandro Barletta”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.

GARCÍA BRUNELLI, Omar

- En prensa. “Juan José Castro: entre tanguitos y tangos cultos”. BUCH, Esteban. *Estudios sobre tango y música académica*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

GARCÍA MORILLO, Roberto

- 1987 “Juan José Castro. La música para piano.” Buenos Aires, *Temas y contracantos* Octubre de 1987, p 2.0.1.1.1. a 2.0.1.1.33.

- GARCÍA MUÑOZ, Carmen
1999 “Juan José Castro”, *Diccionario de la música española e hispano- americana*, Madrid SGAE.
- KOHAN, Pablo
2007 *Carlos Vega y la Teoría Hispanista del Origen del Tango*. Buenos Aires: Espacios de Cultura y Producción. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (Junio).
- KUSS, Malena
1976 “Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)” A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Music. University of California, Los Angeles.
1998 “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 6.
- MANSO, Carlos
2008 *Juan José Castro*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos.
- NOVATI, Jorge et al.
1980 *Antología del Tango Rioplatense Vol. 1* (Desde sus comienzos hasta 1920). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- OGAS, Julio
2010 *La música para piano en Argentina (1929-1983)*. Mitos, tradiciones y modernidades. Madrid: ICCMU.
- PERALTA, Julián
2008 *La Orquesta Típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*.
- RUIZ, I. / CEÑAL, N.
1980 “La estructura del tango”, *Antología del tango rioplatense Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

SALGAN, Horacio

2001 *Curso de Tango*. Buenos Aires, El autor.

SCARABINO, Guillermo

2000 *El grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: UCA, FACM, IIMCC. Cuaderno de estudio N. 3.

ZUCCHI, Oscar

1998 *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Buenos Aires, Corregidor.

Omar García Brunelli es Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Actualmente es doctorando de la Carrera de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Directora: Dra. Irma Ruiz; Director adjunto: Dr. Omar Corrado. Se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" donde participa actualmente en el equipo de investigación que realiza el segundo volumen de la Antología del Tango Rioplatense. Ha publicado diversos artículos sobre música popular urbana y numerosas colaboraciones en esa especialidad para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, SGAE, 1999-2001). Ha compilado en el volumen *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* una serie de trabajos musicológicos sobre ese compositor (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008) y *Discografía básica del tango 1905-2010. Su historia a través de las grabaciones* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010).
