

Iº JORNADAS DE  
**Lenguaje  
Literatura  
y Tango**



4 y 5 de agosto de 2016

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Biblioteca Nacional

**LA TRANSICIÓN DE LA GUARDIA VIEJA A LA GUARDIA NUEVA EN EL  
TANGO**

***Omar García Brunelli***

*INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA "CARLOS VEGA"*

*omar.garcia.brunelli@gmail.com*

Palabras clave: Tango – Tango (música) - Guardia Vieja – Guardia Nueva – Historia del tango.

## Resumen

La configuración estilística musical del tango en la Guardia Vieja (ca. 1890-1920) se modificó en un lapso de pocos años, para establecerse con nuevas características en la etapa siguiente, la Guardia Nueva (1920-1935). El objetivo de este trabajo es explicar el proceso que llevó de una configuración a la otra. El corpus del estudio abarca grabaciones fonográficas realizadas entre 1910 y 1924 en las que se observa la aparición de una serie de innovaciones producidas por diversos actores. Con la orquesta típica criolla, el tango dejó de ser un género compositivo pianístico y pasó a manos de la creatividad popular colectiva (comparar el tango con el ragtime cobra sentido a la luz de tal perspectiva). Su tono alegre, que Borges elogió como pendenciero y descarado, se convirtió en melancólico en la poética interpretativa de Eduardo Arolas. La transformación del orgánico en violines, bandoneones, piano y contrabajo, condujo a la sonoridad del tango hacia un timbre que incorporó el ruido como uno de sus componentes fundamentales. Los arreglos instrumentales y modalidades interpretativas incidieron en su estructura formal: al producir variedad en las interpretaciones propendieron a la desaparición de la tercera sección en las composiciones. La invención gardeliana del tango cantado impregnó al tango orquestal con un melodismo más cercano al canto que a los recursos instrumentales, instaurando el fraseo (el *rubato* tanguístico) como una de sus características más pregnantes. La transformación rítmica llevó del acompañamiento de habanera y las síncopas y picardías de una muy probable influencia afroamericana a la continuidad inestable de aceleraciones y retardos del fraseo gardeliano, sobre la uniformidad de cuatro tiempos de acompañamiento. En esos pocos años transicionales, se gestó el perfil del tango, de alta densidad simbólica, que estaría vigente por lo menos hasta 1960, por lo que resulta importante identificar este proceso.

\*\*\*\*\*

El estilo del tango de la Guardia Vieja (ca. 1880-1920) se modificó en un lapso de pocos años, para establecerse con nuevas características en la etapa siguiente, la Guardia Nueva (1920-1935) (Novati 1980; Goyena 2014). El objetivo de este trabajo es explicar el proceso que llevó de una configuración a la otra. El corpus del estudio abarca grabaciones fonográficas realizadas entre 1910 y 1924 en las que se observa la aparición de una serie de innovaciones producidas por diversos actores.

El tango durante la primera década del siglo XX era interpretado por rondallas, bandas militares, tríos, pianos y pianolas, y circulaba tanto por vía oral, como por registros fonográficos y partituras para piano. La escritura pianística servía de modelo para los arreglos de bandas y rondallas y la interpretación era bastante rígida y machacona, sin rubato.<sup>1</sup> Esta cualidad pianística del género, fue seguramente lo que condujo a Pompeyo Camps a compararlo con el *ragtime* (Camps 1976). Estas modalidades junto con el canto cuyo paradigma era Villoldo, redondeaban el sonido y el estilo interpretativo del tango alrededor de 1910.

La incorporación del bandoneón, integrando lo que se llamaría “orquesta típica criolla”, fue un cambio importante en la sonoridad del tango instrumental.<sup>2</sup> El bandoneón obtuvo un éxito inmediato, a tal punto que en poco tiempo desplazó, en las grabaciones, a las bandas y rondallas (Binda 2016). En los registros fonográficos se aprecia una extrema simplicidad interpretativa, que, sumada a la desfachatez del canto de Villoldo, fueron los rasgos que cautivaban la memoria de Borges, quien deploró todos los cambios subsiguientes, en especial la modalidad gardeliana (Stratta y García Brunelli 2015).<sup>3</sup>

Luego las innovaciones más importantes que se sucedieron corresponden a aspectos interpretativos y tímbricos. En el aspecto tímbrico, al consolidarse la

---

<sup>1</sup> Propongo para ilustrar esta etapa y sus características la audición de los siguientes ejemplos:

<https://www.youtube.com/watch?v=DgIIYn5eHeQ> (pianola);

<https://www.youtube.com/watch?v=HhUsWtf78Bc> (rondalla);

<https://www.youtube.com/watch?v=VuyFiuRwoJc> (banda);

<https://www.youtube.com/watch?v=ihrHxZTfwkU&feature=youtu.be> (solo de piano).

<sup>2</sup> Ejemplo de un tango por la Orquesta Típica Greco: <https://www.youtube.com/watch?v=r6BkyUZmdpQ>.

<sup>3</sup> Propongo la audición de un registro de Ángel Villoldo:

<https://www.youtube.com/watch?v=KmUqBWOT33E>.

formación de violines, piano y bandoneón hacia fines de los años diez, las diferencias en las afinaciones de los tres tipos de instrumento establecieron que el perfil sonoro del tango sería “rugoso”, “sucio” contrario a un sonido “puro” en el estándar de concierto europeo. Nicolás Varchausky (2016) explica que esta característica se produce porque el piano tiene una afinación fija, los bandoneones tienen también una afinación fija pero que puede no ser igual a la del piano (pues el proceso de afinación implica el desgaste de las lengüetas), y las cuerdas tienen una afinación que el intérprete puede variar, y que en este caso estaría sujeta a la elección de acoplarse al piano o a los bandoneones alternativamente, o quedar en el medio. Acústicamente esas diferencias sutiles de afinación producen “ruido”. Además este tipo de conjunto instrumental presenta un registro más grave que el anterior, producto de la exclusión de la flauta, con lo que se suprime una banda del agudo, la presencia del bandoneón, cuyo registro se extiende mucho hacia el grave, y la incorporación de contrabajo y a veces violoncelo.

En el aspecto interpretativo aparece, fundamentalmente en el conjunto de Eduardo Arolas, una carga de intencionalidad simbólica, de dramatismo y melancolía, que se distancia de la simplicidad interpretativa sin matices de sus predecesores, como por ejemplo el conjunto de Vicente Greco. Arolas fue muy influyente porque los principales músicos que forjaron el estilo de la Guardia Nueva tocaron con él o lo escucharon y admiraron. Si bien se lo apodaba “El tigre del bandoneón” ni él ni sus colegas de esa época contaban con grandes herramientas técnicas en el dominio del instrumento. Eso sólo llegaría con una nueva generación en la que surgirían los grandes maestros: Luis Petrucelli, Pedro Maffia, Pedro Láurenz y sus sucesores. No obstante, la calidez interpretativa del conjunto de Arolas, y la performatividad (Madrid 2009) puesta en juego en su papel de artista de tango, prefiguró un tipo de personaje “estrella” que reaparecería en innumerables ocasiones en el mundo del género. La presencia de su conjunto bastaba para generar aglomeraciones cuando se presentaba en algún café. En sus grabaciones de 1917, con un repertorio de tangos propios de gran factura, se observan además varios aspectos propios de la transición: en algunas subsisten las bordaduras de adorno en la melodía y en otras no; en algunas el acompañamiento es del tipo de

la habanera y en otras ya se escuchan el *marcato* de cuatro tiempos iguales.<sup>4</sup>

Podemos decir que con Arolas, en 1917, comienza la transición. Ese mismo año Gardel incorpora el tango cantado con fraseo *rubato* en la grabación de *Mi noche triste*, en el que reproduce la cadencia del habla del porteño, que sería fundacional pues dotó al tango de una de sus características más pregnantes.

Otro hecho de importancia es que en los años previos a 1920 comienzan a actuar músicos con estudios más formales que practicaron una interpretación correcta y expresiva, agregando solos virtuosos y un ensamble orquestal preciso. Es el caso de la Orquesta Típica Select, que grabó cincuenta y dos caras de 78 rpm en Camden, Estados Unidos, en 1920.<sup>5</sup> En esas grabaciones ya hay indicios de que algunas partes instrumentales estaban escritas. Esto puede deducirse de la existencia de una segunda grabación de esta orquesta en Buenos Aires, descubierta por Enrique Binda (2016 b) quien halló que el núcleo de la misma (Delfino, Fresedo, Roccatagliata) grabó nuevamente en Buenos Aires algunos tangos de la serie hecha en Camden con exactamente la misma instrumentación, pero algunos músicos distintos. Este salto cualitativo y un concepto de arreglo más organizado fueron los requisitos para que las nuevas orquestas realizaran versiones estilísticamente diferenciadas de las anteriores. Debe aclararse que no existía la improvisación que suele atribuirse a la llamada interpretación “a la parrilla”.

Esos primeros arreglos mejor organizados fueron, con todo, bastante sencillos: los músicos se ponían de acuerdo en los ensayos y tocaban luego de memoria o guiándose con una partitura para piano de editorial. En el comienzo de la Guardia Nueva, los arreglos e interpretaciones de Fresedo en 1922 y Cobián en 1923

---

<sup>4</sup> Propongo la audición de un tango por el conjunto de Arolas:

<https://www.youtube.com/watch?v=BPLwVmx5iEo>.

<sup>5</sup> Se puede escuchar una de estas versiones en:

<https://www.youtube.com/watch?v=pYsVok6kX4M&feature=youtu.be>.

establecieron un estilo orquestal cuyo rasgo saliente era la clara exposición de la melodía con una cuidadosa y acentuada gradación de matices.<sup>6</sup>

El perfil musical de la Guardia Nueva se completó con la variante propuesta por el conjunto de Julio De Caro. Su sexteto aprovechó la experiencia de Cobián y Fresedo, y generalizó el uso de otros recursos tanguísticos. Tradujo el fraseo de Gardel a la interpretación instrumental, incentivó la “rugosidad” tímbrica dando mayor participación a los bandoneones, que aplicaron recursos específicos (arrastres, lloros, fraseos).<sup>7</sup> La gran variedad interpretativa que introdujeron tanto Fresedo como De Caro, condujo a que dejaran de componerse tangos en tres secciones, modificando por tanto su estructura: los tangos, ya no necesitaron del “trío” para proveer variedad a las interpretaciones. En efecto, la gran mayoría de los tangos de la Guardia Vieja estaban compuestos de tres secciones de dieciséis compases cada una (Novati, 1980). A la tercera sección se la denominaba trío y debía ser de carácter contrastante, pues su función era la de introducir variedad en la pieza, que de otra forma sería muy repetitiva. Así, los tangos de 3 secciones proveen cierta variante, aunque sea incipientemente, comparándolos con los de dos secciones. Por ejemplo en *Rosendo* por la Orquesta Típica Greco, la interpretación es ABCABCABC, con todas las repeticiones iguales. Un tango de dos secciones, para agotar el espacio disponible en una matriz, debería interpretarse, por ejemplo, AABBAABBA, con un efecto inevitable de monotonía, porque la instrumentación y el arreglo eran siempre iguales (García Brunelli 2015).

Conjugando todas estas modificaciones, en los primeros años veinte quedan planteados los recursos estilísticos de la Guardia Nueva que luego nutrirían a la interpretación del tango hasta la actualidad. El género afianzó “anomalías” ya existentes con respecto al canon musical europeo: recursos instrumentales no tradicionales, el canto con *rubato*, las letras con lunfardo y las características transgresoras del baile.

---

<sup>6</sup> Sugiero la audición de *Los dopados* por la orquesta de Osvaldo Fresedo, disponible en: <https://youtu.be/PTjyFT-AoQY>, y de Shusheta, por la orquesta de Cobián, disponible en <https://youtu.be/E77Zhx-nX2I>.

<sup>7</sup> Sugiero la audición de una selección de grabaciones del sexteto de Julio De Caro en [https://www.youtube.com/watch?v=5pfH\\_-zc9Es](https://www.youtube.com/watch?v=5pfH_-zc9Es).

En cuanto a las letras, como afirma Rosalba Campra (1996: 69), se comienzan a ajustar un esquema en el que el autor es dueño de un registro complejo que refleja una fuerte tensión entre lo alto y lo bajo, conformando un sistema de textos “reconocible, esencialmente por las superposiciones y tensiones internas en el plano lingüístico: el lunfardo y el gauchesco, el habla callejera, los términos del turf y los naipes se contraponen al lenguaje depurado” y de esa forma se “exalta la elección de lo popular en contraposición a lo culto, y para esto recurre a la exasperación de las formas que connotan ese contraste”.

El tango de la Guardia Nueva impuso sus propias reglas y, como otras músicas populares, adquirió complejidad por medios muy distintos a los que se aplican en la música académica. Simon Frith (2001) lo explica tomando un par de conceptos formulados por Andrew Chester: extensionalidad e intensionalidad. La música clásica opera con mecanismos extensionales: logra complejidad aplicando a los elementos básicos procedimientos armónicos, desarrollo, contrapunto, variación, etc. Además una premisa básica de la música clásica es su rigurosa adherencia a los timbres estándar, no solo para los instrumentos de la orquesta sino también para la voz humana (Chester 1970: 78) en tanto la música popular los ignora o subvierte. La música popular suele adoptar una construcción “intensional”<sup>8</sup>, en la que las unidades básicas (melodía, armonía, ritmo) forman lo complejo no por desarrollo sino hacia adentro de la estructura, con acciones y recursos<sup>9</sup> que derivan de convenciones propias de cada música. Advirtiendo esa discrepancia profunda con las premisas de la música académica, Juan Pablo González (2013: 105-6) propone otorgar una nueva importancia a los elementos olvidados de la forma musical: dinámica, articulación, fraseo, color, que pueden pasar a primer plano como funciones estructurantes; ir más allá del análisis de la partitura y del

---

<sup>8</sup> “Intensionalidad” no se refiere a “intención” sino a “intensión” como opuesto a extensión. En el artículo original de Chester, este usa el término *intension* en lugar de *intention*, con un sentido de oposición. Pero en las sucesivas publicaciones del artículo de Frith, la palabra ha sido mal transcrita como *intentional*. La traducción al español de Silvia Martínez recupera el sentido original propuesto por Chester y emplea “intensión”, que, además, figura en el Diccionario de la Real Academia con un significado diferente a “intención”, que se ajusta muy bien a la propuesta neologista de Chester (la Academia proporciona una definición aplicada en la Lingüística, como “conjunto de rasgos semánticos de una unidad léxica, por oposición a extensión”).

<sup>9</sup> El autor emplea los términos “inflexión” y “modulación”, pero no exactamente en el sentido que tienen en español vinculados al análisis armónico.

texto poético en la música popular y enfocarse en la dimensión performática y en conceptos como el grano –corporalidad- de la voz, de Roland Barthes.

Por sobre todos estos rasgos de estilo y consecuencias formales, creo que lo más importante a tener en cuenta en las diferencias entre las dos guardias, es que en la Vieja el tango, que era una originalísima creación argentina (y rioplatense) se había estado interpretando con recursos europeos (en pianos, pianolas, bandas y rondallas), y que luego de la conformación de la orquesta típica criolla comenzó a desarrollar herramientas interpretativas al servicio del género, de tal forma que en la Guardia Nueva se contó con un repertorio de recursos idiomáticos instrumentales adaptado a las necesidades expresivas del tango, alejándose así de las prácticas interpretativas académicas o ignorándolas.

La gran importancia de este nuevo estilo creado en la Guardia Nueva es que a partir de la década de 1920 las tendencias estilísticas del tango oscilaron, hasta fin de siglo, entre quienes buscaron un mayor o menor empleo de esos recursos tanguísticos y por ende un grado de tensión subsecuente de esos recursos con respecto a los dictados clásicos. Eso explica, por ejemplo, la enorme diferencia entre versiones de, digamos Osvaldo Fresedo y Osvaldo Pugliese y la vasta riqueza artística del género que ello implica.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Comparar las versiones casi contemporáneas del tango *Por qué* por las orquestas de Osvaldo Pugliese y Osvaldo Fresedo: <https://www.youtube.com/watch?v=4aAVzNCI3vw&feature=youtu.be> y <https://www.youtube.com/watch?v=IB2UOyGAt4I&feature=youtu.be>.

## Bibliografía:

Binda, Enrique (2016). "Las orquestas típicas y el disco, 1910-1912". [Online] disponible en: <http://www.todotango.com/historias/cronica/360/Las-orquestas-tipicas-y-el-disco-1910-1912/> (último acceso 14/10/2016).

Binda, Enrique (2016b). "La 'otra' Orquesta Típica Select". [Online] disponible en: <http://www.todotango.com/historias/cronica/374/La-otra-Orquesta-Tipica-Select/> (último acceso 14/10/2016).

Campra, Rosalba. (1996). *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.

Camps, Pompeyo. (1976). *Tango y Ragtime, un paralelo en el tiempo y a la distancia*. [Online] disponible en <http://presencias.net/invest/ht3020a.html> (último acceso 28/10/16).

Chester, Andrew. (1970). "Second thoughts on a Rock Aesthetic: The Band". *NLR* (1-62).

Frith, Simon. (2001). "Hacia una estética de la música popular". En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, cap. 16, pp. 413-435. Madrid: Trotta. Traducción de Silvia Martínez de S. Frith (1987), "Towards an aesthetic of popular music". En: R. Leepert y S. McClary (eds.), *The politics of composition, performance and reception*, pp. 133-172. Cambridge: Cambridge University Press.

García Brunelli, Omar. (2015). "El tango instrumental 1920-1935: la era de los sextetos". En Héctor Goyena. (Ed.). *Antología del tango rioplatense. Vol. II. 1920-1935. Selección sonora*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

González, Juan Pablo. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Goyena, Héctor (Ed.). (2015). *Antología del tango rioplatense. Vol. II. 1920-1935. Selección sonora*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Madrid, Alejandro. (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". [Online] disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> (último acceso 28/10/2016).

Novati, Jorge (Ed.). (1980). *Antología del tango rioplatense. Vol. I. Desde sus orígenes hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Stratta, Isabel y Omar García Brunelli (2015, marzo). "Borges y Piazzolla: un desencuentro por milonga". Trabajo presentado en las XXVII Jornadas de Investigación, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Varchausky, Nicolás. (2016). "El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica". *Revista Argentina de Musicología*, N° 15-16, pp. 181-190.