

KAMERATANGO:

Reflexión pedagógica del montaje de la obra *KameraTango* como acercamiento a los elementos interpretativos del tango en la formación de las cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional.

Trabajo de Grado presentado para obtener el título de

Licenciado en Música

Autor: Marlon Enrique Durán Rey

Asesor: Andrés Alberto Almanza Ramírez

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá 2025

Agradecimientos

Este proyecto, que nació por un pequeño acercamiento y gusto personal por el tango, se transformó con el tiempo en un espacio de construcción colectiva, donde confluyeron saberes y experiencias que no solo me permitieron profundizar en el género, sino que también influyeron en mi desarrollo personal y musical. En este camino participaron personas fundamentales, cuya guía, apoyo y compañía hicieron posible que esta investigación tomara forma y sentido.

Principalmente a mi familia que, aunque reiteradamente mencionan no entender mucho de mi quehacer y vocación, siempre han estado presentes con su apoyo incondicional, cariño y confianza en cada paso de este camino. Justamente a ellos les agradezco la compañía en los momentos de incertidumbre y su constante impulso por animarme a seguir aprendiendo y explorando.

A mis compañeros y amistades, con quienes compartí risas, desvelos, ensayos y conversaciones. Gracias por acompañarme en mi desarrollo musical, pedagógico y personal; por su apoyo silencioso en los días pesados, por celebrar los pequeños logros y por recordarme que este camino también se disfruta en grupo, entre desafinadas, café y ganas de seguir aprendiendo.

Extiendo el agradecimiento a mi asesor Andrés Alberto Almanza Ramírez y al maestro de investigación William Ricardo Almonacid González, por sus observaciones y confianza en mi proceso. Cada consejo y corrección se transformaron en oportunidades para pensar, cuestionar y crecer, tanto en lo académico como en lo musical y personal.

Mi reconocimiento más sincero a mis compañeros y compañeras que hicieron parte del quinteto de cuerdas en el montaje de *KameraTango*, por su entrega, entusiasmo y compromiso en cada sesión. Su disposición a explorar, experimentar y construir colectivamente hizo posible que este proyecto trascendiera lo académico para convertirse en una experiencia musical significativa.

Finalmente, también incluyo a las personas que estuvieron junto a mí en el evento *Tango para Músicos 2025*, maestros/as e instrumentistas que forman parte de mi admiración y aprendizaje continuo. El compartir sus conocimientos, experiencias y perspectivas sobre el tango amplió mi visión del género e inspiraron un antes y un después en mi forma de entender y enseñar la música.

Tabla de contenido

Introducción	7
Capítulo 1: Aspectos Generales de la Investigación	9
1.1. Descripción del problema.	9
1.2. Pregunta de investigación.	11
1.3. Objetivos.....	11
1.3.1. Objetivo general.....	11
1.3.2. Objetivos específicos.	11
1.4. Justificación.	12
1.5. Antecedentes.....	14
1.6. Enfoque epistemológico.....	16
1.7. Ruta metodológica.	16
Capítulo 2: Marco Teórico	18
2.1. El tango: contexto histórico.	19
2.2. La pedagogía del tango.	23
2.3. Elementos interpretativos del tango en las cuerdas frotadas.....	24
2.3.1. Tipos de melodías.	25
2.3.1.1. Melodía Rítmica.....	27
2.3.1.2. Melodía Expresiva.	29
2.3.2. Modelos de marcación.	31
2.3.2.1. Marcatos.....	32
2.3.2.2. Síncopas.....	34
2.3.2.3. Modelo de marcación 332.....	36
2.3.2.4. Otros modelos.	37
2.3.3. Efectos de percusión.	39
2.3.3.1. Efectos de percusión en el violín y la viola.....	39
2.3.3.2. Efectos de percusión en el violonchelo y el contrabajo.	41
2.4. La composición como recurso didáctico.....	43
Capítulo 3: Marco Metodológico	47
3.1. Enfoque epistemológico: Investigación Cualitativa.....	47
3.2. Enfoque pedagógico: Constructivismo.	47
3.3. Tipo de investigación: Investigación acción educativa.....	48
3.4. Sistematización de experiencias.....	49
3.5. Caracterización de la población.	50

3.5.1.	Población 1: Instrumentistas del montaje de la composición <i>KameraTango</i> .	51
3.5.2.	Población 2: Maestros/as de tango en Colombia.	51
2.5.2.1.	Giovanni Parra.	51
2.5.2.2.	Sandra Arboleda.	51
3.5.3.	Población 3: Asistentes del evento Tango para Músicos 2025.	52
3.6.	Herramientas de recolección de información.	52
3.6.1.	Entrevistas.	53
3.6.2.	Encuesta.	53
3.6.3.	Diario de campo.	54
3.6.4.	Observación Participante.	54
3.7.	Desarrollo de ruta metodológica.	55
3.7.1.	Etapa 1: Exploración.	55
3.7.1.1.	Modelo de Protocolo de encuesta.	55
3.7.1.2.	Modelo de Protocolo de entrevistas.	56
3.7.2.	Etapa 2: Aplicación y práctica.	58
3.7.2.1.	Modelo de protocolo de Diario de campo.	58
3.7.2.2.	Modelo del plan metodológico para el montaje de la composición <i>KameraTango</i> .	59
3.7.3.	Etapa 3: Evaluación y análisis de los resultados.	61
Capítulo 4: Análisis de la investigación.		62
4.1.	Análisis de la obra <i>KameraTango</i> y su aplicación didáctica.	63
4.1.1.	Forma y Armonía.	64
4.1.2.	Primer plano: Discurso melódico y sus tipos de melodía.	68
4.1.3.	Segundo plano: Acompañamiento, modelos de marcación y efectos de percusión.	71
4.2.	Proceso de montaje de <i>KameraTango</i> .	76
4.2.1.	Punto de partida.	77
4.2.2.	Reflexión del impacto de la experiencia.	80
4.2.2.1.	Sesión N. 1: Modelos de marcación.	80
4.2.2.2.	Sesión N. 2: Efectos de percusión.	82
4.2.2.3.	Sesión N. 3: Ensayo de la obra.	85
4.2.2.4.	Sesión N. 4: Tipos de melodías.	86
4.2.2.5.	Sesión N. 5: Montaje final de la obra.	88
4.2.3.	Punto de llegada.	90
Capítulo 5: Conclusiones.		95
Bibliografía.		97
Anexos.		99

Lista de tablas

Tabla 1. <i>Estilos Interpretativos por Orquestas.</i>	21
Tabla 2. <i>Tipos de Acentos Presentes en la Melodía Rítmica del Tango.</i>	28
Tabla 3. <i>Tipos de Fraseo.</i>	30
Tabla 4. <i>Modelos de Marcación.</i>	32
Tabla 5. <i>Tipos de Marcato.</i>	33
Tabla 6. <i>Efectos de Percusión Presentes en las Cuerdas Frotadas.</i>	43
Tabla 7. <i>Compositores y obras didácticas para la enseñanza musical.</i>	45
Tabla 8. <i>Matriz Categorical.</i>	46
Tabla 9. <i>Protocolo de Encuesta.</i>	55
Tabla 10. <i>Protocolo de entrevista.</i>	57
Tabla 11. <i>Diario de campo.</i>	58
Tabla 12. <i>Protocolo de sesiones.</i>	59
Tabla 13 <i>Análisis de la Estructura Formal y Armónica.</i>	65
Tabla 14. <i>Modelos de Marcación Presentes en KameraTango por Secciones.</i>	73
Tabla 15. <i>Conocimientos previos del Tango por parte de los Instrumentistas de KameraTango</i>	77
Tabla 16. <i>Habilidades Técnicas e Interpretativas del Género en Instrumentistas de KameraTango.</i>	78
Tabla 17. <i>Pregunta de Elementos reconocibles en KameraTango.</i>	91
Tabla 18. <i>Influencia del Tango en la Formación Instrumental.</i>	92
Tabla 19. <i>Creación de obras para la enseñanza y el aprendizaje del género.</i>	94

Lista de figuras

Figura 1. <i>Primeras Instrumentaciones de Tango.</i>	20
Figura 2. <i>Sexteto Típico.</i>	21
Figura 3. <i>Tratamiento Melódico según el Tipo de Melodía.</i>	26
Figura 4. <i>Tipos de células acéfalas en el tango.</i>	28
Figura 5. <i>Fraseo Abierto y Cerrado.</i>	29
Figura 6. <i>Talón del Arco.</i>	33
Figura 7. <i>Variantes Principales de la Síncopa en el Tango.</i>	35
Figura 8. <i>Síncopas Sucesivas.</i>	36
Figura 9. <i>Formas de Hacer 332.</i>	36
Figura 10. <i>Tipos de Pesantes.</i>	37
Figura 11. <i>Tipos de Polirritmias.</i>	37
Figura 12. <i>Tipos de Bordoneos.</i>	38
Figura 13. <i>Aplicación del Modelo de Blancas y Corales en las Cuerdas Frotadas.</i>	38
Figura 14. <i>Chicharra y Pizzicato detrás del Puente.</i>	40
Figura 15. <i>Tambor y Golpe de Caja.</i>	40
Figura 16. <i>Posición inicial del arco en el Cepillo.</i>	41
Figura 17. <i>Partes del Contrabajo en que se Ejecuta la Strappata y el Cordal.</i>	42
Figura 18. <i>Parte del Contrabajo en que se Ejecuta la Caja/Fondo, la Faja y el Tambor.</i>	42
Figura 19. <i>Transición de Secciones.</i>	66
Figura 20. <i>Cambio de Tonalidad en el Compás 48.</i>	67
Figura 21. <i>Variación.</i>	67
Figura 22. <i>Cambio constante de los Tipos de Melodía en KameraTango.</i>	68
Figura 23. <i>Cambio de la Escritura en la Melodía Expresiva de KameraTango.</i>	69
Figura 24. <i>Melodía Rítmica en KameraTango.</i>	69
Figura 25. <i>Melodía Acompañada de KameraTango.</i>	70
Figura 26. <i>Polirritmia Horizontal en KameraTango.</i>	71
Figura 27. <i>Polirritmia Vertical en KameraTango.</i>	72
Figura 28. <i>Notación de los Modelos de Marcación en KameraTango.</i>	74
Figura 29. <i>Notación de los Efectos de Percusión en KameraTango.</i>	75
Figura 30. <i>Primer Encuentro con los Instrumentistas del Montaje.</i>	82
Figura 31. <i>Segundo Encuentro con los Instrumentistas del Montaje.</i>	84
Figura 32. <i>Tercer Encuentro con Intervención de director frontal en el montaje.</i>	85
Figura 33. <i>Cuarto Encuentro con los Instrumentistas del Montaje.</i>	87
Figura 34. <i>Último encuentro con los instrumentistas.</i>	89

Introducción

La formación instrumental de las cuerdas frotadas en el ámbito académico ha estado tradicionalmente ligada en gran medida a repertorios y metodologías de tradición centroeuropea. No obstante, aunque este enfoque ha demostrado ser fundamental en la educación de los intérpretes, también ha limitado el acceso a lenguajes y materiales que reflejan la riqueza y diversidad de las músicas latinoamericanas. En este contexto, el tango se presenta como un género que, además de su valor cultural e histórico, ofrece en su interpretación recursos característicos que buscan brindar posibilidades formativas en los procesos pedagógicos de instrumentistas.

Por lo tanto, el presente trabajo busca responder a esa necesidad a través de la composición didáctica de la obra *KameraTango*, concebida como recurso pedagógico para vincular la tradición interpretativa del tango con la práctica musical universitaria, acercando a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional a recursos propios del género. En la propuesta se combina la creación musical con la práctica educativa, de modo que la obra no solo funciona como pieza artística, sino también como un medio de exploración interpretativa y sonora de las cuerdas frotadas.

Asimismo, la investigación toma un enfoque cualitativo, apoyándose en los lineamientos de la investigación-acción educativa, lo que permite integrar la experiencia de los estudiantes y de maestros expertos en tango en un proceso de reflexión, análisis y sistematización. De esta manera, el proyecto no solo busca fortalecer la formación interpretativa de los participantes, sino también aportar a la construcción de un repertorio pedagógico que dialogue con las tradiciones musicales latinoamericanas, ampliando así el horizonte estético y educativo en la enseñanza de los procesos formativos en contextos académicos.

El texto del proyecto se divide en cinco capítulos, que organizan y documentan el proceso de investigación llevado a cabo, en una estructura coherente y que espera responder las dudas e intereses de los futuros lectores atraídos por la temática tratada. En el primer capítulo del trabajo el lector encontrará una exposición de los aspectos generales de la investigación, donde se aborda el contexto y la relevancia del proyecto, así como los objetivos y la justificación del problema de estudio, centrados en la enseñanza del tango como recurso pedagógico en la formación de instrumentistas de cuerdas frotadas. El segundo capítulo se centra en los fundamentos teóricos que

sustentan la investigación, organizados en tres ejes principales: *el contexto histórico del tango, los elementos interpretativos en las cuerdas frotadas y la pedagogía del tango*.

Posteriormente, el tercer capítulo describe el enfoque epistemológico y el diseño metodológico del proyecto, destacando la aplicación de entrevistas, encuestas, diarios de campo y sesiones prácticas. Este apartado expone la ruta metodológica, estructurada en tres etapas: 1. exploración, 2. proceso de creación, montaje y grabación, y 3. evaluación y análisis de los resultados. Así mismo el cuarto capítulo desarrolla el análisis de la investigación, que incluye tanto el estudio de la estructura de la obra y sus respectivos ejercicios prácticos como el proceso de montaje de *KameraTango*. Finalmente, el último capítulo presenta las conclusiones del proyecto, las cuales integran los principales hallazgos y reflexiones sobre la pertinencia de *KameraTango* como recurso pedagógico, orientado a fortalecer la visión estética de la música latinoamericana en contextos formativos.

En conclusión, este proyecto busca fomentar la inclusión de la música latinoamericana en los currículos universitarios, consolidándola como un vínculo entre la técnica formal y las tradiciones de las músicas populares. Asimismo, propone la creación de obras que funcionen como recursos pedagógicos, favoreciendo la integración y contextualización de los procesos formativos de la música clásica con la interpretación del tango y otros géneros afines. A través de la obra *KameraTango*, se aspira a fortalecer la articulación entre creación, investigación y enseñanza, promoviendo el desarrollo de futuras propuestas artísticas y educativas que reconozcan y valoren el lugar de las músicas latinoamericanas en la educación superior.

Capítulo 1: Aspectos Generales de la Investigación.

1.1. Descripción del problema.

Uno de los principales componentes de la formación de cualquier músico es la práctica musical, específicamente el hecho de tocar un instrumento, ya que busca el desarrollo de destrezas técnicas y competencias interpretativas, que consolidan una actitud crítica para el abordaje de repertorios diversos, así como el reconocimiento de estilos particulares de las distintas épocas histórico-musicales (Zerrate R., Arias O., Tovar P. & Noguera R., 2009).

En el caso de los instrumentistas de cuerdas frotadas, las formas de enseñanza más universalizadas e implementadas en las escuelas de tipo conservatorio y nivel universitario son las metodologías de corte centroeuropeo enfocadas en la interpretación de la literatura de la música académica occidental. Dichos métodos han demostrado ser efectivos para guiar procesos instrumentales y constituyen el paradigma de enseñanza establecido desde antaño. Sin embargo, para el aprendizaje de la música latinoamericana tradicional y popular, este canon de instrucción resulta ser restringido. Si bien es cierto, la inclusión de lo popular, lo comercial y lo tradicional como nuevos enfoques del currículo han sido la tendencia de los últimos años en las escuelas de educación superior del país, aun no terminan de afianzarse, estando aún en una etapa primigenia frente a los desafíos educativos de la formación musical actual.

No debe olvidarse que, si bien en el país la formación musical profesional ya sobrepasa el siglo, en un principio las prácticas pedagógicas que dieron curso a este proyecto fueron tomadas de escuelas extranjeras, medianamente adaptadas a las condiciones locales, y solo hasta las últimas dos décadas han surgido propuestas y discursos propios para la formación musical en Colombia (Rivas Caicedo, L. D., & Castellanos Camacho, 2021, p. 11).

Uno de los géneros de música popular tradicional latinoamericana que ha tenido gran acogida en los programas de formación instrumental y repertorios de los años más recientes en el ámbito académico colombiano es el tango argentino; un género que ha experimentado una transformación en su lenguaje a lo largo de su vida, incorporando diversos elementos como técnicas instrumentales y estilos que han enriquecido las maneras de interpretarlo. Este interés por el tango se evidencia por su participación en los repertorios de concierto de los espacios académicos formativos, siendo una constante la elección de obras del género. No obstante, el

conocimiento del tango argentino en el territorio es exiguo, ya que al ser un género foráneo no tiene una relación identitaria fuerte, que sumado a la poca información interpretativa en lo que se refiere a un instrumento particular y la precaria sistematización de las enseñanzas de los grandes maestros del tango se convierte en un terreno poco explorado y virgen para los músicos que se insertan en este universo sonoro. Esta disyuntiva limita el potencial expresivo y la riqueza interpretativa a la hora de realizar montajes, presentando una barrera idiomática a los intérpretes.

Ahora bien, al abordar este tipo de géneros, los pedagogos, intérpretes y demás interesados se encuentran con escaso material pedagógico que brinde herramientas interpretativas específicas y considere los elementos característicos y estilísticos. En el caso del tango, recientemente músicos argentinos como Hernán Posetti, Ramiro Gallo, Ignacio Varchausky junto con la asociación civil *Tango sin fin*, han desarrollado trabajos investigativos de recopilación de los saberes de los protagonistas y grandes intérpretes tangueros de las épocas doradas, con el fin de facilitar la comprensión del tango. Sin embargo, el acceso a dichos materiales es difícil debido a que no existe la suficiente difusión y circulación por parte de las editoriales argentinas, que intentan de alguna manera subsanar la demanda de los que se sienten atraídos por el tango.

Como consecuencia de esta contingencia, el aprendizaje del género desde la idiomática específica del instrumento de cuerda frotada, plantea retos importantes que obligan a un proceso de indagación, recolección y selección de información de fuentes documentales (textos, videos, testimonios por nombrar algunas) para la construcción de un aparato conceptual y creación de una conciencia estética y estilística, capaz de abordar dichos repertorios.

Por ende, el presente trabajo centra su interés en brindar herramientas para que instrumentistas de cuerdas frotadas comprendan las maneras de interpretación del tango, un género que no hace parte de los contextos musicales más cercanos a su realidad cultural. Para tal fin, se plantea una propuesta pedagógica basada en materiales construidos por tangueros argentinos, para el montaje de una composición del autor [*Kameratango*] para quinteto de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional. Se espera que el montaje de la obra evidencie un proceso pedagógico, enfocado en el desarrollo de una conciencia de las técnicas interpretativas del género, tales como golpes de arco, fraseos, modelos rítmicos y efectos de percusión. El propósito, es ampliar las posibilidades performativas de los instrumentistas de cuerdas frotadas y la creación de

repertorio que integre recursos de la música latinoamericana como parte de su formación instrumental.

1.2. Pregunta de investigación.

¿Cómo brindar herramientas interpretativas del tango para el montaje de la obra *KameraTango*, que aporten al proceso formativo de los estudiantes de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN)?

1.3. Objetivos.

1.3.1. Objetivo general.

Brindar herramientas interpretativas del tango al proceso formativo de los estudiantes de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), a través de un plan metodológico para el montaje de la obra *KameraTango*, para la reflexión de las experiencias pedagógicas que aporten a la construcción de una visión estética de la música latinoamericana.

1.3.2. Objetivos específicos.

- Compilar, seleccionar, y analizar material didáctico sobre la enseñanza del tango en cuerdas frotadas, para el diseño de un plan metodológico y pedagógico de trabajo con los estudiantes de cuerdas frotadas de la UPN.
- Componer la obra *KameraTango* para quinteto de cuerdas, como estrategia pedagógica central en la comprensión y aplicación de formas interpretativas del tango.
- Identificar los conocimientos y habilidades previas de los/las instrumentistas integrantes del quinteto de cuerdas frotadas de la UPN, como insumo en el proceso investigativo.
- Aplicar una ruta didáctica y metodológica para el montaje y grabación de la obra *KameraTango*, como resultado del proceso investigativo y como producto artístico de creación.
- Sistematizar y reflexionar sobre las experiencias de los estudiantes de cuerdas frotadas en el montaje de la obra *KameraTango*, evaluando los procesos llevados a cabo en cuanto a su alcance e impacto en su formación.

1.4. Justificación.

La enseñanza de las cuerdas frotadas en el contexto contemporáneo colombiano presenta desafíos importantes, debido a la realidad que propone la vida laboral, siendo los escenarios de músicas populares, comerciales y tradicionales los más viables para desenvolverse. Pero estos hábitats musicales no son muy explorados en la academia, ya que la propuesta de formación está ligada a literatura occidental erudita, con poca participación de otros lenguajes como las músicas populares y tradicionales. En gran medida esto se debe a que las cuerdas frotadas son instrumentos que materializan y representan la cultura musical centro europea, siendo uno de los ejes de su estética.

Por eso, la presente investigación busca ampliar la visión estética musical de instrumentistas de cuerdas frotadas y músicos en general interesados por la enseñanza y el aprendizaje de la música latinoamericana, a través de la comprensión interpretativa del tango, como aporte a los procesos formativos de instrumentistas y como alternativa de su práctica musical, académica y profesional. En este sentido, se espera que este proyecto se sume a los esfuerzos de pedagogos, investigadores y músicos en general de resignificar los saberes que ofrecen las músicas tradicionales en un tipo de conciencia decolonial, asegurando un espacio en la academia; una inclusión de saberes que no buscan validación desde la visión del pensamiento eurocentrista occidental, con una propuesta dialógica de compartir conocimientos y experiencias en lo que el profesor Eliecer Arenas denomina *pedagogías mestizas*, lo que relaciona la transmisión musical desde la imitación y la oralidad, a enfoques pedagógicos sustentados en lo conceptual y el uso sistemático de la notación musical.

Para lograr esto, se sigue el proceso creativo del autor en la realización del montaje y puesta en escena (grabación) de la obra *KameraTango*; una composición didáctica que constituye el eje de la propuesta pedagógica dirigida a los estudiantes de cuerdas frotadas de la UPN. Este acercamiento a estéticas extranjeras amplía las posibilidades y experiencias a músicos en formación que no han tenido contacto con el tango, construyendo así una madurez interpretativa y trazando lazos culturales con otros territorios, en un trabajo de rescate y fortalecimiento de las músicas latinoamericanas.

Para este cometido es indispensable sistematizar las experiencias de instrumentistas de cuerdas frotadas que se acercan a la interpretación de un género como el tango, reflexionando cómo estas vivencias han influido en sus procesos formativos individuales dentro y fuera del

ámbito académico. Cabe aclarar, que el proceso compositivo de esta investigación no se limita a la generación de un material pedagógico, sino a la necesidad de visibilizar y evidenciar todo un proceso de creación desde del montaje y puesta en escena de la obra didáctica: *KameraTango*, la cual busca ampliar los horizontes conceptuales en la enseñanza, el aprendizaje y la interpretación de instrumentos de cuerdas frotadas.

De tal manera es necesario que desde de una perspectiva cualitativa, se realicen diferentes observaciones y entrevistas a los sujetos involucrados con el fin de recolectar la información suficiente que muestre una trazabilidad de todo el proceso investigativo. El material de este proyecto permitirá a pedagogos, interpretes e interesados en este tipo de investigación encontrar herramientas pedagógicas para fomentar la práctica musical de la música latinoamericana en las cuerdas frotadas, usando el tango como género transmisor de estos procesos. Por su parte, la aplicación de esta propuesta propiciará herramientas y actividades para abordar diferentes obras de la música latinoamericana y el tango como una posibilidad de proyección profesional.

En este sentido, el trabajo de investigación sistematiza las experiencias, avances y nivel de impacto en los procesos de formación de los intérpretes (sujetos de estudio) participantes del montaje de la obra *KameraTango*, enmarcado en un proceso de investigación-creación según el enfoque de López-Cano (2014). Asimismo, la investigación busca aportar al proceso compositivo del autor mediante la creación de la obra como repertorio pedagógico, siendo el género una herramienta para el fortalecimiento de la interpretación de las cuerdas frotadas.

Por último, el trabajo aportará al contexto académico y universitario con una propuesta pedagógica donde el tango sea un detonante y potenciador de experiencias disruptivas y enriquecedoras para la formación instrumental, que involucre procesos musicales e interpretativos de estudiantes de la UPN pertenecientes a la cátedra de cuerdas frotadas. Es necesario señalar que, al sistematizar las experiencias del montaje de la composición *KameraTango* y analizar cómo la aplicación de la propuesta influye en sus procesos de interpretación instrumental, la investigación principalmente se centra en la línea de educación musical, incorporando a su vez aspectos propios de la línea de creación.

1.5. Antecedentes.

El género tango como objeto de estudio, se ha abordado principalmente desde una visión histórica y como elemento de cohesión de la identidad nacional y sus relaciones socioculturales con los individuos. En las últimas décadas la fascinación por tocar tango ha permeado a músicos de diferentes lugares que decantó en el crecimiento de visitantes a Buenos Aires. Esto se puede evidenciar por la relevancia que ha adquirido la enseñanza y el aprendizaje de las técnicas del tango en los últimos años, al permitir la comprensión de recursos interpretativos y facilitar la incorporación de la cultura del género en la formación de músicos. Por lo tanto, es pertinente referirse a Pascual “Cholo” Mamone en su libro *Tratado de Orquestación en Estilos Tangueros para formaciones reducidas*, que plantea diferentes enseñanzas para abordar la escritura de arreglos en estilos tangueros, enfocándose en la comprensión de conocimientos básicos del tango para estudiantes que no disponen de un entrenamiento formal (Mamone P., 2011, p. 159). Dada la importancia que tiene *KameraTango* como composición didáctica en la investigación, se resaltan los aportes de Pascual Mamone, quien sistematiza diferentes elementos característicos para abordar la realización de arreglos musicales del género tango en agrupaciones reducidas, tales como el formato de quinteto de cuerdas de *KameraTango*.

Debido a la amplitud de los elementos del tango y la flexibilidad que se debe tener al momento de realizar una composición didáctica, se tienen en cuenta los aportes de Horacio Salgán en su libro *Curso de Tango* (2013), que menciona “la finalidad de este Curso es la ejecución del Tango y no el estudio exhaustivo de su Historia, sólo nos detendremos en aquellos puntos que sean útiles para dicha ejecución” (p. 15). Aquí engloba diferentes elementos característicos del género tales como: Tipos de melodía, elementos de uso frecuente, armonía, instrumentación y análisis de arreglos, lo que genera una guía de antecedentes para la comprensión del género en el proceso compositivo del autor.

Por otro lado, es indispensable tener en cuenta la literatura enfocada en la comprensión del lenguaje del tango en instrumentos específicos, tales como los libros de *Método fundamental para aprender a tocar tango* por parte de la asociación civil Tango Sin Fin. Aquí se encuentra material para instrumentos pertenecientes a la cultura del tango (flauta, violín, contrabajo, bandoneón, piano y guitarra), donde expone claramente la idiomática específica instrumental en el género. Para el caso particular y como material de referencia se abordan los textos *El contrabajo en el tango* y *El violín en el tango* escritos por Ignacio Varchausky y Ramiro Gallo respectivamente, ya

que brindan aspectos interpretativos específicos de las cuerdas frotadas, como eje principal en la construcción de la propuesta.

Toda música popular utiliza la transmisión oral como herramienta para traspasar su lenguaje de una generación a otra. A diferencia de la música erudita, los géneros populares encierran en su lenguaje una gran variedad de elementos estilísticos de difícil codificación y escritura. Allí radica, quizá, el mayor desafío de este libro: lograr compartir con colegas de distintas latitudes e idiosincrasias el rol del contrabajo en el tango (Ignacio Varchausky, 2018, p. 8).

Uno de los trabajos desarrollados cercanos a la problemática abordada es el proyecto de investigación de Luis Fernando Silva Fonnegra (2016) *La Yumba de Osvaldo Pugliese, análisis y adaptación musical para agrupación de cuerdas frotadas*, el cual permite indagar sobre el impacto de la enseñanza del tango en los procesos interpretativos de instrumentistas de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional. Su investigación se destaca por identificar características interpretativas, rítmicas y expresivas del estilo de Osvaldo Pugliese en el tango *La Yumba*, con la intención de adaptar esta obra al formato de orquesta de cuerdas frotadas para asemejarse a la sonoridad de una orquesta típica de tango, junto al diseño de ejercicios técnicos para la interpretación de este estilo en específico. Por otro lado, la investigación de Julián Alfonso Torres Aponte *El violín en dos tangos de Alfredo Gobbi* (2018), busca analizar los elementos técnicos e interpretativos del tango a partir del estilo de Alfredo Gobbi. Esto con el objetivo de realizar un material pedagógico para que instrumentistas atraídos a estas sonoridades, puedan desarrollar habilidades técnicas e interpretativas del tango.

Estos antecedentes permiten en la investigación abordar las herramientas interpretativas en los instrumentos de cuerdas frotadas al sistematizar las técnicas específicas del género en instrumentos como el violín y el contrabajo, al presentar diferentes recursos y ejemplos didácticos con golpes de arco, funciones rítmicas y melódicas, entre otros elementos característicos. Lo cual traslada la transmisión oral presente en la cultura del tango a un material escrito en el que se puede recolectar información acerca de la técnica específica de cada instrumento.

En conjunto, estos estudios y materiales evidencian un interés creciente en la enseñanza y aprendizaje del tango en las cuerdas frotadas. De tal manera que la sistematización de experiencias dados en otros escenarios pedagógicos, donde emplean materiales didácticos derivados del tango, se convierte en la base de la presente investigación.

1.6. Enfoque epistemológico.

La investigación aquí desarrollada emplea un enfoque epistemológico de carácter cualitativo, que busca sistematizar y analizar las experiencias de los instrumentistas de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional al realizar el montaje de la obra *KameraTango*. Esto con el fin de evidenciar cómo la enseñanza y el aprendizaje de las características de un género latinoamericano pueden influir en los procesos interpretativos e instrumentales de estudiantes universitarios de cuerdas frotadas.

Como enfoque pedagógico la investigación se centra en el constructivismo, al tomar como insumos los conocimientos previos de los involucrados alrededor de las músicas populares latinoamericanas. Con esto se busca construir conocimientos a partir de sus anteriores experiencias e incluir nuevos aprendizajes en sus procesos musicales e instrumentales por medio de la comprensión interpretativa del tango. Posteriormente estos enfoques serán profundizados en el capítulo del marco metodológico.

1.7. Ruta metodológica.

La investigación presenta una estructura metodológica para evidenciar el impacto de prácticas de músicas populares latinoamericanas en los procesos de enseñanza y aprendizaje instrumental, a partir de las experiencias de instrumentistas de cuerdas en el montaje de la obra *KameraTango*. Por lo tanto, se plantea una ruta metodológica estructurada en tres etapas: 1. exploración, 2. proceso de creación, montaje y grabación, y finalmente: 3. evaluación y análisis de los resultados.

En la primera etapa de *exploración*, se busca identificar los conocimientos previos en la interpretación del género tango de los/las integrantes de las cuerdas frotadas que realizarán el montaje de la obra. Cabe recalcar que el evento *Tango para Músicos 2025 [TPM]* y los instrumentistas de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional serán referentes indispensables para el proceso investigativo de este proyecto. A partir de esta exploración, se diseñarán talleres musicales atendiendo a las necesidades de los sujetos de estudio, que permitan la comprensión interpretativa del tango para realizar el montaje de la obra *KameraTango*.

La segunda etapa de *proceso de creación, montaje y grabación* será de aplicación y práctica de la propuesta creativa y pedagógica. Se pretende realizar el montaje de la composición *KameraTango* paralelamente a jornadas de orientación interpretativa del género, como parte de un plan metodológico para los instrumentistas. Finalmente, la interpretación de la obra contará con la

participación de los intérpretes involucrados luego de la aplicación de los talleres musicales, para su grabación teniendo en cuenta los procesos de enseñanza y aprendizaje dados.

En la última etapa de *evaluación y análisis de los resultados*, se parte de los productos creativos como la grabación de la obra *KameraTango*, y la demás información recolectada de los procesos llevados a cabo, con el fin de analizar los resultados del proceso de enseñanza y aprendizaje. Asimismo, las perspectivas y percepciones de los/las asistentes al evento *Tango para Músicos 2025*, junto a la de los maestros/as del género en Colombia, permitirán evidenciar cómo los elementos del tango posibilitan ampliar los horizontes conceptuales en los procesos instrumentales e interpretativos de las cuerdas frotadas.

Capítulo 2: Marco Teórico.

El marco teórico constituye la base conceptual y analítica que orienta el desarrollo de la investigación, tomando la enseñanza del tango como estrategia pedagógica en los procesos de formación e interpretación de las cuerdas frotadas. Su estructura se organiza en cuatro subsecciones articuladas, construyendo así un panorama integral que fundamentan el objeto de estudio.

La primera subsección aborda el contexto histórico del género, con el fin de situar al lector en las condiciones sociales, culturales y musicales en la que se desarrolló el tango y su consolidación como una de las expresiones más significativas de la música latinoamericana.

La segunda subsección se resalta la pedagogía del tango, un campo en permanente construcción que articula experiencias, metodologías y reflexiones orientadas a la transmisión de saberes musicales en contextos educativos. El apartado propuesto busca visibilizar los espacios formativos y las estrategias didácticas empleadas para acercar los fundamentos interpretativos y estilísticos del tango a nuevas generaciones de instrumentistas, favoreciendo un desarrollo conceptual y performativo en expansión.

El tercero sistematiza los elementos interpretativos del tango presentes en la literatura académica argentina, recogiendo los recursos técnicos y expresivos más significativos que constituyen la esencia del género. Aquí se destacan los modelos de marcación, tipos de melodía y efectos de percusión, que dan identidad a la interpretación del tango y una adquisición conceptual en el uso y comprensión de estos elementos en las cuerdas frotadas.

Por último, la cuarta subsección se refiere a la composición como recurso didáctico, siendo el elemento central del proyecto que aglutina la creación y la enseñanza del tango como ejes en la resolución del problema descrito.

En definitiva, el marco teórico busca sustentar la pertinencia del tango como recurso pedagógico al integrar sus elementos rítmicos, armónicos y expresivos dentro de un repertorio académico, legitimando así la propuesta formativa de la presente investigación.

2.1. El tango: contexto histórico.

El tango es un género musical latinoamericano originado en la región del Río de la Plata con elementos culturales de Argentina y Uruguay, el cual tiene una relación artística con la música, la danza y la poesía. Desde sus inicios, el género ha mantenido un carácter bailable por su origen en las clases populares de ciudades como Buenos Aires y Montevideo, por lo que rítmicamente se emparentaba con géneros como la habanera, la milonga y el tango andaluz (Gallo, R., 2011), lo que configuró un lenguaje propio cargado de expresividad y carácter.

Este género latinoamericano se ha desarrollado con el paso del tiempo, lo que le permitió mejorar su recepción y aceptación en diferentes comunidades a lo largo del mundo en comparación a sus primeras interacciones con comunidades externas a las de su origen. Actualmente la cultura tanguera es considerada como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por parte de la UNESCO al difundir el tango por diferentes comunidades (UNESCO, 2009).

El desarrollo histórico del género se ha configurado como un lenguaje en constante transformación, como menciona Horacio Ferrer “La historia del tango es un fenómeno absolutamente continuo, en el cual, los episodios fundamentales de sus guardias se hallan entrañablemente unidos por un conjunto de vínculos estéticos, sociales y humanos” (1960, p. 31), lo que presenta un diálogo permanente entre la herencia de sus clases sociales y las innovaciones musicales. Asimismo, las mencionadas *guardias* o también conocidas como *etapas estilísticas* inician en el tango con *la guardia vieja* o *época decareana*, caracterizada por vincularse con los orígenes populares y bailables del género, dando pasos progresivos a la conocida *guardia nueva*, que mantiene rasgos propios de la guardia anterior, pero con innovaciones y evoluciones musicales que parten desde la instrumentación hasta la interpretación del género.

Cabe mencionar que, *la guardia vieja* como la época más arraigada a sus orígenes se comprende entre los años 1880 y 1920, en donde se gestaron y desarrollaron los primeros elementos que definieron al tango (Ferrer, H., 1960). En esta primera etapa, el género se interpretaba con un carácter bailable en espacios populares de la época, con una instrumentación marcada por la sencillez y la disponibilidad de recursos musicales presentes en dichos contextos; inicialmente surgió el *trío típico*, el cual contaba con violín, flauta y guitarra, pero no fue hasta el año 1900 en que el bandoneón se incluyó en esta primera agrupación (Rizzollo, J., 2015) (ver figura 1), esto transformó profundamente la sonoridad del género al aportar riqueza armónica y

nuevas posibilidades interpretativas, lo que abrió el camino a la consolidación de las primeras orquestas típicas.

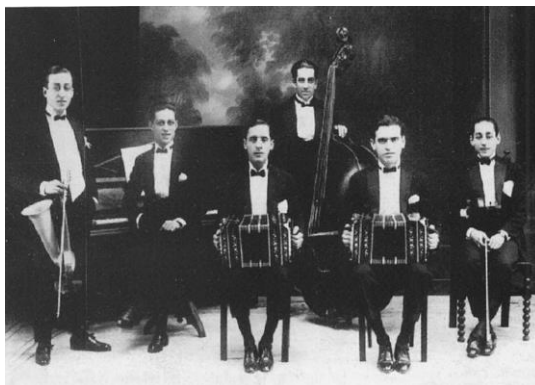
Los primeros tangos recogieron el acervo poético y musical de los gauchos, a la primigenia guitarra de los payadores que cultivaban aires criollos se le sumaron la flauta y el violín dándole un perfil más urbano en todo su contenido (Daus, R., 1997, p. 2).

Figura 1. *Primeras Instrumentaciones de Tango.*



Nota. Orquesta de Juan Maglio "Pacho". Imagen tomada de libro La historia del tango volumen 1 (Daus, R., 1997).

Asimismo, a finales de la *guardia vieja* en 1910 se presenta un auge internacional que determinó en las clases altas la aceptación del género; junto a esto, el bandoneón se presenta como cabeza de las agrupaciones de tango en las nuevas generaciones, lo que presentó un desconocimiento técnico por parte de los intérpretes de este instrumento (Rizzollo, J., 2015). Con el paso del tiempo al acercarse a *la guardia nueva* entre 1920 a 1960 se consolidaron importantes avances en la estructura compositiva y en la interpretación del género, al presentar la transición de la *orquesta típica criolla* hacia la *orquesta típica*. Esto reflejó un aumento de los músicos de la agrupación al incluir más violines y bandoneones, con piano, contrabajo y ocasionalmente instrumentos como guitarra, violonchelo, clarinete, entre otros; dando origen a quintetos, agrupaciones más grandes y el *sexteto típico* (ver figura 2), el cual se convirtió en una de las formaciones más representativas de la época con dos violines, dos bandoneones, un piano y un contrabajo, lo que enriqueció la interpretación por medio de solos instrumentales, variaciones, respuestas entre integrantes, ligados, entre otros elementos (Rizzollo, J., 2015).

Figura 2. Sexteto Típico.

Nota. Orquesta de Julio de Caro. Imagen tomada de libro La historia del tango volumen 1 (Daus, R., 1997).

Para culminar con los avances presentados por estas dos *guardias*, cabe mencionar lo que dice Ferrer “solamente dentro de la guardia nueva puede hablarse con entera propiedad de estilos y modalidades interpretativas” (1960, p. 34), esto se debe al punto de inflexión en la sonoridad del género por la consolidación de los *sextetos* y *orquestas típicas*, en la búsqueda de recursos para crear una identidad sonora por parte de las orquestas. En este sentido, resulta pertinente identificar algunas de las orquestas que presentaron aportes en la historia del tango a partir de la *guardia nueva* (ver tabla 1).

Tabla 1. Estilos Interpretativos por Orquestas.

Estilos interpretativos	
Agrupación/director	Aportes y características
Sexteto de Julio de Caro (1923)	<ul style="list-style-type: none"> - Define funciones de los instrumentos de la orquesta típica. <p>Crea:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Variaciones de los bandoneones. - Contracantos de los violines. - Arrastres en marcación de tiempo 1 y 3. - Soli de bandoneones y Solos de piano.
Orquesta de Juan D' Arienzo (1935)	<ul style="list-style-type: none"> - Furorailable en la década del 40. - Contrastes dinámicos permanentes. - Bandoneones y violines tocan juntos generalmente. - Bajos de piano: <i>staccato</i>, Contrabajo: <i>pizzicato</i>. - Solos de violín en la 4ta cuerda. - Variaciones tocadas en <i>staccato</i>.
Orquesta de Carlos Di Sarli (1929)	<ul style="list-style-type: none"> - Combinación de posibilidades rítmicas y expresivas del género - Piano: motor rítmico y rellena espacio entre frases. - Ornamentación de <i>campanitas</i>. - Bandoneones y violines: tocan juntos, predominan los violines. - Textura: cambian por frase, se diferencia claramente los <i>tipos de melodía</i>.
Orquesta de Anibal Troilo (1937)	<ul style="list-style-type: none"> - Ira vez en que el cantor interpreta el tema completo.

	<ul style="list-style-type: none"> - Aporte de Orlando Goñi (Piano): marcato con doble articulación, rítmica en la percusión armónica y ligada en los bajos. - Grandes líneas de fraseo en toda la orquesta. - Soli y solos de bandoneón pausados. - Textura: las filas se contrastan, Bandoneones: octavan en la sección aguda. Cuerdas: cantan en registro grave.
Orquesta de Alfredo Gobbi (1942)	<ul style="list-style-type: none"> - Arrastre en la marcación rítmica, tiempo 1 y 3. - Variación con inflexiones expresivas. - Solos recurrentes del violín. - Piano: realiza 2das menores sincopadas en el registro grave y bordoneos típicos de O. Goñi. - Textura: las filas contrastan asumiendo roles diferentes
Orquesta de Osvaldo Pugliese (1939)	<ul style="list-style-type: none"> - Enfatiza los recursos rítmicos y expresivos. - Marcación rítmica <i>Yumba</i>. - Expresión: se resalta cada nota de la melodía utilizando <i>rubato</i>. - Solos típicos de bandoneón (O. Ruggiero), violín (E. Camerano) y solos de piano (O. Pugliese). - Acentuaciones desplazadas. - Textura: riqueza contrapuntística, cambios de textura permanente y desarrollo armónico.
Horacio Salgán (fundación de 1ra orq. 1944)	<ul style="list-style-type: none"> - Ritmo sincopado con expresividad elegante. Con el <i>quinteto real</i> desarrolla un alto grado de precisión en la ejecución conjunta. - Marcación rítmica <i>Umpa Umpa</i>. - El piano conduce la orquesta. - Utiliza contrapunto. - Incorpora síncope en las melodías. - Utiliza Contracantos, llamados “especiales” por las melodías secundarias.
Astor Piazzolla (fundación de 1ra orq. 1946)	<ul style="list-style-type: none"> - Conserva en un principio el estilo de la orq. de A. Troilo. Explora límites del género con elementos armónicos y contrapuntísticos de la música clásica y formales del jazz. - Marcación en 4, a veces <i>yumbeada</i> y 3/2. - Realiza <i>adagio lento</i> como <i>Tema B</i>. - Los solos pueden ser improvisados. - Incorpora pasajes <i>fugados</i>. - Introduce timbres lejanos al género: saxo, sintetizadores, vibrafón, percusión. - A partir de la década del 60 su repertorio se basa en sus propias composiciones.

Nota. El cuadro anterior se realizó con el cuadro comparativo de estilos presente en el libro El contrabajo en el tango por Ignacio Varchausky. Marlon Durán (2025).

El género ha trascendido desde sus orígenes hasta el día de hoy con un desarrollo constante de sus elementos característicos, que llega a diferentes comunidades al encarnar un diálogo cultural diverso. Por esto mismo, la enseñanza y el aprendizaje de este género también ha evolucionado con su cultura, desde la inexistencia de la transcripción musical de las obras interpretadas en sus inicios, hasta la creación de diferentes proyectos pedagógicos enfocados en la difusión de la música argentina, los cuales se abordan más adelante.

2.2. La pedagogía del tango.

En el marco de la pedagogía del tango es fundamental destacar aquellas iniciativas que han contribuido a sistematizar y transmitir los saberes del género desde una perspectiva académica sin perder sus raíces. En este sentido, podemos encontrar la experiencia de *La Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce* que representa una transmisión intergeneracional, en donde los conocimientos de maestros que fueron protagonistas de otras épocas del tango quedaron instaurados en los conceptos teóricos que actualmente son explicados a jóvenes intérpretes.

La Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce es una iniciativa pedagógica creada en el 2000, por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que propicia la reunión de distintas generaciones de músicos y posibilita el acercamiento del legado cultural de los grandes maestros del género a los jóvenes intérpretes (Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2024).

Este espacio se diseñó para fomentar el aprendizaje del tango a partir de la práctica del ensamble, los estilos y los recursos interpretativos, esto con el fin de preservar la memoria musical del género. La creación de *la orquesta escuela de tango* surgió por la necesidad de conocimiento por parte de los jóvenes interesados en la década de los 90, no obstante, las nuevas generaciones de tango que surgieron en la época se veían limitadas al no tener arreglos disponibles de la música y por las escasas orquestas típicas que quedaban (Alcaraz, M., 2014). Actualmente *La Balcarce* se ha concebido como una *escuela* en donde los estudiantes aprenden a través de arreglos originales y la guía de figuras emblemáticas del tango, lo que ha consolidado generaciones de *tangueros* interesados en un aprendizaje colectivo con el fin de perseverar la memoria cultura del género.

Los de mi generación nos hemos familiarizado con los estilos por estar al lado de un [Aníbal] Troilo o de un [Horacio] Salgán, pero los jóvenes los conocen apenas por una grabación, y a veces, si escuchan algo, no saben siquiera quién está tocando. Entonces, aquí estamos reemplazando la forma de absorber esos estilos (Marconi, N., 2010, [entrevista] Tras Cartón).

Como se mencionó anteriormente, la *orquesta escuela* no se consolidó como un espacio meramente de formación técnica e interpretativa sino como un proyecto para salvaguardar y transmitir el conocimiento de grandes maestros del género. Como ha señalado Alcaraz, uno de los aprendizajes más valiosos de la orquesta es “poder aprovechar la sabiduría de los mayores antes

de que sea tarde” (2014, p. 4), lo que resalta la iniciativa pedagógica del proyecto al dar continuidad y proyectar la tradición del género hacia nuevas generaciones.

Por otro lado, la *Asociación Civil Tango Sin Fin* ha consolidado un espacio de formación, difusión y creación en torno al tango, para promover la enseñanza y el aprendizaje del género por medio de material pedagógico destinado a músicos interesados. Como menciona su fundadora Paulina Fain “en esta parte de la historia del tango y la música argentina nos ha tocado colaborar con este aporte, nacido del deseo de facilitar y hacer el lenguaje del tango más accesible para todos y todas” (2019, p.3), con esto buscan difundir la música argentina en nuevas generaciones a nivel internacional. Asimismo, la asociación ha impulsado iniciativas de alto impacto para abordar su objetivo, tales como los congresos de formación *Tango para Músicos* y la publicación de materiales pedagógicos como la colección de *Método de Tango*; junto a esto, también presentan proyectos enfocados en la práctica instrumental colectiva, con las *Ediciones Tango Sin Fin de libre descarga* que abarca álbumes de partituras en diferentes formatos instrumentales, junto a la creación de la *Orquesta Sin Fin* dedicada a la interpretación de nuevas obras de música argentina en formato sinfónico.

Estos dos referentes en la pedagogía del tango dan una mirada a los espacios que conciben la labor pedagógica del género como un entorno propicio para la transmisión de saberes y la formación musical; más allá de centrarse en una práctica artística, la enseñanza de la música se constituye como la base de su identidad sonora y cultural en nuevas generaciones. Por lo tanto, los elementos interpretativos que configuran el tango se presentan a continuación, como un horizonte pedagógico para enriquecer la formación instrumental de las cuerdas frotadas.

2.3. Elementos interpretativos del tango en las cuerdas frotadas.

Los elementos interpretativos del tango adquieren una relevancia particular, pues se trata de un género que ha desarrollado recursos propios y distintos que lo diferencian de otras tradiciones musicales. Como menciona el maestro Ramiro Gallo “El género ha ido evolucionando a través del tiempo fundamentalmente en los planos del ritmo y la expresión: fue sumando recursos armónicos, de contrapunto, de orquestación, con arreglos más sofisticados y hasta virtuosos” (2011 p. 11). Así, aspectos como la marcación rítmica, el fraseo, la articulación, los efectos de percusión y los distintos tipos de melodía [rítmica y expresiva] conforman un repertorio de herramientas estilística que el tango han desarrollado durante años; por lo tanto, el intérprete interesado debe

comprender y aplicar dichos elementos para lograr una ejecución más coherente con la tradición del género.

Si bien es legítimo que cada cual se exprese a su manera en cómo interpretar o cómo siente el Tango, sobre todo los jóvenes que se acercan a él, también es cierto que quien anuncie que va a incursionar en un género determinado, anunciándolo por su nombre, en este caso, el Tango, debe ofrecer una versión que contenga los elementos esenciales que lo identifican. (Salgán, H., 2013, p. 29).

Abordar los elementos interpretativos de las cuerdas frotadas en el tango implica reconocer que su aprendizaje no solo responde a la práctica de la tradición, sino a la necesidad de sistematizar dichos recursos para la comprensión y accesibilidad de los interesados en acercarse a la cultura tanguera. Desde esta perspectiva, los investigadores y pedagogos del género han deliberado hasta exponer la forma más eficiente de presentar las herramientas fundamentales del tango, incluyendo su estructura, notación y funcionamiento (Fain, P., 2019), tal sistematización permite pensar el tango más allá de una versión particular o de un instrumento específico, y abre la posibilidad de comprender su dimensión interpretativa como parte integral de la formación musical.

En concreto, el tango se puede pensar como una estructura conformada por dos tipos de planos sonoros: melodía y acompañamiento, que bajo el concepto propuesto por Alan Belkin en su libro *Una Guía Práctica de Composición Musical*, las categorías de primer y segundo plano comprenden la interacción de los elementos de la obra y en el caso del tango los elementos interpretativos, así como su función en el discurso musical. Según el autor, la escucha tiende a priorizar algunos elementos sonoros por encima de otros al captar ciertos estímulos desde una función principal o secundaria, lo que conforma la textura musical por capas, de las cuales la melodía se comprende como *primer plano*, mientras que el acompañamiento se configura como *fondo* (2008). En este caso, en el tango la percepción de los *tipos de melodía* como guía de atención se catalogaría como el *primer plano*, y el acompañamiento como *segundo plano* abarcando los *modelos de marcación y efectos de percusión*.

2.3.1. Tipos de melodías.

En la interpretación del tango el tratamiento melódico ocupa un papel importante al constituirse como un vehículo principal o primer plano, entre la expresividad y el carácter rítmico característico del género. El tango, al ser un género con un lenguaje musical cargado de matices

afectivos y de una marcada relación con la danza, plantea una convivencia entre dos aspectos fundamentales, tales como el ritmo y la expresión; por lo tanto, al hablar de la melodía, estas variables se alternan consecutivamente durante la interpretación de obras, lo que genera un constante desarrollo melódico (Fain, P. 2019).

Es importante tener en cuenta que la mayoría de las partituras de tango que se han ido editando a través de los años tienen el formato de partitura para piano: sólo poseen anotada la línea melódica sin ligaduras ni articulaciones, y como acompañamiento sólo poseen la armonía referencial (Varchausky, I., 2018, p. 156).

En consecuencia, las dimensiones melódicas resultan fundamentales para los instrumentistas interesados, debido a las exigencias técnicas y estéticas que cada tipo de melodía requiere, aportando firmeza, precisión y conexión con el pulso del baile, o enfocada en la flexibilidad del fraseo libre. El tango melódico se caracteriza estilísticamente por la alternancia entre pasajes ligados y pasajes en *staccato* (Ver figura 3), lo que rompe la monotonía y aporta variedad expresiva en la tradición interpretativa del género; el uso de esta herramienta junto con los acentos, rítmicas y fraseos, reconoce recursos distintivos del tango los cuales definen la identidad del género (Salgán, H. 2013). En este sentido, los tipos de melodía en el tango posibilitan identificar las particularidades en la ejecución de las cuerdas frotadas, al entender las prácticas involucradas en el desarrollo interpretativo de la tradición del género. A continuación, se procede a explicar el tratamiento melódico del tango, *melodía expresiva* y *melodía rítmica*.

Figura 3. Tratamiento Melódico según el Tipo de Melodía.

The figure displays two musical staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The top staff, labeled 'Melodía rítmica' (Rhythmic melody), features a sequence of eighth and sixteenth notes with accents and slurs, emphasizing a steady, dance-like pulse. The bottom staff, labeled 'Melodía expresiva' (Expressive melody), shows a more fluid line with long slurs, ties, and dynamic markings like accents and hairpins, focusing on melodic contour and emotional expression.

Nota. Reconocimiento del tratamiento melódico. (Fain, P., 2019).





2.3.1.1. Melodía Rítmica.

Dentro de los recursos melódicos presentes en el tango se encuentra la melodía rítmica, tango rítmico o Tango-Milonga, lo que es entendido como aquella melodía que trabaja su diseño melódico a partir de patrones acentuados y figuras rítmicas que determinan un carácter específico en el género. Como menciona Ramiro Gallo “hablar de la melodía rítmica es hablar también del sostén rítmico de la música del tango. Por eso, las articulaciones en la melodía rítmica están íntimamente relacionadas con la marcación del compás” (2011, p. 18). Por lo tanto, al ser un género que se vincula con la danza, la melodía rítmica se fundamenta en tener una marcación clara y una constante interacción con el acompañamiento.

El sonido buscado en las articulaciones tiene que ver más con la percusión que con las características melódicas del instrumento. A esta sonoridad la llamamos articulación percusiva, la cual es común tanto a los sonidos acentuados como a los staccatos. El efecto que se busca conseguir es una mezcla de sonido definido, y un chasquido seco y percusivo (Gallo, R., 2011, p. 21).

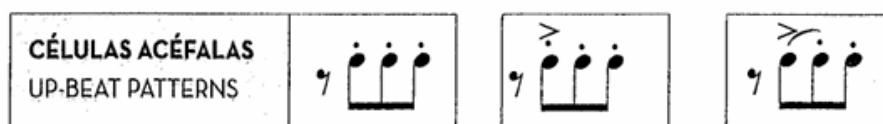
En el caso de la melodía rítmica se enfatiza la marcación de las notas, ya que sostiene el discurso melódico y rítmico. Cabe mencionar, lo escrito debe ser interpretado de manera fiel y estricta sin modificar los valores rítmicos presentes en la partitura; dicho tipo de melodía se identifica por la presencia de *acentos* y *staccatos* en las frases, junto a las ligaduras que solo abarcan dos notas (Ver Tabla 2), salvo en pasajes de semicorcheas en donde pueden extenderse a tres o cuatro sonidos (Fain, P., 2019). Asimismo, el resaltar las notas en la melodía como herramienta rítmica del género se enriquece por los conceptos de *acento breve* y *acento largo*.

Tabla 2. *Tipos de Acentos Presentes en la Melodía Rítmica del Tango.*

Acentos en melodía rítmica.		
Técnica	El ritmo debe tocarse como está escrito. Los sonidos acentuados toman una relevancia importante (más exagerado que en la música clásica), y los sonidos que no tienen acento quedan escondidos tras los acentuados, tocándose inmediatamente <i>piano</i> (Varchausky, I., 2018, p. 157).	
Notación	Uso	Ejemplo
 Acento breve	Se da principalmente en los estilos que utilizan el marcato en 2 como modelo de base rítmico – armónica (enfatisando los tiempos 1 y 3, el evento de marcación está más separado). Es tan breve como el <i>staccato</i> , pero más fuerte. Se toca con el arco saliendo de desde la cuerda.	 <i>La yumba – O. Pugliese</i> (Varchausky, I.,2018)
 Acento largo	Se da principalmente en los estilos que utilizan el marcato en 4 como modelo de base rítmico – armónica (enfatisando los 4 tiempos por igual, el evento de marcación está más continuado). El sonido acentuado es más fuerte y largo que los sonidos con articulación <i>staccato</i> . Se acentúa sólo el ataque, y se toca disminuyendo. Se toca con el arco viniendo desde el aire hacia la cuerda, percutiéndola.	 <i>Adiós Nonino – A. Piazzolla</i> (Varchausky, I.,2018)

Nota. El cuadro anterior se realizó con los conceptos de acento corto y acento breve presentes en el libro *El contrabajo en el tango por Ignacio Varchausky*. Marlon Durán (2025).

Estos dos tipos de acentos están presentes en la melodía rítmica del género con diferentes técnicas, que ofrecen variedad y diversidad estilística a la interpretación. No obstante, para terminar de abordar los acentos en la melodía rítmica, se tiene que hablar de las células acéfalas (Ver figura 4), como menciona Gallo “Las células rítmicas acéfalas en corcheas son muy utilizadas en la melodía rítmica del tango. Encontramos en el género innumerables ejemplos” (2011, p. 40).

Figura 4. *Tipos de células acéfalas en el tango.*

Nota. Células acéfalas utilizadas en la melodía rítmica del tango. (Gallo, R., 2011, p. 40).

La interpretación de los acentos en estas células puede variar según la decisión estilística; no obstante, en algunos casos de melodía rítmica la articulación se ejecuta uniformemente [sin ningún tipo de acento] cuando se presenta un *marcato* en 4; aunque es más común, que la corchea siguiente a un silencio se acentúe, lo que cumple una función rítmica sincopada (Gallo, R., 2011).

2.3.1.2. Melodía expresiva.

En las posibilidades interpretativas del tango, la melodía expresiva se encarga de aportar matices de lirismo que equilibran la base rítmica y percutida característica del género. En comparación con la melodía rítmica, la cual se enfoca en la acentuación y claridad del pulso, la melodía expresiva se basa en el fraseo para enriquecer el discurso musical. Por lo tanto, los intérpretes de tango enfatizan el sentido expresivo por medio del fraseo en los fragmentos musicales en donde se reconoce este tipo de melodía, utilizando esto como una herramienta definitoria del género (Varchausky, I., 2018).

A través del fraseo se enfatizan las inflexiones expresivas que, en analogía con el lenguaje hablado, son los signos de puntuación de un pasaje musical. No existe una sola manera de frasear una melodía, sino infinitas. Un buen intérprete de tango nunca toca de la misma manera un fragmento expresivo y busca variarlo siempre espontáneamente (Gallo, R., 2011, p. 59).

En relación con esta idea, es pertinente mencionar los recursos de *fraseo abierto* y *fraseo cerrado*, los cuales permiten comprender la flexibilidad interpretativa de la melodía expresiva en el tango (ver figura 5). El fraseo abierto con un uso más moderno está conformado por valores rítmicos *atresillados*, lo que plantea un discurso pausado que generalmente es acompañado por un *marcato* en 2; por el contrario, el fraseo cerrado acumula sonidos de corta duración al utilizar semicorcheas al final de la frase, lo que presenta un ritmo más nervioso acompañado por un *marcato* en 4 (Varchausky, I., 2018, p. 167).




Figura 5. *Fraseo Abierto y Cerrado.*



Nota. Dos formas de fraseo utilizadas en la melodía expresiva del tango. Esta figura se realizó con los conceptos de fraseo abierto y cerrado presentes en el libro El violín en el Tango por Ramiro Gallo. Marlon Durán (2025).

El concepto teórico de la melodía expresiva se contrapone al de la melodía rítmica, con los diferentes tipos de fraseos que se trabajan en el tango, los cuales abarcan *el fraseo básico* y *fraseo extendido*, también con la posibilidad de *tocar cuadrado*. (ver tabla 3). El *fraseo básico* se caracteriza por desarrollar rítmicamente el discurso melódico respetando los tiempos 1 y 3 del compás; mientras que el *fraseo extendido* independiza la melodía de la base rítmica, lo que borra las líneas divisorias de los compases y extiende o contrae los tiempos establecidos, en este caso el discurso melódico fluye según la voluntad del intérprete. Finalmente, la expresión de *tocar cuadrado* implica tocar sin fraseo, lo que presenta una ejecución más literal y ajustada al texto musical presentado (Gallo, R., 2011).

Tabla 3. Tipos de Fraseo.

Fraseo en la melodía expresiva		
Definición	Llamamos frase a la acción de ejecutar una melodía agregando intenciones, con el fin de resaltar su sentido expresivo. Estas intenciones se manifiestan mediante la modificación de: el ritmo, la dinámica, las articulaciones (Varchausky, I., 2018, p. 165).	
Tipo de fraseo	Definición	Ejemplo
Tocar cuadrado	Llamamos así a la ausencia de fraseo. Este recurso puede ser muy efectivo para subrayar momentos de calma o comienzos de frase, en contraste con los fragmentos fraseados. (Gallo, R., 2011, 66).	 <p><i>Trenzas – A. Pontier / H. Expósito</i></p>
Fraseo básico	El fraseo básico es aquél que modifica el ritmo escrito, pero respeta como puntos de llegada los tiempos 1 y 3 del compás. En él podemos frasear con libertad dentro del ámbito de los tiempos 1 y 2 o 3 y 4. (Gallo, R., 2011, p. 61).	
Fraseo extendido	El fraseo extendido es aquél que rompe los tiempos fuertes 1 y 3, ubicando la nota de destino en el lugar que el intérprete libremente decida. El ámbito en el que se desarrolla ya no es la célula rítmica, sino la frase. (Gallo, R., 2011, p. 69).	

Nota. El cuadro anterior se realizó con los conceptos de fraseo presentes en los libros El contrabajo en el tango y El violín en el tango por Ignacio Varchausky y Ramiro Gallo respectivamente. Marlon Durán (2025).

En consecuencia, la melodía expresiva y la melodía rítmica hacen parte del lenguaje interpretativo del tango, al aportar claridad en el pulso con precisión en los acentos, y flexibilidad melódica con la búsqueda de matices líricos por parte del fraseo. No obstante, los diferentes tipos de melodías no pueden comprenderse de manera aislada, sino que van de la mano con el acompañamiento característico. A continuación, se abordará la base rítmico - armónica presente en el género, los llamados *modelos de marcación*.

2.3.2. Modelos de marcación.

En el tango uno de los recursos interpretativos indispensables para comprender la esencia rítmica y expresiva del género son los *modelos de marcación*, que constituyen la categoría de segundo plano, ya que a través de ellos los intérpretes articulan el acompañamiento característico como base para la melodía, permitiendo generar contrastes expresivos y dinámicos en la interpretación.

Se trate de cantantes, instrumentistas o Piano solo, el acompañamiento debe elaborarse de manera tal que apoye, sostenga, brinde el marco necesario, prepare la frase siguiente y/o los cambios de lo melódico a lo rítmico o viceversa, etc. Solo así cumplirá con la función de Acompañamiento (Salgan, H., 2013, p. 35).

Cuando se aborda el tema del acompañamiento [segundo plano] los *modelos de marcación* funcionan como sostén rítmico y armónico sobre el cual se articulan las obras. Como menciona Varchausky “En la orquesta de tango, el ritmo se sostiene a través de dos vías: la melodía rítmica y la base rítmica. En la base rítmico-armónica, la combinación de diferentes patrones genera los modelos de marcación” (2018, p. 17), esto aporta solidez a la interpretación rítmica, al incluir variedad y carácter en el discurso musical, al alternar diferentes patrones como *marcatos*, *síncopas* u otros ritmos. Además, los *modelos de marcación* permiten distinguir estilos y estéticas particulares de una orquesta o intérprete, al adaptar el acompañamiento según las intenciones musicales que se buscaban.

Por lo tanto, cuando el instrumentista tiene el rol de acompañamiento, debe respetar la interpretación e intención de cada modelo rítmico sin combinarlos simultáneamente, ya que, al utilizar estos recursos sin un orden específico, ocasionarán escasa claridad y fuerza en la coordinación del conjunto (Gallo, R., 2011). En este sentido, es necesario comprender el

funcionamiento y técnica de los elementos rítmicos que acompañan y sostienen la melodía, por lo que se procede a explicar los *modelos de marcación* presentes en el tango (Ver tabla 4).

Tabla 4. *Modelos de Marcación.*

Modelos de marcación del Tango			
Marcatos	Síncopas	332	Otros modelos
Marcato en 4	Síncopa anticipada	Con subdivisión	Pesantes
Marcato en 2	Síncopa a tierra	Sin subdivisión	Polirritmias
			Bordoneos
			Blancas y corales
Otros marcatos	Otras síncopas		
Yumba	Síncopas sucesivas		
Umpa Umpa			

Nota. El cuadro anterior se realizó con los conceptos modelos de marcación del libro *Herramientas fundamentales del tango* por Paulina Fain (2019). Marlon Durán (2025).

2.3.2.1. Marcatos.

Uno de los principales modelos de acompañamiento presentes en el tango es el *marcato* al ser uno de los patrones más utilizados para sostener el pulso y dar firmeza al discurso musical, caracterizado por la ejecución de cada tiempo del compás (Varchausky, I., 2018). No obstante, también se encuentran diferentes variables de este recurso, las cuales permiten matizar el carácter interpretativo al generar cambios en la acentuación, la articulación y en el estilo, lo que brinda practicidad estilística según necesidades de la obra. Como menciona Varchausky “Es el modelo de marcación que acentúa los cuatro tiempos del compás con igual intensidad. No obstante, como el tango está estructurado sobre un compás de 4/4, existe una natural gravitación hacia los tiempos fuertes” (2018, p. 25), esto lo diferencia del *marcato de la música académica* al combinar un ataque preciso con una ligera separación entre los sonidos, lo que permite conservar su expresividad y peso para mantener claridad en la base rítmica.

La articulación *marcato* combina un sonido un poco sucio -generado por fricción del arco sobre la cuerda al tocar un acento- con un muy buen sonido y *sustain* [resonancia] luego del golpe de arco. La articulación en sí misma solo dura una semicorchea [el arco se separa de la cuerda inmediatamente], pero la nota debe seguir sonando y realizar un *decrecendo* natural hasta el final de su duración (Varchausky, I., 2018, p. 19).

Como se puede ver, el *marcato* en el tango no se limita a la simple ejecución de un acento, sino que integra un contraste sonoro característico del género, el cual le permite a los instrumentistas llevar el control del acompañamiento en el conjunto. En términos técnicos la producción de este *modelo de marcación* requiere un control del arco en donde el intérprete debe aplicar precisión en los acentos para generar un ataque específico; esto se presenta al tocar exactamente en el talón del arco (ver figura 6) junto al movimiento de la muñeca y los dedos, al retirarlo inmediatamente después de tocar la cuerda (Gallo, R., 2011).

Figura 6. *Talón del Arco.*



Nota. Imagen tomada por Marlon Durán (2025).

Como se mencionó anteriormente, en el *marcato* se encuentran ciertas variables derivadas de la ejecución acentuada de los cuatro tiempos del compás, estas ofrecen diferentes matices expresivos y dinámicos que permiten modular tanto la intensidad como el carácter del acompañamiento. Algunas de estas variables se caracterizan por generar cambios en los acentos, mientras que otras surgen por el estilo interpretativo de algunas orquestas específicas (Ver tabla 5).

Tabla 5. *Tipos de Marcato.*

Marcato con sus variantes		
Tipo de Marcato	Técnica	Notación
Marcato en 4	Acentúa los cuatro tiempos del compás con igual intensidad. No obstante, como el tango está estructurado sobre un compás de 4/4, existe una natural gravitación hacia los tiempos fuertes.	
Marcato en 2	Acentúa los tiempos 1 y 3, razón por la cual también recibe el nombre de <i>marcato en 1 y 3</i> . Para este modelo existe un abanico de posibilidades determinado por el mayor o menor énfasis con que se ejecute la diferencia entre los tiempos 1 y 3 (más fuertes) y los tiempos 2 y 4 (más débiles).	<p><i>Marcato en 2</i></p>

Marcato en 2 con supresión del tiempo 2 y 4



Marcato en 2 invertido

Yumba	La <i>yumba</i> es similar al <i>marcato en 4</i> , aunque exagera mucho más los acentos de los tiempos 1 y 3 de cada compás. Además, se exagera el roce del arco con la cuerda generando un ruido característico que aporta una sonoridad muy original a la textura orquestal. Es una marcación casi exclusiva de la orquesta de <i>Oswaldo Pugliese</i> , creador de este modelo.	
Umpa Umpa	Es un tipo de <i>marcato</i> creado por <i>Horacio Salgán</i> y especialmente desarrollado dentro del <i>Quinteto Real</i> . Este es uno de los modelos más livianos, ya que en el solo se ejecuta un solo acento en todo el compás. El tiempo 1 se ejecuta <i>a tierra</i> , pero, para diferenciarlo de la acentuación del tiempo 4, se lo toca muy suavemente y <i>staccato</i> . Los tiempos 2 y 3 tienen un desplazamiento de corchea que naturalmente suena liviano, <i>en el aire</i> .	

Nota. El cuadro anterior se realizó con los conceptos del *marcato* y sus variantes presentes en los libros *El contrabajo en el tango* y *El violín en el tango* por *Ignacio Varchausky* y *Ramiro Gallo* respectivamente. *Marlon Durán* (2025).

2.3.2.2. Síncopas.

Entre los *modelos de marcación* más distintivos del género junto a los *marcados* se encuentran las *síncopas*, que generalmente se definen en la música como la prolongación de un sonido que inicia en un tiempo débil y termina en un tiempo fuerte del compás (Mamone, P., 2011), este recurso interrumpe la regularidad del tiempo al desplazar el acento de los sonidos en el tango y la música en general. No obstante, la ejecución de la *síncopa* en el género se caracteriza por la diferencia dinámica entre los acentos marcados en el *talón del arco* y una sensación de *rebote en el aire* en el resto de las articulaciones (Gallo, R., 2011), esto se puede evidenciar en la ejecución de los patrones rítmicos de la *síncopa* presentes en el tango, las cuales tienen dos variantes principales conocidas como *síncopa anticipada* y *síncopa a tierra* (ver figura 7).

Figura 7. *Variantes Principales de la Síncopa en el Tango.*

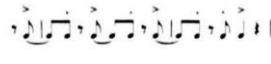

SÍNCOPA ANTICIPADA ANTICIPATED SYNCOPATION	MODELO MODEL	
SÍNCOPA A TIERRA A TIERRA SYNCOPATION	MODELO MODEL	

Nota. Imágenes tomadas del libro *Herramientas Fundamentales del tango* escrito por Paulina Fain (2019).

En la interpretación del tango estas dos variantes se dividen en dos secciones, la *pregunta* que es presentada en la primera mitad del patrón rítmico y la *respuesta* como la segunda mitad del patrón rítmico, cada sección es interpretada con una técnica diferente; en la *pregunta* se presenta una acentuación que se interpreta con *la articulación del marcato*, mientras que en la *respuesta* el arco pasa por encima de la cuerda sin peso alguno como contraste con la nota acentuada. Cabe recalcar que dependiendo el tipo de síncopa que se toca, la *pregunta* tiene ligeros cambios.

En la *síncopa anticipada* se desplaza el sonido acentuado hacia el tiempo débil al iniciar la sección de *pregunta*, esto se representa en la última corchea del compás con un acento que se ejecuta de forma clara y percusiva para contrarrestarse en la sección de *respuesta*. En contraposición la *síncopa a tierra* tiene el acento en el tiempo fuerte, no obstante, se ejecuta con un *arrastre* en el arco antes de la primera corchea, lo que permite acumular tensión que desemboca en el primer tiempo del compás; en el caso de su *respuesta* se ejecuta de la misma forma que la *síncopa anticipada* (Varchausky, I., 2018). Estos recursos se consolidan en la base armónica y rítmica característica del género junto a sus variantes las *síncopas sucesivas*, las cuales comprenden la repetición consecutiva de la sección de *pregunta* de cada una de las síncopas anteriores (ver figura 8).

Figura 8. Síncopas Sucesivas.


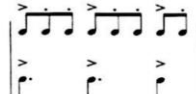
<p>SÍNCOPAS SUCESIVAS ANTICIPADAS ANTICIPATED SUCCESSIVE SYNCOPIATIONS</p>	<p>MODELO MODEL</p> 
<p>SÍNCOPAS SUCESIVAS A TIERRA SUCCESSIVE A TIERRA SYNCOPIATIONS</p>	<p>MODELO MODEL</p> 

Nota. Imágenes tomadas del libro El contrabajo en el tango por Ignacio Varchausky (2018).

2.3.2.3. Modelo de marcación 332.

El *modelo de marcación 332* es uno de los patrones rítmicos más reconocibles en el tango, al ser un derivado de otros géneros como el tango andaluz, la habanera y la milonga campera, no obstante, la implementación de este recurso por parte de *Astor Piazzolla* le permitió al tanguero hacer de este recurso una de sus marcas estilísticas (Mamone, P., 2011). El nombre de este modelo describe las acentuaciones presentes al agrupar los ocho pulsos de corcheas con el fin de hacer tres acentos por compás; esto se puede presentar con la unión de los grupetos de corchea o la subdivisión de estos (ver figura 9).

Figura 9. Formas de Hacer 332.

<p>3-3-2 SIN SUBDIVISIÓN 3-3-2 WITHOUT SUBDIVISION</p>	<p>MODELO MODEL</p> 
<p>3-3-2 CON SUBDIVISIÓN 3-3-2 WITH SUBDIVISION</p>	<p>MODELO MODEL</p> 

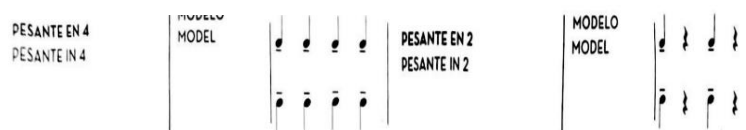
Nota. Imagen tomada del libro El contrabajo en el tango por Ignacio Varchausky (2018).

Cabe mencionar que la interpretación del *modelo 332* puede variar dependiendo de los requerimientos del acompañamiento. En el caso de que el discurso melódico requiera movimiento, se puede tocar el *332 sin subdivisión* en el talón y separando levemente cada una de las notas para retomar el arco; asimismo también se puede hacer *332 con subdivisión*, lo que resultaría de tocar en el talón del arco con articulaciones breves. Por el contrario, si se busca acompañar una melodía más tranquila se tocar en la parte superior del arco con resonancia en las notas y sin retomar el arco (Gallo, R., 2011).

2.3.2.4. Otros modelos.

Anteriormente se habló de los *modelos de marcación* más comunes en el tango como *los marcatos, las síncopas* y *el 332*, pero cabe mencionar que existen otros recursos que amplían las posibilidades en el acompañamiento del género. Estos modelos, aunque son menos recurrentes en comparación con los ya mencionados, cumplen la función de aportar contrastes dinámicos en la interpretación. En primera instancia se encuentran los *pesantes* que se utilizan como base o fondo para el acompañamiento de fragmentos con un carácter más tranquilo (Mamone, P., 2011). Su notación se asemeja a los modelos de *marcato en 4* y *marcato en 2*, con la diferencia de que se ejecuta con la sensación de apoyarse en cada una de las notas (ver figura 10)

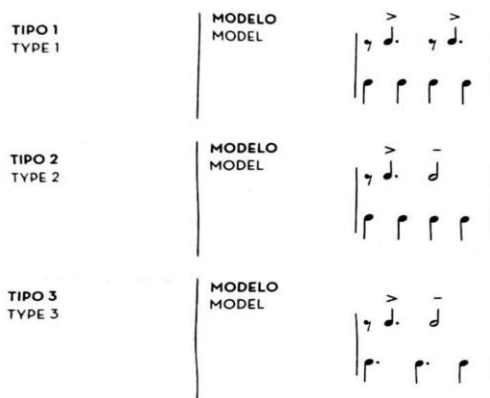
Figura 10. Tipos de Pesantes.



Nota. Imagen tomada del libro El contrabajo en el tango por Ignacio Varchausky (2018).

Luego se presentan las *polirritmias* al combinar las bases de modelos anteriores con un *contratiempo*, como menciona Mamone “la no prolongación del sonido sobre un tiempo o subdivisión del tiempo fuerte, es lo que diferencia el contratiempo de la síncopa” (2011, p. 34), lo que representa la superposición de patrones rítmicos contrastantes. Las *polirritmias* se manifiestan en secciones instrumentales que sostienen un *marcato en 4*, *en 2* o *en 332*, mientras que se introducen figuras en los tiempos débiles del compás (ver figura 11).

Figura 11. Tipos de Polirritmias.



Nota. Posibilidades para combinar las polirritmias con la base de los modelos de marcación. Imagen tomada del libro El contrabajo en el tango por Ignacio Varchausky (2018).

Posterior a esto siguen los *bordoneos*, los cuales se caracterizan por ser el acompañamiento típico de la guitarra en las milongas camperas al utilizar el 332 con notas graves, junto a la subdivisión del modelo en cuerdas agudas (Fain, P., 2019). El *modelo de marcación bordoneo* se asocia con fragmentos de relativa calma, y presenta tres variables que se diferencian por la eliminación de corcheas que coinciden con los acentos de las notas graves. (ver figura 12).

Figura 12. Tipos de Bordoneos.



Nota. Las variantes para interpretar Bordoneos. Imagen tomada del libro Herramientas Fundamentales del tango escrito por Paulina Fain (2019).

Finalmente, se encuentra el modelo de *blancas y corales* en los fragmentos de menor actividad rítmica en el tango, exactamente en secciones de corta extensión que otorgan al solista libertad para frasear el discurso melódico (ver figura 13); en algunos casos el uso de este patrón rítmico se basa en reafirmar el tiempo o dar momentos de reposo entre modelos de mayor movimiento (Varchausky, I., 2018).

Figura 13. Aplicación del Modelo de Blancas y Corales en las Cuerdas Frotadas.

Nota. Ejemplo de Todo Corazón de Julio de Caro, arreglo para cuarteto de cuerdas por Pascual Mamone (2011).

2.3.3. Efectos de percusión.

Dentro del lenguaje interpretativo del tango encontramos los *efectos de percusión* que cumplen un papel de acompañamiento, el cual aporta color, energía y contraste rítmico por medio de la exploración sonora del instrumento al buscar texturas y acentos que van más allá de lo convencional. Cabe mencionar que, el uso de estos recursos se evidencia desde la creación de los primeros conjuntos hasta los actuales, por lo general dichos efectos no aparecen escritos específicamente, por lo que son improvisados por parte del intérprete el cual debe tener en cuenta el acompañamiento y la sonoridad que se está presentando (Varchausky, I., 2018). En las cuerdas frotadas se presentan varias técnicas para convertir un violín o un contrabajo en un instrumento de percusión, dichos efectos cuando se presentan en la partitura están escritos con una notación la cual le permite al lector tener una referencia visual. Por ello se presentan los *efectos de percusión* que hacen parte de las cuerdas frotadas.

2.3.3.1. Efectos de percusión en el violín y la viola.

En el caso de los instrumentos de cuerdas frotadas con un registro de sonidos medios a agudos se presentan varias técnicas desarrolladas para asemejar un instrumento de percusión, estos recursos reciben el nombre de: *chicharra*, *tambor*, *golpe de caja*, *pizzicato detrás del puente*, *látigos*, *cepillo* y *strappata*.

La *chicharra* es uno de los efectos de percusión más representativos del violín, su ejecución se basa en tocar con el *talón del arco* detrás del puente en la tercera cuerda -o segunda en el caso de la viola- acercándose al cordal del instrumento. Se requiere control y poco movimiento del arco para que la articulación resulte clara y con un sonido áspero pero agradable a la escucha. Asimismo, se presenta el *pizzicato detrás del puente* (ver figura 14), el cual se ejecuta al realizar un pizzicato con la uña en la zona posterior al puente sobre la segunda y tercera cuerda (Gallo, R., 2011).

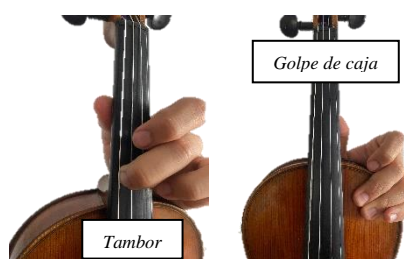
Figura 14 Chicharra y Pizzicato detrás del Puente.



Nota. Imagen tomada por Marlon Durán (2025).

Por otro lado, el *tambor* y el *golpe de caja* cumplen funciones rítmicas similares con diferencias tímbricas. El *tambor* es ejecutado sobre la cuarta cuerda con un *pizzicato interrumpido* lo que produce un sonido seco y marcado, no obstante, para obtener este efecto es necesario colocar el dedo de la mano izquierda entre la tercera y cuarta cuerda, con la uña del dedo rozando levemente esta última. En el caso del *golpe de caja*, el recurso se realiza al golpear con los dedos anular y medio de la mano izquierda sobre la caja del instrumento (ver figura 15), lo que genera un sonido más suave y menos incisivo que el anterior efecto (Gallo, R., 2011). Cabe mencionar, estos recursos se pueden alternar o combinar con el *pizzicato detrás del puente* y su interpretación puede realizarse por un solo instrumentista.

Figura 15. Tambor y Golpe de Caja.



Nota. Imagen tomada por Marlon Durán (2025).

Por último, se presentan los *efectos de percusión* en los cuales se combina una nota del instrumento con un manejo específico del arco. El *látigo* se ejecuta al deslizar uno o dos dedos de la mano izquierda mientras que el arco pasa sobre la cuerda velozmente y ambos abandonan el instrumento al mismo tiempo; este efecto presenta dos variantes con un sonido ascendente y otro descendente pero siempre debe haber un final abrupto y rítmico, por lo que es necesario que se evite el choque de la mano izquierda con la caja del instrumento. Por otro lado, el *cepillo* produce un sonido que se asemeja a la *chicharra*, pero más grave y suave al deslizar el arco con la baqueta

inclinada sobre la cuerda (ver figura 16); esto se combina con notas y funciona como un arrastre que acentúa la entrada de un pasaje melódico o de la *síncopa a tierra*. Finalmente, la *strappata* que proviene de los efectos del contrabajo se presenta en el violín y la viola como un gesto rítmico y percusivo cercano al *ricochet*; su ejecución se centra en dejar caer el arco sobre las cuerdas para que rebote, lo que produce un *arrastre anticipado* antes del sonido final (Gallo, R., 2011).

Figura 16. Posición inicial del arco en el Cepillo.



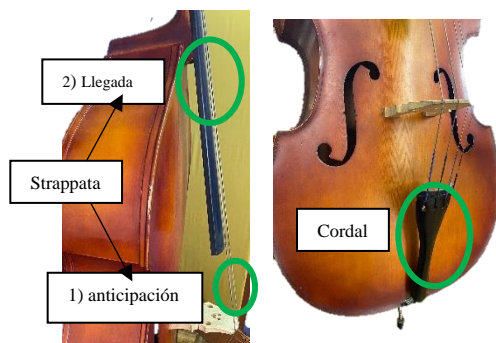
Nota. Imagen tomada por Marlon Durán (2025).

2.3.3.2. Efectos de percusión en el violonchelo y el contrabajo.

En el caso de los instrumentos como el violonchelo y el contrabajo con un registro medio-grave también se han desarrollado diversos *efectos de percusión* que amplían las posibilidades tímbricas y rítmicas dentro del tango, cabe mencionar que, aunque algunos nombres de estos recursos se asemejen con los instrumentos de registro medio-agudo su ejecución cambia. En el violonchelo y el contrabajo se presentan nombres como: *Strappata*, *caja/fondo*, *faja*, *tambor*, *chasquido*, *silbido* y *cordal*.

La *strappata* como el efecto más conocido del contrabajo en el tango, se ejecuta sobre pulsos acentuados y para enfatizar el clímax en pasajes determinados, este se divide en dos partes; la primera parte llamada *la anticipación* se caracteriza por dejar rebotar el arco sobre las cuerdas anticipando *la llegada* que es la segunda parte del efecto, en la cual la mano izquierda golpea las cuerdas para enfatizar la acentuación en el tiempo fuerte. Al igual que este recurso, se presenta el *cordal* al golpear esta parte del instrumento por la punta del arco (Varchausky, I., 2018) (ver figura 17).

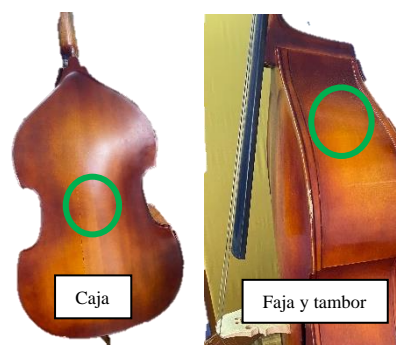
Figura 17. Partes del Contrabajo en que se Ejecuta la Strappata y el Cordal.



Nota. Imagen tomada por Marlon Durán (2025).

También se presentan los *efectos de percusión* que se caracterizan por utilizar específicamente la mano izquierda en alguna superficie del instrumento (ver figura 18). Primero se presenta el recurso de *caja o fondo* que emula la sonoridad del parche de un bombo al golpear con la muñeca o la palma de la mano la parte trasera del contrabajo. Luego está la *faja* y el *tambor* que se tocan en el lado lateral del instrumento; la *faja* representada por una sonoridad más aguda que la *caja*, se ejecuta con un golpe preciso de la palma o el puño como quien da una cachetada o golpea una puerta; en el *tambor*, se cierra la mano y se liberan los dedos uno por uno con el fin de golpear con fuerza el instrumento. En esta sección también se presenta el *silbido* el cual se puede ejecutar al frotar uno o dos dedos relativamente húmedos sobre cualquier superficie del instrumento, lo que hará que la porosidad del *barniz* haga un sonido que se asemeja a *silbar* (Varchausky, I., 2018).

Figura 18. Parte del Contrabajo en que se Ejecuta la Caja/Fondo, la Faja y el Tambor.



Nota. Imagen tomada por Marlon Durán (2025).

Para finalizar se presenta el *chasquido*, que se asemeja a la idea de combinar una nota del instrumento con un *efecto de percusión*. Este se logra al golpear el arco sobre las cuerdas lo que ocasiona un choque con el diapasón, su uso se puede presentar en el comienzo de un *arrastre*,

enfaticando la anticipación de la síncopa y como complemento percusivo sobre la segunda corchea de un *marcato* (Varchausky, I., 2018). Para concluir este título se procede a presentar la notación de todos los *efectos de percusión* mencionados anteriormente (ver tabla 6).

Tabla 6. Efectos de Percusión Presentes en las Cuerdas Frotadas.

Efectos de percusión en los instrumentos de cuerdas frotadas			
Notación de Violín y la Viola		Notación de Violonchelo y Contrabajo	
chicharra	tambor golpe de caja	strapp	caja/fondo
pizz detrás del puente	látigo	faja	tambor
cepillo	strapp	chasquido	silbico
		cordal	

Nota. El cuadro anterior se realizó con los conceptos efectos de percusión presentes en los libros *El contrabajo en el tango* y *El violín en el tango* por Ignacio Varchausky y Ramiro Gallo respectivamente. Marlon Durán (2025).

2.4. La composición como recurso didáctico.

La composición musical puede comprenderse no solo como un medio de expresión artística, sino también como un recurso didáctico enfocado a la enseñanza y el aprendizaje musical. Desde esta perspectiva, la creación le permite al educador involucrarse activamente en la construcción de conocimiento, lo que influye en la exploración y reflexión en torno al lenguaje musical.

La didáctica nos proporciona las regulaciones consientes destinadas a organizar la acción educadora y a evaluar sus características. El punto de partida puede constituirlo el conjunto de los materiales disponibles que contengan la posibilidad de servir como estímulos del proceso interior del educando, de ilustración adecuada a un determinado concepto doctrinario a impartir (García, M. 1964, p. 49).

Asimismo, entender la práctica compositiva como un recurso pedagógico que posibilita la interiorización de los elementos musicales, permite abordar el lenguaje musical como herramienta

para desarrollar las capacidades críticas y creativas. Cabe aclarar que, la apropiación de los recursos técnicos debe responder al uso consciente y orientado de estos mismos, bajo la demanda que surge a partir del proceso formativo y creativo del intérprete (Belinche & Larrègle, 2006, citados por Polemann, A., 2013). En este sentido, la composición se convierte en un espacio de convergencia entre la interpretación y la reflexión pedagógica, con el objetivo de que el estudiante desarrolle su comprensión musical y adquiera competencias técnicas que promuevan su formación estética y cultural.

La formación musical institucional en nuestro continente ha estado ampliamente hegemonizada por el paradigma de las bellas artes europeas -barroco, clásico y romántico- y en menor medida por las vanguardias desarrolladas en los países dominantes desde principios del siglo XX (Rome, S. 2015, p. 7).

Es oportuno mencionar que, aunque en un principio la música estuvo fuertemente influenciada por formas de origen europeo que generalizaron algunos elementos culturales y sociales, posteriormente se destacaron personalidades externas a las ya conocidas; estas aportaron diferentes elementos que fueron traídos por los estilos de otras culturas, lo que permitió abordar la experimentación de nuevas sonoridades (García, M. 1964). Esto en el caso de la música popular le permite al compositor cumplir un rol pedagógico y estético, implementando modelos preexistentes con el objetivo de transformar el material musical en recursos activos que vinculan el aprendizaje de los intérpretes con la tradición.

Un referente clave en la articulación entre creación y pedagogía es Zoltán Kodaly, quien concibió la música y la canción popular como punto de partida para una formación integral. Su método, incorpora el canto, el movimiento y la práctica instrumental desde un enfoque orgánico, buscando que la enseñanza musical fuera significativa y cercana a la lengua materna del estudiante (Pascual, P. 2006). En este modelo se resalta la composición y recreación de materiales musicales como recursos de aprendizaje y no solo como ejercicios técnicos, al igual que diversos compositores que han creado obras enfocadas en el proceso de aprendizaje y construcción cultural (ver tabla 7).

Tabla 7. Compositores y obras didácticas para la enseñanza musical.

Compositores y obras para la enseñanza musical	
Músicos Europeos	
Compositor/autor	Obra(s)/Trabajo
Igor Stravinsky	Los cinco dedos - Piecitas para niños (1921)
Ferruccio Busoni	Sonatina terza “ad usum infntis” (1915)
Sergei Prokofiev	Músicas de niños opus 65
Dimitri Kabalevsky	15 piezas para niños
Aram Khachaturian	Cuadros de la infancia
Bela Bartok	Las numerosas piezas para los niños/Mikrokosmos (6 volúmenes)
Zoltan Kodaly	24 cánones sobre las teclas negras y otras piezas pedagógicas
Helmut Degen	Jugend-Spielmusik – Spielstücke für Klavier
Luigi Dallapiccola	Quaderno musicale di Annalibera (1952)
Jaime Pahissa	Piezas infantiles
Músicos Colombianos	
Compositor/autor	Obra(s)/Trabajo
Oscar Noguera Ramírez	Ejercicios y mini-estudios para piano en iniciación infantil, con aires colombianos.
Victoriano Valencia Rincón	Obras para agrupaciones, arreglos, composiciones y material pedagógico
Fabio Ernesto Martínez	Estudios de música colombiana para piano
Ruth Marulanda Salazar	Nuevo Manual Didáctico de Música Colombiana. Región Andina

Nota. El cuadro anterior se realizó con los compositores europeos mencionados por Mario García en el libro Didáctica Musical (1964), y compositores de Colombia que han realizado aportes en la creación de materiales educativos de música popular. Marlon Durán (2025).

En síntesis, la composición como recurso didáctico debe trascender la simple acumulación de materiales técnicos o estilísticos y orientarse hacia una construcción orgánica del aprendizaje; en el caso de una creación que aborda la música popular, se busca articular los conceptos de manera coherente con la experiencia y el aporte pedagógico del intérprete, con el fin de aportar una mirada externa a la centroeuropea en su proceso formativo. En este sentido, el valor de la enseñanza radica en el carácter que se le otorgue, pues cuando el aprendizaje se organiza de manera significativa puede convertirse en una experiencia transformadora dentro del proceso educativo musical (García, M., 1964).

Para concluir, se presenta una matriz categorial que evidencia los componentes que conforman los pilares teóricos de la presente investigación, la cual abarca: *La pedagogía del tango, los elementos interpretativos del tango* y, por último, *la composición como recurso didáctico* (ver tabla 8).

Tabla 8. Matriz Categorical.

Categoría	Subcategoría	Indicadores	Herramientas
Pedagogía del tango	<ul style="list-style-type: none"> • Asociación Civil Tango Sin Fin. • Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce. 	<ul style="list-style-type: none"> • Comprensión y ejecución de los elementos característicos del género a partir de referentes mencionados. • Influencia en la interpretación instrumental a partir del montaje. 	Observación participante, Entrevistas.
Elementos interpretativos del tango	<ul style="list-style-type: none"> • Tipos de melodías. • Modelos de marcación. • Efectos de percusión. 	<ul style="list-style-type: none"> • Comprensión de elementos del género en las cuerdas frotadas. • Acercamiento a la interpretación instrumental del género. 	Observación participante, Encuesta, Entrevistas.
Composición como recurso didáctico	<ul style="list-style-type: none"> • KameraTango 	<ul style="list-style-type: none"> • Funcionalidad de los elementos presentes en la composición. • Influencia en la interpretación instrumental a partir del montaje. 	Observación participante, Encuesta, Entrevistas.

Nota. En la presente tabla se evidencian los componentes que conforman los pilares teóricos de esta investigación. Marlon Durán (2025). Inspirada en la matriz categorial del trabajo Murga, goles y vida de Juan Sebastián Hernández.

Capítulo 3: Marco Metodológico.

3.1. Enfoque epistemológico: Investigación Cualitativa.

El enfoque epistemológico de esta investigación se inscribe en la perspectiva cualitativa, con el propósito de analizar los procesos de interpretación instrumental de las cuerdas frotadas en la Universidad Pedagógica Nacional, al implementar el montaje de la obra *KameraTango* como composición didáctica para generar un acercamiento a la interpretación del tango. Según la postura cualitativa, esta busca analizar las experiencias humanas que permitan describir y comprender la conducta del individuo a partir de su propio conocimiento (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014). Por lo tanto, las características de dicho enfoque se adaptan a las necesidades de esta investigación, ya que la perspectiva cualitativa le permite al investigador comprender la influencia que presenta cada sujeto a partir sus experiencias.

En esta investigación predomina el enfoque cualitativo sobre lo cuantitativo en la medida que la perspectiva de los involucrados es de gran interés para el desarrollo del proyecto, por lo tanto, las herramientas de recolección de datos se basan en el pensamiento cualitativo, al usar entrevistas, observación participante, diario de campo, entre otras. Tal como señalan Hernández, Fernández y Baptista “La acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación, y resulta un proceso más bien *circular* en el que la secuencia no siempre es la misma, pues varía con cada estudio” (2014, p. 7). Con esta concepción circular del proceso investigativo busca un análisis flexible y contextualizado de las experiencias de los participantes, al retroalimentar los hallazgos emergentes en la formación instrumental de las cuerdas frotadas en la Universidad Pedagógica Nacional por medio el montaje de *KameraTango*.

3.2. Enfoque pedagógico: Constructivismo.

Los lineamientos del enfoque pedagógico en esta investigación están inscritos en la teoría del constructivismo, al trabajar con los conocimientos previos de los instrumentistas involucrados en el proyecto. Esto se evidencia en la investigación al analizar las experiencias, saberes y habilidades durante y después del montaje de la composición, así como a la comprensión interpretativa del tango. Tal como señala Bermúdez “El aprendizaje constructivista es vivencial, es decir, el vínculo entre lo afectivo y lo cognitivo es ineludible para el desarrollo de un sujeto activo dentro del proceso del aprendizaje, con conexión, entre un descubrimiento como vínculo a

lo que el estudiante ya conoce” (2016, p. 97). En este sentido, el montaje de la composición *KameraTango* se concibe como una experiencia que pretende influir en el bagaje técnico e interpretativo de los participantes, al comprender la expresividad, estructura y diversos elementos del género tango.

Estos conocimientos previos no sólo le permiten contactar inicialmente con el nuevo contenido, sino que, además, son los fundamentos de la construcción de los nuevos significados. Un aprendizaje es tanto más significativo cuantas más relaciones con sentido es capaz de establecer el alumno entre lo que ya conoce, sus conocimientos previos y el nuevo contenido que se le presenta como objeto de aprendizaje (Coll, C., Solé, I. 1990, p. 46).

En consecuencia, el enfoque constructivista en esta investigación no se limita a la incorporación de técnicas interpretativas propias del tango, sino busca potenciar la capacidad de los instrumentistas para relacionar sus saberes previos con los nuevos desafíos interpretativos que plantea la composición *KameraTango* y diferentes obras cercanas a la cultura del género. De este modo la experiencia del plan metodológico en el montaje de la investigación se configura como un espacio de interacción conceptual, práctica y reflexión, en donde se consolida una comprensión interpretativa del género para influir en los procesos formativos de los participantes.

3.3. Tipo de investigación: Investigación acción educativa.

El tipo de investigación que más se adapta es la investigación-acción educativa, ya que contribuye en los procesos de formación y aprendizaje instrumental de los involucrados en el montaje de *KameraTango*. La investigación acción educativa se caracteriza por su carácter participativo y reflexivo, en donde la relación entre los sujetos de estudio y el investigador permite recolectar información a partir del análisis y reflexión de las intervenciones, entrevistas y encuestas realizadas en el proceso de montaje.

La investigación-acción en educación musical fomenta la construcción del conocimiento a partir de la experiencia, permitiendo que los estudiantes desarrollen habilidades interpretativas y creativas dentro de un contexto colaborativo (Elliot, 1991, p. 45).

Desde esta perspectiva, al implementar esta estrategia de investigación no solo pretende influir en la interpretación instrumental de las cuerdas frotadas, sino enriquecer el repertorio

pedagógico de la enseñanza del tango al rescatar saberes tradicionales y visibilizar los valores culturales de la música latinoamericana en la formación académica. La investigación-acción educativa se concibe como un proceso de aprendizaje colectivo el cual impulsa a los participantes a realizar un análisis crítico de su práctica, al identificar problemáticas y construir estrategias que promuevan su aprendizaje (Kemmis y McTaggart, 1988). En el contexto formativo de los instrumentistas, este enfoque les permite reflexionar sobre sus dinámicas de aprendizaje al experimentar con nuevas formas de interpretación, adaptando elementos técnicos y expresivos para enriquecer la relación con su instrumento. Por lo tanto, la investigación-acción educativa se consolida como una herramienta pedagógica en este proyecto, al convertir el ejercicio de práctica instrumental de *KameraTango* en un espacio dinámico enfocado en articular la reflexión del montaje en el proceso formativo de los intérpretes.

3.4. Sistematización de experiencias.

La sistematización de experiencias se entiende como un proceso investigativo enfocado en organizar, interpretar y analizar las prácticas desarrolladas en un contexto determinado. Como menciona Jara “La Sistematización de Experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse de los sentidos de las experiencias, comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora” (2011, p. 4). En este sentido no se limita a una simple recolección de información, sino a la búsqueda del sentido y la construcción de conocimiento a partir de la reflexión y el análisis de los resultados.

En una sistematización de experiencias el objeto a sistematizar es la propia práctica, tiene como base la concepción metodológica dialéctica es una manera de concebir la realidad, de aproximarse a ella para conocerla y de actuar sobre ella para transformarla. Es por ello, una manera integral de pensar y de vivir, una concepción que vincula la práctica con la teoría (Rivas, M. 2019, p. 146).

Debido a esto la sistematización de experiencias se constituye como una estrategia metodológica para visibilizar y comprender los procesos pedagógicos involucrados en el montaje de la composición. Por medio de esto se pretende reflexionar académicamente las influencias realizadas en la práctica instrumental al generar un acercamiento al estudio interpretativo del tango en las cuerdas frotadas. De tal manera que la sistematización de experiencias trasciende de un mecanismo de registro, a la resignificación de experiencias y proyección hacia nuevas propuestas

formativas enfocadas en el uso de elementos específicos de la música latinoamericana en la creación de composiciones didácticas.

3.5. Caracterización de la población.

Los lineamientos en esta investigación son de carácter cualitativo, por lo tanto, se requiere seleccionar una población que permita sistematizar el proceso de montaje. Para este proceso se busca recolectar la mayor cantidad de información a partir de personas representativas de la comunidad tanguera activa. Como señala Bonilla “una muestra adecuada es aquella conformada por personas o grupos más representativos de la comunidad, quienes están en la capacidad de proveer la mayor cantidad de información posible sobre el problema de estudio” (2005, p.135). Por lo tanto, la investigación necesita personas cercanas al género del tango, a los procesos de enseñanza y aprendizaje del género, y también a instrumentistas involucrados en el montaje de la composición.

Por lo anterior, se mencionarán las poblaciones seleccionadas para la recolección de información. En un principio se tendrán en cuenta a los instrumentistas de cuerdas frotadas que realizarán el montaje de la obra *KameraTango*, con el fin de analizar las experiencias vividas durante el montaje de la obra. También se referencian a Maestros/as del género tango en Colombia, como Giovanni Parra y Sandra Arboleda, figuras de gran importancia para la enseñanza y el aprendizaje del tango en el país, que representan una fuente de información indispensable para la investigación. Con esta población, no solo se pretende enriquecer el proceso compositivo del autor, sino que también se busca evidenciar cómo el tango influye en el desarrollo de procesos musicales e instrumentales en estudiantes de música. Por último, se referencian trabajos investigativos como los desarrollados por la asociación civil *Tango Sin Fin*, a la cual se le atribuye el evento Tango para Músicos Bogotá 2025, el cual reunió docentes y formadores del género que profundizaron en el estilo y lenguaje del tango durante una semana de formación intensiva, junto con músicos asistentes interesados en la cultura del tango. Al igual que la población anterior, aquí se busca promover el proceso compositivo y comprobar la influencia del tango en diversos procesos musicales.

La recolección de datos en esta investigación, por medio de las condiciones, experiencias y conocimientos de cada población, busca obtener la mayor cantidad de información posible. Con estos datos, se pretende triangular la información obtenida a partir de las poblaciones seleccionadas

y cumplir el objetivo de analizar cómo la interpretación del tango brinda herramientas para los procesos formativos en estudiantes de cuerdas frotadas.

3.5.1. Población 1: Instrumentistas del montaje de la composición *KameraTango*.

Se consideran los instrumentistas de cuerdas frotadas pertenecientes a la Universidad Pedagógica Nacional. Su inclusión resulta fundamental, ya que representan el grupo involucrado en el montaje de la composición didáctica *KameraTango*. Su participación permitirá analizar el impacto en el proceso formativo de los intérpretes, y su interacción con la obra constituye un escenario propicio para evaluar las herramientas interpretativas de tango como una estrategia pedagógica en los procesos de formación instrumental en las cuerdas frotadas.

3.5.2. Población 2: Maestros/as de tango en Colombia.

La inclusión de maestro de Tango en Colombia permite comprender el género desde la experiencia pedagógica y artística de quienes lo han cultivado en contextos auténticos. Su aporte resulta fundamental para contrastar la implementación de herramientas interpretativas de tango en el proceso de formación de las cuerdas frotadas. De tal forma, enriquece la investigación con una visión que vincula la tradición del género con la propuesta pedagógica de *KameraTango*.

2.5.2.1. Giovanni Parra.

Bandoneonista bogotano, licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional y magíster en Investigación Musical de la Universidad de La Rioja, se ha destacado por su labor pedagógica en torno al tango. Su paso por la *Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce*, le permitió articular la tradición interpretativa del tango en proyectos como la *Orquesta de Tango de Bogotá*, un espacio de formación colectiva que integra la práctica instrumental con el estudio interpretativo del género. La experiencia académica y artística de Giovanni Parra le ha permitido desarrollar propuestas que fortalecen el tango como recurso educativo y cultural en la formación de nuevas generaciones de músicos en Colombia.

2.5.2.2. Sandra Arboleda.

Pianista de Medellín y actual directora de la *Escuela de Tango de la Red de Músicas* de la misma ciudad, se ha destacado por su labor pedagógica como una referente del tango en Colombia. Su estudio del género en el año 2011 en Buenos Aires le permitió participar del Mundial de Tango

y fundar *La Bailonga Tango*, agrupación en un principio femenina la cual nació como un grupo de estudio del género desde la interpretación y creación, representando al género en escenarios nacionales e internacionales. Por su experiencia académica y artística hace parte de la Red de Músicas de Medellín (RMM) desde el año 2021, lo que en 2024 le permitió desempeñarse como directora de la Escuela de Tango fortaleciendo la formación del género en Colombia.

3.5.3. Población 3: Asistentes del evento Tango para Músicos 2025.

Esta última población se incluye con la finalidad de aprovechar el evento de *Tango para músicos 2025* (TPM) por *Tango Sin Fin*, los cuales realizaron una semana intensiva de aprendizaje y enseñanza del género tango junto con docentes especializados en diferentes instrumentos, dirección de agrupaciones, composición y arreglo de obras. La misión de este evento internacional brinda a la investigación una mirada completamente permeada por la cultura del tango, esto promueve el proceso y desarrollo de la investigación al evidenciar los procesos instrumentales y compositivos desde la pedagogía de sus maestros, también permite ver como el tango ha influido en los procesos instrumentales de los asistentes al evento. Por lo tanto, en esta población se presentan las experiencias de dos maestros encargados de las clases y cuatro instrumentistas que hicieron parte del evento.

3.6. Herramientas de recolección de información.

Dado que esta investigación busca indagar las experiencias vividas en los procesos musicales de los instrumentistas, resulta necesario usar herramientas de recolección de datos que permitan una comprensión clara de sus perspectivas y conocimientos. Por lo tanto, el método que mejor se adapta a las necesidades de este proyecto es aquel que no busca tendencias cuantificables, sino en una exploración profunda de los saberes, vivencias y desarrollo musical de los participantes en la investigación.

Debido a esto las herramientas de recolección de datos serán de carácter cualitativo, ya que brindan un acercamiento más descriptivo de la información necesaria para el desarrollo de la propuesta planteada en esta investigación. A continuación, se presentarán las herramientas de recolección de información elegidas para el trabajo investigativo:

3.6.1. Entrevistas.

Las entrevistas realizadas para esta investigación son de carácter cualitativo, con el objetivo de que el entrevistador comprenda las perspectivas del entrevistado por medio de un proceso dialógico. En el caso de este proyecto, se realizarán entrevistas semiestructuradas debido a las necesidades de la investigación, con esto se busca que la recolección de datos contemple ambas líneas del proyecto para analizar aspectos compositivos, académicos y el proceso instrumental de la comunidad en que se aplica la propuesta. Asimismo, desde la línea de pedagogía es necesario comprender la interpretación del género tango en otros procesos instrumentales de músicos con contextos más cercanos al género.

El entrevistador dispone de un guion que recoge los temas que deben tratar a lo largo de la entrevista. Sin embargo, el orden en el que se abordan los diversos temas y el modo de formular las preguntas se dejan a libre decisión y valoración del entrevistador. (Gutiérrez R., 2021, pág. 68).

Por lo anterior se comprende que la entrevista semiestructurada es óptima para los requerimientos de esta investigación, pues al tener varias poblaciones la organización y selección de preguntas tendrá cambios según a quien va dirigida la entrevista.

3.6.2. Encuesta.

Las encuestas realizadas en esta investigación se emplearán para explorar las experiencias y percepciones posteriores al acercamiento de los participantes en la interpretación del tango. La encuesta se constituye como una forma de observación indirecta, en la que la información se organiza mediante un cuestionario previamente estructurado que actúa como mediador entre la realidad estudiada y el investigador (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014). Asimismo, las encuestas de esta investigación son de carácter descriptivo, ya que busca analizar un fenómeno específico y resaltar aquellos aspectos que lo distinguen y caracterizan dentro de un grupo concreto de participante (Gutierrez, H., 1993). También se plantea un cuestionario abierto en donde los entrevistados expresen con mayor amplitud sus vivencias y valoraciones, ya que como menciona Navarro (2021), “Los cuestionarios son instrumentos de recogida y medición de información de carácter primario, como también lo es la observación o la realización de pruebas diagnósticas”, lo que vuelve pertinente esta herramienta de recolección de información para explorar los procesos

interpretativos y pedagógicos vinculados a los instrumentistas, antes de aplicar el plan metodológico en el montaje de la composición KameraTango.

3.6.3. Diario de campo.

El diario de campo como herramienta de recolección de información permite anotar todo lo relacionado con el desarrollo del proyecto con el fin de organizar la experiencia de la investigación de manera subjetiva y objetiva (Ameigeiras, 2006, p. 136). Con esto se pretende integrar el registro de la recolección de datos al realizar el proceso de montaje en la etapa de aplicación y práctica. Por lo tanto, el diario de campo le permite al investigador describir el proceso de observación desde aspectos claves para analizar e interpretar la información en relación con las personas, las prácticas y los contextos de la investigación (Bonilla y Rodríguez, 1997, pág. 130).

El diario de campo no solo es un registro de impresiones, sino un espacio de análisis reflexivo que permite al investigador estructurar y reformular aspectos clave del estudio (Sandoval, 1996, pág. 132).

En este sentido, cumplirá la función de revisar el proceso de los involucrados, lo que permitirá identificar ajustes necesarios en la planificación de los talleres y en la adaptación de los elementos del tango en la obra. Además, cumplirá la función de evaluar y corregir el proceso compositivo, al realizar los ajustes en la obra después de identificar las necesidades planteadas en la recolección de información.

3.6.4. Observación participante.

La observación participante estará presente en aplicación de las sesiones y la redacción del diario de campo, con el fin de comprender las experiencias de los intérpretes, junto con el propósito del investigador de incluirse activamente en el proceso interpretativo de las personas que se observan. No obstante, al momento de la aplicación de la propuesta el proceso de observación genera preguntas e interrogantes alrededor de los objetivos del proyecto, por lo tanto, se busca comprender y resolver las inquietudes en el desarrollo de la propuesta (Gutierrez H., 1993).

3.7. Desarrollo de ruta metodológica.

3.7.1. Etapa 1: Exploración.

En esta primera etapa se orienta la exploración de los conocimientos previos y las experiencias interpretativas de los instrumentistas de cuerdas frotadas en el tango, con el fin de reconocer las habilidades, percepciones y saberes iniciales de cada participante. Además, se tiene en cuenta el discurso de referentes del tango en Colombia, junto al evento Tango para Músicos 2025, lo que aporta un contexto de prácticas y enfoques en la enseñanza del género indispensables para la investigación. Por lo tanto, la información recopilada en la etapa de exploración será la base para el diseño de las sesiones que atenderán las necesidades de los intérpretes para favorecer un acercamiento progresivo a la interpretación del tango, junto al proceso de montaje de la composición.

3.7.1.1. Modelo de protocolo de encuesta.

El siguiente protocolo de encuesta se implementó para reconocer las habilidades y conocimientos previos de los instrumentistas de cuerdas frotadas seleccionados para el montaje de *KameraTango* en la interpretación del tango. Asimismo, pretende recoger las percepciones y experiencias tras el acercamiento a los elementos característicos del género. El cuestionario fue diseñado con preguntas abiertas para optimizar la recolección de información de los participantes y que estos puedan expresar sus vivencias de manera amplia y reflexiva. Este instrumento permite identificar tanto las fortalezas como las dificultades presentes en el proceso y representa un insumo clave para el análisis y evaluación del plan metodológico (ver tabla 9).

Tabla 9. *Protocolo de Encuesta.*

Protocolo de encuesta Dirigida a Instrumentistas del montaje de <i>KameraTango</i>	
Objetivo	Reconocer las habilidades y conocimientos previos de los/as instrumentistas de cuerdas frotadas seleccionados para el montaje de la obra, analizando sus experiencias vividas como acercamiento a la interpretación del tango.
Contextualización del proyecto	Mención de los objetivos del proyecto.
Preguntas	

Contextualización del instrumentista	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuál es su nombre? • ¿Cuánto tiempo lleva interpretando su instrumento?
Antes del montaje	Bloque 1: Conocimientos previos del tango.
	<ul style="list-style-type: none"> • Antes de esta investigación, ¿Cómo describiría su experiencia o conocimientos previos relacionados con la interpretación del tango? • Previamente, ¿Ha interpretado alguna obra de tango? Si la respuesta es sí, ¿Qué aspectos técnicos recuerda de esa experiencia? • ¿Qué elementos asocia inmediatamente con la interpretación de un tango (Ritmo, fraseo, articulación, expresividad, etc.)?
	Bloque 2: Habilidades técnicas e interpretativas.
Después del montaje	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué recursos técnicos propios del tango conoce en su instrumento (golpes de arco, vibrato, acentos, etc.)? • ¿Qué dificultades encuentra al implementar técnicas de su instrumento al tocar tango? • ¿Qué diferencias se le podrían presentar al interpretar repertorio clásico/académico a un tango?
	Bloque 3: Experiencias posteriores al montaje de <i>KameraTango</i>.
	<ul style="list-style-type: none"> • Durante el montaje de <i>KameraTango</i>, ¿Qué elementos del tango se reconocieron más claramente en la obra? • ¿Cómo influyó en su interpretación instrumental el montaje de la obra <i>KameraTango</i> (expresividad, fraseo, acompañamiento, etc.)? • ¿Qué aportes pedagógicos considera que hay en su proceso formativo como instrumentista de cuerdas frotadas luego de conocer la interpretación del tango?

3.7.1.2. Modelo de protocolo de entrevistas.

Las entrevistas diseñadas para esta investigación se realizaron como instrumento cualitativo con el fin de recolectar información detallada de las poblaciones externas al montaje de *KameraTango*, como los Maestros de tango en Colombia y asistentes del evento Tango para Músicos 2025. Este protocolo busca profundizar en las prácticas pedagógicas, los elementos interpretativos del género y los retos que supone su enseñanza en escenarios académicos; por esto mismo, la presente entrevista se estructuró con las categorías conceptuales que abarca la investigación: *elementos interpretativos del tango*, *pedagogía del género* y *composición como recurso didáctico*. A través de esta herramienta de recolección de información se pretende vincular la tradición del tango con la propuesta pedagógica de *KameraTango*, para lograr una discusión y reflexión de la formación instrumental en las cuerdas frotadas (ver tabla 10).

Tabla 10. Protocolo de entrevista.

Protocolo de entrevistas	
Entrevistados/das:	Maestros del tango en Colombia y Asistentes del evento Tango para Músicos 2025
Objetivo de la entrevista	Obtener información detallada y fundamentada a partir de la experiencia en procesos formativos con herramientas interpretativas de tango por parte de maestros e instrumentistas del género, con el fin de vincular la tradición del género con la propuesta pedagógica de <i>KameraTango</i> .
Desarrollo de la entrevista	
Contextualización del proyecto	Mención de los objetivos del proyecto, junto a los objetivos y temas principales de la entrevista.
Contextualización del entrevistado	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuál es su nombre? y ¿De dónde es? • ¿Cómo ha sido su recorrido como intérprete, docente y/o compositor dentro del tango? • ¿Qué procesos formativos enfocados al tango ha dirigido a lo largo de su carrera como maestro/a?
Categorías	Preguntas
Elementos interpretativos del tango	<ul style="list-style-type: none"> • En su experiencia, ¿Cómo influyen los aspectos interpretativos del tango (tales como el fraseo, los modelos de marcación, etc.) en los procesos de formación instrumental? • ¿Cómo considera que influye el aprendizaje y la interpretación del tango en el desarrollo general de un músico? • En su opinión, ¿Qué errores o dificultades suelen presentarse al comenzar a utilizar los elementos interpretativos del tango?
Pedagogía del tango	<ul style="list-style-type: none"> • Desde su experiencia, ¿Cómo ha evolucionado la enseñanza del tango en los últimos años? • ¿Qué papel cree que juega la tradición del tango argentino en el contexto pedagógico? • ¿Cuáles considera que son los principales retos al enseñar tango en contextos académicos?
Composición como recurso didáctico	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo cree que una pieza como <i>KameraTango</i> podría aportar al aprendizaje de estudiantes que comienzan a interpretar tango? • ¿Considera que la creación de obras pedagógicas puede ayudar a fortalecer la enseñanza del tango? ¿Por qué? • ¿Qué elementos técnicos y/o expresivos incluiría en una composición para que resulte formativa y al mismo tiempo fiel al estilo?
Conclusión de la entrevista	Agradecimiento y finalización de la entrevista.

3.7.2. Etapa 2: Aplicación y práctica.

En la etapa de aplicación y práctica se implementa el plan metodológico diseñado a partir de la información recolectada en la etapa anterior. A continuación, se articula el proceso de montaje con jornadas enfocadas en los elementos interpretativos propios del tango en las cuerdas frotadas, mediante la observación participante y la redacción del diario de campo por sesión. Aquí convergen los conceptos teóricos, la información recolectada y la práctica de los participantes, lo que permite vivenciar recursos del género dentro de un contexto académico. El proceso de esta etapa culmina con la interpretación y grabación de la obra, con el fin de contar con material que dé cuenta de los avances, dificultades y logros realizados en el montaje; lo que consolida las vivencias de los instrumentistas como evidencia para la siguiente etapa de análisis de la investigación.

3.7.2.1. Modelo de protocolo de diario de campo.

En el diario de campo se sistematizan los procesos, incidencias y reflexiones sugeridas durante el montaje de la composición *KameraTango*, aquí se documentan los aspectos técnicos, pedagógicos de las dinámicas grupales, las percepciones y adaptaciones realizadas en el transcurso de las sesiones. Su diseño se basa en una estructura abierta que combina descripciones objetivas y valoraciones interpretativas, con el fin de realizar un análisis más profundo de las experiencias; así el diario de campo se constituye en una fuente primaria de información para comprender el impacto de la propuesta pedagógica (ver tabla 11).

Tabla 11. *Diario de campo.*

Diario de Campo			
Etapa	Aplicación y práctica	Fecha	Día de la sesión
Hora	Inicio y final de la sesión	N. de taller	Numero de la sesión
Categorías	Reflexiones de la sesión		
Elementos interpretativos del tango			
Pedagogía del tango			
Composición como recurso didáctico			

3.7.2.2. Modelo del plan metodológico para el montaje de la composición *KameraTango*.

El siguiente plan metodológico se conforma por cinco sesiones de trabajo para el proceso de montaje de *KameraTango*, aquí se integran progresivamente los elementos interpretativos del tango tales como: *modelos de marcación, efectos de percusión y tipos de melodías*. En cada sesión se desarrollan actividades prácticas diseñadas para articular la exploración técnica con la formación interpretativa de los involucrados, a partir de las experiencias vividas en estas intervenciones; cabe aclarar que cada sesión responde a ciertos objetivos específicos. Esta ruta metodológica se diseñó con el fin de brindar un aprendizaje constructivo a partir de los saberes previos de los instrumentistas y aportar herramientas interpretativas transferibles a otros repertorios dentro de la formación instrumental de las cuerdas frotadas (ver tabla 12).

Tabla 12. *Protocolo de sesiones.*

Protocolo de sesiones		
Etapa: Aplicación y práctica		Fecha: 2 – 23 de septiembre
Horas: 1 hora y 30 minutos		Talleres: 5 sesiones
Número y tema de sesión	Sesión N. 1: Modelos de marcación.	Sesión N. 2: Efectos de percusión.
Objetivo	<ul style="list-style-type: none"> Reconocer los patrones de marcación característicos del tango. Aplicar los modelos de marcación explicados en las cuerdas frotadas. Incluir los conocimientos adquiridos como base rítmica en el montaje de <i>KameraTango</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> Identificar los efectos de percusión utilizados en el tango por las cuerdas frotadas. Integrar en el montaje de la obra <i>KameraTango</i> los efectos explicados.
Contenidos	<ul style="list-style-type: none"> Marcato en 4 y 2. Tipos de sincopa. 3-3-2 	<ul style="list-style-type: none"> Escritura y notación en la partitura. Efectos de percusión en violín y viola: Chicharra, tambor, látigo. Efectos de percusión en violonchelo y contrabajo: Strappata, tambor, caja.
Metodología		
Grupo	Instrumentistas de cuerdas frotadas	
Descripción de la actividad	En un principio se realizará una escucha de diversos fragmentos de tango con diferentes modelos de marcación, con el fin de identificar las bases rítmicas del género. Posteriormente se trabajará un ejercicio colectivo con el arco, por medio de una guía didáctica (Material N. 1) para	Esta sesión comenzará con la segunda lectura de la composición <i>KameraTango</i> para revisar y corregir los modelos de marcación explicados en la sesión anterior. Luego se explicará la notación y técnica de cada efecto de percusión presente en la composición <i>KameraTango</i> , para continuar con una práctica en conjunto de los

	comprender la precisión rítmica y los modelos de marcación en cada instrumento. Para finalizar, se realizará una primera lectura de la obra <i>KameraTango</i> por parte de los instrumentistas de cuerdas frotadas, incluyendo los modelos de marcación explicados en la <i>Sesión N. 1: Modelos de marcación</i> .	efectos de percusión en cada instrumento (Material N. 2) por parte de los sujetos involucrados en el montaje. También se realizará la lectura de pasajes específicos de <i>KameraTango</i> donde aparecen los efectos explicados. Para finalizar, se realizará la tercera lectura de la composición por parte de los instrumentistas de cuerdas frotadas, incluyendo las herramientas interpretativas explicadas en la <i>Sesión N.1 y N.2</i> .
Recursos	Partitura de <i>KameraTango</i> , grabaciones de tango, guía de modelos de marcación, instrumentos de cuerdas frotadas.	Partitura de <i>KameraTango</i> , guía de notación y práctica de los efectos de percusión, instrumentos de cuerdas frotadas.

Número y tema de sesión	Sesión N. 3: Tipos de melodía – Melodía rítmica.	Sesión N. 4: Tipos de melodía – Melodía expresiva.
Objetivo	<ul style="list-style-type: none"> Comprender las características de la melodía rítmica en el tango. Ejecutar frases melódico-rítmicas con articulaciones y acentuaciones propias del género. Aplicar los conocimientos adquiridos en la composición <i>KameraTango</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> Comprender los recursos expresivos de la melodía en el tango. Interpretar frases melódicas con diferentes tipos de fraseo. Aplicar los elementos expresivos del tango en la melodía de la composición <i>KameraTango</i>.
Contenidos	<ul style="list-style-type: none"> Articulación percusiva. Acento breve y acento largo. Melodía rítmica en diferentes modelos de marcación. 	<ul style="list-style-type: none"> Fraseo cerrado. Fraseo abierto.
Metodología		
Grupo	Instrumentistas de cuerdas frotadas	
Descripción de la actividad	Se realizará la cuarta lectura de la composición <i>KameraTango</i> para revisar y corregir las herramientas explicadas en las dos sesiones pasadas. Posterior a eso se escucharán las melodías rítmicas y expresivas características del tango por parte de grabaciones de referencia, luego se explicará la técnica de la melodía rítmica característica del género para trabajar este tema con diferentes modelos de marcación en fragmentos de obras (Material N. 3), intercambiando los instrumentos que hacen la melodía y la base rítmica. A continuación, ensayaran fragmentos específicos de la composición para integrar la marcación y melodía rítmica. Para terminar, se realizará la quinta lectura de la composición.	Para iniciar la sesión se explicará la melodía expresiva y el uso del fraseo básico, abierto, cerrado. Posteriormente se trabajará con la guía de melodía que incluye los fragmentos de obra de la <i>Sesión N. 3</i> (Material N. 3), en donde se incluirán, modelos de marcación, melodía rítmica y melodía expresiva con fraseo básico, abierto y cerrado, intercambiando entre los instrumentistas la melodía y la base rítmica. Luego se realizará la sexta lectura de la composición <i>KameraTango</i> con la revisión y corrección de las herramientas interpretativas del tango en las cuerdas frotadas vistas en las sesiones anteriores.
Recursos	Partitura de <i>KameraTango</i> , grabaciones de tango, guía de melodías, instrumentos de cuerdas frotadas.	Partitura de <i>KameraTango</i> , guía de melodías, instrumentos de cuerdas frotadas.

Número y tema de sesión	Sesión N. 5: Montaje de final de la obra.
Objetivo	<ul style="list-style-type: none"> • Integrar los recursos explicados de marcación, percusión, melodía rítmica y expresiva en la interpretación de <i>KameraTango</i>. • Comprender las herramientas interpretativas del tango en el montaje de la composición <i>KameraTango</i>. • Identificar las experiencias de los instrumentistas de cuerdas frotadas involucrados en las sesiones. • Grabar la interpretación de los instrumentistas de cuerdas frotadas en la obra <i>KameraTango</i>.
Contenidos	<ul style="list-style-type: none"> • Ensamble completo. • Revisión de articulaciones y efectos. • Interpretación y grabación de la composición <i>KameraTango</i>.
Metodología	
Grupo	Instrumentistas de cuerdas frotadas
Descripción de la actividad	La sesión inicia con un breve repaso colectivo, donde se recuerdas los recursos trabajados en sesiones anteriores: modelos de marcación, tipos de melodías e incorporación de los efectos de percusión. Este repaso se realizará con las guías trabajadas en cada sesión para preparar la disposición y aclarar las dudas grupales para abordar la obra en su totalidad. Posteriormente, se realiza un primer ensayo de corrido de <i>KameraTango</i> , incluyendo todas las herramientas interpretativas trabajadas en las sesiones anteriores; aquí se corrigen pasajes específicos para luego reincorporarse al ensamble general. Una vez afinados los detalles técnicos, se dedica un espacio para responder las últimas preguntas de la encuesta <i>Bloque 3: experiencias posteriores al montaje de KameraTango</i> , con el fin de reflexionar sobre la influencia que tiene la interpretación del tango en los procesos formativos de las cuerdas frotadas. Finalmente, la sesión culmina con la grabación de la obra en su versión final.
Recursos	Partitura de <i>KameraTango</i> , guías de melodías, instrumentos de cuerdas frotadas, cámara y trípode.

3.7.3. Etapa 3: Evaluación y análisis de los resultados.

La etapa final de evaluación y análisis integra la información recolectada en las fases anteriores para abrir paso a la sistematización de los resultados, aquí se tiene en cuenta las herramientas de recolección como: encuestas, entrevistas, observaciones y diario de campo; junto a esto, el montaje de la obra *KameraTango* constituye la convergencia entre la exploración y la aplicación práctica del acercamiento a los elementos interpretativos del tango en las cuerdas frotadas. Esta etapa busca evaluar cómo el plan metodológico incidió en los procesos técnicos, expresivos y pedagógicos de los participantes, a la vez de incorporar las percepciones de los asistentes del evento Tango para Músicos 2025 y de los maestros del género en Colombia. De tal manera, se proyecta la reflexión de las experiencias y el valor pedagógico al incluir en la formación académica los elementos de la música latinoamericana, este análisis se presenta en el siguiente capítulo.

Capítulo 4: Análisis de la investigación.

El presente capítulo se centra en el análisis de la propuesta, donde se examinan los principales insumos y resultados obtenidos en todo el proceso investigativo, con el propósito de evidenciar cómo la articulación entre el montaje y la aplicación pedagógica de la obra influyó en la formación de los intérpretes involucrados. En primera instancia, se presenta un análisis de la obra, que abarca su estructura musical y los elementos del tango incorporados; cabe aclarar que *KameraTango* es una composición didáctica enfocada en propiciar un acercamiento de dichos elementos a instrumentistas de cuerdas frotadas. Posteriormente, se exponen y analizan los ejercicios técnicos diseñados para facilitar la comprensión y ejecución del montaje, sistematizando los resultados obtenidos y reflexionando sobre las experiencias de los participantes en su proceso pedagógico.

En este capítulo es pertinente mencionar que, al inicio la propuesta estaba dirigida a los estudiantes de cuerdas de frotadas del Instituto Pedagógico Nacional que integraban la Kamera IPN. Sin embargo, las dificultades para coordinar los tiempos y horarios de ensayo con las fechas de entrega exigidas por la Universidad (UPN) hicieron necesario redirigir el proyecto a otro tipo de población, logrando generar un espacio en la UPN y enfocarse en los estudiantes de cuerdas frotadas. Este cambio, aunque implicó un menor tiempo de aplicación y montaje, permitió focalizar los objetivos hacia un análisis más cercano a la formación universitaria y a las dinámicas propias de ese contexto. Cabe mencionar que, por circunstancias que se presentaron en los espacios de la universidad y por las necesidades específicas del montaje, fue necesario realizar ajustes en la organización de las sesiones planteadas en el capítulo anterior. Estos cambios respondieron a la realidad del proceso, lo que permitió explorar la flexibilidad metodológica de la propuesta y su capacidad para presentarse en diferentes contextos formativos, no obstante, se debe resaltar que con un espacio de ejecución más prolongado se podría recolectar mejores datos que enriquezcan el proceso investigativo.

Asimismo, es importante destacar que el análisis de la propuesta incorpora la voz de actores clave en la realización del proyecto, al incluir entrevistas realizadas a intérpretes y docentes vinculados con la práctica y enseñanza del tango. Sus aportes constituyen una base fundamental para comprender la relación entre los procesos pedagógicos contemporáneos y la tradición del género.

En síntesis, este capítulo organiza y examina la información recogida, al articular el análisis de la obra con las experiencias derivadas de su montaje y las reflexiones de los entrevistados. De esta manera, *KameraTango* se presenta como un insumo pedagógico que abre caminos conceptuales y prácticos, al implementar elementos del tango como herramientas interpretativas en el proceso formativo de los estudiantes, y al mismo tiempo facilitar un puente entre la tradición de la música popular con los espacios académicos actuales.

4.1. Análisis de la obra *KameraTango* y su aplicación didáctica.

En la investigación se plantea como eje central la composición didáctica de *KameraTango*, por lo cual es indispensable no solo un análisis formal y musical de la obra, sino también uno que aborde su diseño como recurso didáctico para propiciar un acercamiento progresivo de los *modelos de marcación, efectos de percusión y tipos de melodías*. De tal forma, el estudio de *KameraTango* no solo pretende facilitar el reconocimiento de los recursos técnicos y expresivos incluidos en la obra, sino que busca analizar la formación instrumental de los participantes para evidenciar cómo las herramientas interpretativas influyeron en sus procesos académicos.

Asimismo, la propuesta pedagógica de *KameraTango* no se limita al montaje de la obra, sino también enriquecer la enseñanza del tango como lo hicieron los autores con que se ha realizado un dialogo conceptual en esta investigación. En relación con esto, se mencionan las ideas recolectadas en las entrevistas por los docentes involucrados en el proyecto, al preguntarles por la creación de obras de tango con el fin de fortalecer la enseñanza del género; como es el caso del *Maestro n. 1* del evento *Tango para Músicos 2025*: Exequiel Mantega, y la maestra de género en Colombia: Sandra Arboleda, los cuales señalan que:

Actualmente existen muy pocas piezas escritas con fines pedagógicos en el género. Las partituras tradicionales suelen en notación simplificada, o incluso pueden estar incompletas, sin indicaciones de articulación o fraseo, lo que dificulta la interpretación para quienes no conocen el estilo [...] las obras pedagógicas, en cambio, pueden incluir todos estos elementos en la notación, graduar las dificultades y facilitar una comprensión progresiva y sistemática del tango (Mantega, E., 2025).

Los nuevos repertorios resultan atractivos para incursionar en el aprendizaje de un nuevo género y si además este repertorio tiene elementos pedagógicos concisos todavía mayor es su efectividad [...] una de mis

misiones es la construcción de material de niveles muy básicos, para que como escuela de tango podamos llevar el género a los más chicos desde el comienzo y comprendiendo los elementos que lo conforman (Arboleda, S., 2025).

Cabe mencionar, como la investigación está enfocada en el proceso formativo de las cuerdas frotadas, se tomó la decisión de realizar *KameraTango* para un formato instrumental que englobe estos instrumentos. El *quinteto de cuerdas frotadas* se destaca como la instrumentación de la composición, al incluir: 2 violines, 1 viola, 1 violonchelo y 1 contrabajo. Por consiguiente, se presentará en análisis de la obra y su aplicación didáctica.

4.1.1. Forma y armonía.

La forma de la obra se organiza en cinco secciones, según el modelo estructural del tango, incluyendo la introducción y la variación. Estas secciones ordenan el discurso musical y facilitan la presentación de los distintos elementos interpretativos del tango a trabajar de manera progresiva y clara, de modo que la composición más allá de regirse por un carácter estético se concibe como una estrategia pedagógica que busca favorecer la asimilación gradual de los recursos interpretativos.

Aunque en una época las obras de tango se componían de dos o tres partes, destacando un *estilo melódico* en su primera sección, este último no necesariamente se conserva en las demás secciones. Adicionalmente, no existe una regla universal que limite el número de partes o uso del estilo melódico presente en una obra del género (Salgan, H., 2013). Por lo tanto y por practicidad se optó por dividir la obra en cinco secciones, donde progresivamente se trabajan los elementos interpretativos descritos anteriormente, como los tipos de melodía rítmica y expresiva, así como las formas de acompañamiento: *modelos de marcación y efectos de percusión*. Las cinco partes que de la obra se estructuran en una *forma tripartita simple con codetta*, que según la terminología formal del tango se denomina *variación*.

Son aquellas piezas musicales estructuradas en tres partes, de las cuales la primera y la tercera son similares. La tercera sección puede ser más corta o más larga que la primera, así como presentar variaciones en algunos detalles o incluso ser una versión ornamentada de la primera, pero el requerimiento esencial es que la primera sección se repita de manera que sea reconocible (Lorenzo, M., & Lorenzo, A., 2004, p. 233)

La tabla siguiente, esquematiza la forma, la armonía y los estilos melódicos, de la obra (ver tabla 13). Este último apartado permite abordar las siguientes secciones del análisis de *KameraTango*, denominadas como *Primer plano*: Discurso melódico y sus tipos de melodía, y *Segundo plano*: Acompañamiento, modelos de marcación y efectos de percusión.

Tabla 13

Análisis de la Estructura Formal y Armónica.

Análisis estructural de KameraTango						
Partes		Introducción	Sección A	Sección B	Sección A'	Variación
Compases		1 - 17	17 - 33	33 - 49	50 - 67	68 - 72
Melodía en compases	Expresiva	1 - 9	17 - 21 26 - 29	33 - 37 41 - 47	50 - 61	-
	Rítmica	9 - 17	22 - 25 30 - 33	38 - 41 48 - 49	62 - 67	-
Tonalidad		Gm	Gm	G	Gm	Gm
Armonía		Im - III - IVm - V7	Im - III - IVm - V7 - I	I - IIIm - IV - V7 - Im	Im - III - IVm - V7 - VIII	Im - III - IVm - V7

Nota. El cuadro anterior se realizó a partir del análisis formal y armónico de KameraTango. Marlon Durán (2025).

Como se mencionó anteriormente, la composición se divide en cinco con una extensión de 72 compases. Las partes de la obra catalogan de la siguiente manera:

1. Introducción.
2. Sección A.
3. Sección B.
4. Sección A'.
5. Variación.

La tonalidad de la obra es *Sol menor*, no obstante, la composición realiza un cambio a la tonalidad paralela de *Sol mayor* en la *Sección B*, reforzando el contraste del material temático. Cabe mencionar que el discurso melódico presenta una forma de periodo de 16 compases conformado por 2 frases *simétricas* (ver figura 19), esto significa que no se amplía una frase más que la otra (Lorenzo, M., & Lorenzo, A., 2004).

Figura 19. Transición de Secciones.

The image displays a musical score for a transition between sections A and B. The score is organized into two main parts, Frase N. 1 and Frase N. 2, each enclosed in a green box. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

Frase N. 1: This phrase starts at measure 18. It features a melody in the Violin I part that transitions from a simple rhythmic pattern to a more complex, melodic line. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines. The Contrabajo part has a steady bass line. Percussion parts (tambor and chicharra) are indicated with 'x' marks. Dynamics include *mp*, *f*, *p*, and *mf*.

Frase N. 2: This phrase starts at measure 26. It continues the melodic development in the Violin I part, which now includes a 'tango' marking. The Viola and Violoncello parts use 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The Contrabajo part has a steady bass line. Percussion parts (tambor and chicharra) are indicated with 'x' marks. Dynamics include *f*, *mf*, *f*, *mp*, and *f*.

Nota. Esta figura presenta el paso la melodía entre la sección A y la sección B. Marlon Durán 2025.

El material temático de la *Introducción* es distinto al de la sección A, y tiene la intención de preparar la entrada del tango. Aunque no se relaciona directamente con A su función es crear expectativa y preparar a los músicos y oyentes, para la interpretación del tango. Esta *Introducción*, se caracteriza por una mayor libertad en el *tempo*. Hacia el final se hace un *acelerando* para situar el carácter general de la obra en la *Sección A*, de *tempo* rápido y más cercano a las composiciones de tango. Posteriormente, en las siguientes tres secciones en *forma ternaria simple*; la *Sección A* y *B* se organizan en un *periodo de frases simétricas* con constante cambio de *tipos de melodías* del género, este contraste técnico se puede ver durante toda la obra para facilitar la comprensión del recurso interpretativo. Al seguir con la estructura formal se encuentra un *enlace* o conector en el compás 48, lo que permite realizar un cambio de tonalidad entre secciones (Ver figura 20).

Figura 20. Cambio de Tonalidad en el Compás 48.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 2/4 time and starts at measure 47. A green box highlights measure 48, where the key signature changes from one sharp (G major) to no sharps or flats (G minor). The section is labeled 'Sección A'' in a box above the staves. Dynamics include *f* (forte) for Violin I, *mf* (mezzo-forte) for Viola, and *mp* (mezzo-piano) for Contrabajo. Percussion parts for 'tambor' are also present.

Nota. Este cambio de tonalidad se presenta entre la Sección B y la Sección A', pasando de la tonalidad paralela de Sol mayor a la tonalidad principal que es Sol menor.

Por su parte, la *Sección A'* abarca 18 compases; un periodo de frases asimétricas por el desarrollo imitativo de un motivo de la frase, observable en el compás 66 y 67 que da paso a la sección de *Variación*, la cual se nombró de esta manera por el elemento de uso frecuente en el tango con el mismo nombre. En este caso cumple la función *codetta*, al presentar una frase con un breve fragmento que preparar el final (Ver figura 21).

Figura 21. Variación.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score starts at measure 70. The key signature is G minor (two flats). The variation features a complex rhythmic pattern in the strings, with a 'strapp' (staccato) marking at the end. Dynamics include *f p* (forte piano) for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, and *f* (forte) for Contrabajo.

Nota. Figura tomada del score de KameraTango. Marlon Durán 2025.

Si bien consiste, generalmente, en contraponer cuatro figuras a la unidad de tiempo, esto no es de rigor ya que pueden interpolarse tresillos, seisillos, etc. La Variación es usada comúnmente como recurso dinámico, ubicándola como final de un Tango, aunque puede estar presente en cualquiera de las partes (Salgan, H. 2013, p. 40).

Para finalizar, al igual que se presenta un constante cambio de las técnicas interpretativas en el *primer plano*: *melodía expresiva* y *melodía rítmica*, la estructura armónica se utilizó como guía para diseñar el acompañamiento del *segundo plano*; esto brinda en los *modelos de marcación* presentes en cada instrumento del *quinteto de cuerdas frotadas*, una organización que se rige bajo la armonía de la composición. Por consiguiente, las próximas secciones se encargarán de abordar a fondo los planos mencionados anteriormente.

4.1.2. Primer plano: Discurso melódico y sus tipos de melodía.

Como ya se mencionó, los estilos melódicos o tipos de melodía de *KameraTango* se alternan constantemente entre la melodía rítmica y expresiva (ver figura 22), lo cual se diseñó de tal manera para contrastar las técnicas en el discurso melódico. Estas decisiones no solo se tomaron con el fin de ampliar la comprensión interpretativa de los recursos posibles en la melodía de un tango, sino también provocar en los instrumentistas un desafío exploratorio de las posibilidades que brindan las herramientas del género en la ejecución del *primer plano*.

Figura 22. Cambio constante de los Tipos de Melodía en *KameraTango*.

The image displays a musical score for a quintet of bowed strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo). The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Melodía expresiva', features a melodic line in the Violin I part that is highlighted with a green box. This section includes dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*, and performance instructions such as *pizz.* and *arco*. The second section, labeled 'Melodía rítmica', features a rhythmic pattern in the Violin I part, also highlighted with a green box. This section includes dynamic markings of *mp* and *cujá*. The score is numbered 5 and 10 at the beginning of each section.

Nota. Figura tomada del score de *KameraTango*. Marlon Durán 2025.

En *KameraTango* la *melodía expresiva* utiliza el tipo de fraseo: *básico*, que modifica con fraseos *abiertos* y *cerrados* el discurso melódico pero respeta los tiempos 1 y 3; en un principio la

escritura de la composición estaba diseñada para tocarse *cuadrado* durante las primeras sesiones del montaje, no obstante, esta escritura se modificó después de explicar el tema de *tipos de melodías* en las sesiones 3 y 4. Aquí los intérpretes experimentaron las herramientas utilizadas para enriquecer de expresividad el género. Posterior a esto, se realizaron cambios en la escritura de la obra con el fin de facilitar la lectura del *fraseo básico* en la grabación final del montaje (ver figura 23).

Figura 23. Cambio de la Escritura en la Melodía Expresiva de KameraTango.

The image displays two musical staves in G major, starting at measure 46. The first staff, labeled 'Escritura antes de la sesión de tipos de melodía', shows a melodic line with a slur over measures 46-50. The second staff, labeled 'Escritura después de la sesión de tipos de melodía', shows the same melodic line but with a different articulation, specifically a change in the rhythm of the notes under the slur.

Nota. Figura tomada de la partitura del Violín II en KameraTango. Marlon Durán 2025.

En el caso de la *melodía rítmica*, se utilizan los recursos de *acento largo* y *acento corto* en diferentes secciones de la obra, pero su articulación cambia por las acentuaciones presentes en la rítmica *marcatos en 4, 2, 332* o el desplazamiento de las *células acéfalas* (ver figura 24).

Figura 24. Melodía Rítmica en KameraTango.

The image shows two musical staves in G major. The top staff illustrates rhythmic accents: 'Acento Corto' (short accent) and 'Acento Largo' (long accent). The bottom staff illustrates articulation: 'Acentuación en 332' (accentuation in 332) and 'Célula Acéfala' (headless cell). The notation includes various rhythmic values and accents to demonstrate these concepts.

Nota. Figura tomada de la partitura del Violín I en KameraTango. Marlon Durán 2025.

La presentación de estos *tipos de melodías* en KameraTango se rige bajo la necesidad de dar a conocer diferentes herramientas interpretativas y provocar en los involucrados un acercamiento de las técnicas utilizadas en el género para contrastar la *melodía rítmica* y la *melodía expresiva* con la articulación del arco presente en cada recurso. Desde una perspectiva pedagógica,

el diseño del *primer plano* de la composición impulsa la adquisición de habilidades interpretativas como el control del fraseo, la flexibilidad rítmica, el manejo de la articulación y la relación de una línea melódica con las demás voces del ensamble. En el *segundo plano* se abordará nuevamente la adquisición de habilidades en *KameraTango*, pero por el momento se hablará de la *textura* en el discurso melódico de la composición.

La forma en que se entretelen los diversos parámetros musicales dentro de una composición se conoce con el término de TEXTURA. Analizar la textura es observar el tejido musical, esto es, el modo en que se entrelazan y combinan los diversos elementos sonoros en una obra. Por tanto, cuando analizamos la textura, describimos de manera genérica el modo en que está compuesta la obra (Lorenzo, M., & Lorenzo, A., 2004, p. 175).

Por esto mismo, al revisar los elementos presentes en *KameraTango* se evidencia en el *primer plano* una *textura melódica* de carácter *homofónico* que dialoga constantemente entre los instrumentos del *quinteto de cuerdas* (ver figura 25); este recurso también se puede comprender como *melodía acompañada*, ya que el acompañamiento del tango surge como consecuencia natural de la línea melódica, con el objetivo de responder a sus exigencias expresivas y rítmicas (Salgán, H., 2013), relacionando el *primer* y *segundo plano*.

Figura 25. *Melodía Acompañada de KameraTango.*

The musical score for *KameraTango* is presented in a system with five staves. At the top left, a tempo marking of 100 is indicated. The score is divided into two planes: the *Primer plano* (highlighted in green) and the *Segundo plano* (highlighted in yellow). The *Primer plano* includes the Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts. The *Segundo plano* includes the Violin I (Vln. I), Percussion (tambor and chicharra), and Contrabajo (Cb.) parts. The percussion parts are marked with 'x' for the tambor and 'm' for the chicharra. The string parts are marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'v' (vibrato). The score is labeled 'A' and '18' at the beginning.

Nota. Figura tomada del score de *KameraTango*. Marlon Durán 2025.

En conclusión, el primer plano de *KameraTango* se configuró como un espacio de experimentación y desarrollo de la melodía rítmica y expresiva, con el propósito de ofrecer a los instrumentistas un acercamiento a las particularidades técnicas del género. La *textura homofónica* de la obra se catalogó bajo la lógica de la melodía acompañada, en la que el rol del intérprete se transforma constantemente para favorecer la escucha y comprensión de lo que ocurre en el colectivo sonoro. Este planteamiento abre paso al análisis del *segundo plano* del acompañamiento, *modelos de marcación* y *efectos de percusión*, que asumen la construcción del carácter rítmico del tango.

4.1.3. Segundo plano: Acompañamiento, modelos de marcación y efectos de percusión.

En el caso del *segundo plano* de *KameraTango* se articulan los elementos interpretativos del acompañamiento tales como: *modelos de marcación* y *efectos de percusión*, con énfasis en los recursos que utilizan las cuerdas frotadas para cumplir la función de base rítmica y armónica por parte de los intérpretes. Como se mencionó anteriormente, el apartado en cuestión se organiza por la estructura armónica de la obra como consecuencia natural del discurso melódico, esto se evidencia en la *textura homofónica* con el *primer* y *segundo plano* presente. Asimismo, la *textura rítmica* se basa en *polirritmia horizontal* y *vertical*; por un lado, se visualiza la combinación de varios motivos rítmicos en una misma voz: *polirritmia horizontal* (ver figura 26), y también combina diferentes células rítmicas superpuestas en todos los instrumentos *polirritmia vertical* (Lorenzo, M., & Lorenzo, A., 2004) (ver figura 27).

Figura 26. Polirritmia Horizontal en KameraTango.

332

Célula acéfala

Negras, cocheas y semicorcheas

Nota. Figura tomada de la partitura del Violín II en *KameraTango*. Marlon Durán 2025.

Figura 27. Polirritmia Vertical en KameraTango.

The image shows a musical score for 'KameraTango' with a section of vertical polyrhythm highlighted. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. A box labeled 'Polirritmia Vertical' highlights a section from measure 26 to 30. A legend on the right identifies three categories: 'A tempo' (green), 'Célula acéfala' (yellow), and 'Síncopa' (blue). The score includes dynamic markings like 'f' and 'mp', and performance instructions like 'pizz.', 'arco', 'chicharra', and 'tambor'.

Nota. Figura tomada del score de KameraTango. Marlon Durán 2025.

En contraste, resulta pertinente destacar los *modelos de marcación* empleados en *KameraTango*, ya que constituye la base rítmica esencial sobre la cual se sostiene el acompañamiento. En la obra se recurre a modelos característicos del género como: *marcato en 4*, *marcato en 2*, *síncopas* y *modelo 332*, junto a estos también se utilizan recursos que cumplen la función de aportar contrastes dinámicos de menor impacto como las *blancas/coral* y los *pesantes*. Estas herramientas del *segundo plano* representan la estabilidad métrica y armónica de la obra, por lo que fueron seleccionadas con la finalidad de inducir en los instrumentistas de cuerdas frotadas una reflexión activa sobre el rol del acompañamiento en el género.

A continuación, se procede a organizar los *modelos de marcación* ya mencionados por secciones de la obra, con el instrumento y el compás en que se ejecutan (ver tabla 14). Con el fin de facilitar su identificación también se presenta la notación de cada recurso en la partitura para ilustrar como aparecen en la composición (ver figura 28).

Tabla 14. Modelos de Marcación Presentes en KameraTango por Secciones.

Modelos de marcación presentes en KameraTango		
Introducción		
Compases	Modelo de marcación	Instrumento(s)
1-5	Pesantes	Violonchelo, Contrabajo
6-7	Pesante en 2 (Pizz)	
8-9	Sección melódica del quinteto	
10-13	Marcato en 2	
14-17	Marcato en 4	
Sección A		
Compases	Modelo de marcación	Instrumento(s)
18-21	Pesante en 332 sin subdivisión	Viola, Contrabajo
22-23	<i>Marcato</i> en 4	
24-25	Marcato en 4	Violín I, Contrabajo
25-28	Síncopa anticipada	Violonchelo
29	Marcato en 4	Viola, Violonchelo
30-31	Marcato en 4	Violín II, Violonchelo, Contrabajo
32	Marcato en 4	Contrabajo
33	Marcato en 4	Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Contrabajo
Sección B		
Compases	Modelo de marcación	Instrumento(s)
34-37	Blancas/coral	Violín I, Violín II, Viola
38-40	Síncopas a tierra	
41	Sección melódica del quinteto	
42-43	332 sin subdivisión	Violonchelo, Contrabajo
	332 con subdivisión	Violín I, Violín II
44	332 sin subdivisión	Violonchelo, Contrabajo
	332 con subdivisión	Violín II
45	Sección melódica del quinteto	
46-47	Marcato en 4	Contrabajo
48-49	Sección melódica del quinteto	
Sección A'		
Compases	Modelo de marcación	Instrumento(s)
50-52	332 sin subdivisión	Contrabajo
53	Marcato en 4	
54-57	Sección melódica del quinteto	
57-58	Síncopa anticipada	Contrabajo
58-60	Síncopa anticipada	Violín I, Contrabajo
61	Marcato en 4	
61-63	Síncopa anticipada	Violonchelo, Contrabajo
64-66	Sección melódica del quinteto	
67	Marcato en 4	Contrabajo
Variación		
Compases	Modelo de marcación	Instrumento(s)
68-71	Marcato en 4	Contrabajo
72	Sección melódica del quinteto	

Figura 28. Notación de los Modelos de Marcación en KameraTango.

The figure displays a musical score for the piece *KameraTango*, illustrating various marking models for string instruments. The score is organized into several distinct sections, each highlighted with a green box and labeled with a title:

- Blancas/coral** (Measures 34-37): Features a soft (*pp*) texture for Violins I and II, and Viola.
- Síncopa a tierra** (Measures 38-41): Shows a syncopated rhythmic pattern with dynamics ranging from *p* to *f*.
- 332 con subdivisión** (Measures 42-45): A complex rhythmic section with a 332 pattern and subdivisions, marked with *p* and *f*.
- Sección melódica del quinteto** (Measures 55-60): A melodic section for the string quintet, marked with *mf* and *mp*, and includes the instruction 'látigo' (whip).
- Marcato en 2** (Measures 61-64): A section marked 'Marcato en 2' with a dynamic of *mp*.
- Marcato en 4** (Measures 65-68): A section marked 'Marcato en 4' with a dynamic of *f* and the instruction 'strapp'.
- Síncopa anticipada** (Measures 69-72): A section with an anticipatory syncopation, marked with *p*.
- Pesante** (Measures 73-76): A section marked 'Pesante' (heavy), marked with *p*.

The instruments involved are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. Dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *mp* are used throughout. Performance techniques like 'látigo' and 'strapp' are also indicated.

Nota. Figura tomada del score de KameraTango. Marlon Durán 2025.

En complemento a los *modelos de marcación* en el *segundo plano* de la obra, también se incorporan los *efectos de percusión* de las cuerdas frotadas, en este caso y como se dividieron en el marco teórico, estos recursos se presentan como *efectos de Violín/Viola* y *efectos de Contrabajo/Violonchelo*; por lo tanto, en los instrumentos de registro medio a agudo se encuentran: *chicharra*, *tambor* y *látigo*, mientras que los instrumentos de registro medio a grave tienen: *strappata*, *tambor* y *caja*. Estos recursos se incluyeron en *KameraTango* con el propósito de

brindarle a los intérpretes una exploración de las técnicas extendidas y generar un acercamiento a la comprensión del rol percusivo de las cuerdas frotadas en el acompañamiento del género.

Cabe mencionar que, aunque los *efectos de percusión* no se suelen escribir en la partitura y su interpretación se deja en manos del instrumentista (Gallo, R., 2011), para facilitar la comprensión de estas herramientas, *KameraTango* presenta la notación de estos efectos en momentos específicos de la partitura para generar contrastes y variaciones en el carácter tímbrico de la obra. En consecuencia, se muestran ciertas secciones de la composición en donde se incluyen los *efectos de percusión* en cada instrumento (ver figura 29).

Figura 29. Notación de los Efectos de Percusión en *KameraTango*.

The figure displays two excerpts from the musical score for *KameraTango*. The left excerpt, starting at measure 51, features five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Percussion effects are indicated by arrows pointing to specific notes: 'Chicharra' (pointing to Vln. II), 'Tambor' (pointing to Vla.), and 'Látigos' (pointing to Vc.). The right excerpt, starting at measure 26, also features five staves. Percussion effects are indicated by arrows: 'Strappata' (pointing to Vc.) and 'Caja' (pointing to Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*), articulation (e.g., *pizz.*, *arco*), and phrasing marks.

Nota. Figura tomada del score de *KameraTango*. Marlon Durán 2025.

En síntesis, todas las herramientas interpretativas incluidas en el *segundo plano* de *KameraTango* se enfocan en sostener la base rítmica y armónica del acompañamiento, esto por medio de la exploración interpretativa del instrumento, con texturas, acentos y técnicas que van más allá de lo convencional para un instrumentista que no tiene una cercanía con el género. El tránsito de la técnica extendida del instrumento, junto a distintas formas de marcación y fraseo, le exige al intérprete una escucha atenta con una adaptación constante que trascienda la ejecución de la partitura con la tradición oral del tango.

De acuerdo con esto, los estudios musicales se pueden orientar por dos didácticas fundamentales, una limitada a organizar los conceptos en esquemas teóricos y otra que busca

integrarlos funcionalmente en la práctica a través de fragmentos musicales de diversas épocas y estilos (García, M., 1964), lo que representa la perspectiva didáctica de *KameraTango*, al transmitir los conocimientos técnicos del género como una herramienta para influir en sus procesos formativos, por medio de la experiencia y vivencia de la tradición interpretativa del tango en un contexto académico. En este sentido el *Maestro N. 2* del evento *Tango para Músicos 2025*: Guillermo Rubino, menciona que:

La tradición del tango para mi es fundamental en el contexto pedagógico, ya que se enseña la tradición y como se toca [...] que muchas veces es por tradición oral y es más fuera del papel. Por ejemplo, yo te enseño a imitarme, que copies y reproduzcas lo que yo hago para después obtener tu propia voz, por lo que la tradición de un género popular es fundamental en un contexto académico porque ahí está toda la esencia del género (Rubino, G., 2025).

Este planteamiento refuerza la idea de que el aprendizaje de una música popular exige no solo el estudio de sus elementos interpretativos, sino requiere en el intérprete un acercamiento a la tradición, junto a la escucha e interacción con el otro. Con esta base, resulta pertinente analizar el proceso de montaje de *KameraTango*, en donde se evidencian las decisiones pedagógicas e interpretativas en la práctica de los músicos.

4.2. Proceso de montaje de *KameraTango*.

El análisis del proceso de montaje de *KameraTango* constituye una parte esencial de la investigación, ya que permite observar cómo las herramientas interpretativas se incorporan progresivamente en el desarrollo de las sesiones para que esto influya en la formación instrumental de los involucrados. Por lo tanto, las dinámicas pedagógicas que surgieron durante la etapa de *aplicación y práctica* se relacionan con los ajustes metodológicos que se realizaron en función de los retos y necesidades del *quinteto de cuerdas frotadas*.

Por viabilidad al momento de examinar el recorrido de la agrupación, se optó por dividir el análisis del montaje en tres momentos: 1. *punto de partida*, en el que se describen los conocimientos previos y las aproximaciones al lenguaje del tango, permitiendo así conocer las condiciones iniciales del grupo; aquí se aborda la recolección de datos obtenida en la etapa de *exploración* mediante las encuestas aplicadas a los *instrumentistas de KameraTango*; 2. *reflexión del impacto de la experiencia*, donde se analizan las influencias pedagógicas y musicales que

surgieron durante la etapa de *aplicación y práctica* con las sesiones de montaje; y 3. *punto de llegada*, en donde se sistematizan las condiciones finales de los instrumentistas involucrados.

Cabe indicar que, durante la descripción del proceso de montaje de *KameraTango*, se hará referencia a las entrevistas realizadas a *maestros del tango en Colombia* y a *asistentes del evento Tango Para Músicos 2025* (TPM). De esta manera, el análisis trasciende la simple descripción del montaje, pues busca una dialógica entre decisiones, retos y dificultades de la propuesta, para examinar su influencia en la formación de los intérpretes.

4.2.1. Punto de partida.

Esta sistematización busca visibilizar las transformaciones musicales y pedagógicas en instrumentistas de cuerdas frotadas que tuvieron un acercamiento a la tradición interpretativa del tango. En este *punto de partida* se recogen los conocimientos previos de los intérpretes involucrados en el montaje de *KameraTango*, junto a las ideas de los asistentes del evento *Tango Para Músicos 2025*, entre los que se incluyen cuerdistas y maestros del género. Este apartado pretende reconocer las bases conceptuales con las que empiezan los participantes y generar una discusión a partir de la experiencia de quienes ya poseen una cercanía con la cultura del género.

Por tanto, se presentan las respuestas del *bloque N.1: conocimientos previos del tango*, correspondientes a la encuesta realizada a los instrumentistas de *KameraTango* antes de comenzar con el plan metodológico (ver tabla 15).

Tabla 15. *Conocimientos previos del Tango por parte de los Instrumentistas de KameraTango.*

Bloque N. 1: Conocimientos previos del tango	
¿Cómo describiría su experiencia o conocimientos previos relacionados con la interpretación del tango?	
Violinista I	Antes de esta investigación no había tenido ningún tipo de acercamiento al tango
Violinista II	Alguna vez en el 2018 tuve un acercamiento con el tango por el quinteto Leopoldo Federico
Violista	Bastante superficial
Violonchelista	Bastante básico, mis referencias son indagaciones en YouTube
Contrabajista	Vi un semestre de tango en donde aprendí varias cosas
¿Ha interpretado alguna obra de tango? Si la respuesta es sí, ¿Qué aspectos técnicos recuerda de esa experiencia?	
Violinista I	Si, una vez a Funza fue el Quinteto Leopoldo Federico y nos dio un pequeño taller, recuerdo haber visto cómo hacer el tambor y la chicharra
Violinista II	Si, en un formato de conjunto con el quinteto Leopoldo hablaron del látigo, chicharra y la pelotita que retrasa el tiempo
Violista	Si, recuerdo algunos efectos como la chicharra, el látigo y el tambor
Violonchelista	Si, en mi instrumento principal (el violonchelo) he tocado "Por una cabeza" y, en el piano he tocado varios tangos. Lo técnico en el cello es hacer que el bajo suene acorde al género, para ello indague en YouTube sobre el género y los pulsos a

	resaltar. Por parte del piano, solo ha sido el movimiento del bajo y la conducción de voces para el acompañamiento.
Contrabajista	Si, el glissando, el <i>spicatto</i> , de cómo la mayoría de las cosas se tocan de talón, pegado a la nuez
¿Qué elementos asocia inmediatamente con la interpretación de un tango?	
Violinista I	Considero que lo más importante es el ritmo y el fraseo
Violinista II	Un híbrido entre el ritmo y el fraseo, lo que le da la característica de tango, pero más que todo el color de la melodía.
Violista	El Fraseo
Violonchelista	El origen del género que viene de Argentina y que es un género crítico de la sociedad. A modo interpretativo, me parece que, rítmicamente, son muy marcadas y notorias las voces instrumentales
Contrabajista	La <i>strappata</i> que es un golpe que se pega con la varilla del arco

En términos generales, los conocimientos previos de los instrumentistas demuestran un acercamiento al género por algunas experiencias específicas o aprendizajes autodidactas. Aunque algunos reflejan familiaridad con ciertos recursos técnicos y nociones básicas del tango, resulta pertinente examinar la traducción de estos conceptos en su práctica instrumental. Por esta razón, el *bloque N. 2* de la encuesta se orientó a reconocer las *habilidades técnicas e interpretativas* del tango en la formación práctica de los instrumentistas, así como las dificultades y diferencias que enfrentan al tocar una música popular ajena a su cotidianidad interpretativa (ver tabla 16).

Tabla 16. Habilidades Técnicas e Interpretativas del Género en Instrumentistas de KameraTango.

Bloque N. 2: Habilidades técnicas e interpretativas	
¿Qué recursos técnicos propios del tango conoce en su instrumento?	
Violinista I	Previamente había visto el tambor y la chicharra
Violinista II	Chicharra, látigo
Violista	La chicharra, el látigo y el tambor
Violonchelista	Ninguno
Contrabajista	No muchos, la <i>strappata</i> y el <i>glissando</i> antes de la nota
¿Qué dificultades encuentra al implementar técnicas de su instrumento al tocar tango?	
Violinista I	Considero que es ese miedo a lo desconocido, probar hacer cosas distintas a las que consideramos usuales, pero justo después de arriesgarse es cuestión de seguir probando
Violinista II	La pelotita es un recurso muy utilizado, pero también muy abstracto para usarse, siempre me ha costado ejecutarlo
Violista	Ninguna
Violonchelista	El hacer que suene a Tango
Contrabajista	La precisión para hacerlo, la agilidad
¿Qué diferencias se le podrían presentar al interpretar repertorio clásico/académico a un tango?	
Violinista I	Creo que el fraseo sería un punto clave
Violinista II	Podría ser la táctica y color de la interpretación, lo que hace característico al tango que todo es más picado y rítmico a diferencia de lo clásico que todo va entorno a lo redondo y melódico
Violista	El estilo es lo más difícil de poner en práctica en una obra, por lo tanto, sería una de las mayores diferencias.
Violonchelista	Aspectos como el fraseo y manejo del arco para lograr que suene a Tango
Contrabajista	En lo clásico no se utilizan recursos como glisandos, <i>strappata</i> , golpes en la caja

El análisis de las respuestas de los *bloques N.1* y *N.2* permite observar un acercamiento de ciertos conceptos interpretativos del género de los instrumentistas. La mayoría de ellos presentan referencias tanto teóricas como prácticas, derivadas de búsquedas personales en plataformas digitales o de talleres dados por la agrupación *Quinteto Leopoldo Federico* [Actualmente *Giovanni Parra Quinteto*].

Si bien los instrumentistas evidencian conocimiento de ciertos rasgos estilísticos en *el ritmo, la articulación* del género y la *técnica extendida* de las cuerdas frotadas, los resultados también revelan un conocimiento parcial de estos mismos recursos interpretativos. En consecuencia, las principales dificultades señaladas se centraron más en la ejecución práctica que en la comprensión conceptual. Esto demuestra que el verdadero reto no radica únicamente en reconocer los recursos, sino en comprender la práctica instrumental dentro de la tradición del género.

De este modo, un ejemplo de ello lo expone el violonchelista, quien resume su dificultad en “hacer que suene a tango”. Esto mismo se relaciona con la idea de un instrumentista entrevistado en el evento *TPM*, quien menciona que “el tango exige comprender el motivo y la técnica adecuados para lograr ese *sabor porteño* tan particular” (Instrumentista N. 1 de *TPM* entrevistado, 2025). Este aspecto refuerza la idea de que la interpretación del género requiere la interiorización de su tradición y estilo para que logre *sonar a tango*, lo que relaciona la entrevista del *Maestro N. 1 de TPM*: Exequiel Mantega, al consultarle por la tradición del género en contextos pedagógicos.

En los conservatorios internacionales se conoce principalmente la obra de Astor Piazzolla, sin embargo, para comprender el género en su totalidad es necesario incluir a Troilo, Pugliese, Salgán, Di Sarli, entre otros. La tradición provee los modelos originales de fraseo, orquestación y acompañamiento que son indispensables para sostener la identidad estilística del tango. Sin ese anclaje, la enseñanza queda incompleta (Mantega, E., 2025).

De esta manera, el *punto de partida* evidencia un panorama inicial de los instrumentistas seleccionados para el montaje, al poseer un pequeño acercamiento a las herramientas interpretativas del género de forma autónoma o por referencias externas. Los conocimientos parciales identificados requieren ser reafirmados de forma práctica para enriquecer su aprendizaje conceptual y técnico. Asimismo, se hace necesario recolectar nueva información de nuevos

conceptos en la tradición interpretativa del género, con el fin de generar un acercamiento más directo a sus recursos característicos.

En este sentido, el proyecto propone una comprensión integral del género que no solo se preocupa por transmitir técnicas específicas, sino también analizar cómo dichos recursos influyen en los procesos de formación instrumental al vincularlos con la tradición. En el siguiente apartado se aborda la *reflexión del impacto de la experiencia*, donde se sistematizan las vivencias de los instrumentistas al incorporar progresivamente elementos del tango durante el montaje de *KameraTango*.

4.2.2. Reflexión del impacto de la experiencia.

Las experiencias que se vivieron en el montaje de *KameraTango* permiten examinar la influencia pedagógica y musical que tuvo el proyecto a lo largo de las sesiones de práctica. En este apartado de *reflexión del impacto de la experiencia*, se busca examinar las dinámicas colectivas, los materiales guía y las decisiones implementadas, con el objetivo de incidir en la formación de los instrumentistas al generar un acercamiento más directo de las herramientas interpretativas del tango; cabe mencionar que, se recurrió a la observación participante y al registro sistemático de los diarios de campo durante la aplicación de etapa de *aplicación y práctica*. En estos registros se documentaron los avances técnicos y expresivos de los participantes, junto a los retos y ajustes que emergieron en el proceso de montaje.

De tal manera, se plantea una reflexión y análisis de los aprendizajes construidos al resaltar las tres categorías centrales de la investigación: *la pedagogía del tango, los elementos interpretativos del tango en las cuerdas frotadas y la composición como recurso didáctico*. Cada una de estas categorías son comprendidas en los registros hechos durante las cinco sesiones del plan metodológico, lo que permite visualizar el proceso de los intérpretes al acercarse progresivamente a la tradición interpretativa del género. Por lo que, se procede a presentar el análisis de cada una de las sesiones, en donde se detallan los avances, dificultades y ajustes que se hicieron en el de montaje de *KameraTango*.

4.2.2.1. Sesión N. 1: Modelos de marcación.

Esta primera sesión se orientó a introducir una base conceptual del *primer y segundo plano* en la tradición interpretativa del tango, para generar en los intérpretes un lenguaje y contexto

común de los recursos del género. Si bien este enfoque brindó una comprensión teórica inicial acerca de la organización y diferencia de roles en el ensamble, durante la ejecución práctica de los participantes no se logró distinguir con claridad los planos al interpretar *KameraTango*.

En cualquier caso, el trabajo inicial se centró en conocer los *modelos de marcación* más característicos del género: *marcados*, *síncopas* y *332*. Para ello, se utilizó el *material n. 1*, que incluía diferentes ejercicios diseñados para los instrumentos del *quinteto de cuerdas* (ver anexo). Este material buscó acercar a los instrumentistas a la producción de sonoridades rítmicas y percusivas mediante la combinación del movimiento de muñeca y dedos, con una ejecución extremadamente cercana al talón del arco. Esta técnica resulta inusual dentro de la formación académica tradicional, como lo señala el *Maestro N. 2 de TPM*:

Hay una forma muy marcada de tocar que se usa mucho la muñeca derecha y los dedos, la flexibilidad de la muñeca y de los dedos que es una cuestión técnica novedosa con respecto a la enseñanza de la música académica (Rubino, G., 2025)

Esta técnica ajena a la formación clásica representó un desafío evidente para los involucrados. Ellos mismos manifestaron verbalmente cierta desconfianza al ejecutarla, ya que el sonido percusivo generado por el golpe del arco sobre las cuerdas los hacía pensar que afectarían la seguridad del instrumento. En el caso específico del violonchelista, sufrió una dificultad técnica en el agarre del arco: la proximidad al talón hacía que uno de sus dedos chocara con la cuerda, por lo que se le sugirió desplazar ligeramente el punto de contacto.

Posterior a esto, se realizó una lectura preliminar de *KameraTango*, sin incluir todos los elementos presentes en la partitura, dado que esta incorporaba notaciones poco convencionales dentro del repertorio clásico. Este ejercicio despertó curiosidad en los intérpretes por explorar diferentes técnicas y sonoridades del tango, lo que se constituyó en un punto de partida importante para el desarrollo posterior del montaje.

Figura 30. *Primer Encuentro con los Instrumentistas del Montaje.*



Cabe resaltar que la inseguridad al acercarse a la nueva técnica también se evidenció en los testimonios de los instrumentistas asistentes al evento TPM. Uno de ellos señaló “creo que en términos generales serían aspectos relacionados con el control del arco, puntos de contacto, cupo de arco. Incluso un error fue empezar a lograr esa articulación desde la técnica clásica que conocía” (Instrumentista N. 2 de TPM entrevistado, 2025), esta reflexión coincide con las inquietudes expresadas por los integrantes de *KameraTango* durante la primera sesión. Así, el proceso mostró la necesidad de una readaptación técnica que conectara los recursos académicos con los del tango, generando a su vez un espacio de reflexión colectiva sobre el sonido del género.

En síntesis, la primera sesión no solo permitió introducir los primeros conceptos del *segundo plano*, sino que se presentó una invitación a explorar nuevas posibilidades sonoras con técnicas desconocidas en la formación académica de los instrumentistas de cuerdas frotadas. Así pues, la lectura inicial de *KameraTango* también presentó una necesidad en la asimilación progresiva de los elementos, ya que, aunque los instrumentistas distinguían ciertas notaciones y técnicas, no comprendían en su totalidad como interpretar la obra.

De esta manera, la sesión n.1 sentó las bases para que en los encuentros posteriores se profundizara progresivamente en el desarrollo de una sonoridad colectiva y la integración paulatina de otros recursos del género en el montaje.

4.2.2.2. Sesión N. 2: Efectos de percusión.

En la segunda sesión se recapitulaban los elementos trabajados anteriormente, esto permitió hacer algunas correcciones en la técnica de los *modelos de marcación* con el fin de afianzar las

nociones rítmico-armónicas del *segundo plano* y proseguir con el siguiente tema. Posterior a esto, se realizó una exploración sonora de los *efectos de percusión* con el fin de conocer los recursos que aportan color y contraste rítmico en el género.

A diferencia de la primera sesión en donde los instrumentistas no habían mencionado tener conocimiento de los recursos de acompañamiento utilizados en el tango, en el tema de esta segunda sesión presentaban un conocimiento inicial derivado de experiencias previas al montaje. Conocer algunos *efectos de percusión* de las cuerdas frotadas como *chicharra*, *tambor* y *strappata* hizo pertinente diseñar un material didáctico que abordara no solo los recursos presentes en *KameraTango*, sino uno que ofreciera un panorama completo de los recursos percutivos del género; en consecuencia, en la sesión n. 2 se diseñaron dos guías a los instrumentistas, la primera presentaba ejercicios enfocados en los recursos percutivos de la composición y la otra contenía la notación de todos los efectos sistematizados en los métodos de tango de las cuerdas frotadas.

En este caso los intérpretes mostraron gran interés y disposición al abordar los recursos percutivos, aquí experimentaron con los efectos característicos del género y entendieron las notaciones sugeridas. Es importante mencionar que, en algunos casos, los efectos de percusión que aparecen en los libros de método de tango para violín y contrabajo no especifican la técnica exacta en instrumentos como la viola o el violonchelo. Este espacio permitió, que los intérpretes exploraran y adaptaran algunas técnicas de estos recursos; el caso más particular se presenta en el violonchelo, donde se le sugirió al instrumentista una adaptación técnica de la *chicharra* que se presentó en el evento TPM (ver anexo). En el contrabajo también se realizó un intento de esta adaptación, aunque el resultado sonoro fue distinto al esperado por las características propias del instrumento.

Sin embargo, en el proceso también se identificaron diversas dificultades que afectaron la claridad técnica, tales como:

- 1. Dificultades de Violines:** obtener un sonido controlado y rítmico en los látigos ascendentes, además de inseguridad en el punto de contacto del arco al realizar la *chicharra*.
- 2. Dificultades de Viola:** desconocimiento de la posición del arco y el dedo en los efectos de *chicharra* y *tambor*.

3. **Dificultades de Violonchelo:** necesidad de adaptar la técnica de los efectos *tambor*, *strappata*, *caja*.
4. **Dificultades de Contrabajo:** ejecución del chasquido debido a la falta de referencias técnicas claras en la sesión.

Algunas de estas dificultades se solucionaron de manera colectiva durante la sesión, mediante la experimentación guiada y el intercambio de ideas entre los propios intérpretes. No obstante, en el caso del contrabajo no se lograron resolver completamente debido al desconocimiento técnico por parte del investigador. Esta situación más que un obstáculo, se convirtió en un punto de reflexión sobre los límites del desconocimiento propio y la necesidad de recurrir a fuentes o docentes especializados en futuros espacios.

Figura 31. Segundo Encuentro con los Instrumentistas del Montaje.



Esta sesión representó un punto de avance en la comprensión de los recursos del *segundo plano*, al comprender la notación y técnica de los *efectos de percusión* por medio de la exploración de texturas rítmicas y percusivas del tango en la práctica instrumental. Este espacio no solo permitió ampliar el conocimiento por parte de los intérpretes, sino que fortaleció el trabajo colectivo a partir de la experimentación y el intercambio de saberes. De esta manera, los avances y retos de la sesión n. 2 sentaron las bases para abordar los recursos percusivos en la composición *KameraTango*, no obstante, para afianzar los conocimientos adquiridos hasta el momento se tomó la decisión de realizar un cambio en el plan metodológico, con el fin de trabajar partes específicas de la composición; por lo que, en la siguiente sesión se aborda un ensayo de la obra haciendo hincapié en los temas de *modelos de marcación* y *efectos de percusión*.

4.2.2.3. Sesión N. 3: Ensayo de la obra.

Como se mencionó anteriormente, se realizaron cambios en el enfoque de esta sesión con el objetivo de afianzar los recursos del tango presentes en la obra. Este ensayo de *KameraTango* permitió incorporar más exactamente los elementos interpretativos abordados anteriormente, y se enfatizó en la práctica de secciones específicas para poner en diálogo los recursos del *segundo plano* con la articulación característica del género.

Aunque este espacio evidenció avances en la comprensión de las técnicas y sonoridades del tango, se realizaron correcciones de estos aspectos durante la sesión, ya que algunos intérpretes presentaban dificultades para obtener un sonido rítmico y exacto. En este caso, se les mencionó a los instrumentistas que debían realizar ajustes en el acompañamiento, específicamente corregir la técnica en el talón del arco y la ejecución del *látigo*; estas observaciones sirvieron como base para reflexionar entre los contrastes interpretativos de la música popular y los repertorios académicos.

También es pertinente mencionar que, por solicitud de los intérpretes, esta sesión contó con el rol del investigador como director frontal para mejorar la coordinación entre los planos sonoros y permitirles a los instrumentistas centrarse en la lectura de su partitura; esta intervención más cercana a la formación académica/clásica se aleja de la tradición de escucha constante proveniente del tango, aun así, esto funcionó como recurso para facilitar el diálogo entre los instrumentos.

Figura 32. Tercer Encuentro con Intervención de director frontal en el montaje.



Durante el desarrollo de la sesión, los intérpretes evidenciaron mayor seguridad al tocar el discurso musical de *KameraTango* y más familiaridad con los recursos del género; el ensayo de esta sesión y la retroalimentación inmediata posibilitaron la asimilación progresiva de las técnicas,

esto fortaleció la seguridad y conciencia interpretativa. Si bien esta sesión no se centró en el seguimiento del plan metodológico con uno de los temas de *tipos de melodías*, funcionó como un espacio de aprendizaje mediante la observación, la dirección central y la corrección técnica inmediata; este tipo de práctica se acercó a uno de los principios fundamentales del tango al aprender haciendo, imitando y escuchando al otro, y adicionalmente también reflejar el *ir más allá del papel* o la notación escrita.

aprender por imitación, por escucha [...] es un papel importantísimo, que me parece a mí que no se puede deludir en el aprendizaje de ningún género de música popular, aprender un bambuco, aprender un pasillo y tocar esas músicas, eso es algo que se están saltando muchos (Parra, G., 2025).

al ser una música popular en general que se toca para bailar, [...] te da muchísima libertad como músico a la hora de interpretar, a diferencia quizás de la música académica que hay que respetar mucho más la partitura, acá lo que hay que fomentar mucho es el desarrollo interpretativo y estilístico de cada músico (Rubino, G., 2025).

En este sentido, el maestro Giovanni Parra destaca la importancia del proceso de transmisión oral y experiencial en la interpretación de músicas populares, mientras que el Maestro Guillermo Rubino, habla del desarrollo interpretativo del músico en vez de centrarse únicamente en la lectura de la partitura. En el caso de la dinámica que se vivió en el montaje, los instrumentistas comienzan a entender los recursos técnicos que se utilizan en el tango, no obstante, aún no han logrado por completo el trabajo de conocer sus roles por medio de la escucha.

En conclusión, la sesión actual representó un punto de inflexión dentro del proceso de montaje, al consolidar una mayor comprensión técnica de los recursos interpretativos del tango. Junto a esto, la presencia de un director frontal permitió unificar criterio rítmicos y formales, mientras que la práctica guiada y la retroalimentación favorecieron la apropiación paulatina del estilo. Sin embargo, también se evidenció que el desarrollo interpretativo del género requiere un proceso más profundo de escucha colectiva y de interiorización de la tradición oral, de este modo, los avances alcanzados prepararon el terreno para los siguientes encuentros.

4.2.2.4. Sesión N. 4: Tipos de melodías.

Debido a los cambios realizados en el plan metodológico por la inclusión de una sesión de ensayo de la obra, se optó por incluir los temas de *tipos de melodía* en un solo material, presentando

recursos del *primer plano*. El encuentro inició con una lectura completa de la obra, en la que los intérpretes pusieron en práctica los elementos trabajados en las sesiones anteriores, evidenciando mayor familiaridad con las sonoridades características del tango. Posteriormente, se abordó el *material n. 3* (ver anexo) con el propósito de profundizar en la relación entre melodía y acompañamiento.

Esta sesión se estructuró a partir de los recursos de *melodía rítmica* y *melodía expresiva*, donde se propusieron ejercicios enfocados en el manejo del fraseo y la articulación en el discurso melódico del género. En el caso de la *melodía rítmica*, los instrumentistas presentaron claridad en la ejecución de este recurso, ya que se asemejaba mucho a la técnica del *marcato* que se abordó en la sesión n. 1; no obstante, la *melodía expresiva* evidenció algunas complicaciones en la lectura rítmica de los *fraseos abiertos*, ya que su naturalidad de atresillar los grupetos de corcheas ocasionó una tendencia a modificar el pulso interno del compás, lo que generó un desajuste entre el *primer* y el *segundo plano*. Cabe mencionar que, aunque el recurso de modificar la melodía para salirse de la rigurosidad del compás existe en el tango como *fraseo extendido*, para practicidad en la ejecución de *KameraTango* se hizo mayor hincapié en el *fraseo básico*.

Figura 33. Cuarto Encuentro con los Instrumentistas del Montaje.



Aunque la flexibilidad rítmica característica en el intérprete de tango se evidenció en un principio como una dificultad para los instrumentistas del montaje, este recurso comenzó a interiorizarse en la última parte de la sesión; el grupo se dividió con el objetivo de cumplir algún rol de los planos mencionados, en donde los encargados del *primer plano* modificaron la melodía de una de las secciones de *KameraTango*, mientras que los instrumentistas del *segundo plano*

realizaban un acompañamiento con los *modelos de marcación*, guiándose por la armonía del discurso musical.

Durante este espacio, se contó nuevamente con el rol de director frontal por parte del investigador, con el propósito de facilitar la sincronización entre los planos y mantener la estabilidad métrica en los pasajes de mayor libertad melódica. Esta figura permitió equilibrar la flexibilidad del fraseo con la precisión rítmica del acompañamiento, lo que funcionó como recurso para ajustar el *primer y segundo plano*.

El tango exige al intérprete decisiones precisas de fraseo, que implican control de duración, peso rítmico y articulación [...]. Incorporar estos modelos desarrolla no solo la técnica instrumental, sino también la capacidad de asumir roles dentro de un ensamble, quien esté realizando la marcación rítmica, nunca deberá seguir al solista que realiza un fraseo extendido, por dar un ejemplo básico del género (Mantega, E., 2025).

Esta reflexión hecha por el *Maestro n. 1 de TPM*: Exequiel Mantega se relaciona directamente con la tradición del tango, al comprender la interacción entre ambos planos como un diálogo entre base rítmica y expresividad. En este punto, ambas prácticas deben regirse bajo la escucha activa con el otro, y la conciencia de rol dentro del ensamble. En coherencia con ello, la sesión n. 4 permitió que los instrumentistas avanzaran en esa comprensión colectiva del género, al interiorizar el equilibrio entre ambos planos como una conversación constante entre los instrumentistas, para generar un proceso de interpretación consciente. De este modo, el encuentro termina de plantear las ideas para el cierre del plan metodológico, como último paso antes del montaje final de *KameraTango*.

4.2.2.5. Sesión N. 5: Montaje final de la obra.

La última sesión del proceso de montaje tuvo como propósito integrar todos los recursos interpretativos y pedagógicos abordados anteriormente. Este encuentro se centró en realizar correcciones específicas en la técnica de cada intérprete, con el fin de consolidar una versión final de la obra.

Como se mencionó en el análisis del *primer plano* de la composición, en un principio la escritura del *KameraTango* estaba concebida de manera cuadrada, no obstante, tras el trabajo desarrollado en las sesiones anteriores, se decidió modificar ciertos aspectos de la partitura,

centrando los cambios en la escritura del fraseo requerido y en el uso de articulaciones más familiares a la notación clásica/académica de las cuerdas frotadas. Esta adaptación tuvo como objetivo facilitar la lectura de los intérpretes del montaje y de otros instrumentistas interesados en abordar la técnica requerida en el tango.

En este sentido, tanto la composición como los materiales diseñados para este montaje se constituyen en *recursos didácticos* que permiten abordar la tradición interpretativa del género desde una perspectiva pedagógica.

Por otro lado, al prescindir del director frontal, se les otorgó a los intérpretes la responsabilidad colectiva de conducir la obra, esto fomentó la interacción y escucha activa entre los músicos; si bien esto ocasionó cierta desorganización y pérdida de la referencia métrica, progresivamente consolidaron un diálogo correspondiente a la conciencia de roles del *primer* y *segundo plano*, comprendiendo la importancia de acompañar el discurso principal sin que la interpretación individual prevaleciera sobre el conjunto.

Figura 34. *Último encuentro con los instrumentistas.*



En consecuencia, estos cambios evidenciaron algunas dificultades al priorizar la escucha e interacción grupal, ya que varios intérpretes no fueron conscientes en la ejecución ciertos recursos técnicos; esto se reflejó en la precisión de las articulaciones rítmicas en el talón del arco y la claridad de algunos *efectos de percusión*. Si bien se hicieron correcciones puntuales para ajustar gran parte de estos aspectos, algunos detalles pasaron inadvertidos en la interpretación final, lo que evidenció la complejidad al integrar simultáneamente la conciencia técnica individual con la escucha colectiva. No obstante, más que una falencia por parte de los instrumentistas, se considera

que esta situación responde al corto tiempo destinado para el montaje; por lo tanto, es pertinente mencionar que dichos recursos se hubieran podido abordar con mayor profundidad en la ejecución técnica de los involucrados, al consolidar los elementos interpretativos del tango con un periodo de trabajo más extenso.

Finalmente, esta sesión consolidó el montaje de *KameraTango* en el que se integraron progresivamente los recursos técnicos y expresivos del género dentro de la práctica instrumental de los involucrados. Aunque algunos detalles técnicos dentro de la interpretación de la obra fueron susceptibles de mayor trabajo, el resultado reflejó una comprensión consciente del lenguaje y las dinámicas interpretativas del género. En este sentido, el proceso abordó las habilidades individuales y la sensibilidad grupal basada en la escucha e interacción constante de los *planos sonoros*, esto se evidencia en el apartado: *punto de llegada*, en donde los instrumentistas plasman sus opiniones finales en el proceso de montaje.

4.2.3. Punto de llegada.

El *punto de llegada* del montaje de *KameraTango* sistematiza las condiciones finales de los instrumentistas al identificar las transformaciones musicales, técnicas y pedagógicas experimentadas a lo largo del plan metodológico. Este apartado se fundamenta en un análisis comparativo entre las concepciones iniciales de los intérpretes y las respuestas obtenidas en el *bloque n. 3* de la encuesta final, complementado con las observaciones registradas durante las sesiones de montaje y las reflexiones aportadas por los entrevistados a lo largo del proyecto.

En contraste con el *punto de partida*, en el que la mayoría de los participantes manifestaba conocimientos superficiales o autodidactas del tango, en esta etapa final los instrumentistas demuestran una comprensión más sólida del lenguaje del género con una mayor conciencia de sus recursos técnicos y expresivos, junto a las consideraciones de sus procesos instrumentales y formativos. Esto se evidencia en las respuestas de los involucrados, al demostrar que los recursos abordados en el plan metodológico se incorporaron efectivamente en su comprensión conceptual y en su formación como músicos (ver tabla 17).

Tabla 17. Pregunta de Elementos reconocibles en KameraTango.

Bloque 3: Experiencias posteriores al montaje de KameraTango	
¿Qué elementos del tango se reconocieron más claramente en la obra?	
Violinista I	vi claramente la síncopa a tierra, la síncopa anticipada, el látigo, la chicharra, el tambor, el acento largo; también vi el fraseo en la parte de la melodía, todos estos recursos son los que más tuve presente en la sección de violín I
Violinista II	Tambor, chicharra, látigos, síncopa a tierra, 332 en negras y corcheas, acento largo, acento corto y melodía expresiva
Violista	Los efectos como la chicharra, tambor y látigo que son aspectos muy marcados en el tango
Violonchelista	Para mí como violonchelista se presentaron con mayor frecuencia el marcato en dos y en cuatro, además de la síncopa anticipada y el fraseo tanto abierto como cerrado.
Contrabajista	La técnica para hacer los golpes en la caja y la <i>strappata</i> más claramente, los acentos, y como se van desplazando y tocando de manera algunas corcheas ligadas con otras con punto.
¿De alguna forma su interpretación instrumental se vio influenciada a partir del montaje de la obra KameraTango? Si es así, ¿de qué forma?	
Violinista I	Considero que, si se vio influenciada, me di cuenta de que para hacer por ejemplo la chicharra de alguna manera sentía miedo del tocar en mi instrumento, claro que esto también se debía al desconocimiento; otra parte fundamental fue el fraseo, solo por cambiar una cosa tan mínima como eso la obra tenía otro sentido completamente, y me di cuenta de que esto no solo ocurre en el tango, sino que se ve diariamente en cada obra, como al cambiar la forma de frasear la obra adquiere otro sentido.
Violinista II	Totalmente, me dio claridad en los puntos donde se evidencia los distintos tipos de acentos y fraseos, el juego rítmico técnico que le da la característica de tango
Violista	Si
Violonchelista	Por supuesto, gracias al montaje de la obra y a los talleres que realizamos tengo los elementos necesarios para interpretar el género y en general para exploraciones a la música latinoamericana y colombiana, cómo en el uso de técnicas para el arco y ciertos efectos o técnicas extendidas, cómo la caja, la chicharra, el látigo.
Contrabajista	Si, ya que se vieron elementos del tango y me formó para poder aplicarlos en otros contextos
¿Qué aportes pedagógicos considera que hay en su proceso formativo como instrumentista de cuerdas frotadas luego de conocer la interpretación del tango?	
Violinista I	Considero que da mucho campo a la exploración completa del instrumento, permitiendo encontrar nuevas sonoridades, además de buscar formas NO convencionales de interpretación y abrir un campo aún más grande tímbricamente de los instrumentos de cuerda frotada, y no solamente en el tango, sino que permite adaptar otros sonidos a otros géneros.
Violinista II	Parecerá ironía, pero es el ritmo, ya que es uno de los factores con los que más juega el tango, a pesar del fraseo que es más libre que la "música clásica" es mucho más rítmico y ayuda a interiorizar más el pulso interno, además de conocer todas las posibilidades con la mano derecha, pues es el que le da el sabor característico del tango
Violista	En gran medida creo que son los recursos que se pueden utilizar para enseñar, es decir, los ritmos o efectos se pueden utilizar de manera bastante efectivas en ambientes escolares
Violonchelista	Acordé a la respuesta anterior, el primer aporte es conocer y reconocer al tango con un estilo propio de interpretación y, a partir de allí, consolidar unas bases teórico-prácticas para la ejecución del género. Por otro lado, resaltar los aportes técnicos que nutren al violonchelo para que en la interpretación suene a tango y no a otro estilo o género. Finalmente, la posibilidad de compartir este conocimiento con mis alumnos para que ellos también puedan involucrarse en otras músicas, sus técnicas e interpretaciones.

Contrabajista	El escucharnos, ya que la obra tiene en algunas partes en donde el rol de cada uno es de acompañamiento o melodía, entonces saber quién está tocando la melodía y si yo soy acompañamiento, en ese caso poder pues bajarle a mi interpretación
----------------------	--

Estas respuestas permiten observar una apropiación de los recursos característicos del tango, especialmente en lo referente a los planos sonoros y la técnica instrumental. La identificación de elementos de *efectos de percusión*, *modelos de marcación* y *tipos de melodías* evidencia en los intérpretes la comprensión de la estructura rítmica y del discurso melódico presente en la tradición del tango. Esa evolución demuestra que el proceso metodológico no solo facilitó la adquisición de herramientas interpretativas, sino que también aporta una conciencia musical más amplia sobre el rol de cada instrumentista dentro del ensamble.

Desde una perspectiva pedagógica, las percepciones de los instrumentistas reflejan una apropiación desde la reflexión y la aplicabilidad. El reconocimiento al generar un espacio de exploración técnica y sonora resalta el potencial formativo del tango como herramienta de enseñanza en contextos académicos, al ofrecer: recursos rítmicos del *primer y segundo plano*, posibilidades técnicas que aportan en el manejo del arco y una percepción auditiva para reconocer lo que está pasando musicalmente. Estas apreciaciones coinciden con las ideas expuestas por los instrumentistas y maestros entrevistados, quienes destacan el uso de elementos del tango como aporte para su propia formación o la de otros músicos (ver tabla 18).

Tabla 18. *Influencia del Tango en la Formación Instrumental.*

Influencia de la interpretación del tango en la formación instrumental	
Asistentes del evento Tango Para Músicos 2025 (TPM)	
Maestro N. 1 de TPM: Exequiel Mantega	El tango aporta flexibilidad interpretativa, entrenamiento rítmico avanzado, precisión articuladora y escucha en conjunto. En síntesis, el tango forma músicos técnicamente sólidos, rítmicamente precisos y con un alto grado de sensibilidad expresiva
Maestro N. 2 de TPM: Guillermo Rubino	En la técnica del instrumento hay herramientas nuevas que se usan como los modelos de marcación que necesitan nuevas formas de tocar sobre todo lo que tiene que ver con el arco y el manejo del talón [...]el fraseo, bueno eso ya va, depende mucho de los gustos de cada persona, pero se les enseña todos los fraseos, los que van desde el tango más antiguo que es un fraseo más cerrado [...], y después a partir de los 50 y 60 se empieza a desarrollar lo que es la escuela más moderna en la que se empieza a utilizar de a poco el vibrato un poco más ancho y los fraseos más abiertos
Instrumentista N. 1 de TPM	el tango ha sido fundamental para mi dominio del instrumento. El hecho de pasar de un fraseo a un marcato en el siguiente compás, por ejemplo, exige un control del arco muy preciso y versátil. Este tipo de recursos interpretativos permiten explorar a profundidad las posibilidades del instrumento y, además, generan una conexión muy especial con él
Instrumentista N. 2 de TPM	A través de los modelos de marcación y los staccatos he podido ganar una mejor y más precisa articulación que incluso para lo clásico me ha dado un mejor control del arco. A nivel de los fraseos siento que he podido descubrir una libertad que me

	permite como interprete, explorar más allá mis propias ideas, mis posibilidades sonoras, de colores y de discurso musical
Instrumentista N. 3 de TPM	Para estos aspectos de interpretación, me hicieron escuchar, ver y conocer mi instrumento de otra manera, por el lado académico, pienso que es buena forma de entender estilos de interpretación, que pues para este sería estilo tango.
Instrumentista N. 4 de TPM	El aprendizaje y el estudio de la interpretación del tango me ha dado muchos elementos de búsqueda de distintas sonoridades [...], de distintos colores en el instrumento, también se requiere mucha precisión en los cambios de posición para lograr hacer o los ornamentos, pues del tango y que igualmente se exija, conservando la afinación, también al tocar en unísono con bandoneón, con instrumentos que están temperados. Eso me ha ayudado también a mejorar mi afinación y a mantenerlo
Maestro/a del tango en Colombia	
Giovanni Parra	Ahora en el tango el fraseo y la marcación son uno de los elementos específicos de este género, que, si tú no sabes hacer una escala, si tú no sabes poner la mano en el violín, eso no te va a salir bien. Ahora si eres un músico ya formado [...] les está aportando otra cosa, otra manera de cantar la música, de decir algo, otra manera de decir una escala, otra manera de mover el arco, pues como eso se la aporte desde el género, haciéndolo tanguero
Sandra Arboleda	La riqueza y la libertad de este lenguaje popular enriquecen al músico ofreciendo un panorama que no solo pasa por lo musical, los textos de los tangos permiten un sin fin de creaciones que mediante el fraseo pueden tomar vida, generando muy lindas ideas interpretativas para los tangos instrumentales

Las respuestas de los entrevistados permiten comprender el aprendizaje del tango como una posibilidad formativa que trasciende la adquisición de destrezas técnicas para articular la técnica, la expresividad y la interacción colectiva. Estos mismos aspectos estuvieron presentes en el proceso del montaje que presenciaron los instrumentistas involucrados con *KameraTango*, quienes, a través de la práctica progresiva, el dialogo entre planos sonoros y la búsqueda de una interpretación estilística coherente, desarrollaron una mayor consciencia del estilo del género. Las experiencias vividas, junto a la comprensión de las técnicas y los roles, les permitió pasar de una ejecución mecánica a una interpretación intencionada y expresiva, en la que la escucha, la flexibilidad y la comunicación grupal se consolidaron como pilares del aprendizaje.

Así, *KameraTango* se constituyó como un espacio formativo que promovió la construcción de saberes a partir de la articulación de elementos técnicos, interpretativos y estilísticos, en donde la tradición del tango se convierte en un puente académico de los instrumentistas con la proyección hacia nuevas prácticas educativas y artísticas. Esta doble dimensión formativa y estética, responde a las consideraciones de los entrevistados al destacar la importancia de composiciones con recursos didácticos que permitan relacionar la tradición escrita con la esencia del tango (ver tabla 19).

Tabla 19. Creación de obras para la enseñanza y el aprendizaje del género.

Importancia de la creación de obras para la enseñanza y el aprendizaje del género	
Asistentes del evento Tango Para Músicos 2025 (TPM)	
Maestro N. 1 de TPM: Exequiel Mantega	Sí, porque actualmente existen muy pocas piezas escritas con fines pedagógicos en el género. Las partituras tradicionales suelen en notación simplificada, o incluso pueden estar incompletas, sin indicaciones de articulación o fraseo, lo que dificulta la interpretación para quienes no conocen el estilo.
Maestro N. 2 de TPM: Guillermo Rubino	las nuevas investigaciones en cuanto a técnica, modos de interpretación, fraseo, historia del género, historia de los intérpretes puede ayudar mucho siempre, aporta mucho al aprendizaje y a la enseñanza, no es lo único, siempre hay una parte como en toda música popular que es de escucha
Instrumentista N. 1 de TPM	considero que las obras pedagógicas son fundamentales para fortalecer la enseñanza del tango. Este género tiene una gran riqueza de recursos interpretativos que muchas veces no están del todo escritos en la partitura, sino que se transmiten de manera oral o a través de la experiencia de tocar en conjunto
Instrumentista N. 2 de TPM	Por supuesto, ya que una obra pedagógica se crea con objetivos puntuales haciendo que desde el repertorio se trabajen factores a conocer, resolver y aplicar.
Instrumentista N. 3 de TPM	La creación de obras para la enseñanza para mí es muy importante, porque el tango se siente y se escucha, desde su intención y articulaciones es muy claro, lo que no es tan claro es lo escrito. Por eso pienso que es muy importante las obras que sean guiadas por un tanguero intérprete que pueda reproducir lo que en la obra se expone y dar a conocer al estudiante interesado.
Instrumentista N. 4 de TPM	Si, considero que la creación de obras pedagógicas puede apoyar la enseñanza de este género, ya que permite acercar de una manera más paulatina a las personas interesadas en conocer los diferentes elementos interpretativos del género.
Maestro/a del tango en Colombia	
Giovanni Parra	sí puede servir dependiendo de los contextos, pero si es una cosa en general o para un niño, cuerdas al aire, todas estas cosas, depende de lo que hayas hecho, depende de cómo toquen los que vayan a hacer el montaje, pero está interesante que también puedas pensar que es un material que no solo va dirigido para el quinteto de cuerdas
Sandra Arboleda	Los nuevos repertorios resultan atractivos para incursionar en el aprendizaje de un nuevo género y si además este repertorio tiene elementos pedagógicos concisos todavía mayor es su efectividad.

Los testimonios de los entrevistados y las observaciones en el proceso de montaje, si bien destacaron que el aprendizaje del género no se limita a la lectura de la partitura, subrayan la necesidad de equilibrar lo escrito con lo vivencial. Este balance permite a los instrumentistas interesados se aproximen a la tradición interpretativa del tango mediante una ayuda visual que facilite la comprensión de los recursos técnicos y expresivos propios del estilo.

De esta manera el *punto de llegada* del montaje consolida el proyecto como una experiencia formativa que, pese a sus aciertos y dificultades, evidencia el potencial de *KameraTango* y la música popular como una herramienta para la enseñanza y aprendizaje instrumental. En suma, la creación de obras didácticas se revela como un medio eficaz para vincular la práctica artística con la reflexión educativa, proyectando nuevas rutas para un desarrollo integral del músico.

Capítulo 5: Conclusiones.

El desarrollo del proyecto se orientó a responder la problemática central de la investigación, al aportar a los procesos formativos de estudiantes de cuerdas frotadas de la UPN, mediante la integración de herramientas interpretativas del tango en el montaje de *KameraTango*. Asimismo, basándose en el objetivo general, el diseño, aplicación y sistematización del plan metodológico permitieron reflexionar sobre las experiencias de los involucrados, aportando una visión estética y funcional de la música latinoamericana dentro de la formación académica en la enseñanza musical.

La investigación evidenció que la incorporación de los recursos interpretativos del tango en instrumentistas de cuerdas frotadas con una formación clásica requiere un equilibrio entre la escritura académica y los elementos característicos del género. El seguimiento del plan metodológico en el montaje de *KameraTango* funcionó como un laboratorio formativo, donde los estudiantes comprendieron de manera técnica y conceptual aspectos esenciales de la tradición del tango, tales como el *manejo del arco*, la *interacción grupal*, la *escucha activa* y la *articulación de los recursos interpretativos*. Aunque en la grabación final algunos elementos no se aplicaron con total precisión, el proceso presentó avances importantes en la asimilación del estilo y la consolidación de una práctica interpretativa consciente y contextualizada.

En relación con los objetivos del proyecto orientados a la recopilación y análisis de materiales didácticos sobre la enseñanza del género en las cuerdas frotadas, dichos insumos resultaron indispensables para la construcción de un plan metodológico coherente con las prácticas interpretativas del tango, el cual integró elementos interpretativos del *primer* y *segundo plano* para favorecer la comprensión de las técnicas específicas utilizadas en el género.

La creación de *KameraTango* se basó en la necesidad de aportar una creación estética, didáctica y novedosa dentro de los repertorios tradicionales, con un lenguaje accesible en el ámbito académico para permitirle a diferentes músicos comprender y aplicar la interpretación del tango. Esto se cumplió al consolidar no solo una obra como recurso didáctico, sino también materiales que incluyen ejercicios para facilitar la comprensión del lenguaje tanguero.

En correspondencia con los objetivos de identificación, aplicación y sistematización en el proceso de montaje, se reconocieron avances en la interpretación de los instrumentistas involucrados, desde la comprensión en la escritura y ejecución de los ejercicios, hasta la

construcción colectiva del discurso musical y la escucha constante. En la observación de los ensayos se evidenció una apropiación progresiva de los recursos del género, en la que los involucrados fortalecieron sus conocimientos previos e incluyeron nuevos conceptos a su repertorio interpretativo, consolidando una integración entre lo técnico, lo conceptual y lo pedagógico.

Para finalizar, este proyecto enlaza la integración de las músicas populares latinoamericanas con la formación académica, reconociendo un potencial en el desarrollo técnico, expresivo y creativo por parte de los instrumentistas. La práctica y comprensión del tango demostró ser un medio eficaz para trabajar la escucha y comprensión del rol del músico en contextos colectivos. En este sentido, *KameraTango* se consolida como un puente entre la tradición del género y la formación clásica, revelando cómo la incorporación e interpretación del tango en entornos académicos posibilita una herramienta para abordar la formación instrumental de las cuerdas frotadas y de los músicos en general. Así la obra y los materiales del proyecto se rigen como un ejemplo de creación artística aplicada a la pedagogía musical, invitando a la creación de obras y proyectos que aborden el dialogo contextual y técnico de la música latinoamericana en procesos formativos académicos.

Bibliografía.

- Alcaraz, M. (2014). *Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce*. Ministerio de la Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Arboleda, S. (2025). *Entrevista a la docente Sandra Arbolea, Maestra de tango en Colombia, directora de la Escuela de Tango de la Red de Escuelas de Medellín*. (M. E. Durán, entrevistador).
- Bermúdez, J. (2016). *Constructivismo en diseño gráfico y constructivismo en educación*.
- Daus, R. (1997). *La historia del tango volumen 1*. Colección Luna Azul T.
- Ferrer, H. (1960). *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires, editorial A. Peña Lillo, 1960.
- Gallo, R. (2011). *El violín en el tango*. Múnich, Alemania. G. Ricordi y CO.
- García, M. (1964). *Didáctica musical*. RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Cangallo 1558 – Buenos Aires.
- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (2024a). *Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce*. Dirección General de Enseñanza Artística. <https://buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/orquesta-escuela-de-tango-emilio-balcarce>
- Gutierrez H. (1993). *Los elementos de la investigación como reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. 2a ed. – Santa Fe de Bogota, D.C.: Editorial El Buho ltda.
- Hernández, S., Fernández, C., & Baptista, L. (2010) *Metodología de la investigación. Parte I: Los enfoques cuantitativo y cualitativo en la investigación científica*. México D. F: Ed. Mc Graw Hill.
- Jara, Ó. (2011). *Orientaciones teórico-prácticas para la sistematización de experiencias*.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música, problemas, métodos experiencias y modelos*.
- Lorenzo, M., & Lorenzo, A. (2004). *Análisis Musical: Calves para entender e interpretar la música*. Derechos de edición en exclusiva para todos los países: Editorial de Música Boileau, S.A.
- Mamone, P. (2011). *Tratado de orquestación en estilos tangueros: para formaciones reducidas*.
- Mantega, E. (2025). *Entrevista al docente Exequiel Mantega del evento Tango Para Músicos 2025*. (M. E. Durán, entrevistador).
- Marconi, N. (2010, enero). *Melodía porteña* [Entrevista]. *Tras Cartón*. <https://trascarton.com.ar/46-ediciones-impresas-2010/enero-20107/113-melodia-portena>
- Navarro, I. (2021). *Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario/ edición preparada por José Manuel Tejero González – Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021*.
- Pascual Mamone; adaptado por Julián Hasse; dirigido por Julián Hasse. – 1a ed. – Buenos Aires: Altavoz Editorial, 2011.

- Pascual, P. (2006). *Didáctica de la música para educación infantil*. PEARSON EDUCACIÓN, S.A., Madrid, 2006.
- Polemman, A. (2013). *La versión en la música popular*. Arte e Investigación, (9), 59-67. Universidad Nacional de La Plata. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39580/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Rivas Arenas, M. (2019). *La sistematización de experiencias en educación inclusiva en Colombia una alternativa de investigación*. Perspectivas Educativas. Revista de la Facultad de Ciencias en la Educación Universidad del Tolima – Vol. 8. No 1. ISSN 2027-3401.
- Rivas Caicedo, L. D., & Castellanos Camacho, N. (Eds.). (2021). *Educación superior en música en Colombia*.
- Rizzollo, J. (2015). *Señores yo soy el tango*. – 1ª ed. – Buenos Aires: Gauchobooks, 2015.
- Rome, S. (2015). *Epistemología y didáctica en la música latinoamericana*. [et.al]. – 1ª ed. – La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- Rubino, G. (2025). *Entrevista al docente Guillermo Rubino del evento Tango Para Músicos 2025*. (M. E. Durán, entrevistador).
- Salgán, H. (2013). *Curso de Tango*. 1a ed. – Buenos Aires: A Fuego lento, 2013. E-Book.
- Silva, F. Luis, F (2016). *La Yumba de Osvaldo Pugliese, Análisis y adaptación musical para agrupación de cuerdas frotadas*. (Tesis de Grado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Torres, A. Julián A. (2018). *El violín en dos tangos de Alfredo Gobbi*. (Tesis de Grado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Varchausky, I. (2018). *El contrabajo en el tango*. Ed. Tango Sin Fin para todos los países, 2018.
- Zerrate Rubio., D., Arias Obregón., J., Tovar Pachón., H., & Noguera R., J. A. (2009). *La Formación Instrumental de los Licenciados en Música*. (pensamiento), (palabra). Y Obra, (2). <https://doi.org/10.17227/ppo.num2-305>

Anexos

Anexo 1. Score y partituras de KameraTango.

https://drive.google.com/drive/folders/1BmYOTfzctBUhHW4YMwrWZVd6mNhSs4fN?usp=drive_link



Score

KameraTango
(Tango) Comp. y Arr. Marlon Enrique Durán Rey

Violin I

KameraTango
(Tango) Comp. y Arr. Marlon Enrique Durán Rey

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Viola

KameraTango
(Tango) Comp. y Arr. Marlon Enrique Durán Rey

Contrabajo

KameraTango
(Tango) Comp. y Arr. Marlon Enrique Durán Rey

The image displays the musical score for 'KameraTango' (Tango) by Marlon Enrique Durán Rey. It includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 4/4 time, starting at a tempo of 70 and accelerating. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *accelerando*, *arco*, *pizz.*, *strapp*, and *chitarra*. The score is divided into measures, with a repeat sign and first ending bracket (A) at measure 16, where the tempo changes to 100. Percussion parts for tambor, chitarra, and caja are also indicated.

Anexo 2. Materiales diseñados para la ruta metodológica.

https://drive.google.com/drive/folders/1-Zt358gW8yrQF8Zimd-izWKsPhx41aaf?usp=drive_link



Material N. 1

(KameraTango Sesión 1)

Marlon Enrique Durán Rey

Marcato en 4

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Material N. 2

(KameraTango Sesión 2)

Marlon Enrique Durán Rey

Látigo y Caja

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

tambor

caja

Material N. 3

(KameraTango Sesión 3 y 4)

Melodía Rítmica

Marlon Enrique Durán Rey

Acento Corto

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Anexo 3. Grabación de las sesiones y versión final de la obra.

https://youtube.com/playlist?list=PL3TvOohpy2WPYgwJ_PgukVg4OlANvVBnL&si=JsiFC5JASbvPIEh7



Anexo 4. Enlace de la encuesta.

Bloque 1 y 2 de la encuesta: <https://forms.gle/827vZWLhOhemjrkb6>



Bloque 3 de la encuesta: <https://forms.gle/TEUv3CqEWoRYCiYQA>



Anexo 5. Herramientas de recolección: entrevistas y diarios de campo.

<https://drive.google.com/drive/folders/1YPXuD5YfTCtbuJTkiDOyh9owhOlvj5pI?usp=sharing>

