



JULIO OGAS
Universidad de Oviedo¹

Tango y poética de la posmodernidad en la música para piano de Juan María Solare²

La inclusión del tango en la música académica argentina es un reflejo de la relación que la alta cultura del país establece con este género. En la música para piano se pueden establecer tres etapas: la primera (a. de 1930), con una inclusión tangencial del género; la segunda (1930 a 1980), el tango es tratado como parte del discurso académico; y la tercera (desde 1980), en la que las fronteras entre lo académico y lo popular tienden a licuarse. En esta última surge la propuesta de Juan María Solare, compositor e intérprete que aborda el tango desde las diferentes perspectivas que su experiencia creativa le pone a su alcance. Abarcando desde un tango tonal, continuador del popular o académico de los ochenta, hasta el tango deconstruido (tonal o postonal) que desestructura los motivos rítmicos y melódicos del género. Todo ello marcado por la ambigüedad y la movilidad propia de la sociedad y la cultura posmoderna.

Palabras claves: Juan María Solare, música para piano, tango, tango deconstruido, música y posmodernidad.

The inclusion of the tango in Argentine art music is a reflection of the connection of the country's high culture with this genre. Three stages can be established in piano music: the first (prior to 1930), with the genre's tangential inclusion; the second (1930-1980), in which the tango is treated as part of the academic discourse; and the third (since 1980), in which the distinctions between art and popular music tend to disappear. The works of the composer and performer Juan María Solare form part of the latter. Solare approaches the tango from the different perspectives provided by his creative experience. His works range from tonal tangos, continuing the popular or art-music spirit of the eighties, to the deconstructed tango (tonal or post-tonal), in which the genre's rhythmic and melodic motives are deconstructed, all of which is marked by the ambiguity and mobility characteristic of post-modern culture and society.

Keywords: Juan María Solare, piano music, tango, deconstructed tango, music and postmodernity.

En las últimas décadas del siglo XX y el comienzo del siglo XXI se ha hecho más visible una tendencia compositiva que es equidistante de los polos que conforman la tradicional división entre música académica y música popular. Dentro de ella no son pocos los músicos que vuelven a congregar en una sola persona la actividad de compositores e intérpretes. Este

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación "Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica" (HAR2009-10865)

² Agradezco al compositor el haberme facilitado las partituras y su catálogo general para realizar el presente trabajo.

es el caso de Juan María Solare (1966), pianista y compositor nacido en Argentina y actualmente radicado en Alemania, que en su producción y labor interpretativa adhiere a esa tendencia que denomino del “tango de la academia de puertas abiertas”. Esta adhesión se manifiesta a partir de una importante, aunque no excluyente, referencia al tango rioplatense, que muchas veces trasciende las obras que el músico propone bajo el rótulo de este género, a la vez que actúa como vórtice donde se conjugan diferentes técnicas y estilos de la historia musical del siglo XX. Todo ello nos ubica dentro de la poética posmoderna, donde, siguiendo a Zigmunt Bauman³, podemos apreciar que ambivalencia y movilidad, como valores artísticos culturales y elementos imprescindibles del espaciamento estético posmoderno, son referentes fundamentales de esta propuesta musical.

En las páginas siguientes, en primer término, realizaré un recorrido por las formas y los modos en los que el tango es incorporado en el entramado del discurso musical académico de la música para piano en Argentina. Esta contextualización es pertinente, teniendo en cuenta el origen y ámbito de formación de Solare, así como la constante relación que mantiene con este país y con músicos connacionales. De ella obtendremos los parámetros necesarios para apreciar con mayor precisión los vínculos con la historia del tango académico que establece la obra de este compositor. Posteriormente me centraré en su producción pianística y especialmente en las músicas en la cual aborda el género popular rioplatense.

Tango académico y modernidades en Argentina

En la relación de los compositores argentinos, nacidos o radicados en el país, con el tango se puede dividir en tres grandes etapas. La primera previa a 1930, cuando se produce la irrupción en el ambiente musical del país del Grupo Renovación, la segunda entre 1930 y la década de los setenta, coincidiendo con la consolidación de las vanguardias académicas y la propuesta tanguística de Astor Piazzolla, y la última que va desde esa época a nuestros días.

Si nos detenemos en la primera etapa, encontramos que esa ambivalencia que Bauman vincula a la posmodernidad ya se puede apreciar con la música y los músicos que se relacionan con el tango en esos años. El origen del tango, además de controvertido en cuanto a su posible relación con los “sórdidos arrabales” y los “lujosos salones” rioplatenses, nos muestra la ambivalencia del músico en el cual conviven la formación académica de tradición

³ Zigmunt Bauman: *Posmodernidad y Ambivalencia*, Barcelona, Antrophos, 2005; y Zigmunt Bauman: *Ética Posmoderna*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

europea y la creación de piezas en estilo popular o de salón. Tal es el caso de Eloísa D'Herbil de Silva, alumna de Liszt y que ha dejado algunas de las primeras partituras de tangos⁴. Casos donde aparece más marcada esta condición, por el relieve que adquieren los protagonistas en la música académica argentina, es en los tangos *El perseguido* de Ernesto Drangosch (1882-1925), *Qué titeo!*, *El pibe* y *Un cimarrón* de Juan José Castro (1895-1968), o *No tengo corazón* y *Mi changuita* de Luis Gianneo (1897-1968). Todos, compuestos en las décadas de 1910 y 1920, presentan la particularidad de que sus autores, algunas veces con seudónimos, escriben estos tangos destinados a orquestas populares, como la de Augusto Berto (que grabará *El pibe* y *Un cimarrón*) o la del tío de Luis Gianneo que actuaba en Mar del Plata. Otra forma de ambivalencia en esta época la encontramos en algunas piezas de Julián Aguirre (1868-1924), como los tres *Aires criollos*⁵, que se pueden asociar al tango y a la música de salón, pero la historiografía musical y los intérpretes de Argentina le han otorgado el valor de música de concierto, desligándolas de esos posibles lazos con la música popular urbana.

En la etapa siguiente, los compositores de la música académica argentina de los años treinta recurren al tango como un elemento cultural que los diferencia de las generaciones precedentes y les permite representar musicalmente el fragmento del país que es el paradigma del progreso alcanzado. Me refiero a la ciudad de Buenos Aires y el compadre, este último como elemento esencial de la ciudad moderna que no ha perdido los valores de la tierra de los que es portador este gaucho afincado y adaptado a la ciudad. Es así como el tango aporta al discurso académico:

- una nueva sensibilidad, diferente a la rural enaltecida por las generaciones anteriores
- rasgos estilísticos fruto de cruces culturales donde no faltan ciertos trazos propios de la música académica
- y, especialmente, un producto cosmopolita reconocido internacionalmente (que coincide con la necesidad de proyección al exterior que esta generación de músicos entiende insoslayable).

La selección de estos valores, dentro de diferentes combinaciones y reelaboraciones, es la base de la reescritura que sufre el tango en la música

⁴ Meri Lao: "Inicios olvidados del tango (identificaciones-identidad-género) en *Colloque International Tango: Création/Identification/Circulation*, audio consultado en <http://globalmus.net/?Communications-audio-mp3&lang=es> (consultada 24/10/2012)

⁵ A partir de la información que aparece en la página Web *Todo tango* (http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/cronica_primera_mujer.asp), he podido constatar que el material temático de la sección principal (A) del "Aire criollo n° 3" se corresponde con el tema instrumental de *El queco* (1874) grabado por el Cuarteto de tango antiguo, en el disco *Tango del tiempo e ñaupa* (Magenta), que posiblemente sea el tango homónimo que la página mencionada le atribuye a Eloísa D'Herbil de Silva.

académica para piano en esta segunda etapa. La cual, como toda lectura, es una interpretación o, derridianamente, una violación que reduce lo continuo del discurso popular a un nuevo ámbito de sentido producido desde la “alta cultura del país” y marcado por el orgullo “de haber sido y el dolor de ya no ser”⁶ la música “cultura” de una de las “potencias” mundiales de la década de 1920. Los tangos de Luis Gianneo (1867-1968), Juan José Castro (1895-1968), Emilio Dublanc (1911-1999), Jacobo Ficher (1896-1978), entre otros, se proponen una culturización del género y, con ello, una sublimación de la ciudad de Buenos Aires y su habitante arquetípico, el compadre.

Al constituir este período la alta modernidad musical argentina o, lo que es lo mismo, la última etapa de lo que Z. Bauman define como modernidad sólida, no podemos hablar de una ambivalencia entre lo académico y lo popular, ya que ante estos tangos, como piezas aisladas o como parte de obras de mayor aliento (sonatas, temas con variaciones, etc.), no existen dudas de que se trata de textos académicos. Aunque, si consideramos las palabras del sociólogo polaco, en el sentido de que “toda modernización tiene que ver con ‘colocar las cosas en su lugar’”⁷ y con ello es la principal fuente de ambigüedad, quizás se puede pensar que la lógica y el orden constructivo que propugna el objetivismo neoclasicista constituye en sí una fuente de ambigüedad.

En el último cuarto del siglo XX y principios del XXI la crisis de las vanguardias, el piazzollismo, la predominancia que adquiere el tango (en relación a otras expresiones musicales locales) como objeto de representación de lo argentino, y las nuevas circunstancias sociales del país y del mercado cultural, hacen que, necesariamente, se modifique la relación que el compositor proveniente del campo académico establece con el tango. Así encontramos que el proceso de modelación de etapa anterior se convierte en un proceso decididamente de apropiación donde, al igual que en otras expresiones musicales de la modernidad líquida, se licúa la línea que separa lo académico de lo popular.

Los recursos técnico compositivos con los que se abordará el tango en esta nueva etapa tienen una destacada impronta de la música post-serial con diferentes referentes estilísticos, entre ellos adquiere especial relevancia el uso intertextual. Ya los renovadores de los años precedentes habían utilizado la cita, la referencia, la alusión o la paráfrasis como parte de su particular (re)construcción de un tango académico⁸. Pero en esta época

⁶ Alfredo Le Pera: *Cuesta abajo*, 1934.

⁷ Zigmunt Bauman: *Posmodernidad y Ambivalencia...*, p. 12.

⁸ Conocidos son los casos de las citas a *La cumparsita* en “A orillas del Paraná” (1937) de Juan Carlos Paz o en el primero de los *Tangos* (1941), “Evocación”, de Juan José Castro; o a *9 de julio* en el último de estos, “Nostálgico”.

toma un nuevo matiz, especialmente, a partir de la nueva perspectiva que ofrecía la música sobre música o el recorrido por “el museo sonoro”. En este sentido es necesario destacar que, además de las citas textuales o las referencias en los títulos de las piezas, aquí se da una particular combinación de tres tipologías intertextuales, como son la referencia, la cita, la alusión y la paráfrasis. Dentro de esta línea de trabajo se pueden diferenciar dos tipos de propuestas, en las cuales me detendré a continuación a partir de dos casos puntuales.

En primer término es necesario llamar la atención sobre una obra que sin salir de, lo que he denominado, la sublimación del tango⁹ por parte del neoclasicismo argentino, conecta con el nuevo espacio que genera la música sobre música y la paulatina apropiación del género por parte de los compositores académicos. Me refiero a los *Tangos nobles y sentimentales* (1975) de Rodolfo Arizaga (1926-1985) que pone en evidencia más crudamente la necesidad del cliché o incluso del collage cuando se recurre al tango, a partir de la combinación de tipologías de la intertextualidad de copresencia explícita e implícita y de derivación por transformación¹⁰. En esta obra, ya desde la doble referencia del título nos pone ante la dicotomía de lo popular y lo académico, el pasado y la actualidad. En lo sonoro, la acumulación de alusiones a través de giros melódicos, asociables a diferentes tangos populares, que actúan como disparadores de la memoria musical y cultural, interactúa con los índices estilísticos¹¹ del estilo de M. Ravel. En este cruce de lo tanguístico y lo raveliano, se vislumbran rasgos de una deconstrucción estilística donde las diferentes tipologías intertextuales ponen de relieve residuos, huellas, diferencias e indeterminaciones que se encuentran en su codificación textual. Por otra parte Arizaga, ya desde su título, nos ubica en un dilema propio de la posmodernidad, como es el de la novedad (o la imposibilidad de ésta), a la cual, con un toque de originalidad, no deja de mirar con cierta nostalgia.

Esta inevitable (o necesaria, según se mire) mimesis con lo que se nombra, se torna más evidente aún ante el impacto que en la vida musical ar-

⁹ Sobre este tema véase Julio Ogas: *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos tradiciones y modernidades*, Madrid, ICCMU, 2010, especialmente el capítulo VI, “El origen hispano criollo”.

¹⁰ En relación a las tipologías intertextuales en música, véase Julio Ogas: “El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura”, en Celsa Alonso el álii: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 233-251.

¹¹ Con índice estilístico me refiero a lo que Raymond Monelle define como un tópico índice indexical (básicamente una marca estilística). Recordemos que para Monelle los tópicos musicales son esencialmente un símbolo que es icónico o índice según las convenciones o las reglas. Sin embargo sostiene que una característica general que los caracteriza es la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical: “la indexicalidad de su contenido”. Entre estos tópicos es que él distingue entre el tópico icono-indexical y el tópico índice-indexical. Raymond Monelle: *The Sense of Music*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 17.

gentina, especialmente en la tanguística, tuvo la presencia de Astor Piazzolla (1921-1992) y sus propuestas de renovación, que ponen en crisis la rígida frontera entre lo popular y lo académico. Podemos decir que al igual que en la expresión de la música popular de Piazzolla toma cuerpo su formación académica, un fragmento de la música académica argentina procura acercarse a su forma de expresar lo popular.

Esto lleva consigo el surgimiento, por una parte, de los seguidores de Piazzolla dentro del ámbito académico y, por otra, de los postpiazzollianos. A estos últimos pertenece Gerardo Gandini (1936) que es la segunda propuesta de esta etapa que entiendo necesario destacar. Así, en “Nostalgia de nostalgias” de *Diario*, el compositor relee un arreglo propio del tango de Cobián. Esta pieza constituye un antecedente de los que luego el compositor de Buenos Aires denomina postangos¹², basados en el mismo principio intertextual de cita más alusiones a tangos populares, junto a índices estilísticos de diferentes corrientes compositivas (preferentemente de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX) y de otras músicas populares (principalmente del jazz). Es posible apreciar en estas propuestas, un cierto nexo con los tangos de Arizaga, en cuanto a la idea de música sobre música. Pero, además, Gandini remarca la importancia de que es en la manera en que se produce la lectura del pasado donde reside la originalidad, en lugar de buscar lo original en los supuestos avances técnico-compositivos de las vanguardias de las que él forma parte. Este énfasis en la lectura o en la escucha, en cuanto nos ubica en la necesidad de participar en la reconstrucción del proceso creativo de la obra y, por ende, del tango visitado, representa, a mi entender, la postura deconstructivista que sugiere Gandini con sus “arreglos” y que Juan María Solare utilizará para denominar una tendencia dentro de sus creaciones.

En esta etapa post-piazzolla, no son pocos los compositores que se han acercado a este género. En algunos casos, al igual que Gandini, han formado parte de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, como Jorge Pitari (1943) o Luis Jorge González (1936) que al abordar la música de Buenos Aires retoman un lenguaje neotonal. Otros compositores más jóvenes ahondan en la disolución de la frontera entre lo popular y lo académico, tal es el caso de Gabriel Senanes (1956), Gustavo Lanzón (1966) o Pablo Aguirre (1961).

Estas propuestas, como otras que confluyen en la última década del siglo XX y la primera del XXI, se enmarcan dentro de un proceso de resignifi-

¹² Gandini concibe esta denominación para sus versiones de tangos tradicionales (*La cumparsita*, *El día que me quieras*, *Cafetín de Buenos Aires*, etc.), porque los considera postpiazzolla, es decir posterior a su experiencia como pianista del sexteto del bandoneonista en el año 1989.

cación de lo argentino que, según Mariano Gallego¹³, luego del vaciamiento de los relatos sobre la nación que se produce desde la década de los setenta, en la Argentina de finales de siglo el tango se constituye en un referente de referencia para una reconstrucción de la historia argentina. Esta reubicación del tango como referente identitario, según este autor, está relacionada con la forma en que el “primer mundo”, lugar desde donde se legitimaron la mayoría de las propuestas de los noventa, volvió nuevamente los ojos a ese producto local dándole un valor internacional. El tango, en definitiva, era el producto con el cual se identificaba al argentino en el primer mundo y el argentino lo hizo parte fundamental de esta refundación de la argentinidad.

Fue en la década de los noventa que el tango recobró su status de producto (mercancía) internacional [...] Es a partir de este momento, aproximadamente, que el tango vuelve a convertirse (de manera similar a lo que ocurrió en la década del veinte) en un género legítimo y que, además, se reconoce internacionalmente como un producto argentino; los argentinos “bailan tango” de este modo nos interpelaron desde el primer mundo¹⁴.

Juan María Solare compositor, intérprete y tanguero¹⁵

Solare en 1993 obtiene el título de Profesor Nacional Superior de Composición, en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, donde realizó sus estudios de esta especialidad y de piano. Además forma parte de los numerosos compositores de su generación que se acercaron al magisterio de Francisco Kröpfl (1931), conexión imprescindible, para ellos, con la vanguardia histórica argentina. Desde 1993, junto con su labor compositiva e interpretativa, continúa su formación y se establece en Alemania, estudiando composición en Colonia entre 1993 y 1996 con Johannes Fritsch, Clarence Barlow y Mauricio Kagel. Posteriormente realiza estudios de posgrado con Helmut Lachenmann en Stuttgart y de música electrónica con Hans Ulrich Humpert. Paralelamente asiste a cursos sobre composición y de interpretación pianística con músicos como Karlheinz Stockhausen, Toshio Hosokawa, Dieter Schnebel, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Javier Darías, Pierre-Laurent Aimard, Bernhard Wambach, entre otros.

¹³ M. Gallego: “Identidad y Hegemonía: el tango y la cumbia como constructores de la Nación”, *Papeles del CEIC*, 2007/2, en <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/32.pdf> (consultado 19/10/2012).

¹⁴ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁵ Una biografía más detallada del autor se puede encontrar en su página Web, <http://www.juan-mariasolare.com/biography.html>

Su catálogo es de una gran extensión. Entre obras originales, arreglos de estas para diferentes formaciones y obras didácticas se podían contar al año 2010 más de trescientos trabajos. Aunque no todas sus composiciones han sido estrenadas, más de la mitad de ellas sí lo ha sido en escenarios de Europa y América. También, tanto en Argentina como en Alemania, se han dedicado conciertos monográficos a su obra, tanto para instrumento solo como para diferentes formaciones de cámara. Sus composiciones abarcan obras para instrumentos solistas, orquesta, grupos de cámara, voz y piano, obras para escena, música para cortometrajes y obras electrónicas. Por ellas ha recibido premios o menciones en diferentes oportunidades, como el Concurso Promociones Musicales de la Argentina (1990); el Primer Concurso de Composición «Juan Carlos Paz» (Fondo Nacional de las Artes de Argentina, 1996); el Concurso de Composición 1999 del British & International Bass Forum; el concurso de composición para guitarra “Agustín Barrios Mangoré” (YAGE y ASPEKTE de Salzburgo, 2000); el concurso de Viola-Stiftung Walter Witte (Frankfurt, 2001); el XI concurso de obras musicales para la radio (Radio Clásica España, 2004); o el Concurso Promociones Electroacústicas (Federación Argentina de Música Electroacústica, 2005), entre otros.

Como intérprete su actividad pianística progresivamente se ha centrado en el tango, tanto en sus presentaciones en solos de piano como formando parte de grupos de cámara. Así, si en sus comienzos tenía más presencia el repertorio tardo romántico y del siglo XX, en la última década los tangos propios y de otros compositores han adquirido especial relevancia. En este sentido se puede destacar la actividad con sus dúos: de pianos con Gustavo Lanzón, *Dinamitango*; de violín y piano con Gert Gondosch, *Dúo Tangente* (luego *Ensemble Tangente*, canto, bandoneón, cello/contrabajo y danza); y de saxofón y piano con Eduardo Kohan, *Tango Nómade*. O con el trío *Arrabal* junto al bandoneonista Enrique Martín Entenza y el contrabajista Claudio Elías. También en este tiempo ha desarrollado tareas de director de orquesta, retomando así su formación en este ámbito con Mario Benzecry en Buenos Aires, especialmente al frente de la *Orquesta no típica* de la Universidad de Bremen, formada por diez instrumentistas. Solare, además de director artístico y musical de esta formación, realiza los arreglos y toca el piano en versiones de tangos tradicionales y actuales.

Junto con esta actividad escribe para diferentes publicaciones de Argentina, España, México y Alemania. Países en los que también ha sido invitado a dar conferencias sobre temas relacionados con el tango. Ha sido editor del álbum *Arte del Tango* (Munich, Ricordi, 2006), y ha editado discos con obras propias y de otros autores: *Tango Monologues* (2010), como solista; y *Tango Nómade* (2006), junto al saxofonista Eduardo Kohan.

Ocho obras de escenario, tal como las denomina el compositor, forman parte de su catálogo. De las dos estrenadas hasta este momento, la primera de ellas, *Gestenstücke* (2008), “para cuatro performers (mimos)”, es heredera del nuevo teatro musical de Kagel; la segunda, *Nacimiento* (2009) con texto del autor, forma parte de su repertorio tanguístico. A esta última es imposible no relacionarla con el trabajo que en 1965 realizó Astor Piazzolla con poesía de Jorge Luis Borges y que quedó grabado en el disco titulado *El tango* (Polydor), donde participan Edmundo Rivero (canto), Luis Medina Castro (recitado) y un grupo de doce instrumentistas con Piazzolla a la cabeza. La relación de esta obra de Solare con la de Piazzolla, forma parte del trabajo transtextual que la música posmoderna propone. El relato de esta obra se centra en la explicación del origen y desarrollo del tango, está escrita en castellano pero traducida al alemán ya que su estreno se produjo en Bremen (2010). La relación con el trabajo de Piazzolla se establece a través de: a) los índices estilísticos que conducen al auditorio a la música del compositor marplatense; b) las alusiones o, lo que es posible llamar, citas desestructuradas a composiciones de éste y de tangos anteriores de otros autores; c) la referencia con la presencia del/de la recitador/a y cantante, aunque con un número menor de instrumentos (aquí solo un trío, piano, bandoneón y violín); y d), especialmente, en el sentido general de paráfrasis que tiene este trabajo.

Es necesario detenernos en la presencia de la paráfrasis, ya que nos aproxima a la concepción del tango del nuevo siglo de Solare y, por lo tanto, de su propia producción en este sentido. En primer lugar, como en toda paráfrasis, el estilo lenguaje del compositor es más sencillo e incluso, en cierta medida didáctico, como dirigido para un público poco conocedor de la historia del tango. Con ello evita o busca superar la complejidad interna propia de las propuestas poéticas y musicales de Borges y Piazzolla, a la vez que no exige al receptor una reconstrucción del conjunto para su interpretación como lo hacía el disco de 1965, ya que la historia se presenta de forma lineal y clara. Ahora bien, esta paráfrasis se complementa o se transforma al apreciar la relación metatextual que el texto de Solare establece con el de Piazzolla-Borges. Recordemos que la metatextualidad es, según Genette¹⁶, la relación crítica que tiene un texto con otro, es decir que remite a otro al cual comenta, reformula o valora. En este caso el sentido de la historia que se cuenta es crítica con la habitual historia del tango que presentaba Borges en sus escritos y con la que asume Piazzolla en este trabajo con el escritor y en otros como la *Historia del Tango* (original para flauta y guitarra). Mientras Borges en *El tango*¹⁷, busca y define los orígenes del tango en

¹⁶ Gérard Genette: Palimpsestos. *La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 13.

¹⁷ Jorge Luis Borges: “El tango” de *El otro, el mismo*, en *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 266-267.

la épica del criollo malevaje, la “mitología de los puñales” y, en lo estrictamente musical, en las cuerdas de la guitarra, Solare lo encuentra en los conventillos donde se mezclan los olvidados, los expatriados de Europa y África, con sus diferentes lenguas e instrumentos. Pero también reescribe la historia musical que Piazzolla proponía con su Nuevo tango: por una parte, con la fragmentación o presentación parcial de motivos melódicos, rítmicos y armónicos relacionados o característicos del tango, junto a cierta superposición de patrones métricos y un discurso que evita los clímax, es decir la deconstrucción del tango; y, por otra, mostrando en el relato verbal que el “nuevo tango” del siglo XXI o el tango deconstruido es producto nuevamente de unos expatriados, de aquellos argentinos que forman parte de la diáspora (crisis económica mediante) de las últimas décadas.

Dentro de esta mitologización del tango argentino deslocalizado de cambio de siglo y sus cultores, aparecen otras citas y alusiones que buscan referentes universales y, con ello, hacen a la universalidad de esta nueva propuesta sonora. Una de ellas es la alusión a la música europea de fines del siglo XX y las otras son las particulares referencias a compositores clásicos como el caso de Mozart, con el que Solare establece diálogo en algunas otros tangos para piano. También se hace presente el cine a través de una frase que el personaje que interpreta Leonid Kinskey, “Sascha”, le dice a “Yvonne” (novia del protagonista) en *Casablanca* (Curtiz, 1942): “Te amo Yvonne, pero él me paga”. En la cantata de Solare el nombre de la mujer desaparece y utiliza la frase para exponer la situación de unos músicos argentinos que al llegar a Europa deben tocar el tango que los europeos (los que pagan) quieren escuchar y no el que a ellos les gusta. Por último, en el cierre y la única parte cantada de esta obra, resalta la épica de los músicos expatriados parafraseando el Evangelio según San Juan para sublimar ese nacimiento del tango que la obra relata: “y la noche se hizo tango y habitó entre nosotros”¹⁸.

En el resto de obras destaca el volumen de las de cámara para diferentes agrupaciones, de las cuales casi setenta son originales y medio centenar son adaptaciones y transcripciones de obras anteriores, especialmente de piezas para piano. También una de sus obras para orquesta que ha tenido mejor acogida, *Concertango* (2004), es una instrumentación de la obra para piano *Sonatango* (2002). Un elemento a destacar, que aparece en muchas de estas adaptaciones para grupos de cámara, es el de la secuencia de acordes o la “parrilla” de acordes, lo cual da indicios de la ambivalencia de estas obras que buscan conectar lo académico y lo popular, y con ello la dualidad en cuanto a la interpretación, ya que el ejecutante puede optar por la

¹⁸ J. M. Solare: *Nacimiento*, 2009, versión disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=7B9ysDXGfXE> (consultada 18/10/2012).

lectura textual de la pieza o su recreación a partir de esa información armónica.

Música para piano y tango

La música para piano de Solare es la más abundante en su catálogo, casi un centenar de obras originales (sin contar sus piezas didácticas), las cuales en casi su totalidad han sido estrenadas por el compositor u otros intérpretes. En una visión general, en esta producción se puede apreciar el sentido de la movilidad al que se refiere Bauman cuando trata la relación del espaciamiento estético en relación al cognitivo y el moral dentro de la posmodernidad. En este sentido el sociólogo polaco sostiene que

Lo novedoso y sorprendente [...] se acerca a la proximidad estética; se aleja hacia lo estéticamente 'lejano' y remoto, cuando la novedad se torna familiaridad y la emoción, aburrimiento. Las tribulaciones características del espacio estético surgen de la molesta propensión que tienen la novedad y el misterio de marchitarse en cuanto los objetos se acercan para disfrutarlos. El espaciamiento estético [...] no puede ni debe mantener los objetos en un determinado lugar. La inmovilidad es un pecado mortal; la solidez y la longevidad sus peligros mortales¹⁹.

Esta movilidad estética, esta necesidad de cambio en los procedimientos compositivos y los recursos estilísticos entre obras o grupo de ellas se puede advertir en la producción pianística del compositor argentino. Así se puede apreciar como tanto trabaja con principios de la música experimental o la música concreta instrumental, el minimalismo, la música serial, música neo-tonal o neo-atonal, etc. Esto no debe ser tomado como un proceso evolutivo, ni un aprendizaje, puesta en práctica y superación, ya que Solare retorna a ellos en diferentes momentos y siempre desde una concepción expresivo-comunicativa personal y definida. Esta forma expresiva del discurso del compositor se basa en una destacada sensibilidad sonora, heredera de Lachemann, una emoción incorpórea, que recuerda al primer Schoenberg o a Scriabin, y ciertos rasgos de ironía, sencillismo o actitud iconoclasta, que parece rescatar de algunas señas de identidad de Kagel.

Un ejemplo de este modo de acción se puede apreciar en obras como *FAQ (Frequently Asked Questions) – Satiericon* (2002) o *Noch ein gelber Klang (Otro sonido amarillo más)* (2007), ambas son ciclos de piezas (nueve y cinco respectivamente), aunque la primera es para piano a cuatro manos. En ambas predomina el trabajo de resonancias que ofrece el instrumento, ya

¹⁹ Zygmunt Bauman: *Ética posmoderna...*, p. 206.

sea: a partir del uso del pedal resonador, los *toneless* y sonidos de duración intermedia (como en el caso de los primeros números de ambas obras); de sonidos de valores breves repetidos individualmente o en secuencias (quinto número de *Noch...* u octavo “How (cómo)” de *FAQ...*); o de franjas sonoras (quinto de *Noch...*). En la mayoría de estas piezas el aspecto melódico se caracteriza por la aparición de motivos o retazos de melodía que el receptor, si lo cree oportuno, debe estructurar a partir de una macro perspectiva sonora. Sin embargo cuando predomina el uso de la serie dodecafónica, como por ejemplo sucede en el tercer número de cada obra, esos retazos melódicos parecen aunarse y llegan a conformar una frase melódica, lo cual hace más palpable esa inflexión al expresionismo apuntada. También el fraseo parece ser más evidente cuando, aún sin nombrarlo, la música se acerca al tango, como sucede en el cuarto número de *FAQ...*, “When (Cuándo)”. Por su parte el encuadre rítmico dentro del género popular se acerca al minimalismo, aquí tamizado por el *piazzollismo*, algo que también se puede apreciar en el segundo número de *Noch...* Asimismo, es posible encontrar una conexión más entre la base rítmica de “When (Cuándo)” y el trabajo rítmico evolutivo del cuarto número de *Noch...*, ya que este presenta un material inicial y unas derivaciones, en muchos casos, nítidamente relacionadas con el tango, aunque aquí aparezcan como retazos o deconstrucción de una base rítmica de este género de cambio de siglo.

J. M. Solare: *FAQ (Frequently Asked Questions)* – *Satiericon*, “I Why”, cc. 1-9

J. M. Solare: *Noch ein gelber Klang*, “V - fluido – fließend”, cc. 6

Primo *p* Lasciar Vibrare

Secondo *p* a bit warm

44 Very slowly, if you please

J. M. Solare: *FAQ (Frequently Asked Questions) – Satiericon*, “III Where”, cc- 1-2

5 Be persuasive / Si persuasivo

mf

J. M. Solare: *FAQ (Frequently Asked Questions) – Satiericon*, “IV. When (Cuándo)”, cc- 5-8

Por otra parte, es oportuno detenerse en las referencias de los títulos y en el paratexto (nota de programa, epígrafe, etc.) de estas obras, ya que, como se dijo, las diferentes tipologías intertextuales, metatextuales y paratextuales constituyen un elemento destacado de la poética posmoderna. En el caso de *Noch ein gelber Klang (Otro sonido amarillo más)*, la idea de sinestesia que encierra la referencia del título y la cita en la partitura de un fragmento de Vassily Kandinsky (“Der gelbe klang” 1912), incide en esa particular síntesis entre la sonoridad y la poética de finales del siglo XX (Lachemann, Kagel, etc.) y la de comienzos del mismo (Schoenberg, Scriabin, etc.). En *FAQ (Frequently Asked Questions) – Satiericon*, el compositor agrega, algo bastante frecuente en sus partituras, una “Introducción (nota de programa)”. Allí explica que la obra: “es un homenaje a Erik Satie (aludido, por si no se dieron cuenta, en ‘Satie-ricon’); Satiricón es un libro latino de Petronio, escrito en los primeros años de la era cristiana (es decir, el autor era un piola del año cero). Consta de nueve secciones (como las *Danses Goti-*

ques de Satie)''²⁰. Más adelante, luego de comentar el origen del acrónimo FAQ, apunta "Así que si usted tiene una pregunta *nueva* y presuntamente *interesante*, contácteme y le compondré la respuesta''²¹. También, según su explicación, todas las indicaciones de carácter e interpretación de estas piezas están extraídas de la obra del compositor francés. Como se expuso, esta obra cumple nítidamente con los cánones de la música académica, o si se quiere de la académica de las vanguardias históricas, pero el campo paratextual descentra un tanto ese ámbito socio-cultural, ya que no solo ofrece un toque irónico sobre lo que la obra propone o constituye (en cierta medida reflejo del teatro instrumental), sino que también cuestiona la trascendencia que la modernidad otorgaba al hecho de "crear" y "saber apreciar" una "obra de arte". En definitiva los valores musicales están en la propuesta sonora, pero, posiblemente, el autor invita a través de estos textos a tomarse menos en serio el "rito" del concierto o, dicho de otra forma, a tomarlo más como un juego, algo que, por otra parte, Bauman²² asocia a la movilidad, la estética y la sociedad posmoderna.

Es necesario añadir a esta incompleta revisión de las facetas compositivas de Juan María Solare algunas de las más significativas que no se abordaron en los párrafos anteriores. Una de ellas es la música aleatoria de la cual encontramos un ejemplo en *Diferencia sobre <quítame de ahí esas pajas>* (2010) cuyo título alude a *Diferencias sobre Guárdame las vacas* de Luys de Narváez, aunque no toma ningún material de la misma. Esta obra está escrita a manera de tablatura dividiendo en tres los registros del piano e indicando la cantidad de sonidos que se deben ejecutar en cada uno de acuerdo con el ritmo indicado en la parte inferior de cada compás. Además se indica la repetición de alguno de los compases (uno por variación) y la existencia de una compás "joker", tal como lo define el compositor, que aparece en diferentes momentos de cada variación y condiciona la repetición apuntada. También el experimentalismo y el aprovechamiento sonoro del instru-

²⁰ J. M. Solare: "Introducción (Nota de programa)" *FAQ (Frequently Asked Questions) – Satiericon*, 2002, original en formato PDF facilitado por el compositor.

²¹ *Ibidem*, las cursivas pertenecen al original.

²² En este sentido Bauman en *Ética...*, sostiene que "la belleza del 'control estético' [...] es su inconsecuencialidad. Este control no interferirá con la realidad [...] El poder de mi fantasía es el único límite para la realidad que imagino, y el único que necesita. La vida como un cúmulo de episodios, de los cuales ninguno es definitivo, inequívoco, irreversible, la vida como un juego" (p. 191). Claro que "en un solo juego, como en la realidad, los movimientos anteriores confinan la libertad de elección del jugador, aunque en una serie infinita de juegos la libertad recobra su plenitud con el inicio de cada juego y, una vez más, es ilimitada [...]" (p. 194). Este movimiento permanente y cambio de juego lleva al sociólogo a hablar del metajuego "jugar el juego de jugar" (p. 196). Leído esto desde la perspectiva de la creación artística, con ejemplos como el que se trata aquí, es posible reflexionar sobre, por lo menos, dos aspectos en los que incide este modo de vida posmoderna: a) evitar el compromiso permanente o de cierta duración con un único principio compositivo; b) huir de toda postura heroica o mesiánica en relación a la defensa e importancia para la historia de la música de un método de composición.

mento de forma no convencional se manifiesta en obras como *Naturge-träumt* (2004), donde toda la obra se basa en la realización de armónicos producidos en el interior del piano rozando la cuerda.

Andante $\text{♩} = 50$

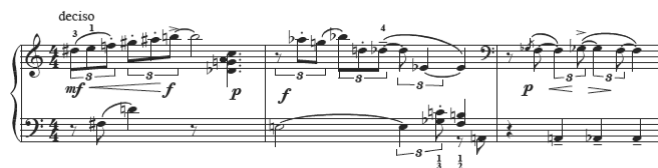
J. M. Solare: *Diferencia sobre <quitame de ahí esas pajas>*, “Tema”

Un enfoque bastante diferente siguen obras como *Nefelismo* (2005) o *Persistencia* (2010), en las que como indica el subtítulo de esta última, hay una pervivencia del romanticismo. La segunda de estas piezas presenta un ondulante motivo en la mano izquierda guiado, en la primera sección, por un descenso cromático de su nota de partida, junto a una melodía que por momentos (como al comienzo) es austeramente tonal-modal. Todo ello sugiere, con una mezcla de melancolía y de ironía, la persistencia del espíritu romántico. En el caso de *Nefelismo*, el compositor utiliza el acorde por cuartas a la manera de Scriabin o “acorde Prometeo”, y la escalística derivado del mismo, a esto suma el estatismo que da la reiteración de los sonidos (cinco u ocho veces) de un mismo compás, aunque cambiando levemente los valores dentro de un compás de trece octavos. Este tratamiento da a esta pieza un contorno muy semejante a los *Preludios opus 74* de Scriabin. Por otra parte, las repeticiones apuntadas en este último caso no se asemeja en nada a la idea de reiteración y evolución rítmica que se materializa en piezas como *Aroma a Roma (sciopero)* (2004) o *Au fur et à mesure. Preludio evolutivo para piano* (2009), más cercanas a un posminimalismo.

Adagio maestoso $\text{♩} = 42$

J. M. Solare: *Nefelismo*, cc. 1-2

Un último aspecto a mencionar dentro de las muchas variables que ofrece estos constantes cambios de procedimientos, es el de la utilización de algunos principios matemáticos para la estructuración de las obras. Tal es el caso de *e* (2000) basada completamente en la proporciones que ofrecen los decimales de este número (2,7182818...) o “Countdown” de *Mois de pèlerinage* (2002) que se estructura a partir de la rotación dada por el cuadrado greco-latino o cuadrado de Euler de cuatro texturas y cuatro campos armónicos. También está presente, como es de esperar, la organización de motivos a partir de los *Pitch set class*, en este sentido es llamativo el resultado que obtiene Solare al aplicar esta técnica (un *Set 1-1-3-2-1* y su retrogradación) al ritmo de Blues en *Déjà Blues* (2003).



J. M. Solare: *Déjà Blues*, cc.1-3

Todo este espacio sonoro que está presente en la obra para piano de Juan María Solare se manifiesta también en sus tangos, aunque adquiriendo rasgos particulares para mantener latente y perceptible los índices estilísticos que le unen al género y su historia. No es posible abordar este apartado sin hacer mención al paratexto de *Milonga nunca más* (1994) que refleja el lazo de amor y odio que el compositor ha establecido con la música rioplatense.

Compuse la *Milonga Nunca Más* en Buenos Aires, en enero de 1994, sobre un ejercicio en estilo chopiniano de unos diez años antes. El título hace alusión —además de a *Límites* de Borge— a la lucha de ideas entre «universalistas» y «nacionalistas» o «folkloristas». Mi idea era tomar partido en esa discusión, de una manera algo paradójica: manifestando que nunca más voy a escribir una obra con lenguaje folklórico, pero no porque no pueda, sino porque me resulta limitante.

Una de las decisiones que define a un compositor argentino es su posición respecto al folklore. La solución que le encuentre a esta cuestión está condicionada tanto por los demás músicos argentinos (que no en pocos casos reniegan del «cipayo» que da la espalda al regionalismo), como por ciertos círculos europeos ante los que hay que estar constantemente legitimando el derecho a escribir música culta, o explicando por qué lo que uno ha escrito no «suena argentino»²³.

²³ J. M. Solare: “Introducción” (1997-2002), *Milonga Nunca Más*, original en formato PDF facilitado por el compositor.

En esta misma descripción incluida en la partitura incluye en el año 2002, a manera de posdata, una nueva apreciación sobre esta pieza: “[...] la *Milonga Nunca Más* resultó la primera de una larga serie de obras en torno al tango, y no precisamente la peor. ‘Nunca más’ o ‘para siempre’ son conceptos que no parecen pertenecer a los hombres sino a los ángeles, a los arquetipos o a los muertos”. Además, en este escrito, explica su intención de remarcar la “evolución de los géneros” al escribir esta milonga en tres por cuatro o en cinco por ocho, en lugar del habitual dos por cuatro. La aplicación de ese marco métrico a los giros rítmicos y melódicos de la milonga da un carácter particular a la pieza, que por lo demás mantiene el lirismo, el tratamiento textural y pianismo de algunos de los compositores académicos de la época renovadora que se acercaron al género. Asimismo el tratamiento tonal, es deudor del neoclasicismo teniendo como tónica principal el Mi b.

The image shows a musical score for piano. The first system is titled "INTROD: Tempo vago y nebuloso" and is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 90. It features dynamic markings of *f* and *pp*. The second system is titled "Adagio lluvioso" and is in 3/8 time with a tempo marking of quarter note = 53 ca. It includes performance instructions such as "cristero, mp a trición" and "lento".

J. M. Solare: *Milonga nunca más*, cc.1-8

Otra obra que se inserta directamente en el tango tradicional es *Fas-tango* (2001), en la que el tratamiento armónico-tonal es claramente romántico o, si se quiere, del tango posterior a 1930, con una tonalidad claramente definida, La menor, así como la modulación al sexto grado de la parte central. Quizás el trabajo de duplicar la melodía a distancia de cuartas y el diseño motivico son los que acercan este tango a las últimas décadas del siglo XX. Claro que este giro estilístico tiene una explicación y una reflexión por parte del compositor.

Una obra sumamente tradicional, me fue pedida insistentemente por la coreógrafa Antonella Marcucci para una coreografía suya [...] Los bailarines y la música de vanguardia no parecen llevarse bien, y expresamente debí componer algo tradicional. Al principio no estaba yo muy convencido, porque me parecía contradictorio escribir un tango tradicional si quiero ser conocido como compositor de vanguardia. Luego comprendí que esta obra también cumple una función en mi *Oeuvre*, concretamente es la prueba viviente que no hay que tener ideologías

estéticas a priori, sino que cada obra reclama ser escrita en un estilo diferente. Esto les da vitalidad. De lo contrario las composiciones se transforman en meros ejemplos para ilustrar una teoría musicológica.

Y hay una confirmación pragmática de este descubrimiento estético. Algunas personas me han dicho que es la obra que más les gusta. Y ¿qué derecho tengo yo a privar a la gente de su placer?²⁴

Este comentario unido a la posdata del año 2002 de *Milonga nunca más* expresa el proceso de aceptación de una producción tanguera por parte del compositor. Pero también en este último se manifiesta inequívocamente sobre la estética de la movilidad a la que nos hemos referido en este trabajo. Así también es posible comprender que el tango sea abordado desde el atonalismo o desde la aleatoriedad en el subgénero del cual Solare se manifiesta creador²⁵, el Tango deconstruido. En “Atonalgotán –un preludio tanguístico no tonal y deconstruido–” (2002) de *Mois de pèlerinage*, el procedimiento de trabajar a partir de retazos de giros melódicos y motivos rítmicos, ahora con una textura diáfana en planos contrastantes y con numerosas indicaciones expresivas para el intérprete, da como resultado una fragmentación del fraseo y el ritmo tanguero. Esta segmentación, aunque reduce la alusión a la mínima expresión (en cuanto a extensión del motivo), mantiene lo esencial del índice estilístico para que sea nítidamente percibido por el receptor. En el caso de *Fragmentango –un constructo sonoro deconstruido–* (2002), para uno o infinitos pianistas, se trata de ocho fragmentos, los más extensos de dos compases en cuatro cuartos, dos cuartos u ocho octavos, que los pianistas pueden tocar en cualquier orden, repetirlos, evitar alguno, realizar pausas o incorporar los matices deseados.



J. M. Solare: *Mois de pèlerinage*, “Atonalgotán”, cc.1-4

²⁴ J. M. Solare: “Introducción”, *Fastango*, 2001, original en formato PDF facilitado por el compositor.

²⁵ Así lo expone en el curriculum <http://www.juanmariasolare.com/bio-ESP.html>

J. M. Solare: *Fragmentango*

También las milongas *Akemilonga* (2003) y *Ausente* (2007) se pueden ubicar dentro de la búsqueda del nuevo lenguaje para este género. En *Ausente*, aunque se trata de una obra atonal, por momentos el gesto del fraseo se hace más perceptible a partir de sugerentes cromatismos y cambios de carácter. Por su parte *Akemilonga* es una milonga minimalista que se basa en la repetición del esquema rítmico más característico del acompañamiento de la milonga (corchea con puntillo – semicorchea – corchea – corchea), que la mayoría del tiempo se distribuye entre ambas manos. Otra variante de este tango posmoderno es el que impone al intérprete y su auditorio un ejercicio de intertextualidad a partir de sugerir en los títulos una relación con compositores del pasado, tal es el caso de los *Mozartango* (cuatro hasta 2010) u *Otro purrete. Tangoide sobre Le Lardon de Rameau* (2010). Aunque en la segunda la cita es la tipología intertextual utilizada, en el caso de la primera se trata de una referencia ya que, además del nombre del compositor del clasicismo en el título, las piezas no toman material temático de Mozart sino que se basan en el concepto aleatorio del *Musikalisches Würfelspiel* (K. 294 d.).

Pero esta búsqueda por desarrollar un tango deconstruido no impide a Solare seguir otros caminos, como el de un tango tonal a la manera del practicado en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado. En estos casos muchas veces recurre a la realización de la “versión parrilla”, la cual se suma a la partitura para piano que incluye en cifrado americano los acordes utilizados. Esto se puede ubicar dentro de la larga tradición en la edición de partituras de música popular, a través de la cual se ofrece al músico una guía de interpretación, a partir de esa escritura para piano que se toma como base para un arreglo personal. Aunque en estos casos también es necesario resaltar que, como pasa con otros compositores (el caso de Piazzolla es uno de ellos), la parte de piano puede ser interpretada tal cual está escrita agregando matices y aspectos del fraseo propio del género. Entre

estas piezas se pueden citar: *A rolete* (2009), *Don Horacio Salgán* (2009) o *Melo chifló un quía* (2007), entre otros. En los tres casos, como sucede con la mayoría de estos tangos o milongas, tienen otras versiones para grupos de cámara o instrumento solista y orquesta donde se fija una escritura a la manera académica.

También el desplazamiento de Solare por la superficie de la historia del tango lo lleva a que algunas de sus composiciones parezcan continuadoras de propuestas creativas académicas de los años setenta, como la de los *Tangos opus 44* de Horacio López de la Rosa o el *Tango 70* de Lía Cimaglia. Ejemplos de esta conexión con los setenta son las piezas de *Acuarelas junto al río inmóvil* (2007) o *Pasaje Seaver* (2001), en las cuales es posible apreciar la presencia de Piazzolla, tanto en su faceta más tanguera como en la más académica, caso de los *Trois preludes pour piano*. Estas piezas de Solare comparten con las mencionadas ese espacio ambiguo de lo popular pautado en textos académicos.



J. M. Solare: *Don Horacio Salgán*, “versión parrilla”, cc.1-7

J. M. Solare: *Don Horacio Salgán*, “versión piano”, cc.1-5

Epílogo

Juan María Solare forma parte de un fragmento importante de compositores que aprovechan todas las posibilidades creativas abiertas por las generaciones que les precedieron. Pero, a diferencia de otros momentos históricos, deciden no aferrarse a ningún procedimiento, técnica e incluso estilo, sino que toda la oferta que tienen a su alcance son espacios abiertos para entrar y salir como si de las reglas de un juego se trataran. Con ello buscan evitar los condicionantes estéticos, sociales e incluso y éticos que en épocas anteriores (y en algunos casos actuales) significaba adherir (o aferrarse) a una determinada corriente compositiva (neoclasicismo, dodecafonismo, serialismo, espectralismo, etc.). Pero esta postura no significa

renunciar a un habla o una estética propia, ya que en todo juego debe haber unas reglas que, en este caso, genera el compositor de acuerdo a su formación, sensibilidad, inquietudes y preferencias. Aspectos que permanecen, o varían lentamente, aunque las reglas procedimentales que se proponen a los invitados al juego, intérpretes y auditorios, se modifiquen. En el caso de Solare, su propuesta expresiva realiza una reinterpretación y síntesis original de los valores estéticos de los extremos del siglo XX, lo cual está presente siempre más allá de que ese recorrido por los rincones de la historia de la música lo acerque más a uno u otro espacio temporal.

El tango deconstruido es parte de esta postura que subyace en todas sus obras para piano atonales, postonales e incluso en algunas neotonales. Más allá de que el tango deconstruido existiera antes de que Solare le adjudicara esta denominación, lo cierto es que su propuesta y paulatina sistematización abre un campo de acción importante en esto que denomino el “tango de la academia de puertas abiertas”. Esta vertiente deconstruida del género popular rioplatense constituye el punto álgido de la ambivalencia posmoderna dentro de la producción del autor. Ya que el texto, sin olvidar los espacios intertextuales, paratextuales y metatextuales que le son inherentes, ofrece la dualidad del ámbito sonoro de lo popular y lo académico a un receptor que tanto disfruta de uno como de otro. La ambivalencia como valor estético de la posmodernidad se desenfoca hacia el individuo como creador cuando Solare opta por los tangos tonales, ya sea escritos en “versión parrilla” o de acuerdo a la tradición académica. Digo desenfoca ya que no desaparece la ambivalencia anterior, pero es la tradicional separación entre compositor académico y músico popular la que más evidentemente se disuelve, mientras la obra se aprecia más como un producto popular estilizado.

Esta propuesta de Solare en torno al tango, con sus diferentes caracterizaciones, se inserta dentro de un movimiento musical y cultural mucho más amplio, que atraviesa la sociedad argentina en su conjunto (dentro o fuera de territorio nacional). La revitalización del género y su constitución como referente identitario, espejo donde verse y ser visto, parece concretar el anhelo de aquellas generaciones modernizadoras que comenzaron su actividad en la primera parte del siglo XX, con la labor de músicos, como Juan José Castro, o literatos, como Jorge Luis Borges. Ya que el tango sigue constituyendo, para buena parte de aquellos que los practican y aprecian, un producto fruto y esencia del compadre y el malevaje porteño, representantes de los valores criollos llevados a la ciudad. Sin embargo, no son pocos los cultores del tango de cambio de siglo que creen necesario matizar ese origen monocromático con las aportaciones de los inmigrantes, es decir poner más el acento en la unión de culturas. Quizás también, porque el “primer mundo” de la globalización del cambio de siglo aprecia más la

hibridación y los procesos de cambios que han sufrido las expresiones culturales, que su origen preciso y diáfano. En este espacio, propuestas como las de Solare, especialmente con el tango deconstruido, nos acerca a la invención de lo global desde la creación e incorporación de lo local, incluso desde su reinención desde nuevos parámetros geográficos. Es así como el tango a través de las puertas de la academia se puede abrir un renovado camino en el siglo XXI.

Catálogo Tangos para piano de Juan María Solare¹

Obra	Lugar, Año	Duración	Estreno	Versiones
<i>Milonga Nunca Más</i>	Buenos Aires, 1994.	3'30"	María Victoria Asurmendi, 7/12/1999, Círculo Naval de Buenos Aires.	<ul style="list-style-type: none"> • Piano a cuatro manos (2007).
<i>Anochecer en Ushuaia</i>	Köln, 2000.	3'00"	El autor, 20/11/2001, Representación del Estado Federal de Baja Sajonia.	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarra (2005). • Coro (s/f). • Bandonéon (2010).
<i>De capa caída</i> Para dos pianos	Köln, 2000.	8'00"		
<i>Fastango</i>	Köln, 2001.	3'30"	Gert Kapo, 1/06/2001, Studiotheater de la Escuela Superior de Música de Colonia.	
<i>Pasaje Scaver</i>	Worpswede, 2001.	7'30"	El autor, 15/03/2002, Café Central de Worpswede.	
<i>Fragmentango</i> (para uno hasta infinitos pianistas)	Worpswede, 2002.	3'00"	Jana Kunina, Noeko Takimura, David Becher, Florian Besten, Felicia Schick y Christina Schraub, 20/06/2002, Hochschule für Musik Köln, filial Wuppertal.	<ul style="list-style-type: none"> • Para una a infinitas guitarras (s/f).
"Natural" de <i>Sonata tango</i>	Köln, Lilienthal, Worpswede, 2002.	4'45"	Sonia Morales, 17/12/2003, Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires	
"Nómade" de <i>Sonata tango</i>	Lilienthal, 2002.	3'00"	El compositor, Atelier Gudrun Laves (Worpswede), 5/01/2003.	<ul style="list-style-type: none"> • Cuarteto de flautas (2002). • Fl, Cl, Vln, Guit, Bajo (2002). • Vln, Bandonéon, Guit, Bajo (2003). • Fl, vibráfono, Pno, Gui, bajo eléctrico (2003). • Saxo tenor (o Fg), Pno. (2003). • Orquesta (2004). • Hay 23 versiones más.
"III Introversión" de <i>Sonata tango</i>	Lilienthal & Köln, 2002.	5'10"	Federico Ferro , 17/12/2003, Conservatorio de la Cdad. de Buenos Aires.	
"IV Fulminante" de <i>Sonata tango</i>	Lilienthal, 2002.	5'10"	Antonella Giunta, 17/12/2003, Conservatorio de la Cdad. de Buenos Aires.	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarra y piano (2007). • Saxofón tenor y piano (2007). • Violín y piano (2008).

¹ Compuesto antes de julio de 2011.

"Rapsodia Porteña" de <i>Mois de pélerinage</i>	Worpswede y Lilienthal, 2002.	3'15"	Leandro Barrientos, 17/12/2003, Conservatorio de la Cdad. de Buenos Aires.	<ul style="list-style-type: none"> Saxo tenor, vibráfono y acordeón (2002). Flauta y guitarra (2004).
"Atonalgacán" de <i>Mois de pélerinage</i> (un preludio tanguístico no tonal y deconstruido)	Köln, 2002.	1'45"	El compositor, 15/06/2003, Atelier Gudrun Laves, Worpswede.	<ul style="list-style-type: none"> Fl, Cl, 2 Vln, Guit, Bajo (2003). Fl, marimba, Pno, Bajo eléctrico, steel drums, bass drum, para el cortometraje <i>Mesa para dos</i> (2003). 2 Fl, Fg. (2009). Fl, Vln, Vc (2009).
<i>Akemilonga</i>	Köln, 2003.	1'45"	El compositor, 14/11/2003, Bremen.	
<i>Langostango</i>	Worpswede, 2003.	1'10"		
"Milonga con Jimmy Hendrix", de <i>13 Variaciones sobre un tema recurrente (the bombs bursting in air)</i>	Worpswede, 2002.	1'40"		
"Penúltimo Tango", de <i>13 Variaciones sobre un tema recurrente (the bombs bursting in air)</i>	Köln, 2004.	1'20"		
<i>Liedermilonga</i>	Bremen & Köln, 2004.	5'00"	El compositor, 24/01/2005, Bremen (Residencia Ichon Park).	<ul style="list-style-type: none"> Fl, Vc, Guit (2005). Bandoneón, Vc, Guit (s/f). Fl, Vc, Pno (2009).
<i>Mozartango 1</i>	Köln, 2004.	2'15"	Silvia Dabul, 2009, <i>State Theatre</i> (Pretoria).	
<i>Mozartango 2</i>	Köln, 2004.	2'15"		<ul style="list-style-type: none"> Cuarteto de guitarras (2005). Noneto (2005). Cuarteto de cuerda (2005). Saxo tenor y piano (2006). Dos pianos (2006). Trio con piano (2006). Guitarra y piano (2007). Clarinete y piano (2007). Flauta y piano (2008). Violín y piano (2008). Fagot y piano (2008). Bandoneón y piano (2009). Fl, Vln, Vc, Pno (2010).
<i>Tengo un tango</i>	Köln, 2004.	5'20"	El compositor, 24/01/2005, Bremen (Residencia Ichon Park).	

<i>Norbertango</i>	Worpswede, 2004.	2'00"	El compositor, 17/06/2005, Bremen.	<ul style="list-style-type: none"> • Órgano (2005). • Flauta y órgano (s/f).
<i>Mozartango 3</i>	Köln, 2005.	2'15"		
<i>Un Souvenir</i>	Bremen, 2005.	1'30"	El compositor, 28/01/2010, Teatro de la Universidad de Bremen	
<i>Talismán</i>	Köln, 2005.	2'30"		
<i>Mozartango 4</i>	Bremen, 2005.	2'15"		
<i>Tango en ciernes</i>	Köln, 2005.	3'00"	El compositor, 8/09/2005, Residencia <i>Ibhor Park</i> (Bremen).	<ul style="list-style-type: none"> • Saxo tenor y piano (s/f). • Saxo alto, saxo tenor, bandoneón, contrabajo, piano (s/f). • Clarinete bajo y piano (s/f). • Fl., Vln. Vc, Pno (2010).
<i>Aún</i>	Köln, 2005.	5'00"		
<i>La única verdad y otras mentiras</i> Tango de salón	Köln, 2005.	5'15"		
<i>Andén Siete</i>	Köln, 2005.	4'15"	Sebastián Arevalo, 8/10/2009, <i>Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Astor Piazzolla"</i> .	
<i>Milonga fría</i>	Köln, /2005.	5'05"	El compositor, 2/02/2006, Teatro de la Universidad de Bremen.	<ul style="list-style-type: none"> • Dos pianos (s/f). • Violonchelo y piano (2007).
<i>Ausente</i> Milonga atonal	Worpswede, 2007.	4'00"		
<i>Me lo chifló un quía</i>	Bremen/Worpswede, 2007.	3'00"		<ul style="list-style-type: none"> • Dos pianos (2007). • Saxo y piano (2007). • Violonchelo y piano (2010).
<i>Actuarelas junto al río inmóvil</i> Cinco piezas para piano	Buenos Aires, 2007.	6'10"	El compositor, 28/01/2010 Teatro de la Universidad de Bremen.	
<i>Estudios languísticos</i> "n"1.con Anibal Troilo" "n"2. Chan Chancon Alban Berg"	Worpswede, 2007.			
<i>Reencuentro</i>	(Versión parilla) San Lorenzo de El Escorial, 2008. (versión piano) Worpswede, 2008.	3'15"	El compositor, el 3/07/2008, <i>Theatersaal</i> de la Universidad de Bremen.	<ul style="list-style-type: none"> • Piano cuatro manos (2008). • Saxofón tenor y piano (2008). • Violín y piano (2008). Violonchelo y piano (2008). Bandoneón, saxo tenor y piano (2009). • Viola y piano (2010).

<i>Berlinesa</i>	(Versión parrilla) Berlín, 2008.				
<i>Quedate en el molde</i>	(Versión parrilla) Worpswede, 2008.	3'00"			
<i>Furor</i>	Ginebra, 2008.	2'45"	El compositor, 28/01/2010, Teatro de la Universidad de Bremen		<ul style="list-style-type: none"> • Cuarteto de bandoneón, Vln, Vc, Pno (2009). • Violín y piano (2010).
<i>Láchar</i>	Geneva, 2008.	1'45"			
<i>Orangutangó</i> Piano a cuatro manos	Worpswede, 2008.	5'00"			
<i>Don Horacio Salgán</i>	(Versión parrilla) Berlín, 2009. (versión piano) Worpswede, 2009	4'00"			
<i>Cruz del Sur</i>	Berlín, 2009.	5'15"			
<i>Otro purrete</i> Tangoide para piano sobre el minué "Le Lardón" de Jean-Phillip Rameau.	Bremen, 2010.	3'15"			
<i>Se va a poner, filero</i> Tango mercenario para piano.	(Versión parrilla) Berlín- Wilhelmshaven, 2010.	3'00"			
<i>Sobre el pucho</i>	(Versión parrilla) Bremen, 2010. Worpswede Köln, 2010.	4'00"			
<i>Dimensión</i>	Worpswede Köln, 2010.	3'45"			
<i>Quince bajo cero</i> Tangoide para piano a cuatro manos	Worpswede 2010.	2'00"			
<i>Tango para Juliana</i> Piano a cuatro manos	Worpswede 2010.	2'30"			
<i>Eva visits venus</i> Milonga	Bremen, 2011.	3'00"			
<i>Puma</i>	Bremen, 2011.	2'50"			