

El «tango–Drácula» del siglo XXI: Julián Peralta y la bisagra generacional entre tradición y modernidad



The «Dracula–tango» of the 21st century: Julián Peralta and the generational hinge between tradition and modernity

Martin Vidal, Paloma Nicole

Paloma Nicole Martin Vidal *

palomamv44@gmail.com

Universidad Alberto Hurtado, Chile

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0057, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961004/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0057>



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

Resumen: Este artículo consiste en un breve estudio acerca del músico de tango argentino Julián Peralta, desde un punto de vista mixto que plantea un análisis musical e histórico. Se establece una caracterización de su estilo y trayectoria para proponer la relevancia de esta figura como una bisagra de doble dimensión: por una parte, de tipo histórica, pues se situaría en el eje de un nuevo ciclo de resurgimiento de este género, como protagonista de una «generación decisiva»; por otra, de tipo estético, ya que Peralta ha desplegado un estilo musical propio, mediante creaciones influyentes en la escena del tango contemporáneo del siglo XXI. Su sello sonoro es particularmente sombrío, lo que en algún momento condujo a ser considerado bajo el epíteto de «tango–Drácula» en algún intercambio de palabras entre músicos. Esta investigación recoge ese concepto para articular —hermenéuticamente— la organización de este caso de estudio, rescatando la combinación simbólica de elementos pertenecientes tanto a la tradición como a la modernidad del tango.

Palabras clave: Julián Peralta, teoría de las generaciones, tango argentino del siglo XXI.

Abstract: *This article consists of a brief study of the Argentine tango musician Julián Peralta from a mixed point of view that presents a musical and historical analysis. A characterization of his style and career is settling to propose the relevance of this figure as a double-dimensional hinge: on the one hand, of a historical nature, since he would be placed at the axis of a new cycle of resurgence of this genre, as the protagonist of a «decisive generation»; on the other hand, of an aesthetic nature, since Peralta has developed his musical style, through influential creations in the contemporary tango scene of the 21st century. His sound signature is particularly gloomy, which in a moment led to him being considered under the epithet of «Dracula–tango» in some exchange of words between musicians. This research picked up this concept to articulate —hermeneutically— the organization of this case study, rescuing the symbolic combination of elements that belong to the tradition and the modernity of tango.*

Keywords: Julián Peralta, theory of generations, 21st Century Argentinian tango.

INTRODUCCIÓN

El músico argentino Julián Peralta es una figura central en el tango actual rioplatense.^[1] Durante los primeros años como integrante y fundador de la Orquesta Típica Fernández Fierro a fines de los 90, y a principios de los 2000 con la formación del sexteto Astillero, ha marcado una ruta de estilo particular con gestualidades musicales que se distinguen por su carácter umbrío, inquietante, y abrumador. Más adelante, la orquesta típica que lleva su nombre expandió estos elementos a un formato más tradicional en el aspecto formal, a través de arreglos de canciones y nuevos tangos creados en las últimas dos décadas, con una impronta de mayor cercanía hacia las audiencias habituales del tango-canción. Sin embargo, la escucha atenta de estas grabaciones permite apreciar un hilo conductor en el modo de plantear los recursos musicales de estos tangos, bajo un prisma sonoro que delata el temple emotivo de agitación, desazón y depresión que caracteriza a las sociedades del presente milenio: una suerte de «tango-Drácula», como menciona el mismo Peralta.

Por otra parte, el quehacer musical activo de este músico reflejaría un asunto fundamental en el devenir generacional que dio inicio a la llamada «nueva época de oro» del tango argentino. Desde el punto de vista de la teoría de las generaciones (Marías, 1949, Jaeger, 1985, Strauss y Howe, 1991 y 1997, Martin, 2008, Flores-Fernández *et al*, 2020), existen personas clave que son capaces de impulsar los sistemas de ciclos en el acontecer histórico, que responden —a su vez— a determinados patrones vitales que interactúan con sus propios contextos sociales. En este sentido, Peralta protagoniza una generación decisiva: aquella que marca el resurgimiento del tango, desde fines de los 80 hasta nuestros días.

En este artículo se analizarán algunas obras de los principales proyectos musicales que lidera Julián Peralta, con el fin de caracterizar su factura estética «draculesca», para definir el aporte artístico de esta música al desarrollo del tango contemporáneo, a partir de la combinación de elementos que pertenecen tanto a la tradición como a la modernidad del tango. La intención es dar explicación a este fenómeno creativo, mediante la hipótesis que plantea a Peralta como epónimo del primer eslabón cíclico de «innovación colectiva»: un nuevo comienzo para la historia del tango que avanza hacia un futuro fértil en creación y trascendencia en la música popular.

1. JULIÁN PERALTA: EL DESARROLLO DE UN MÚSICO TANGUERO

Pianista, compositor, arreglador, director y experimentado docente, Julián Peralta ha emergido dentro de la escena musical contemporánea del tango argentino como una pieza esencial en el engranaje tanguero, desde una perspectiva tanto histórica como estilística. Su formación musical comenzó en su adolescencia y pasados los veinte años de edad inició estudios sobre tango, en una época donde fue necesario reconstruir las tradiciones de las clásicas prácticas musicales, cuando ya se había perdido mayoritariamente la transmisión oral del género. Para el estallido social del 2001 en la Argentina, Peralta era protagonista de la explosión del movimiento de «La Máquina Tanguera» en Buenos Aires, donde numerosas orquestas típicas de jóvenes músicos/as daban comienzo a una nueva etapa: la del resurgimiento del tango en el siglo XXI.

NOTAS DE AUTOR

* Musicóloga y docente de la Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Magister en Artes mención Musicología (Universidad de Chile), Título de Profesora Especializada en Teoría General de la Música y Licenciada en Artes mención en Teoría de la Música (Universidad de Chile). Como docente universitaria, ha dictado clases sobre lenguaje, teoría, investigación, historia y análisis musical. Perteneció a varias asociaciones internacionales de musicología. Es integrante fundadora del colectivo MÚSICAS Y GÉNERO—Grupo de Estudios Latinoamericanos (MyGLA). Ha participado en congresos, conferencias y publicaciones musicológicas en Chile y el extranjero. Sus investigaciones musicológicas han abordado estudios de género, tango instrumental rioplatense de la «época de oro» y tango contemporáneo.

Entre los años 2001 y 2005, estuvo a cargo de la dirección musical —y autor de la mayoría de los arreglos— de la Orquesta Típica Fernández Fierro, donde ensayó sus primeros pasos compositivos en el tango. Juntos grabaron los discos en estudio *Envasado en origen* (2001), y *Destrucción masiva* (2003), dos producciones que reúnen arreglos de tangos tradicionales en clave puglieseana y un total de cinco composiciones de Peralta (de esta época es el tango instrumental «Mal Arreado», del cual nos referiremos más adelante en este trabajo). Hacia el año 2005, Peralta decide retirarse de la orquesta para formar una agrupación propia: el sexteto de tango Astillero. Allí ha desplegado hasta la actualidad toda su impronta creativa, con composiciones mayoritariamente instrumentales (cerca de cuarenta obras) —las que cubren gran parte de los tangos presentes en los discos de esta agrupación—. Las producciones discográficas de Astillero son:^[2] *Tango de ruptura* (2006), *Sin descanso en Bratislava* (2009), *Soundtrack Buenos Aires* (2013)^[3] —con orquesta de cuerdas—, *Quilombo* (2017), *Arcadia* (2020) —un EP con seis tangos cantados— y, finalmente, *Noche random* (2023–2024).^[4]

Paralelamente, la formación de la Orquesta Típica Julián Peralta el año 2012 inauguró una importante propuesta artística en el tango contemporáneo: el registro de tangos cantados con versiones de los nuevos clásicos del siglo XXI. En una cuidadosa metodología de trabajo creativo, Peralta produjo dos discos con esta formación, con el propósito de antologizar canciones de los tiempos actuales (varias de ellas tangos), y aportar a la tradición del género del tango canción interpretado con orquesta típica. A partir de estas producciones discográficas circulará la denominación de «Nueva Época de Oro» del tango, leyenda situada en alguna solapa de los discos en formato CD de la serie «De puerto». El primer álbum contiene dos composiciones propias y el segundo (2017) aumenta a seis —la mitad de los tracks—, lo que revela una mayor confianza en el ámbito compositivo del tango canción con orquesta típica.

Mediante este vasto repertorio (ver imagen 1), Peralta ha logrado desplegar rasgos musicales que conectan a la tradición y a la modernidad del género, en un punto estilístico intermedio. Sus composiciones se han difundido mundialmente en el ámbito tanguero, gracias a la proliferación de nuevas agrupaciones, orquestas escuela y workshops dedicados al género en Europa y Estados Unidos. A la vez, se trata de creaciones que han ejercido influencia directa de la estilística peraltiana sobre otros proyectos musicales de la escena del tango contemporáneo.^[5]

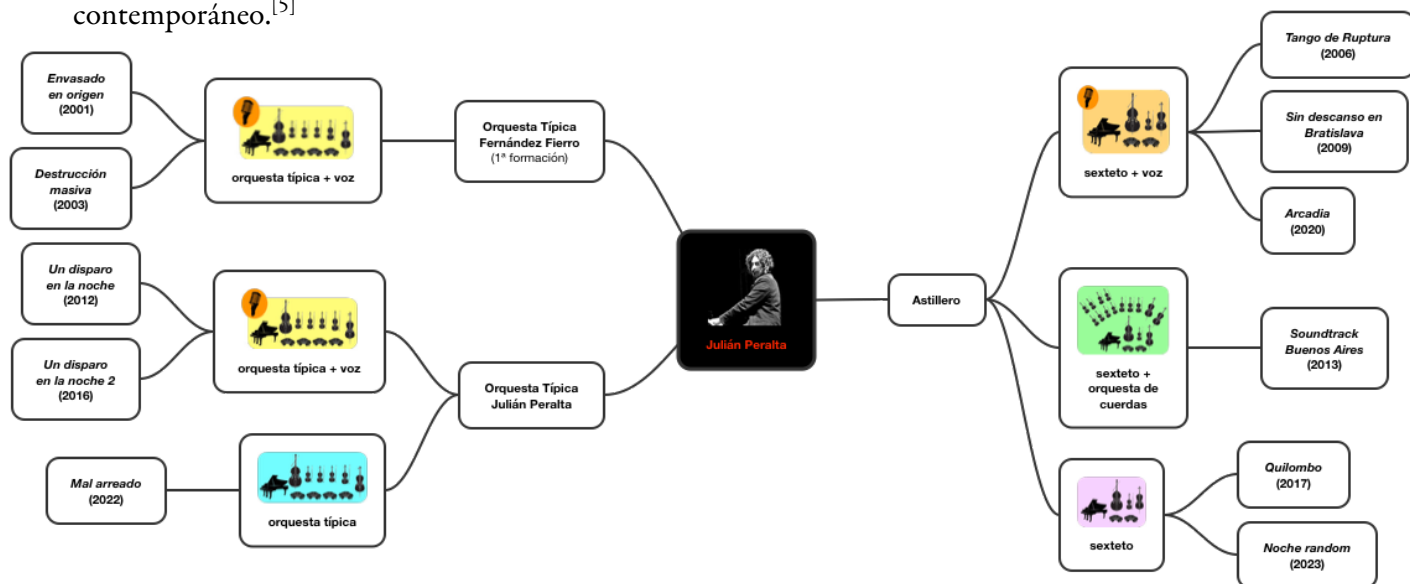


IMAGEN 1.

Mapa conceptual. Producción y discografía general de Julián Peralta.

A continuación, se revisarán algunas breves consideraciones teórico–metodológicas sobre las generaciones de músicos en la historia del tango, con el objetivo de proponer un análisis cíclico acerca de la cronología, evolución y proyección de este género musical, en diálogo con el espacio —y la factura artística— que ocuparía Julián Peralta en esta amplitud general.

2. PERALTA COMO BISAGRA GENERACIONAL EN LA HISTORIA DEL TANGO

Uno de los fundamentos de este artículo se construye sobre la hipótesis que plantea a la figura de Julián Peralta como un punto de unión o bisagra entre dos grandes eras en la historia del tango. Esta argumentación es posible mediante la construcción de un ordenamiento estructurado de los grupos de personas que participaron en ella, para determinar posteriormente el rol que cada integrante ejerció en el desarrollo de este género musical. En este caso, se propone la metodología de trabajo que despliega la *teoría de las generaciones*: una línea de estudio que pertenece a la disciplina de la historia, aunque su ontología preliminar fue introducida desde el campo de la filosofía por José Ortega y Gasset en la primera mitad del siglo XX (1923, 1965 [1933]), y comenzó a sistematizarse más tarde en manos de su discípulo Julián Marías (1949, 1955). Consiste en un método para establecer un sistema de escalada de generaciones superpuestas en un determinado período, para comprender el reflejo simultáneo de influencias entre *lo que ocurre y a quiénes les sucede*. Este ejercicio permite determinar tramos donde una «generación decisiva» (concepto de Ortega y Gasset, en Marías 1949, pp. 158–159) es responsable de las «vigencias sociales» (Marías, 1949, pp. 163, 165–166) de un espacio de tiempo histórico.

Esta teoría ha sido replanteada y actualizada por la dupla norteamericana de Strauss y Howe (1991 y 1997), mediante un acucioso estudio sobre la historia de Estados Unidos desde 1584 a 2069, considerando lo que ellos denominan la «historia del futuro», porque, como señalan los autores, «si el futuro reproduce el pasado, también el pasado debe anticipar el futuro» (Strauss y Howe, 1991, p. 8).^[6] En síntesis, la teoría de las generaciones, desde sus diferentes posibilidades de periodización, plantea ciclos de grupos generacionales que van entre 15 a 22 años de extensión,^[7] que son recurrentes y heterogéneos, cuyas interacciones estratégicas de redes de personalidades se conforman como centro de actividades, cambios y continuidades en la historia social y artística de un determinado grupo humano (Strauss y Howe, 1991).

Respecto a la historia del tango, en este estudio se propone un primer ejercicio exploratorio de ordenamiento generacional, en base a esta teoría disciplinar. Tomando como extremos temporales los años 1870 y 2020, es posible establecer una estimación de diez grupos generacionales, distanciados en un promedio de 15 años (aunque con tramos no equidistantes). Estos grupos pueden ser denominados mediante un epónimo estratégico para el estudio histórico del *corpus*; es decir, el nombre de una figura crucial de ese grupo generacional. Según esta metodología, las personas transitan ciclos vitales de aproximadamente tres lustros, que determinan rasgos específicos de energía, los que —a su vez— le permiten interceder en el devenir creativo (en el caso de las corrientes artísticas) de todo un conjunto mayor de personas pertenecientes a un movimiento determinado. La elección de un epónimo por sobre otro está definido, entonces, por el cálculo metódico que se aplica a todos los integrantes humanos de un movimiento o grupo generacional en estudio. Así, se establecen fechas vitales en cada figura: de nacimiento, de juventud, de consolidación creativa, de madurez, etc. En general, se considera que las personas estudiadas concentran su mayor cantidad de impulsos decisivos al interior de su generación entre los 30 y 45 años de edad.

En perspectiva panorámica, dos grupos generacionales sucesivos conforman eslabones cíclicos mayores que responden a una orgánica diacrónica y relativamente lineal en el tiempo, de alrededor de tres décadas de extensión. Las razones específicas para cada período forman parte de una investigación mayor en curso que resulta inviable de detallar en esta instancia, debido a su envergadura. Sin embargo, en una primera aproximación, su desarrollo funcionaría con los siguientes ciclos (ver imagen 2):

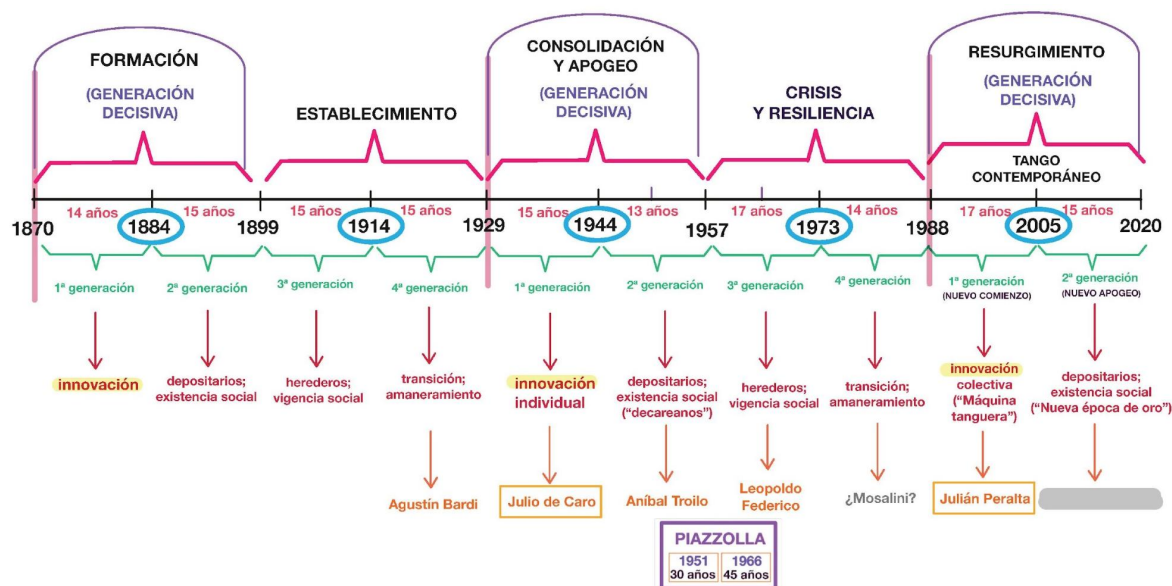


IMAGEN 2.

Esquema preliminar de la historia del tango desde la teoría de las generaciones.

1. Formación, generación decisiva: abarca la «prehistoria del tango» en un primer tramo de 1870 a 1883 (1ª generación de «innovación»), y un segundo de 1884 a 1898 (2ª generación de «depositarios»).
2. Establecimiento: involucra a la Guardia Vieja y la Guardia Nueva en la historia del género. Se despliega desde 1900 a 1914 en su primera fase (3ª generación de «herederos» y «vigencia social»), y de 1915 a 1929 en la segunda (4ª generación de «transición» y «amaneramiento»; fin de un primer eslabón doble, bajo el epónimo de «Agustín Bardi»).
3. Consolidación y apogeo, generación decisiva: corresponde a la llamada «Época de Oro» tradicional del tango. Abarca desde 1929 a 1957, divididos en tramos de 1929 a 1943 (1ª generación de «innovación individual», en manos de los sextetos y orquestas típicas imperantes) y de 1944 a 1957 (2ª generación de «depositarios» y «existencia social», con los músicos decareanos, bajo los epónimos de «Julio De Caro» y «Aníbal Troilo»).[8]
4. Resiliencia: se extiende desde aproximadamente 1957 a 1973 (3ª generación de «herederos» y «vigencia social»), en una primera parte, y de 1974 a 1988 (4ª generación de «transición» y «amaneramiento»; fin del segundo eslabón doble, bajo el epónimo inicial de «Leopoldo Federico», y un segundo epónimo aún sin resolver).[9]
5. Tango contemporáneo, generación decisiva: va desde 1988 hasta la pandemia mundial, en el tramo 1988–2004 (1ª generación de un nuevo comienzo, de «innovación colectiva» —con el surgimiento de la «Máquina Tanguera»—), y 2005–2020 (2ª generación de «depositarios», «existencia social» y «Nueva época de oro»). Se propone el epónimo de «Julián Peralta» a esta primera generación —de carácter decisivo— de la gran etapa de resurgimiento del tango en el siglo XXI, según la hipótesis acá planteada, pues este músico protagonizaría una generación decisiva. No solo por el impacto temporal de su actividad al interior del género, sino también por su estética, la cual ha sido versionada a nivel global, es posible considerar a la figura de este compositor como un elemento determinante en la historia del tango.

En el siguiente apartado, se expondrán las características principales del estilo musical peraltiano, que se sitúa, al igual que generacionalmente, en una bisagra estilística al interior del género: en el filo entre tradición y modernidad.

3. EL «TANGO DRÁCULA» PERALTIANO: LA BISAGRA ESTÉTICA

«Tiendo a escribir medio depre. Jodemos con que hacemos tango–Drácula. Es lo que me sale» (Valenzuela, 2022).^[10] Con estas palabras se refirió Peralta a fines de 2022 para describir irónica y lúcidamente cómo suele componer. ¿Qué aspectos conforman su estética musical para ser descrita en estos términos draculescos? ¿En qué sentido este modo «depresivo» de crear sus tangos se relaciona con el conocido personaje de terror?

Drácula,^[11] protagonista de ficción de la célebre novela homónima británica de Bram Stoker,^[12] publicada en 1897, es un siniestro conde que encarna el arquetipo de «vampiro». La vida de este personaje transcurre durante la noche, inmerso en sombras y tinieblas, rodeado de lujos refinados y de una irremediable melancolía, pues su infinitud lo mantiene condenado a la soledad. Estas características lo han vinculado a estéticas relacionadas con el gótico moderno, el romanticismo y el expresionismo, entre otras manifestaciones artísticas; es decir, la expresividad de la exaltación de la nostalgia, la ferocidad del drama y de la oscuridad. Al igual que la cultura draculesca, la estética peraltiana desprende evocaciones angustiosas, abrumadoras, depresivas, oscuras y fantasmagóricas. Una serie de estrategias de expresividad e intencionalidades simbólicas (García Brunelli, 2016) darían forma a los gestos musicales con esas cualidades, mediante una mezcla equilibrada de rasgos provenientes tanto de la tradición del género como de maneras modernas de sonar, en consonancia con la naturaleza sónica del actual milenio. En efecto, Julián Peralta afirma que no se trataría precisamente de él, sino del sonido tanguero de hoy: «(...) yo no creo que sea un sonido “mío” o de los colegas (...), sino un sonido que está dando vueltas en el aire. Uno lo baja al papel. Esta época tiene su sonido» (Valenzuela, 2022).

Para caracterizar el «tango–Drácula» de estilo peraltiano, debe considerarse la fuerte influencia musical de la tradición tanguera, principalmente de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Astor Piazzolla, como trilogía esencial; de ellos pertenecen los *yeites* y elementos técnicos del tango que dan forma a sus composiciones^[13]. Por otra parte, la creación tanguera y moderna de Peralta en el siglo XXI pone en juego otros recursos que, en su conjunto, son expresados con especial exageración e insistencia, los que se pueden resumir en: 1) el uso de la modalidad (y la bimodalidad), 2) la armonía inestable (mediante la implementación de acordes alterados), 3) el minimalismo discursivo (tanto en las combinaciones melódicas como rítmicas, timbrísticas y orquestales), 4) el desarrollo rítmico desde la obsesión y 5) la densidad orquestal, son los aspectos más destacados. Estas estrategias expresivas peraltianas relacionadas con la modernidad se pueden sintetizar a través del concepto de «hipérbole tanguera», pues cada una de ellas se manifiesta con permanente exacerbación y sobrecarga de recursos (ver imagen 3).

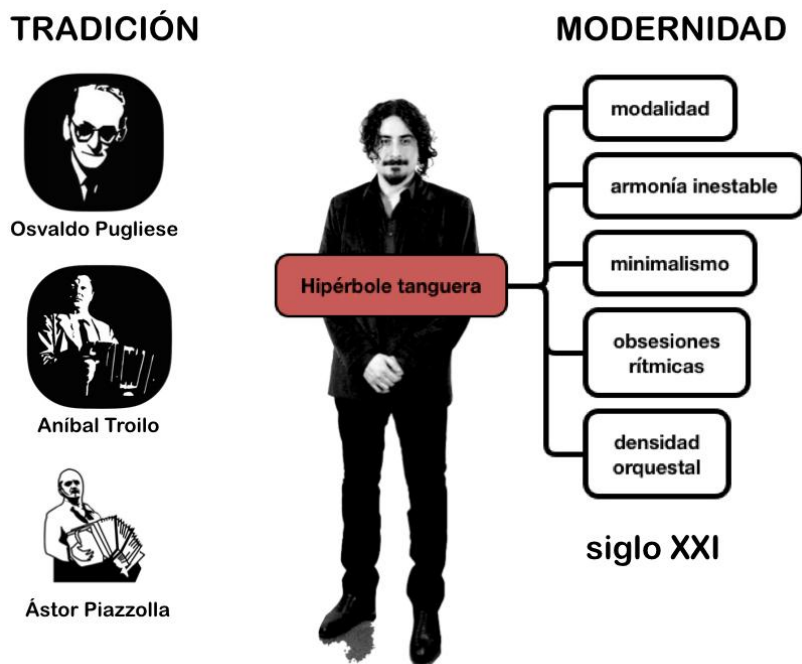


IMAGEN 3.

Esquema conceptual Elementos de tradición y modernidad en el estilo peraltiano.

Como una consideración panorámica del ciclo generacional en estudio, es posible situar al estilo del «tango-Drácula» peraltiano en el vértice de corrientes tradicionalistas y vanguardistas (ver imagen 4):^[14]

CORRIENTES Y ESTILOS DEL TANGO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO (Buenos Aires, 2001-2023)			
Corrientes	Estilos	Casos	
Tradicionalistas	Tradición clásica: Tango tributo o reconstruccionista	“Orquestas escuela” Orquestas tributo	
	Tradición innovada: Nuevas composiciones en estilos clásicos	Ramiro Gallo Alfredo “Tape” Rubín	
	Vanguardistas: Nuevas composiciones del siglo XXI	“tango-Drácula”	Orquesta Típica Julián Peralta Astillero Orquesta Típica Ciudad Baigón
		Tango-rock	Orquesta Típica Fernández Fierro
Tango-jazz (piazzolismo)		Diego Schissi	
	Tango y folklore	Quinteto Criollo Mariano González Calo	
Desbordes	Tango y música contemporánea	Agustín Guerrero	
Rupturas	Tango-electrónico	Tanguetto	

IMAGEN 4.

Esquema conceptual Elementos de tradición y modernidad en el estilo peraltiano.

Revisaremos algunas composiciones, a través del análisis musical de sus características primordiales. El primer ejemplo es el tango instrumental «Mal Arreado», paradigma del «tango-Drácula» peraltiano. Fue grabado en 2001 por la Orquesta Típica Fernández Fierro y re-lanzado el 2022 por la Orquesta Típica Julián Peralta. La partitura está en *re* menor, que consideraremos como modo menor y modo eólico, por su

coincidencia con las notas de la escala menor natural. Al analizar la obra, son distinguibles ciertos puntos de funcionalidad tonal, como por ejemplo la sensible de la dominante en el bajo, para tensionarla (imagen 5), y la nota pedal sobre el mismo quinto grado (imagen 6):



IMAGEN 5.

Cuadro El «tango-Drácula» como bisagra estética en el tango argentino contemporáneo.



IMAGEN 6.

Extracto de partitura de «Mal Arreado» original del autor Sección rítmica de piano y contrabajo c 1-3.

No obstante su armadura, la obra es bimodal, ya que simultáneamente al eólico introduce el modo frigio, el cual se destaca por sobre lo tonal. Este procedimiento creativo tiene su origen en el folklore argentino. Según Julián:

[«Mal Arreado»] es un tema bimodal, en la misma lógica que las vidalas, pero en vez de hacerlo sostenido en base a las terceras del folklore y en base a eólico y dórico, que son un poco más felices, esta se sostiene en [el intervalo de] sexta, que es más tanguero, y frigio y eólico, que es más depre. (Valenzuela, 2022)

Carlos Vega (1944) escribió acerca de la bimodalidad en el cancionero ternario colonial del folklore argentino, señalando la presencia de la superposición de dos modos en un segmento importante del desarrollo melódico de este repertorio. Aunque Vega no menciona de manera específica los nombres de esos modos, en la imagen 7^[15] se puede apreciar que se refiere a los modos eólico (abajo) y dórico (arriba).^[16]



IMAGEN 7.

Bimodalidad en el cancionero ternario colonial (Vega 1944:160).

Peralta tomó esta idea y cambió el dórico por el frigio, añadiendo el *mib*. En la imagen 8, se pueden apreciar las dos escalas modales implementadas en «Mal Arreado» (por intervalos de terceras).



IMAGEN 8.
Orden general de notas bimodales en «Mal Arreado».

En comunicación personal,^[17] Julián Peralta señala que en ese punto se propuso realizar la aplicación de esta estructura de otra manera: en vez de usar las terceras superpuestas, las invirtió en intervalos de sexta, que son distancias más presentes tradicionalmente en las melodías expresivas del tango. Ese mismo giro descendente en sextas forma parte de la cadencia frigia, una combinación de acordes que caracteriza a ese modo y que termina en un semitono sobre la tónica. El acorde Napolitano, entonces, se convierte en sello estilístico (ver imagen 9).

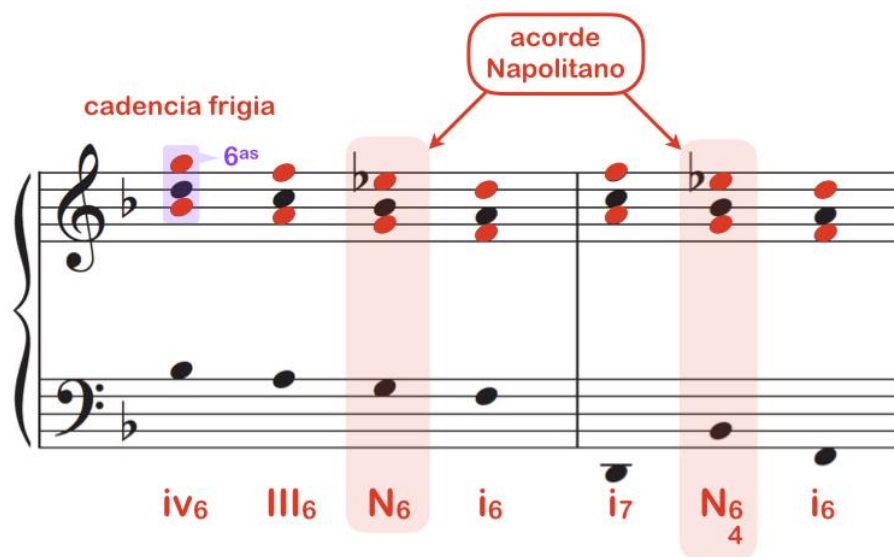
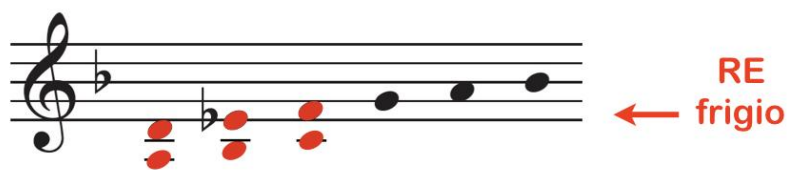


IMAGEN 9.
Notas y funciones armónicas de la cadencia frigia en «Mal Arreado».

Motívicamente, las melodías usarán ese borde limítrofe entre tonalidad y modalidad desde el modo frigio, insistiendo en las notas frigias para re menor, que también serán tomadas desde la dominante. Ocurre una modulación lejana por intervalo de tercera menor descendente hacia el sexto grado con intercambio modal (de re menor a si menor), que transporta las notas frigias a si menor (ver imagen 10):



modulación lejana (3^am ↓ = VI I.M.)

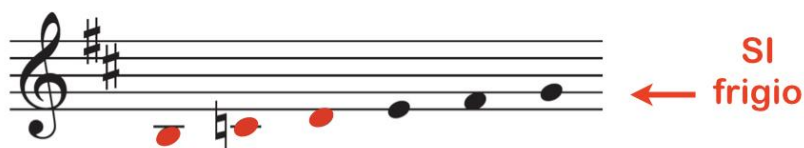


IMAGEN 10.
Notas frigias en «Mal Arreado».

Las sextas tangueras de esta composición son reiteradas en el solo de piano (ver imagen 11):



IMAGEN 11.
Extracto de partitura de «Mal Arreado» (original del autor). Intervalos de sexta en solo de piano, cc. 24–27.

Cabe mencionar que la trascendencia del uso de sextas es aún mayor en la obra de Peralta, ya que la bimodalidad ofrece el espacio para acudir tanto al sexto grado mayor del modo dórico (y así usar intervallos de sexta mayor), como al sexto grado menor del modo eólico (usando el intervalo de sexta menor (ver imagen 12)).^[18]

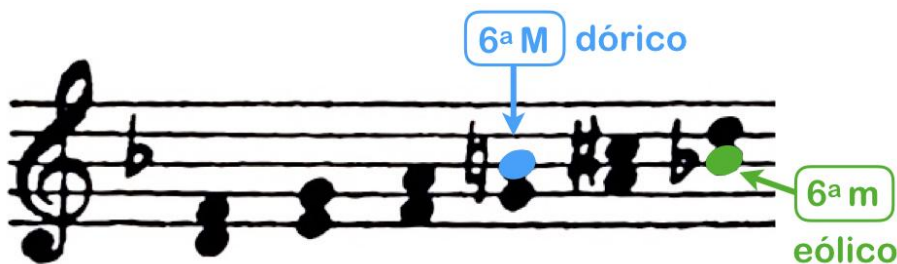


IMAGEN 12.
Notas de sextas bimodales en «Mal Arreado».

Para concluir este segmento analítico, se mencionarán sucintamente algunos extractos más del repertorio peraltiano, donde se puede distinguir la «hipérbole tanguera» en los siguientes elementos:

- El caso de «Naufragio» (2016), por la Orquesta Típica Julián Peralta con la voz de Omar Mollo, nos muestra el uso de sextas bimodales y minimalismo en el uso de células rítmicas reiterativas.
- Por su parte, el tango instrumental «Troileano» (2022), por la Orquesta Típica Julián Peralta, presenta obsesiones rítmicas e inestabilidad armónica mediante cromatismos en varios planos, en medio de la densidad orquestal.
- En «Tuñón» (2020), por el sexteto Astillero con la voz de Chino Laborde, se logra sentir el terror y clamor oscuro de la orquesta, mediante el recurso expresivo del principio de acumulación, una característica propia de Pugliese. El tramo sonoro deja la impresión que la tensión no termina nunca de desarrollarse. Para eso, ocupa variaciones de dinámicas, cromatismos armónicos, melodías angulosas y densidad orquestal.
- En «Elegía» (2021), por el sexteto Astillero, se puede oír una música fantasmagórica. Aquí, la hipérbole tanguera se expresa sin fervor, pero pulsante, caminante, donde aflora el sonido del dramatismo, la soledad, la angustia. Varios de los recursos ya mencionados aparecen en este tema.
- Finalmente, en «Vigilia» (2021), por el sexteto Astillero, se puede percibir un marcato tanguero, pesado y arrastrado. La bimodalidad está presente en las sextas del acompañamiento en piano. Una modulación brusca conduce la audición por el discurso del bajo en una cadencia rota, cuya armonía es repetida en la siguiente frase, en una extrema y abrumadora conducción de las voces (ver este extracto en la imagen 13).

The image shows a musical score for the piece «Vigilia». It includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vc.), Horns A (Bnd. A), Horns B (Bnd. B), Piano (Pno.), and Cello (Cb.). A purple shaded area covers the first three measures of the score, with the text «densidad textural y armónica» written below it. The piano part has a «pizz.» marking in the first measure and a «cadencia rota» label in the third measure. At the bottom of the score, the following chord symbols are listed: i_7 , ii° , i_6 , iv_9 , V_7 , and VI_7 .

IMAGEN 13.
Extracto de partitura de «Vigilia» (original del autor), cc. 28–32.

PALABRAS FINALES

En esta investigación se han revisado algunas características del estilo compositivo de Julián Peralta, quien pertenece a la «generación decisiva» de «innovación colectiva» del resurgimiento del tango en el presente siglo. Pero, además, se lo plantea aquí como epónimo generacional, pues se sitúa en el punto de encuentro creativo entre tradición y modernidad. Al observar este fenómeno me inclino a plantear la hipótesis de que el tango–Drácula de Julián Peralta se constituye no solo como un estilo característico del siglo XXI, sino también como un tópico posible de análisis de una de las fases de la identidad artística porteña.

Por último, es posible plantear al «Drácula» como un tópico expresivo musical en el repertorio tanguístico de la actualidad. En efecto, mediante la teoría tópica desarrollada especialmente por Clive McClelland (2012) en la música docta del clasicismo y romanticismo europeos, el estilo *ombra y tempesta* son congruentes con las descripciones asociadas al «tango–Drácula». Esto forma parte de un hallazgo personal reciente, el cual no utilicé para el estudio de este artículo, aunque será parte del planteamiento semiótico–musical para algunos de los casos musicales del *corpus* de estudio en mi futura tesis doctoral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, María del Carmen (1991). *Folklore para armar*. Ediciones Culturales Argentinas. <https://claudiogalarza.musica.ar/wp-content/uploads/2020/06/folklore-para-armar-m-del-c-aguilar.pdf>
- Flores–Fernandez, Job y Marti#nez–Lo#pez, Francisco J. (2020). Ciclos histo#ricos y prospectiva: nuestro futuro segu#n nuestro pasado. *Revista de Pensamiento Estrate#gico y Seguridad CISDE*, 5(1), 103–121. <http://www.ujournals.com/cisdejournal/journal/9/6.pdf>
- García Brunelli, Omar (5–6 de agosto de 2016). La transición de la Guardia vieja a la Guardia Nueva en el tango. [Ponencia principal]. *Las Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango*. Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. https://www.academia.edu/31064537/La_transición_de_la_Guardia_Vieja_a_la_Guardia_Nueva_en_el_Tango
- Jaeger, Hans (1985). Generations in History: Reflections on a Controversial Concept. *History and Theory*, 24(3), 273–92. <https://www.jstor.org/stable/2505170>
- McClelland, Clive (2012). *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lexiton Books.
- Mariás, Julián (1949). *El método histórico de las generaciones*. Instituto de Humanidades.
- Mariás, Julián (1955). *La estructura social. Teoría y método*. Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Martin, Marco (2008). La teoría de las generaciones de Ortega y Gasset: una lectura del siglo XXI. *Tiempo y Espacio*, 17(20), 98–110.
- Martin, Paloma (2021a). Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI. *Actas del X Congreso Chileno de Musicología: Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global*. Fondo Editorial UMCE, pp. 160–169. http://bibliorepo.umce.cl/libros_electronicos/musica/actas_x_congreso_musicologia_2020_version_final.pdf
- Martin, Paloma (2021b). Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco Soundtrack Buenos Aires de Astillero & Orquesta de Cuerdas. *Revista Argentina de Musicología*, 22(2), 69–100. Asociación Argentina de Musicología. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/363>
- Ortega y Gasset, José (1923). *El tema de nuestro tiempo*. Calpe.
- Ortega y Gasset, José (1965). *En torno a Galileo. Esquema de las crisis*. Espasa–Calpe, S. A.
- Strauss, William y Howe, Neil (1991). *Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069*. Harper Perennial.
- Strauss, William y Howe, Neil (1997). *The Fourth Turning: An American Prophecy – What the Cycles of History Tell Us About America's Next Rendezvous with Destiny*. Three River Press.
- Valenzuela, Andrés (5 de noviembre de 2022). Julián Peralta: «Esta época tiene su sonido». *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/495040-julian-peralta-esta-epoca-tiene-su-sonido>

Vega, Carlos (2010 [1944]). *Panorama de la música popular argentina*. Instituto Nacional de Musicología. Carlos Vega.

NOTAS

[1] Este artículo está basado en un trabajo de investigación preliminar, correspondiente a la ponencia para el Congreso Argentino de Musicología 2023 (XXV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XXI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»), presentada el 16 de agosto de 2023 en el Centro Cultural Borges (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

[2] <https://julianperalta.net/es/discografia> En esta investigación se han excluido las composiciones más «personales» de Peralta, correspondientes a «Sofía y los sueños», el álbum *Tango para cuerdas* y el sencillo «Tu nombre», producidos fuera de los trabajos colectivos de su trayectoria.

[3] Tampoco se incluirá en este trabajo el análisis de este disco, debido a que ya fue abordado en una investigación previa. Su publicación se puede encontrar en: Paloma Martin (2021b). «Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco Soundtrack Buenos Aires de Astillero & Orquesta de Cuerdas». *Revista Argentina de Musicología*, 22(2), 69–100. Asociación Argentina de Musicología. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/363>

[4] Producción discográfica grabada el 2023 y editada el 2024.

[5] En este sentido, se puede mencionar a la Orquesta de Cuerdas del Plata, el Quinteto Mariano González Calo, la Orquesta Típica Ciudad Baigón, el Quinteto del Revés (Chile), el grupo Maldito Tango (Chile), el conjunto Masmédula (Rosario) y algunos trabajos de Agustín Guerrero.

[6] «For if the future replays the past, so too must the past anticipate the future» (Strauss y Howe, 1991, p. 8) (traducción propia).

[7] Estos márgenes varían, según el/la investigador/a que aplica esta metodología a un período histórico determinado.

[8] Entre esta fase y la siguiente, surge el conflicto definitorio sobre el muy posible rol epónimo de Astor Piazzolla, quien se instalaría en la mitad de los eslabones cíclicos mayores. Esta dilucidación formará parte de los estudios conducentes a la escritura de la tesis del doctorado en curso.

[9] Nos referimos en este punto al papel que pudo cumplir en este encadenamiento el músico Juan José Mosalini.

[10] Julián Peralta, en entrevista para *Página 12*, 5 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/495040-julian-peralta-esta-epoca-tiene-su-sonido> Si bien es Peralta quien menciona el término «tango-Drácula» en esta fuente para caracterizar la música que practica, se trataría —aparentemente— de una denominación acuñada antes por el violinista Nicolás Franco para referirse a ella. (Datos aportados por Peralta, en comunicación personal).

[11] Entrada «Drácula» en *Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com/topic/Dracula-novel>

[12] Entrada «Bram Stoker» en *Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Bram-Stoker>

[13] Una muestra notable del conocimiento en profundidad que Peralta tiene de los compositores mencionados —entre varios más— es su libro sobre la orquesta típica y los fundamentos técnicos del tango (2012), extensamente difundido y estudiado por la comunidad tanguera de músicos/as de tango a nivel global.

[14] Las clasificaciones y denominaciones presentes en la imagen 4, corresponden a una investigación propia anterior (Martin, 2021a). No obstante, la columna de casos musicales en la imagen pertenecen a la investigación doctoral en curso, por lo que conforman una propuesta preliminar.

[15] Extracto de partitura tomado del libro de Vega (144, p.160).

[16] María del Carmen Aguilar presenta un claro análisis de este uso de la bimodalidad en el folklore argentino —donde sí se nombra a los modos eólico y dórico—, con fines didácticos, en el capítulo 6 de su libro *Folklore para armar* (Ediciones Culturales Argentinas, 1991), pp. 57–68. Fuente: gentileza de Diego Madoery.

[17] Entrevistas realizadas por videollamada a Julián Peralta, los días 10 de junio de 2023 y 10 de julio de 2023.

[18] Se recomienda escuchar en detalle esta obra, en el enlace: <https://youtu.be/-RIheWfZCiA?si=-3UwycC2RXi9zyTP>