



8 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Castellani y la guerra. *Bentivegna*

Dossier Tango: *W. Romero,*

L. Carzoglio, L. Junowicz,

O. Conde, M. Saikin, N. Cirio,

L. Vogelfang, F. Garramuño.

Entrevista a *Tata Cedrón*

Cuento de *Claudia Feld*

Literatura negroafricana

Galaxias de *Haroldo de Campos*

Opinan *Bordelois* y *Zurita*

8 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Segunda época | año XI | N°8 | Diciembre 2010

SUMARIO

• Editorial	1
• Castellani, la escritura, la guerra. <i>Diego Bentivegna</i>	2
Dossier Tango	
• Presentación. <i>Walter Romero</i>	10
• Musas Plebeyas. <i>Lucila Carzoglio y Laura Junowicz</i>	16
• Un caso de engaño por amor. <i>Oscar Conde</i>	22
• Entrevista a Tata Cedrón. <i>Natalia Gelós</i>	26
• Identidades y roles sexuales en el tango argentino. <i>Magali Saikin</i>	35
• Crónica de un año patrio. <i>Norberto Pablo Cirio</i>	41
• Tango negro. Censo, mapa, tango y museo. <i>Lucía Vogelfang</i>	44
• Modernidades primitivas desde el siglo XXI. <i>Florencia Garramuño</i>	50
Cuento	
• Desta tierra. <i>Claudia Feld</i>	57
Artículos	
• Literatura negroafricana contemporánea. <i>Anna Rossell</i>	64
• Galaxias, work in progress, barroco. <i>Roberto Echavarren</i>	72
Opinión	
• ¿Hay una poesía de mujeres? <i>Ivonne Bordelois</i>	78
• La extrañeza de no ser chino: relaciones entre academia y poesía. <i>Raúl Zurita</i>	79
Historieta	
• <i>El inivisor</i> , Salvador Sanz	81

La fotografía de tapa, al igual que las imágenes del Dossier Tango, pertenecen a **Carolina Rosaspini**.

Carolina Rosaspini (Buenos Aires, 1975) Estudió en la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda, y danza clásica y contemporánea durante su niñez y adolescencia. Trabaja como camarógrafa y fotógrafa *free lance*. Realiza videos institucionales para el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, desde el año 2003 hasta el presente. Se ha especializado además en filmaciones de espectáculos de danza.

Derechos reservados - Prohibida la reproducción total o parcial de cada número, en cualquier medio, sin la cita bibliográfica correspondiente y/o la autorización de la editora. La dirección no se responsabiliza de las opiniones vertidas en los artículos firmados. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital. BOCADESAPO no retribuye pecuniariamente las colaboraciones.

STAFF

DIRECTORA

Jimena Néspolo

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Natalia Gelós

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Claudia Feld - Gisela Heffes

Diego Bentivegna - Walter Romero

JEFE DE ARTE

Jorge Sánchez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

David Nahon - Mariana Sissia

ILUSTRADORES

Paula Adamo - Víctor Hugo Asselbon

Santiago Iturralde - Salvador Sanz

Florencia Scafati

COLABORADORES

Ivonne Bordelois, Lucila Carzoglio, Norberto

Pablo Cirio, Oscar Conde, Roberto Echava-

rren, Florencia Garramuño, Laura Junowicz,

Magali Saikin, Anna Rossell, Lucía Vogelfang,

Raúl Zurita.

ARTISTAS INVITADOS

Arturo Cedillo Maldonado - Mariana Sissia

E-mail: redaccion@bocadesapo.com.ar
suscripcion@bocadesapo.com.ar
publicidad@bocadesapo.com.ar

Editor responsable: Jimena Néspolo

Dirección postal: Hortiguera 684, (1406)

Ciudad de Buenos Aires.

TE: (02322) 54-0064 / (011) 15 5319 5136

ISSN 1514-8351

Impresa en Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.

www.bocadesapo.com.ar

MODERNIDADES PRIMITIVAS DESDE EL SIGLO XXI

NUEVOS DIÁLOGOS MUSICALES





El tango y otras músicas locales latinoamericanas supieron condensar en sus orígenes la idea de una modernidad alternativa a la europea, resignificando de un modo positivo la concepción existente entorno a lo primitivo y lo salvaje. Dos casos específicos de diálogos musicales contemporáneos permiten reflexionar sobre el surgimiento de nuevas solidaridades estéticas en el mundo de hoy.

POR FLORENCIA GARRAMUÑO*

El largo y complejo proceso de definición y consolidación de las músicas locales e identitarias en Latinoamérica, enmarcado entre los estertores del siglo diecinueve y las décadas de 1920 y 1930, describe de un modo muy significativo la parábola que definió a sus modernidades dentro de sus respectivos marcos históricos. Entre otras músicas latinoamericanas que por la misma época se definen en procesos “locales” diferenciados —músicas como la ranchera, o la plena, por ejemplo—, el tango y el samba fueron formas culturales que, tanto en sus paisajes rítmicos como en la forma en la que fueron construidos como “símbolos” de una identidad nacional a través de una densa red de discursos culturales, no sólo definieron un modo característicamente “latinoamericano” de entrar en la modernidad, sino que también idearon una forma de pensar lo latinoamericano y lo nacional.¹ Esa forma encontró en la transformación de la idea de lo primitivo, dentro del marco de la revalorización de lo primitivo que también estaba ocurriendo en Europa, una estrategia para construir lo que fue llamado como modernidades alternativas, esto es, modernidades característicamente “latinoamericanas” y “nacionales”. Aunque la idea de modernidades alternativas no es absolutamente exacta para pensar una modernidad que siempre se definió de modo plural actualizando de formas diferentes un mismo impulso modernizador según distintos espacios y contextos culturales², lo cierto es que en esa articulación de modernidad y primitivismo el tango y el samba supieron condensar —de diferentes maneras— la idea de una modernidad que, sin dejar de ser moderna, podía y debía ser, precisamente por nacional, diferente a la modernidad definida en Europa. Si la nacionalización de una forma cultural considerada previamente primitiva presentaba algunas contradicciones para la modernización, estas contradicciones fueron finalmente negociadas al proponer una forma simultáneamente primitiva y moderna que logró encarnar una identidad vernácula, nacional y moderna, en un momento en que América Latina misma se presentaba como una alternativa a la modernización europea, en esos momentos, sometida a importantes críticas y sospechas.

Al investigar ese proceso de conversión del tango en música nacional, en *Modernidades Primitivas* trabajé de qué modo esa “nacionalización” involucró una transformación del significado de lo primitivo asociado a lo exótico y lo salvaje hacia un reconocimiento de la sofisticación y lo nuevo, en un contexto en que la nación emerge como una fuerza poderosa en la economía mundial.³ Todo este proceso se dio, como es obvio, en un coyuntura histórica nacional e internacional muy diferente a la que rodea al tango contemporáneo, ya que alrededor de 1990 —o fines de los 80— comienza la nueva ola de circulación nacional e internacional del tango argentino. Mucho se ha escrito y se continúa escribiendo sobre todo lo que ha cambiado desde entonces no solo la sociedad, la estética y la economía, sino también el mundo específico de la música y la industria musical, radicalmente distinta al contexto en el que se definieron y circularon las músicas locales.⁴ Según Ana María Ochoa, a partir de entonces “cambian los géneros musicales, las fronteras entre lo culto y ►

* **Florencia Garramuño.** Se doctoró en la Universidad de Princeton, es profesora Asociada de la Universidad de San Andrés e Investigadora Independiente del CONICET. Ha publicado: *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea* (1997), *Modernidades primitivas: tango, samba y nación* (2007) y *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009).



lo popular, las estructuras de los instrumentos musicales, las tecnologías para producir sonidos y comunicarlos, los modos como la música junta a las personas, las razones por las cuales las personas hacen o escuchan música.”⁵

Resulta difícil resumir el modo en que es posible pensar en la influencia que tienen estas transformaciones en la circulación y producción del tango contemporáneo, o describir hasta qué punto todos estos desplazamientos crean condiciones de posibilidad diferentes para un diálogo distinto no sólo entre géneros (tango y otros géneros musicales), sino también entre diferentes esferas (como las de la cultura erudita y la cultura popular, por ejemplo). Todos estos problemas son complejos y cualquier observación sobre ellos debería tener en cuenta los desarrollos internos al propio tango (el modo en que, por ejemplo, Piazzolla habría franqueado una suerte de frontera entre la música erudita y popular que, si por un lado canceló cierta evolución histórica del tango, por el otro le abrió fronteras al tango que ahora podrían ser más fácilmente atravesadas), y a la vez observar los nuevos modos de pensar la música en un contexto global (el modo en que el fenómeno de la categoría de “world music”, por ejemplo, surgido alrededor de 1980, habría influido en la circulación y en cierto adelgazamiento de la identidad de las músicas locales en tanto “nacionales”). Afortunadamente son varios los estudiosos que están realizando esas investigaciones concretas que sin dudas tendrán gran relevancia no sólo para pensar las transformaciones de la estética musical, sino también para pensar modos de intervenir en el itinerario de una globalización que ya está entre nosotros y cuya dirección dependerá en gran medida también del significado que le impriman las formas culturales que se desarrollen en su seno.

En este trabajo me interesa repensar desde un punto de vista teórico algunos de los conceptos que sirvieron para analizar las músicas locales en los momentos de su definición nacional y de qué modo, en este contexto transformado, también esos conceptos podrían verse resignificados. Desde un punto de vista estético puede observarse, entonces, cierto desplazamiento de cuestiones relacionadas con el concepto de identidad (nacional, pero no solo nacional, sino también regional y personal o subjetiva e incluso lo que podríamos llamar como “identidad de género musical”) que hoy son transformadas al entrar en diálogo con otras formas culturales internacionalistas en donde la cuestión de la *identidad* ya no forma parte, por lo menos así como había sido definida en el momento de la nacionalización de las culturas durante los años veinte (la época, recordemos, también de las “vanguardias nacionales”), de las preocupaciones estéticas que enmarcan este nuevo diálogo.

El tango circuló desde muy temprano en el ámbito internacional. No quiero decir que siempre haya signi-

|...en esa articulación de modernidad y primitivismo el tango y el samba supieron condensar –de diferentes maneras– la idea de una modernidad que, sin dejar de ser moderna, podía y debía ser, precisamente por nacional, diferente a la modernidad definida en Europa.|

ficado lo mismo ni que haya circulado o constituido el mismo tipo de significante en los diversos discursos y espacios y momentos en los que circuló, pero sí es verdad que desde muy temprano el tango argentino circuló como un significante que más o menos acercaba o definía un impulso “primitivo” o “pasional”, tanto en *Tango* de Stravinski como en el célebre baile de Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en *Luces de Buenos Aires*, o hasta en la versión americana realizada por Louis Armstrong y titulada *Kiss of Fire*, en *Lost, Lost, Lost* de Jonas Mekas, para hablar de un film estrenado en una fecha tan tardía –en el contexto de circulación del tango– como 1976.

La circulación del tango, y su absorción de capas diferentes de significados y en mezclas e hibridaciones de lo más diversas, no es por lo tanto algo nuevo o novedoso que pueda explicarse por un contexto particular, específico, correspondiente a nuestra contemporaneidad o que se habría iniciado solo junto con la intensificación de la globalización en esta nueva y última ola del tango que diseñan *Bajo Fondo Tango Club* o el *Gotan Project*, entre otros. Sobre la globalización del tango y el tango nómada hay, por cierto, mucho trabajo ya hecho y mucho aun por hacerse.

La observación de dos casos específicos muy recientes permite plantear una serie de preguntas –que no pretendo contestar sino sólo formular– sobre el modo en el que un tipo de circulación contemporánea del tango describe de otro modo los flujos de intercambio y diálogo entre diferentes culturas y los modos de fertilización cruzada que parecen ya no anclarse en la idea de “exportación” o “importación” de una cultura hacia otra (el tango que sale de Buenos Aires y es incorporado y transculturado en otro lugar), sino en una suerte de creación de comunidades estéticas (el término es de Erlman) en las que interactúan lo local, lo nacional y lo transnacional, de un modo semejante al modo en que –según Néstor García Canclini– emergen las nuevas nociones de ciudadanía, identidad y pertenencia en el mundo contemporáneo.⁶ Agradezco la inspiración para pensar en estos dos casos a Federico Monjeau y Betina de Vega. Específicamente, se trata de trabajos que exhiben un mismo cruce entre el tango y el flamenco: por un lado, la interpretación de Miguel Poveda junto a Rodolfo Mederos, y por otro, la de “Niebla del Riachuelo” hecha por Bebo Valdés y El Cigala.⁷





DIÁLOGOS MUSICALES ENTRE EL TANGO Y EL FLAMENCO

Comienzo por *Diálogos*, el espectáculo que Poveda y Mederos presentaron en Barcelona en 2006, del cual también participó una bailaora que ejecutó tangos aflamencados. Por cierto, no se trata del primer acercamiento de Poveda al tango: este espectáculo parece más bien definir el lugar de llegada de un itinerario que comienza con la inclusión de algunos tangos en sus diversos discos desde 2003, cuando graba su primer tango no flamenco, “Cuesta abajo”, en colaboración para el disco *Territorio flamenco* (EMI 2003), junto a otros cantaores de flamenco reconocidos como Estrella Morente y José Mercé, además de participar cantando el tango “Tal vez” en el disco del bandoneonista Marcelo Mercadante, *Con un taladro en el corazón* (Nuba Records, 2005), quien a su vez colaboraría en la grabación y posterior gira del disco de Poveda en honor a los poetas catalanes (*Desglay*), aportando con su bandoneón aires de tango en algunas de las piezas.⁸ Si bien Poveda es un cantaor flamenco, en su discografía aparecen varias incursiones en otros géneros de la música española —como las coplas, por ejemplo— y tal vez habría que pensar en estas interpretaciones de tango como parte de sus incursiones en otros géneros de la canción en lengua española. *Diálogos*, entonces, es un espectáculo que está compuesto exclusivamente por tangos que son interpretados junto con la música de la orquesta típica de Rodolfo Mederos, que en su regreso al tango clásico de los 40 imprime al espectáculo una clara sonoridad tanguera, lo que impide cualquier idea de “fusión” o “hibridación” del tango con el flamenco.⁹ Y es interesante que sea precisamente el Mederos de su *Orquesta típica* el que participa en este espectáculo, porque Mederos, que dibujó una tradición rica en la fusión del tango con otros géneros —pensemos en su relación con el rock en su participación con el grupo *Alas*, o en *Invisible*—, funda precisamente su *Orquesta típica* para desviarse de esa tradición de fusión. En algunos de los videos que pueden verse del espectáculo en youtube, sorprende la comunidad entre tango y flamenco que Poveda y Mederos logran construir. Parecería que en el momento contemporáneo, más que buscarse una nueva identidad ▶

|...desde muy temprano el tango argentino circuló como un significativo que más o menos acercaba o definía un impulso “primitivo” o “pasional”, tanto en Tango de Stravinski como en el célebre baile de Rodolfo Valentino en Los cuatro jinetes del Apocalipsis, en Luces de Buenos Aires, o hasta en la versión americana realizada por Louis Armstrong y titulada Kiss of Fire, en Lost, Lost, Lost de Jonas Mekas...|





fusionada, mestiza o híbrida entre tango y flamenco se buscara el intercambio y el enriquecimiento o la apertura del género que los contactos posibilitan. Según explica Mederos: “No se trata de una fusión. Es algo más interesante y es probar cómo el tango se deja penetrar por otras culturas, desde su origen. Siempre respetando la historia del género hay un componente de hibridez que es muy rico musicalmente. En este tipo de aperturas, el tango tiene futuro, en cambio, retrocede cuando se copia y se encierra en sí mismo.”¹⁰

Con un tono de voz que a pesar de su aspereza puede sonar hasta casi tanguero, y un fraseado que alberga toda la gama de inflexiones que son propias del flamenco, la interpretación de Poveda, sumergida en la impecable ejecución de la orquesta típica de Mederos, no deja de ser flamenca sin dejar de ser, al mismo tiempo, tanguera. Como si en esa interpretación pudieran convivir, o como si esa interpretación pudiera estar compuesta al mismo tiempo por una sonoridad tanguera y un gesto flamenco que no llegan a definir una identidad “nueva” o “híbrida” a través de algún proceso de transculturación sino que, por el contrario, actualizan una interpretación absolutamente singular como modo de manifestación de una suerte de suelo estético común cuya comunidad se crea en el momento mismo del diálogo. Y común aquí significa “compartido” más que “semejante” o “igual”, al modo en que Jean Luc Nancy define lo común de la comunidad inoperante.¹¹

Según Poveda, se trataría en este caso de construir esa comunidad en la raíz de la poesía popular del tango y del flamenco. “Yo no dejo –dice Poveda– de cantar a mi manera flamenca. Es como cuando agarro cantos antiguos del flamenco y les doy mi propia expresividad. Desde ese lugar creo que se dio una facilidad para que el tango y el flamenco dialogaran sin abandonar el estilo de cada uno.”¹²

Si en las anteriores interpretaciones flamencas del tango solían llevarse estos textos hacia los palos flamencos, la diferencia de Poveda parece estar en cantar desde su pose flamenca pero sin llevar los tangos a los palos blandos o duros del género. Según Federico Monjeau, en este espectáculo:

*Podría hablarse de un choque artísticamente productivo. El choque se produce de inmediato, por el sólo efecto tímbrico de la aspereza vocal flamenca dentro de un género más bien engolado como el tango. Poveda aporta además toda esa forma melismática, el quiebre en medio de la sílaba y la gama de inflexiones alrededor del tono que son propias del flamenco, con su gran arte de la variación microscópica, en pequeña escala. Son como unos maravillosos hormigueos en el interior de la frase del tango.*¹³

Dentro del resurgimiento de las orquestas típicas que se dio en la Argentina en las últimas décadas, la de Mederos parece encontrar por tanto en el diálogo con Poveda un modo de enriquecer la tradición del tango dando al mismo tiempo un salto dentro de esa misma tradición.¹⁴

| *Y es interesante que sea precisamente el Mederos de su Orquesta típica el que participa en este espectáculo, porque Mederos, que dibujó una tradición rica en la fusión del tango con otros géneros –pensemos en su relación con el rock en su participación con el grupo Alas, o en Invisible–, funda precisamente su Orquesta típica para desviarse de esa tradición de fusión.* |

HACIA UNA SOLIDARIDAD DESCENTRADA, TRANSLOCAL E INTERACTIVA

El caso de la interpretación de Bebo Valdés y El Cigala es diferente, porque la inflexión flamenca de la voz del Cigala se hace mucho más evidente, y además porque la interpretación musical concentra en el piano de Bebo Valdés –con sus acentos de son cubano– una sonoridad mucho más abierta que la que definió al tango. No obstante eso, de alguna manera hay en la *performance* un reconocimiento de que no basta utilizar solo el piano sonero, ya que como acompañamiento se incorpora un violín que viene a traer los matices profundos del tango. Si tenemos en cuenta que “Nieblas del Riachuelo” pertenece a la primera incursión que hace El Cigala en el tango, en ese espectáculo con Bebo Valdés que incluye una serie de canciones españolas e hispanoamericanas que proponen un sustrato común en el bolero y los otros géneros hispanoamericanos, podríamos pensar que también aquí hay una idea de cultura en común que subyace a dicha incorporación. Habría que recordar además que “Nieblas del Riachuelo”, incluido en el cd *Lágrimas negras*, se afianza con el espectáculo presentado en el teatro Gran Rex en Buenos Aires el 29 de abril, del que participaron también Juanjo Domínguez, Andrés Calamaro, Néstor Marconi, Pablo Agri y Diego Sánchez.¹⁵ En esa comunidad entre el tango y el flamenco ahora se agrega otro suelo común que es la rítmica del bolero y del son cubano y, todas puestas en común, colaboran en esta apertura del tango hacia algo que está más allá del género, pero que tampoco es ni flamenco, ni bolero, ni son estrictamente. Tampoco acá, aunque por otras razones, puede hablarse de fusión, o de la creación de una nueva identidad o género híbrido entre tango y son o bolero. No quiero obturar las diferencias estéticas entre los dos casos, pero a pesar de ellas me parece que se trata en ambos casos de un movimiento semejante de uso de una música local, como el tango, que es conectada con un contexto de expresión nuevo que sin llegar a modificar o “transculturar” esa música, se contagia o se transmite a este medio creando un puro plano de inmanencia (en términos de Deleuze) de sentido en el que se describe una suerte de “solidaridad” musical translocal, descentrada e interactiva.¹⁶



Durante los últimos años el campo de la literatura comparada –disciplina fuertemente anclada en una idea de literatura nacional que los flujos globales pusieron en crisis– vio emerger el concepto de *planetariedad* que intenta reemplazar la lógica homogeneizante de un globo en el que “nobody actually lives” –según dijo Gayatri Spivak en *Death of a Discipline*– con la idea de un planeta habitado por alteridades y diferencias. Emily Apter, Edward Said y Gayatri Spivak, entre otros, han intentado usar “planetary to impede globalization’s monolithic spread: its financialization of the globe and proselytism of orthodoxies of likeness and selfsame”.¹⁷

Creo que ejemplos como los de estos diálogos musicales entre tango y flamenco, dos músicas “locales” a comienzos del siglo XX, pueden hoy ayudarnos a pensar las transformaciones culturales contemporáneas más allá del capitalismo transnacional y de la economía global, prestando oído a posiblemente nuevas solidaridades posidentitarias. ■

1 Sobre el concepto de músicas locales, cfr. **Ochoa, Ana María.** *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Norma, 2003, pág. 11.

2 Cfr. **Osborne, Peter.** “Modernism as translation” en: *Philosophy and Cultural Theory*. London, Routledge, 2000.

3 Cfr. **Garramuño, Florencia.** *Modernidades Primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007. Según señala **Morgan Luker**: “In other words, tango did not emerge at this moment because it somehow reflected or expressed ‘the soul of the people’ (Castro 1991), but because it could gather, articulate, and symbolically resolve many of the contradictory tropes of modernity and modernization experienced in Argentina, including matters of unity and diversity, modernity and tradition, and sameness and difference.” (“Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina” en: *Latin American Music Review*. Volume 28, Number 1, Spring/Summer 2007, págs. 68-93).

4 Cfr. **Luker, Morgan.** *Ibid.* **Cámara de Landa, Enrique.** “Hybridization in the Tango. Object, Process, and Considerations” en: Gerhard Steingress (editor). *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Münster/Hamburg/London, Lit Verlag, 2002. **Pelinski, Ramón.** *El tango nómada*. Buenos Aires, Corregidor, 2000.

5 **Ochoa, Ana María.** Op. cit. pág. 10.

6 Cfr. **Erlman, Veit.** “The Aesthetics of the Global Imagination” en: *Public Culture*. Vol. 8, Number 3, 1996; y **García Canclini, Néstor.** “Políticas culturales: de las identidades al espacio latinoamericano” en: **Néstor García Canclini y Carlos Moneta** (coord.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

7 Ha habido en los últimos años varios cantaores flamencos que grabaron tangos, como, además de estos dos casos, la cantante de coplas Martirio que grabó “Uno” y el cover de “Volver” de Estrella Morente, realizado para la película homónima de Almodóvar.

8 El disco *Territorio flamenco* (EMI, 2003) se editó en una grabación conjunta con José Mercé, Estrella Morente, Rancapino, Carmen Linares, La Susi, Arcángel, Angeles, Diego Carrasco, Remedios Amaya y fue presentado en directo en el Teatro Lope de Vega de Madrid el 12 de abril de 2004. En 2004 Poveda graba “Sus ojos se cerraron” (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera) en el disco *El corazón al Sur* de José Reinoso & Antonio Serrano (New Mood Jazz, 2004) con Antonio Serrano a la armónica, José Reinoso al piano y teclados y Horacio Fumero al contrabajo. También trabajó junto al guitarrista argentino Gustavo Battaglia y grabó en 2003 su primer tango no flamenco, “Cuesta abajo” (año 1934, Letra: Alfredo Le Pera y Música: Carlos Gardel). En 2004 graba “Sus ojos se cerraron” (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera) en el disco *El corazón al Sur* de José Reinoso & Antonio Serrano (New Mood Jazz, 2004) con Antonio Serrano a la armónica, José Reinoso al piano y teclados y Horacio Fumero al contrabajo.

9 El espectáculo se estrenó en Sevilla en enero de 2006, y posteriormente pasó por Barcelona y Madrid. El 3 de septiembre de 2006, Miguel Poveda se presentaba en el Teatro Colón de Buenos Aires, junto a Rodolfo Mederos y su Orquesta Típica. Los tangos incluidos en el espectáculo fueron “Como abrazado a un rencor”, “Trenzas”, “Fuimos”, “Chorra”, “Alma en pena”, “Caminito”, “Cambalache”, “Milonga sentimental” y “Cuesta abajo”.

10 **Plazainze, Gabriel.** “Un puente entre el tango y el flamenco” en: *La Nación*. Buenos Aires, 3 de setiembre de 2006.

11 **Nancy, Jean-Luc.** *The Inoperative Community*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

12 **Plazainze, Gabriel.** Op. cit.

13 **Monjeau, Federico.** “Un tango muy bien cantao” en: *Clarín*. Buenos Aires, 5 de setiembre de 2006.

14 **Luker, Morgan.** Op. cit.

15 **Monjeau, Federico.** “Una invasión musical andaluza” en: *Clarín*. Suplemento espectáculos, Buenos Aires, domingo 2 de mayo de 2010.

16 Cfr. **Deleuze, Gilles.** *Pure immanence: Essays on Life*. New York, Cambridge, London, Zone Books, 2005.

17 Cfr. **Said, Edward.** *Humanism and Democratic Criticism*. New York, Columbia University Press, 2003; **Gayatri Spivak.** *Death of a Discipline*. New York, Columbia University Press, 2003. Y **Apter, Emily.** *The Translation Zone*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006, pág. 92.

