

Tanguito Montielero. Vínculos con el tango rioplatense de principios del Siglo XX



Tanguito Montielero. Links with rio plata's tango from the beginning of the 20th century

Franzoi Debarbora, Leonel

Leonel Franzoi Debarbora *
leonelfranzoi@gmail.com
Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad
Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 21, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 26 Febrero 2022
Aprobación: 04 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538008/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0017>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Durante los últimos años el tanguito montielero, una especie musical y coreográfica tradicional de la provincia de Entre Ríos (Argentina) captó la atención de varios realizadores audiovisuales, investigadores, intérpretes y compositores, quienes coinciden en que la especie no presenta rasgos en común con el tango porteño más allá de su denominación. A través del análisis Neutro y de la lectura crítica de documentos y entrevistas, el trabajo se propone demostrar la existencia de múltiples vínculos entre el tanguito montielero y el tango rioplatense que se interpretaba a principios del siglo XX. El objetivo es ofrecer un aporte a la fundamentación del uso del término “tanguito” y de sus características como especie musical. El presente artículo es el resultado de un trabajo realizado en el marco del seminario de postgrado: Metodología de la investigación en músicas tradicionales y populares a cargo del Doctor Enrique Cámara de Landa; dictado durante el ciclo 2021 en la Universidad Nacional del Litoral.

Palabras clave: tanguito, montielero, folklore.

Abstract: During the last years Tanguito montielero, a traditional musical and choreographical style from the Argentinean province of Entre Ríos, was object of attention by video makers, researchers, players and composers, who deny the existence of any relations between the tanguito montielero and the tango from the Río de la Plata in spite of its common name. Based on a structural analysis and critical readings of documents and interviews, the paper aims to posit the existence of musical relationships between tanguito montielero and tango from Río de la Plata played during the early 20th century. The purpose of this article is to offer a contribution, to the foundation of the use of the word “tanguito” and its characteristics as a music style. This work was produced in the framework of the graduate course: Methodology of research on traditional and popular musics, taught by Enrique Cámara de Landa in 2021 at the Universidad Nacional del Litoral in Argentina.

Keywords: tanguito, montielero, folklore.

1. INTRODUCCIÓN

El *tanguito montielero* es un género musical cuyo centro de producción y divulgación es la provincia de Entre Ríos, Argentina. Este género pertenecía al repertorio de danzas que se ejecutaban con el acordeón verdulera¹ en las “reuniones familiares o bailes de campo” (Alarcón, 2010: 258). La danza se ejecutaba desde mediados del siglo xx en la región norte de la provincia, especialmente la zona conocida como Selva de Montiel de donde proviene su denominación más común. También conocida como *tanguito liso*, *rastró ‘e leña*, *rastrillada de leña*, *rasgueadito montielero*, *tanguito de la madrugada*, *música de debajo de los carros* o solamente *tanguito*, el género mantiene vigencia en festivales especializados en el repertorio tradicional de la región del litoral argentino,² así como también en trabajos discográficos y performances de intérpretes que rescatan el folclore musical tradicional de esta región.

Los intérpretes y estudiosos que abordaron el análisis del *tanguito montielero* difieren con mínimos detalles sobre las características musicales del género pero coinciden ampliamente en dos aspectos; por un lado, que su música no posee rasgos compartidos con el *tango porteño* y por otro, que es una expresión musical originada en Entre Ríos (Alarcón, 2010; Müller, 2021; Casals, 2014; Russo, 2014).

Según Jorge Novati, coordinador de la *Antología del Tango Rioplatense*; la *habanera*, la *polca*, el *shotis* y la *mazurca*, a las que puede agregarse el *vals* según testimonios de intérpretes entrerrianos que estaban activos entre 1940 y 1970 (Russo, 2014; Casals, 2014), “formaban el repertorio tradicional atesorado en la memoria de los ancianos músicos rurales hasta no hace mucho” (Novati, 2018: 29). Durante las primeras décadas del 1900 el *tango* se había convertido en la danza de moda en Europa así como también en la región rioplatense; danza que paulatinamente se incorporó al repertorio antes descrito donde tomó preponderancia e incluso desplazó a otras.

Pese a la postura que asumen los autores consultados sobre el género *tanguito montielero*, se observan múltiples puntos de conexión intrínsecamente musicales con un tipo de *tango* que se ejecutaba en la zona del Río de la Plata a principios de 1900, no así con el género que se conoce en la actualidad. Además de la coincidencia en la denominación, el factor más relevante es la constancia de un ostinato rítmico muy similar que se mantiene casi sin variaciones de principio a fin en la guitarra que cumple la función de acompañamiento en la textura general. Otros factores incluyen: el empleo de determinados motivos rítmicos, las progresiones armónicas basadas en I y V grados de la escala mayor, la construcción microformal y el empleo de ciertos instrumentos musicales. El objetivo de este trabajo es demostrar estas semejanzas a través de un análisis inmanente sobre un determinado corpus de obras. De esta manera se espera brindar una posible respuesta ante la incertidumbre que se observa en los escritos y entrevistas consultadas, en relación con el origen de la denominación *tanguito*. Cabe aclarar que este trabajo no pretende realizar una descripción exhaustiva de las características musicales de las danzas abordadas ni su evolución en el tiempo; los aspectos armónicos y organológicos solo son mencionados y tampoco se ofrece un estudio de tipo diacrónico-lingüístico sobre el o los nombres con que se reconoce el género, pero se proponen ciertas consideraciones generales al respecto.

En los primeros apartados de este escrito se abordarán críticamente aspectos históricos basados en los testimonios de los intérpretes nacidos en Entre Ríos y tomados de la bibliografía especializada en relación con

NOTAS DE AUTOR

* Leonel Franzoi es Licenciado y Profesor en Música con Orientación en Composición Musical, graduado en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina). Es compositor y arreglador, obtuvo becas y múltiples apoyos económicos para realizar proyectos artísticos y residencias de composición musical en Brasil y Buenos Aires; profesor de Lenguaje Musical y Audioperceptiva; miembro del equipo coordinador del Proyecto Somos Música de la Secretaría de Cultura y Educación del Gobierno de la ciudad de Santa Fe. Actualmente cursa el Doctorando en Humanidades con Mención en Música en la Universidad Nacional del Litoral.

el *tanguito montielero* y el *tango rioplatense*. E el apartado final se propone un análisis inmanente realizado sobre varias obras musicales de diferentes períodos y autores. Cabe destacar que el análisis propuesto para este trabajo solo abarca el texto musical; en tanto partituras escritas como grabaciones de los intérpretes. Dadas las dimensiones y objetivos de este escrito no se incluyen otros niveles del análisis que son propios de la música popular; como los que incluyen las diferentes etapas en el proceso de creación y difusión, aspectos que serán objeto de futuras investigaciones.

2. CONSIDERACIONES SOBRE EL TANGO LISCIO, EL TANGUITO MONTIELERO Y REPERTORIO ASOCIADO

Según Cámara de Landa (2000) el *tango rioplatense* ingresa a Italia en 1913 como una danza que estaba de moda en París y rápidamente se extiende por Europa como una danza exótica y de movimientos indecentes que llamó la atención de las principales instituciones europeas. Es interesante desatacar que después de la segunda guerra mundial y por iniciativa de Secondo Casadei, el tango se incorpora al grupo de danzas de pareja enlazada denominado *liscio*, inicialmente formado por *vals*, *polca* y *mazurca* (Cámara de Landa, 2000). Paulatinamente, en Italia se desarrolló un nuevo tipo de *tango* denominado *tango liscio* cuyos principales exponentes creativos e interpretativos fueron Secondo Casadei y Raoul Casadei. Los instrumentos musicales comúnmente usados son el saxofón y la fisarmónica (un tipo de acordeón de teclado); este instrumento reemplaza al bandoneón del *tango rioplatense* porque en Italia no era común encontrar este instrumento (Cámara de Landa, 1999).

En la región del Río de la Plata a fines del 1800 el término *tango liso* era de uso común para referirse a la manera de bailar. Inés Cuello expresa que cuando

el tango aparece, otras danzas constituyen el repertorio de los bailes de salón. Enumeramos las principales agrupadas por sus formas análogas que describimos más adelante: cuadrillas y lanceros; vals, polca y mazurca, Schottis y Boston; habanera, y el último grupo integrado por polca militar, skating, roman dance y pas de quatre (*itálicas de la autora*) (Cuello, 2018: 124).

La autora sostiene que entre 1905 y 1910 el tango se bailaba de dos maneras; una delineada por los concursos de tango con figuras complejas y otra denominada *liso*, “es decir con figuras simples y sin elásticos contoneos” (Cuello, 2018: 125). En base a lo antes escrito y a modo de síntesis preliminar se puede desatacar dos coincidencias; en primer lugar, se observa un repertorio de danzas muy similar en Italia y la zona rioplatense interpretado durante la primera parte del 1900 y conformado por *vals*, *polca*, *mazurca* a las que posteriormente se agregó el *tango*. En segundo lugar, se observa una coincidencia de tipo nominal en los usos del término *liso*. Como se mencionó más arriba, a principios del 1900 y en la zona rioplatense el término *liso* indicaba una manera de bailar el tango; a mediados de 1900 en Entre Ríos, *tango* o *tanguito liso* era una de las denominaciones que recibía el *tanguito montielero* y, finalmente en Italia aproximadamente en la misma época, el *tango liscio* identificaba a un nuevo tipo de tango con características diferentes a las que presentaba el *tango argentino*.

2.1 El tanguito montielero es entrerriano

A lo largo de todo el relevamiento bibliográfico se encontraron referencias constantes sobre la autenticidad entrerriana del *tanguito montielero*. La marcada defensa sobre la propiedad del género puede tener sus antecedentes en una concepción nacionalista que marcó los siglos XIX y XX, cuya finalidad era la definición de un folclore musical que reflejara una identidad unificada ante la gran variedad de culturas que convivían en el mismo territorio. Una de las primeras referencias fue hallada en una entrevista a Linares Cardozo; indiscutible representante de la música de Entre Ríos desde la década de 1950, que realiza una descripción de la música folclórica tradicional de la provincia en 1962:

La región del litoral argentino carece en el presente de repertorio musical autóctono, practicado en la forma en que lo dispuso el noroeste argentino y la zona comprendida por Santiago del Estero, Tucumán y parte de Córdoba y Catamarca (Borruat, 1962: 16).

En la siguiente cita podemos observar la misma preocupación “aplaudimos el aporte (en relación con un disco recién lanzado por Linares Cardoso) ya que estamos bastante huérfanos de buena música entrerriana o correntina” (paréntesis del autor). (Cosentino, 1962: 26). Las expresiones denotan una deuda que la provincia o la región litoral contrajera con el resto del país; probablemente esta es la razón que motivó y continúa motivando a los autores, periodistas e intérpretes entrerrianos a considerar el asunto de la genuinidad del *tanguito montielero* con tanto ímpetu.

Como ejemplo de estas ideas en el plano concreto del *tanguito montielero* en Entre Ríos, Casals manifiesta que “la expresión más genuina de Entre Ríos es el tanguito montielero” (Casals, 2014: 52). Se encuentra otra expresión en las palabras de Sebastián Canel, director de un documental reciente dedicado al tanguito liso: “nos habíamos propuesto recatar el único ritmo autóctono de Entre Ríos, el tanguito montielero”.³ Otro aporte a la historia del *tanguito montielero* y sus orígenes geográficos se observa en las letras de dos canciones compuestas a mediados de 1900; paradójicamente ninguna de las dos responde a las características del género estudiado, sino a otra muy similar llamada *rasguido doble*. Una de esas canciones lleva por título *El sobrepaso* y fue registrada en 1952 por Mario Millán Medina. En su letra se observa la siguiente descripción: “Correntinos entrerrianos/ paisanada a bailar/ *el tanguito montielero*/ rasguido del litoral” y más adelante continúa: “*El tanguito montielero*/ siempre nos sabe alegrar/ rapidito de los montes/ que bailamos al compás”.⁴ A partir de esta lectura se deduce que a mediados de siglo xx el *tanguito montielero* era una danza de uso popular en eventos sociales. La otra canción a la que se hizo referencia más arriba también fue compuesta por el mismo autor y se titula *El rancho ‘e la cambicha* (1948). A continuación se transcribe una de sus estrofas: “Esta noche que hay baile/ en el rancho ‘e la cambicha/ *chamamé de sobrepaso*/ tangueadito bailaré/ *Chamamé milongueado*/ al estilo oriental/ troteando despacito/ como bailan los tagüé”.⁵ Aquí se puede constatar la mixtura de términos provenientes del ambiente del *tango* y de las danzas tradicionales del litoral;⁶ observable en las expresiones “tangueadito” y “*chamamé milongueado* al estilo oriental” y “como bailan los tagüé”, mixtura que se puede considerar parte inherente y generadora de la música de estos géneros.

En la búsqueda de descripciones y narraciones sobre los primeros *tanguitos montieleros* se encontraron referencias en Néstor Cuestas (1996),⁷ quien da testimonio sobre las músicas que escuchaba ejecutar durante su infancia a fines de 1950 en la ciudad de Diamante, provincia de Entre Ríos, donde comenzó a gestar su proyecto con el dúo *Los Hermanos Cuestas*. El autor expresa: “Yo tomé este conocimiento (refiriéndose a la música tradicional de Entre Ríos) por mi abuelo, Augusto Rouge, que tocaba la acordeón verdulera y con su hermano, El Negro, el guitarrista, ejecutaban *tanguitos lisos, polcas, shotis y mazurcas*” (paréntesis del autor) (Cuestas, 1996:7).

2.2 ¿Tango o chamamé?

Otro importante antecedente (al menos en el uso del término tango) es posible de cotejar en las grabaciones que realizó Carlos Vega en trabajo de campo a principios de 1940, en Entre Ríos. Entre estas grabaciones se encuentran varias realizadas al intérprete Agustín Franco, de quien se consultaron cinco fonogramas titulados *tango*, correspondientes al viaje número 33 que realizó Vega. En el fonograma número 3249,⁸ Franco expresa: “tocaré un tango antiguo que hoy se titula *chamamé*”. Esta pieza presenta las características de un *chamamé* actual, con la consabida subdivisión ternaria del pulso percibido en el ritmo de la melodía, aunque no tiene su final tradicional y, en su segunda sección se observan difusas inclusiones en compás de división binaria (ver imagen 3 y 4). En otra grabación correspondiente al fonograma número 3244, el intérprete dice “soy Agustín Franco, voy a tocar un *tango* que aprendí en 1905”.⁹ En la primera sección de esta pieza también

se perciben las características del *chamamé* actual, aunque tampoco aparece su final característico. Al igual que en el ejemplo anterior, en la segunda sección se observan muchas notas repetidas en motivos de cuatro semicorcheas y también se perciben fragmentos en división binaria (ver imagen 1 y 2). El fonograma 3257¹⁰ también titulado *tango*, presenta sin margen de dudas, todas las características de un *tango rioplatense* de principios de 1900 (ver imagen 5).

Haciendo una lectura de estas grabaciones y sus transcripciones¹¹ se comprende el estado difuso en que se encontraban las denominaciones *chamamé* y *tango*. También se puede deducir el lugar preponderante que comenzaba a tener el *chamamé* en la década del '40; un género que según Sayuri Raigosa había comenzado a popularizarse desde 1930 (Raigosa, 2010). De manera análoga y como se mencionó más arriba, durante las primeras décadas del 1900 el tango rioplatense se incorporó al repertorio de danzas de salón que estaba de moda, y en muchos casos las desplazó. Llama la atención que si el *tanguito montielero* estaba instalado en el folclore musical de Entre Ríos alrededor de 1950 no aparezca una sola mención (con algunos de sus múltiples nombres) en los 47 registros consultados sobre el trabajo de campo que realizó Carlos Vega en aquella provincia. En dicho registro se observan varias grabaciones con el nombre tango que, en base a las cinco piezas estudiadas, presentan características misceláneas entre el *chamamé* y el *tango* de 1900 (u otra música muy similar). Algunas grabaciones presentan claras definiciones respecto a un género y otros mantienen sus límites difusos con respecto a una u otra. A continuación se exponen algunos fragmentos de las transcripciones mencionadas:



Imagen 1. *Tango: La marejada*. 1era frase. Agustín Franco.¹²



Imagen 2. *Tango: La marejada*. 1era frase, segunda sección. Agustín Franco.



Imagen 3. *Tango antiguo*. 1era frase. Agustín Franco.¹³



Imagen 4. *Tango antiguo*. Segunda sección, puente para retomar el tema A. Agustín Franco.



Imagen 5. *Tango*. 1era frase. Agustín Franco.¹⁴

Lo antes expresado permite conjeturar dos ideas. Por un lado, el *tanguito montielero* fue una danza que se desarrolló o adquirió sus características definitivas (incluyendo su nombre) después de 1942; probablemente esa sea la razón de que los registros de propiedad intelectual comenzaran a realizarse a partir de 1976.¹⁵ Por otro lado, y en la relación con los aportes realizados a través del análisis de las grabaciones de Vega, es importante considerar la fiabilidad de los informantes que el investigador eligió para sus grabaciones, como

representantes indiscutibles de un panorama de la música folclórica y popular que se ejecutaba en Entre Ríos en la época en cuestión.

A continuación se ofrece una serie de aspectos en común entre el *tanguito montielero* y el *tango* analizados sobre partituras y grabaciones realizadas sobre un importante número de obras.

3. ANÁLISIS DE CARACTERÍSTICAS EN COMÚN

3.1. Un ostinato rítmico en el acompañamiento

La siguiente imagen muestra el patrón rítmico que realiza la guitarra que acompaña la melodía principal en los *tanguitos montieleros* (La cruz señala el chasquido). Se puede apreciar un ejemplo concreto en la canción titulada *Arbolito de Montiel*¹⁶ (es importante aclarar que solo se ofrece una comparación de patrones rítmicos y no se abordan aspectos relacionados con la acentuación y la improvisación, elementos que se consideran fundamentales en el estudio de la música popular pero que serán objeto de próximos trabajos).



Imagen 6. Ostinato usado en el acompañamiento de los *tanguitos montieleros*.

Un ostinato muy similar aparece en el modelo de acompañamiento básico de los *tangos* de finales de siglo xix y primeras décadas del xx, basada en corchea con punto (o silencio de semicorchea) y semicorchea seguida de dos corcheas, “común en numerosas danzas de la época” (Novati, 2018: 18 y Vega, 1967). Una de las más famosas de fines del siglo xix fue la *habanera*. Se transcribe a continuación un fragmento extraído de Tango de la Budinera:



Imagen 7. *Tango de la Budinera*.

Cabe destacar que en las grabaciones de 1912 de la orquesta de Greco se observan alternancias del ostinato de acompañamiento antes representado con el que es característico del *tanguito montielero* que aparece en Imagen 6 (Novati, 2018: 69).

3.2. Aspectos comunes en el ritmo de ciertos motivos

El siguiente motivo rítmico se observa de manera recurrente en varios *tanguitos montieleros*, sobre todo en la cadencia de las frases. El motivo consta de un acorde desplegado de tónica, subdominante o dominante con el ritmo corchea y dos semicorcheas seguida de negra. La primera nota siempre es la fundamental del acorde y esta nota o su quinta, siempre se repiten al principio o al final del motivo. Aparece luego de un movimiento melódico descendente de terceras o grados conjuntos:



Imagen 8. *Tanguito de aquellos tiempos* (intérprete Alcides Müller, melodía en mano derecha del acordeón, Compás 6 y 7. (Transcripción del autor).¹⁷

Este motivo se observa en las cadencias de las frases de una habanera grabada por Carlos Vega en trabajo de campo, en su viaje por Santa Fe realizado en 1954.



Imagen 9. Fonograma 7615 del archivo del INM. Compases 17 y 18 de *Habanera*, colector, Carlos Vega, Informante Felipe Ríos (80 años) viaje del INM No. 59, San Lorenzo, Santa fe, 1954¹⁸

Otro motivo empleado en las cadencias es el tresillo de semicorcheas. Obsérvese los dos ejemplos siguientes:



Imagen 10. *El rancho del tío Pancho*, Ricardo Zandomeni, (Figuroa, 2018: 62).



Imagen 11. *Tango*, intérprete Agustín Franco segunda sección primera semifrase.¹⁹

Este motivo también se percibe en los *tangos rioplatenses* y *habaneras* en los finales de frases, pero usados siempre como bordadura y en tiempo fuerte (ver imagen 7), a diferencia de los *tanguitos montieleros* donde aparece en el tiempo débil y por grados conjuntos.

En ambas danzas se observa una tendencia a construir motivos de 3 tiempos de duración precedidos por una anacrusa. Nótese la imagen 10 y los ejemplos subsiguientes que corresponden a *Arbolito de Montiel*, *tanguito de aquellos tiempos* y *No crea rubio*.



Imagen 12. *Arbolito de Montiel*, sección 1, Edmundo Pérez y Santos Tala. Transcripción del autor²⁰



Imagen 13. *Tanguito de Aquellos tiempos*, sección 2. Alcides Müller, 1976. Transcripción del autor.



Imagen 14. *No crea rubio*, J. L Roncallo. 1903, Motivo de la sección 3. (Novati, 2018: 85).

Como ya se mencionó, el motivo constituido por corchea y dos semicorcheas es característico en el *tanguito montielero* y, es usado de manera frecuente en el *tango* como se observa en los ejemplos siguientes:



Imagen 15. *Una sombra*, Firpo, c 1919, 1era sección, (Novati, 2018: 116)



Imagen 16. *Un chispazo del fogón*, Ricardo Zandomeni, (Figueroa, 2018: 64).

Otra coincidencia se observa en el motivo formado por silencio de semicorchea seguido de 3 semicorcheas. Nótese los siguientes ejemplos:



Imagen 17. *Arbolito de Montiel*, Edmundo Pérez y Santo Tala, Segunda sección, Melodía. Transcripción del autor.

Este motivo se observa en múltiples tangos como se puede ver en el siguiente fragmento extraído de *El choclo*:



Imagen 18. *El choclo*, Ángel Villoldo (1905), primera frase de melodía. (Novati y Cuello, 2018: 38).

Se observa una última coincidencia basada en un motivo antecedente y varios consecuentes que reiteran el ritmo y varían ligeramente su diseño melódico. Obsérvese los siguientes 3 ejemplos:



Imagen 19. *Derecho viejo*, E. Arolas, 1917, primera sección, primera frase.²¹



Imagen 20. *Tango*, A. Franco, 1942, Primera sección, primera frase.²²



Imagen 21. *Arbolito de Montiel*, Pérez y Tala, 1976. Primera sección. Melodía principal del acordeón. Transcripción del autor.

3.3. Otras consideraciones. tempo y forma

Todos los ejemplos abordados oscilan entre 70 y 80 negras por minuto aproximadamente. Cabe destacar que algunos tangos criollos grabados en 1911 por la Orquesta Greco, extienden un poco el rango del tempo hasta 92 negras por minuto. Por el contrario, las grabaciones de la orquesta Eduardo Arolas entre 1913 y 1918 interpretan sus *tangos* entre 54 y 78 negras por minuto (Novati, 2018: 67)

No se observan coincidencias a nivel macroformal ya que Según Ruiz y Ceñal la mayoría de los tangos de la época abordada presentan tres secciones, cada una basada en un motivo diferente (a los fines de reducir la extensión del escrito se obviaron las partituras pero a modo de ejemplo, se invita al lector a consultar *Joaquina* compuesto por Juan Bergamino en 1911)²³ (Ruiz y Ceñal, 2018: 77). *Los tanguitos montieleros* presentan por lo general dos secciones bien diferenciadas (se han abordado 9 obras, pero atendiendo a los fines antes expresados se sugiere escuchar la grabación de *Arbolito de Montiel*).²⁴ Cabe destacar que en la grabación

correspondiente al fonograma 3257 realizada por Carlos Vega a Agustín Franco,²⁵ dicha pieza presenta dos secciones diferentes que se repiten tres veces una a continuación de la otra como se observa en los tanguitos montieleros.

Es en el nivel microformal donde se observan aspectos en común. En todos los tanguitos montieleros se observa una construcción basada en motivos de dos compases con comienzo anacrúsico, que integran una frase de 4. A su vez esta frase forma otra de mayor jerarquía formada por 8 compases (Ver imagen 10). Es interesante destacar que en los tanguitos montieleros cantados suele exponerse al principio una unidad formal de menor o igual extensión a las secciones cantadas, ejecutadas por instrumentos. Dicha sección es seguida por las dos secciones cantadas que suelen repetirse dos veces. Se observa este planteo en *El rancho del tío Pancho*, de Ricardo Zandomeni, con una extensión de 24 compases (Figueroa, 2018: 62) y *Arbolito de Montiel*,²⁶ que presenta una sección inicial instrumental de 32 compases. Esta construcción formal también se aprecia en el tango *El flete*, de Vicente Greco grabado en 1914,²⁷ que expone una sección instrumental inicial de 48 compases de extensión.

3.4. Sobre el ritmo armónico y la instrumentación

En los *tangos* que se componían fuera del teatro (sainetes y circos criollos) se observan ciertas tendencias en común; entre ellas “la estructuración de la melodía sobre el acorde desplegado de tónica y dominante sobre una progresión armónica de I-V-V-I y la utilización de frases acéfalas”. (Novati y Cuello, 2018: 42). Ver imagen 19. Esta progresión básica también es muy frecuente en los tanguitos montieleros como se observa en las imágenes 17 y 18:



Imagen 22. *Tanguito de aquellos tiempos*, segunda sección, Alcides Müller, transcripción del autor.



Imagen 23. *El rancho del tío Pancho*, Música de Ricardo Zandomeni, introducción, Versión de Luis Bertolotti. Extraído de Figueroa M. (Coord. y Comp.) *Cancionero de Costa a Costa, el canto de los pueblos*, página 63.



Imagen 24. *No crea rubio*, J. L. Roncallo, 1903, 3era sección (Novati, 2018: 85)

En relación con la elección del orgánico, ambas danzas comparten el uso de la guitarra como instrumento básico de acompañamiento y el empleo del acordeón o bandoneón. Entre 1905 y 1910 se estandariza el conjunto típico de *tango* integrado por bandoneón, violín, flauta y guitarra, orgánico con el que comienzan a grabarse la mayoría de los tangos (Novati y Cuello, 2018). “Se admite que el bandoneón se conoció en Buenos Aires en la década del 1880, y que ejecutantes como Antonio Chiappe actuaron en forma ocasional o regular en conjuntos que interpretaban un repertorio variado (valeses, mazurcas, polcas y tal vez tangos)” (Novati y Cuello, 2018: 60). Es interesante destacar una publicación realizada por Javré Keram en la revista *Caras y Caretas*, el 15 de septiembre de 1906, citada en Novati y Cuello (2018), en donde se describe una escena en un bar: “la música, más que de gaita gallega o de guitarra sevillana, era de antipático acordeón, y en vez de la jota y

la muñeira, las parejas se movían al compás de vals de café concierto o de tangos orilleros” (Novati y Cuello, 2018: 59). Las afirmaciones precedentes permiten suponer que la ejecución de *tangos* en el acordeón pudo ser una práctica viable en Entre Ríos, en las regiones donde el bandoneón no estaba presente. Cabe destacar que, según Roberto Miglio, el bandoneón también integró los conjuntos de música tradicional del litoral alrededor de 1950, justamente por la fama que habían adquirido las orquestas típicas de *tango* y el amplio registro que ofrecía el instrumento. También es menester recordar que la inclusión de *tangos* y *chamamés* (entre otras danzas tradicionales del litoral) fue una práctica común observada en famosos intérpretes de uno u otro género (Miglio, 2007:21).

4. CONCLUSIONES

El análisis musical inmanente y la lectura de la bibliografía permitieron establecer múltiples puntos de conexión en un plano musical concreto, así como también generar una serie de abstracciones en un campo más conjetural, con respecto a las coincidencias observadas entre el *tanguito montielero* y un tipo de *tango* que se ejecutaba en la zona del Río de la Plata a principios de 1900. En relación con el plano musical neutral los factores más relevantes que se perciben son: en primer lugar el empleo de un motivo rítmico que se mantiene casi invariablemente a lo largo de cada pieza, constituido por corchea y dos semicorcheas en el *tanguito montielero* y corchea con punto y semicorchea en el *tango*, seguidas de dos corcheas. Este motivo aparece ejecutado en los instrumentos o partes texturales con función de acompañamiento. En segundo lugar, las progresiones armónicas basadas en la recurrencia de dos compases en I y dos compases sobre el V grado de la escala mayor, el empleo de compás binario de dos tiempos y la forma musical basada en motivos de cuatro tiempos en frases de cuatro compases constituyen características fácilmente reconocibles en ambos géneros. Otros factores en común incluyen el empleo del término *liso* y el uso de determinados instrumentos musicales. En relación con el primero se observa que el uso de la palabra *liso* es compartido por ambas danzas y con el mismo significado, concepto que según Inés Cuello se usaba en el Río de la Plata a principios de siglo XX para indicar una forma particular de bailar el *tango*. Sobre el segundo factor nombrado los instrumentos empleados incluyen el uso de la guitarra y el timbre similar del bandoneón y el acordeón.

En el plano conjetural se propone la hipótesis de que, además de la semejanza en el uso diminutivo del término *tanguito*, el *tango criollo* pudo haber sido tomado como punto de partida para la definición del *tanguito montielero* en Entre Ríos durante la primera mitad del siglo XX, e incorporado elementos de la variedad de géneros musicales que se practicaban en la época y en esa región como eran la *chamarrita*, el *rasguido doble*, el *shotis* y el *chamamé*. Así mismo se estima que, aproximadamente en 1950 el *tanguito montielero* había adquirido características definitivas que permitían reconocerlo entre los otros géneros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, Mario (2010): *Enterrerrianías*. Paraná, Editorial del autor.
- Borruat, Raul (1962): “Linares Cardoso en el folclore del litoral” en *Revista Folclore*, nº 17. pp. 16- 17. <https://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-17/> [consultado: 21/11/21]
- Cámara de Landa, Enrique (1996): “Recepción del tango rioplatense en Italia” en *Trans, revista transcultural de música*, nº 2, SIBE Sociedad de Etnomusicología, Versión digital <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/277/recepcion-del-tango-rioplatense-en-italia>. [Consultado 01/08/2021].
- Cámara de Landa, Enrique (2000): “Escándalos y condenas, el tango llega a Italia” en Pelinski, Ramón (Comp.): *El tango nómada, ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor. pp. 163-250.
- Cámara de Landa, Enrique (2010): “Tango italiano, del exotismo al folclore” en Lencina, Teresita, García Brunelli, Omar y Salton, Ricardo (Comp.): *Escritos sobre tango, en el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro Feca Ediciones. pp. 147-160.

- Cámara de Landa, Enrique (2002): “Hibridizations in the Tango, Objects, Process, and Considerations” en Steingress, Gerhard (Ed.): *Song of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, A comparative analysis of Revetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana and English urban folk, London, Lit. pp. 83-112.
- Cámara de Landa, Enrique (1999): *Passione argentina, tangos italianos de los años '30*, Ensayo introductorio del CD, Ministero per I Beni e le Attività Culturali, Discoteca di Stato, Roma, Universidad de Valladolid.
- Casals, Roque (2014): *Panorama de la música en Entre Ríos, Tradicional- folclórica- De las colonias – Popular*, Entre Ríos, Ediciones del CLE.
- Cardozo, Linares (1969): “Los trajines de doña chamarrita” en Revista Folklore, n° 177. pp. 49. <https://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-177/> [Consultado 22/11/2021].
- Cosentino, Ivan (1962): “Linares Cardoso evocando Entre Ríos” en *Revista Folklore*, n° 12. p. 26. Buenos Aires. <http://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-12/> [consultado: 21/11/2021].
- Cuello, Isabel [1980] (2018): “La coreografía del tango” en Novati, Jorge (Comp.): *Antología del tango rioplatense, desde sus comienzos hasta 1920*, Vol. 1, Bs. As, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Cuestas, Nestor (comp.) (1996): *Linares Cardozo y yo*, Bs. As, Editorial Iga. <http://revistafolklore.com.ar/wp-content/uploads/2019/03/Linares-Cardozo-y-yo.pdf> [consultado 21/09/2021].
- Figuroa, Maria. E. (coord. y comp.) (2018): *Cancionero de Costa a Costa, selección de música entrerriana*, Vol. 1, Paraná, Editorial De Costa a Costa.
- García, Claudia y Müller, Marcia (en prensa): “Tanguito montielero ritmo entrerriano” (texto preliminar cedido por la autora).
- Miglio Guitiérrez, Roberto (2007): *El tango, el Litoral y Paraguay, su relación con el chamamé, la polca paraguaya y la guarania*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Müller, Müller (2021): *Tanguito Montielero, la música de mi pueblo*, Corrientes, Moglia Ediciones.
- Novati, Jorge (Comp.) [1980] (2018): *Antología del tango rioplatense, desde sus comienzos hasta 1920, Vol. I*, Bs.As, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Raigosa, Sayuri, R. (2010): “El chamamé: construyendo un significado hoy en Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense” en *Revista Iluminuras*, Vol. 11, N° 25. pp. 1-14. <https://www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/15738> [consultado el 25/11/2021].
- Roman, Marcelino (1956): “La poesía trovadoresca en Entre Ríos” en *Revista Danzas nativas*, n° 2. pp. 11-12. <http://revistafolklore.com.ar/marcelino-m-roman-entrerrianos-2/> .Consultado el 2/10/2021]
- Russo, Diana (2014): *Ecos de Sapucay, Fragmentos sobre Tanguito Montielero*. Dirección: Diana Russo, Paraná, Voleo alto producciones.
- Ruiz, Irma y Ceñal, Nestor R. [1980] (2018): “Aspectos musicológicos” en Novati Jorge: *Antología del tango rioplatense, desde sus comienzos hasta 1920, Vol. I*, Bs.As, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vega, Carlos (1967): “Las especies homónimas y afines” en *Los orígenes del tango Argentino* (Inédito) en *Revista Musical Chilena, Volumen 21 n° 101*, pp. 49- 65. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14463/14776>. [Consultado 25/09/2021].

NOTAS

- 1 Acordeón de ocho bajos.
- 2 Festival Nacional del Mate (Paraná), Festival “De Costa a Costa” (Concepción del Uruguay).
- 3 Diario *El once*, Miércoles 20 de Enero de 2016, Extraído de <https://www.elonce.com/secciones/institucionales/448678-filman-en-nogoyna-un-documental-sobre-el-tanguito-montielero.htm>Diario (consultado el 20/11/2021).
- 4 *El sobrepaso* (1952) Sello Odeón, extraído de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/72/> [consultado el 8/12/2021].
- 5 *El rancho de la Cambicha* (1948) en LP En el Rancho ‘e la Cambicha, Sello ODEON, Buenos Aires. Extraído de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/72/> consultado el 8/12/2021
- 6 Sobrepaso: nombre con que se identifica un paso de baile de chamamé y también al género rasguido doble.

- 7 Néstor Cuestas fue un reconocido intérprete, gestor cultural y conductor radial de la provincia de Entre Ríos, miembro del dúo Los Hermanos Cuestas, que tuvo su mayor auge entre las décadas del 1970 y 1980.
- 8 Viaje 33. Tango antiguo, Fonograma 3249, soporte: 602, Sector; Archivo de músicas de tradición oral, Grabación obtenida en trabajo de campo por Carlos Vega en Santa Fe, Entre Ríos, noviembre de 1942, Músico Agustín Franco, Acordeón.
- 9 Viaje 33, *tango* “la marejada” 1905, Fonograma 3244, soporte: 601, Archivos de músicas de tradición oral, Grabación obtenida en trabajo de campo por Carlos Vega en Santa Fe, Entre Ríos, noviembre de 1942, Músico Agustín Franco, Guitarra
- 10 Viaje 33, *tango*, Fonograma 3257, soporte: 604, Archivos de músicas de tradición oral, Grabación obtenida en trabajo de campo por Carlos Vega en Santa Fe, Entre Ríos, noviembre de 1942, Músico Agustín Franco, Guitarra.
- 11 Todas las transcripciones de las interpretaciones de Agustín Franco fueron realizadas por el autor y revisadas por Luciano Grandi, Mariana Pretto y Alejandro Fissore.
- 12 Op. Cit. Nota al pie número 10.
- 13 Op. Cit. Nota al pie número 9.
- 14 Op. Cit. Nota al pie número 11.
- 15 Según Müller (2021) el primer registro en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores S.A.D.A.I.C bajo el subgénero (término acuñado por la misma institución) *tanguito montielero* fue *Arbolito de Montiel* (Müller, 2021: 86). En la base de datos de dicho organismo se observa el registro de la pieza realizado el 16 de junio de 1976 por Eduardo Lescano Carlos (cuyo nombre artístico era Santos Tala) como el autor de la letra y Edmundo Pérez como el compositor de la música. Cabe destacar que según Müller (2021) la canción fue compuesta en 1965 pero no pudo ser registrada en S.A.D.A.I.C por que no existían antecedentes del género (Müller, 2021: 82).
- 16 <https://www.chajarialdia.com.ar/?p=124506> (consultado el 25/01/2022)
- 17 <https://www.youtube.com/watch?v=6k90xFgqDG8> (consultado el 08/01/2022). Transcripción revisada por Marcia Müller y Mariana Pretto.
- 18 Extraído de Novati, 2018: 29.
- 19 Op. Cit en nota al pie número 11.
- 20 Transcripción revisada por Marcia Müller y Mariana Pretto. En esta imagen y en las imágenes 8, 10, 13, 17 y 22 la cifra de compás es dos cuartos. Dicha cifra no se observa dado que es un fragmento recortado de la partitura que corresponde a un pasaje interno de la canción.
- 21 Extraído de (Novati, 2018: 79)
- 22 Op. Cit en nota al pie número 11.
- 23 <https://www.todotango.com/musica/tema/2587/Joaquina/> (Consultado el 26/12/2021)
- 24 https://youtu.be/hrkzMl0z2_8 (consultado el 26/12/2021)
- 25 Op. Cit en nota al pie número 11.
- 26 https://youtu.be/hrkzMl0z2_8 (consultado el 08/01/2022)
- 27 <https://www.youtube.com/watch?v=ZrIHKlOWDuY> (consultado el 08/01/2022)