

Cuatro obras maestras de hoy

“Aquellos que eran vistos bailando, eran considerados locos
por quienes no podían escuchar la música.”

Friedrich Nietzsche (Röcken, actual Alemania, 1844 – Weimar, id., 1900)

Tres consideraciones preliminares

La primera. El actual momento del tango prodiga una riqueza artística admirable, tanto en la calidad de las obras como en la cantidad de creadores, pero, al mismo tiempo, el camino entre esas obras y el público se ve obstaculizado por los medios masivos de comunicación, curioso y complejo fenómeno que pretende hacer recaer sobre los artistas toda la responsabilidad de la difusión del tango actual.

La segunda. Acaso para sentirnos más cómodos con las nuevas expresiones musicales necesitemos quitarle dramatismo a dos palabras cuyos conceptos son inherentes al tango, pero que durante mucho tiempo causaron escozor. Ellas son la palabra *rock* (lo veremos en el punto siguiente) y la palabra *ruido*.

Sabemos que en su génesis la música fue la sublimación del ruido, y las primeras músicas eran notable y artísticamente ruidosas. El deseo europeo de dejar fuera de su música al ruido ancestral, partiendo, con el *canto gregoriano*, de una suerte de *tabula rasa* para no considerar hechos sonoros del pasado, evidentemente perturbadores para la nueva concepción, es similar a la aspiración del tango de dejar fuera de sus agrupaciones a los instrumentos de percusión (productores de ruido por antonomasia y claro símbolo de lo colectivo y ritual), hecho bastante singular comparado con lo sucedido en las demás músicas hermanas de América. En ambos casos, a través del desarrollo histórico, el ruido fue recobrando sus posesiones en proporciones homeopáticas. En el tango, con un sin número de recursos *sui generis* de los instrumentos, (chicharra, tambor, látigo, silbido, sirena, etc.) en el violín, (estrapata, golpes sobre la caja, etc.) en el contrabajo y en el bandoneón (golpes sobre la caja de resonancia del lado izquierdo, acciones con el fuelle y las teclas, etc.). Pero luego de las grandes guerras del siglo XX, rematadas por la explosión de las dos bombas atómicas de Japón en 1945 (200 decibeles cada una, los eventos sonoros más poderoso escuchados sobre la Tierra desde que el hombre escribe), el ruido se reinstaló en la música en forma definitiva.

La tercera. El tango se ha construido con los materiales musicales recibidos por herencia de su propia tradición, su *tradición particular*, el sentido vertical de la transmisión por *ascendencia y descendencia directa*. Pero el tango todo pertenece a la gran tradición de la música occidental, por lo que en cada instante histórico se construyó, también, y en grado sumo, con los materiales tomados, o recibidos, de la música occidental, sea ésta popular o erudita, da igual. Esta es su *tradición general*, el sentido horizontal de la transmisión por *hermandad o contigüidad*. Por lo tanto, no debe alarmar la presencia en el tango actual de ciertos recursos o materiales que se originaron, por ejemplo, en el rock o en la música académica, porque naturalmente le pertenecen de suyo, y le han pertenecido desde la primera hora.

El tango Urbano de Edgardo Acuña (3,47 minutos)

Incluido en el disco compacto *Tango marginal*, del Edgardo Acuña Quinteto, editado por Epsa Music en 2006.

Los *quintetos*, de violín, guitarra eléctrica, bandoneón, piano y contrabajo, propuestos en simultáneo en 1960 por Horacio Salgán y Astor Piazzolla, luego constituidos en una formación estable de las más frecuentadas y, actualmente, tan habituales como las *Orquestas típicas*, lograron recuperar a la guitarra (perdida para las agrupaciones de instrumentos heterogéneos alrededor de 1920), recurriendo a su amplificación y teniendo a la vista el sonido y la técnica de los instrumentos e instrumentistas de jazz.

Entre aquellos 60 y esta segunda década del siglo XXI ha acaecido un fenómeno musical de máxima trascendencia: el rock. Por los 70, y en la Argentina, lo llamábamos *música progresiva*, en contraposición a la otra, la *complaciente o comercial*. Recién en los 80 con el género muy consolidado y bajo el influjo de la guerra de las Malvinas, comenzó a usarse la denominación *rock nacional*. La guitarra eléctrica fue uno de los instrumentos más desarrollados, por la aplicación de nuevas técnicas de fabricación, el uso de materiales y los avances en electrónica e informática que, por supuesto, también fueron aplicados en los teclados: pero la guitarra eléctrica siempre gozó de mayor popularidad.

Hoy un *quinteto* puede tener dos sonoridades verdaderamente diferentes si su guitarra eléctrica es pensada como guitarra de jazz o como guitarra de rock.

Edgardo Acuña (Buenos Aires, 1955), un guitarrista de tango desde su primera infancia, en la adolescencia se convierte, por el peso natural de la historia, en un guitarrista de *música progresiva* y a los pocos años regresa al tango con un instrumento completamente renovado, que ha extendido sus recursos tímbricos casi hasta el límite de las posibilidades.

Cuando hablamos de rock, en Acuña, es evidente que no nos referimos a Elvis Presley, Bill Haley o los primeros Beatles, sino al rock erudito de los 70: Emerson, Lake and Palmer; Frank Zappa: Van der Graaf Generator y King Crimson, entre otros.

La poderosa energía que desplaza el tango *Urbano* irrumpe desde la primera nota, que no pertenece a una introducción, sino a una primera parte de carácter opuesto al de las introducciones; conceptualmente tampoco lo es. Veamos que nos dice Acuña al respecto: *Buscaba un reef que sea contundente y que anuncie la apertura de algo... Así comienza el tema.* Observemos que no dice *tutti* u *obstinatto*, sino *reef*.

Son muchos los rasgos de originalidad de la obra, grabada por el compositor en guitarra eléctrica, Fabián Bertero en violín, Osvaldo Berlighieri en piano, Julián Plaza en bandoneón y Daniel Falasca en contrabajo, pero destacaremos estas: consta de cuatro temas musicales distintos que cuando se repiten son extendidos, acortados o modulados; y dos puentes. Si nos atenemos al concepto que acabo de expresar, podría pensarse que la fragmentación y el contraste son premisas de esta obra pero no lo son, Acuña juega con sorprendernos, sí, por no saber a las claras hacia donde se dirige, siempre hablando desde el punto de vista formal, pero el arreglo otorga una estructura de unidad que sobrevuela por sobre cualquier diferencia constructiva de la composición. Recordemos que los tangos del período 1900-1920, aproximadamente, de dos temas y trío, también tenían una variedad temática un tanto excesiva que el arreglo se encargaba de disimular.

La parte de violín podría considerarse un pequeño método de orquestación para el instrumento, ya que le pide todos los recursos que se le pueden pedir e incluso le otorga libertades.

Promediando la obra hay un larguísimo, *rallentando*, probablemente uno de los más largos de la historia del tango, resuelto con una maestría interpretativa encomiable.

En la *coda* el compositor crea, a la manera del rock, una base para improvisar construida sobre la armonía del tema inicial, pero nadie improvisa... sino que ¡irrumpe una sirena! Una sirena muy particular que no es la sirena de las ambulancias o vehículos de seguridad

a las que la ciudad nos tiene acostumbrados. La sirena a la que recurre Acuña accedió a la categoría de instrumento musical en 1931 con la obra *Ionización*, para sirena, piano y múltiples instrumentos de percusión (34), de Edgar Varèse (París, 1883 – Nueva York, 1965). Una obra donde la música y la guerra conviven en una simbiosis descarnada y desgarradora.

Solemos pensar que esta sirena de Acuña no es un mero aditamento onomatopéyico o una muestra del colorismo urbano. La vemos como el recordatorio de que aquí sí hubo guerras.

El tango *La bronca del pueblo* de Agustín Guerrero (5,27 minutos)

Incluido en el disco compacto *Resurgimiento*, de la Orquesta Típica Agustín Guerrero, editado por Epsa Music en 2011.

La sola existencia de **Agustín Guerrero** (Lomas de Zamora, 1988) confirma que el tango ha recobrado una de las pocas cosas que le faltaba recuperar: la juventud y precocidad de sus creadores, que lleva directamente a la juventud y precocidad de su público. Eran muy jóvenes Troilo, Greco, Arolas, Manzi, Piana, Piazzolla, Pugliese... cuando alcanzaron la concreción de sus logros significativos. La juventud y precocidad de los intérpretes de tango ya habían sido recobradas en los 90.

En el año 2001 un chico de 13 años (Agustín Guerrero) conoce por los medios de comunicación que ha desaparecido otro chico como él (Diego Peralta), luego conoce que fue hallado muerto y torturado por la policía de la propia barriada (El Jagüel, Provincia de Buenos Aires), sabe más tarde que sus padres piden justicia y que el pueblo entero los acompaña. Al cabo, él también los acompaña desde su casa, desde su piano. Compone la primera versión de *La bronca del pueblo*.

Nos dice Agustín Guerrero en una comunicación personal: *La bronca del pueblo es un tango instrumental concebido desde el concepto de música programática o narrativa. En este caso lo que se narra, a través de la composición musical, es un hecho real y no una obra literaria.*

En las múltiples oportunidades que facilité la primera audición de esta obra, sin dar a conocer el título y el autor, los oyentes intuyeron, proyectaron, la evidente presencia de dos fuerzas antagónicas en pugna (el bien y el mal... la policía y los manifestantes... la justicia y la injusticia...). No caben dudas de que el compositor ha logrado lo que se proponía.

La Orquesta Típica Agustín Guerrero no es propiamente una *Orquesta típica* como las conocemos históricamente, sino más bien la unión de una *Orquesta típica* (violines, viola, violonchelo, bandoneones, piano y contrabajo) con los fundantes flauta, guitarra criolla y clarinete. (El flautista también toca flautín y fagot). Esta orquesta numerosa (catorce instrumentistas dirigidos por Guerrero) permite su división en grupos de diversa función, diverso timbre y contrapuesta rítmica. Y, en esta obra en particular, crear la sensación de que una sección orquestal impide o dificulta la expresión de otra. Agustín afirma que *la melodía (principal) fue creada con una lógica previamente establecida por la tradición compositiva del género tango, de hecho se caracteriza por ser simple y convencional en la totalidad de su diseño, proponiendo incluso, en primera instancia, una armonía convencional*. El desarrollo de la obra va enrareciendo o mutilando esas características con participaciones de otro sector orquestal, de lenguaje más enraizado en la tradición de la música erudita contemporánea, hasta la explosión de una bomba final... un clúster (acorde que hace oír simultáneamente el sonido de un gran grupo de teclas blanca y negras, en este caso, del sector izquierdo del piano) que sólo concluye cuando se extingue naturalmente el sonido de las cuerdas. ¡Qué distinto es este final al clásico cierre de dominante y tónica!

Opinamos que, de toda la producción actual, es esta obra una de las que mejor pone en sonido la dramática situación del tango, o mejor dicho, la dramática situación de algunos de sus oyentes, ante la disyuntiva conservar–renovar.

La pureza, brillantez, optimismo y transparencia del motivo principal nos llevan a recordar las obras más camperas del género, pero su dramática transformación hacia la densidad armónica más extrema, que sólo puede detenerse con el ruido final, parece recordarnos que debajo del asfalto y el hormigón de la ciudad sigue estando la pampa.

La obra *9 miniaturas* de Ramiro Gallo

Incluida en el disco compacto *Espejada*, del Ramiro Gallo Quinteto, editado por Epsa Music en 2006.

El habitual formato de las piezas populares que no superan los tres minutos, cincuenta segundos, aproximadamente, impuesto en el mundo por las necesidades de duración de los discos de pasta de 78 revoluciones por minuto, fue superado en el tango hacia formas mayores (conciertos, suites, óperas), en cuanto los medios técnicos lo permitieron, por las naturales ne-

cesidades de desarrollo y evolución musical, e incluso, tiempo antes de la aparición de los discos Long Play, Aníbal Troilo utilizó las dos caras de un mismo disco para grabar con su orquesta un arreglo de Argentino Galván de *Recuerdos de bohemia* (Delfino–Romero). Nunca nada obligó a los compositores a utilizar el total de la duración de la cara del disco y, sin embargo, así lo hicieron durante muchísimos años. Es prudente recordar aquí que nuestros tangos y milongas duraban mucho más tiempo, pero fueron acortados “para hacerlos entrar en el molde”, para poder grabarse en discos, incluso, si era necesario, acelerando el *tempo* de las obras.

¡Cuánto tiempo tardó el tango en comprender las delicias de lo breve!

Ramiro Gallo (Santa Fe, 1966) encontró un lenguaje de alto valor comunicativo y una muy fuerte transmisión de sentido múltiple (polisemia), en una colección de pequeñísimas piezas que, salvo una, la final, rondan el minuto de duración. Este pequeño formato debe abandonar, desde el vamos, las pretensiones de variación, de desarrollo, de elaboración. El compositor se enfrenta al desafío de comprender qué es sustancial y qué es superfluo, para proceder a dejar o a quitar. La austeridad y la concisión aparecen elevadas, así, a patrones estéticos y éticos. Aquí radica el gran valor artístico de lo mínimo y despojado, que los orientales comprendieron prontamente, pero que en occidente el *minimalismo* de Philip Glass (Baltimore, 1937) y Steve Reich (Nueva York, 1936), entre otros, consistente en la repetición de pequeñas frases melódico–rítmicas que se van transformando y desfazando del pulso casi imperceptiblemente, incurre en la llamativa paradoja de que la obra completa les demanda larguísimos minutos. Entretanto, el *minimalismo* de Ramiro Gallo en sus *9 miniaturas* es un sucedáneo altamente honroso de aquellas pequeñas obras de Anton Webern (Viena, 1883 – Salzburgo, 1945), valga la debida distancia que el lenguaje impone.

En su mayoría, las miniaturas se resuelven con un solo tema musical, que se repite a la octava superior, variando la orquestación para adecuarla a la nueva tesitura. Cada una de ellas nos trae el sabor, o la reminiscencia, de algún estilo de tango que ya hemos oído, pero con un diseño temático *gallamente* personal. Es admirable cuánto tango se escucha en tan breve tiempo ¡El conocimiento de la historia estética es imprescindible para los innovadores!

Merece destacarse también el *modo de hacer* interpretativo del compositor, que participa como violinista en todas las piezas. Él es un intérprete profundamente consustanciado con el fraseo y el sonido del género. Podríamos afirmar que la última pieza, *Siluetas*, basa

su integración con las anteriores y con el estilo del tango, casi exclusivamente, en el fraseo del compositor.

Nos dice Ramiro Gallo: *La obra podría haber concluido aquí, (en la miniatura 8) pero decidí agregar todavía un movimiento más, de carácter calmo, como polvo que tarda en decantar luego de un gran movimiento. Este recurso es similar al final de mi Suite Borgeana con El sur.*

Observamos en sus palabras la fuerte impronta poética que mueve al compositor, letrista él mismo, que lo llevó, incluso, a agregarle un subtítulo a cada uno de los nombres de las miniaturas. Así: 1) *Descubre* (apertura), 2) *Distancias* (melodía calma sobre un fondo movido y denso), 3) *Por la huella* (tema pampeano), 4) *Vaivenes* (vals), 5) *Sigilosa* (como el andar de un gato), 6) *Seguime* (si podés... Movimiento frenético), 7) *Urbano* (candombe), 8) *Multitudes* (ciudad superpoblada) y 9) *Siluetas* (como proyectadas por una vela).

Cada una de las 9 *miniaturas* produce, en el oyente sensible, unas imágenes móviles, argumentadas con una lógica muy particular, de potentes colores y emocionalmente trascendentes, muy similares a los sueños, con la gran diferencia de que ellas lo logran en la vigilia y en apenas 60 segundos.

La versión de Marcelo Nisinman de *María de Buenos Aires* de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer

Editada en un disco compacto doble denominado *María de Buenos Aires*, ópera tango de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, nueva versión de Marcelo Nisinman, por Acqua Records en 2010.

¿Por qué razón uno de los artistas de tango más requerido internacionalmente como compositor y bandoneonista decide emprender una tarea ciclópea y escribir una nueva versión de una obra emblemática, pero que no le pertenece?

Entendemos que **Marcelo Nisinman** (Buenos Aires, 1970) acaso nos esté diciendo:
—Muchachos, mientras ustedes discuten el tiempo pasa.

Por complejas razones, cuyo análisis supera el espacio reflexivo de este texto, el tiempo del tango parece transcurrir de una manera particular, muy distinta a la que transcurre el tiempo a secas, el mero tiempo de los mortales. (No es un dato menor que las parejas giren en la pista en contra del sentido de las agujas del reloj, insertas en un rito social alta-

mente conservador). Mientras que hay personas con injerencia en la difusión de nuestro género que continúan negando la pertinencia de Astor Piazzolla — ni qué hablar de los compositores que vinieron después— una de sus obras más destacadas y aplaudidas pronto cumplirá medio siglo. Pensemos en las diferencias estéticas, de construcción e interpretación, entre tangos de 1910 y otros de 1960... A ellos también los separa medio siglo.

La misma inquietud que mueve hoy a Marcelo Nisinman fue la que movió a los artistas de los 40 al escribir nuevas versiones de obras de Mendizabal, Arolas, Bardi, Greco, etcétera. En aquellos casos, separadas por 30 años aproximadamente, la diferencia era sustancial, ya que se pasó de una música en dos tiempos a otra en cuatro y de una orquestación de cuatro instrumentos a otra de diez, o más. Vista desde hoy ¿cuál de las versiones es más pertinente, la original de los propios compositores o las arregladas de los 40? El tango, como toda música popular, produce constantes cambios y ésta es su forma de expresar vitalidad. Es una pena que el público no frecuente las grabaciones originales con la misma asiduidad con que frecuenta las arregladas.

En una carta personal recibida con vistas a este artículo, Marcelo Nisinman dice lo siguiente:

El núcleo y la razón básica del porqué elegí re-componer o arreglar esta obra fue, simplemente, para demostrar que la música de Astor es Tango. (Tango está escrito con mayúsculas).

El compositor sostiene que es un rasgo inalienable del género tango tener en cuenta para definir una obra todas las posibilidades que los sucesivos arreglos produjeron en las versiones prínceps. Es decir, una construcción en constante transformación. Este rasgo es diametralmente opuesto a lo que sucede en la llamada música clásica donde la composición ha quedado plasmada en la instrumentación original del compositor y modificar algo en ella queda taxativamente prohibido.

Así como el paso del tiempo aporta progresos técnicos en la interpretación de los instrumentos, del mismo modo acerca progresos en la técnica de orquestación. Cada hallazgo de cada compositor o arreglador pasa a integrar un método (escrito como tal o no), día a día extendido y de límites infinitos, que es el natural recurso de cada nueva generación. El propio Astor Piazzolla editó discos enteros poniendo el foco de interés exclusivamente en

los arreglos o, lo que es lo mismo, en producir nuevas versiones de obras existentes y ajenas, con el gesto sustancial del género del que venimos hablando.

Referido a la orquestación, Marcelo toma estas decisiones: los recitadores son dos, en lugar de uno; el percusionista es uno en lugar de dos; la cuerda, los cantores, el bandoneón, el contrabajo y la guitarra eléctrica quedan igual (aunque aquí la guitarra eléctrica es pensada como las de rock), los tres integrantes del coro recitado también realizan voces caracterizadas y uno de ellos recita. Completa la familia de las maderas (del mismo modo que Argentino Galván y Astor Piazzolla, entre otros arregladores, lo hicieron con la familia de las cuerdas en el ámbito de la *Orquesta típica*), incorporando oboe, clarinete y fagot. Y, lo más importante, hay cinco integrantes (las cuatro maderas y el piano) que tocan doble instrumento: con la flauta hacia el registro agudo con el flautín; el oboe, el clarinete y el fagot hacia el registro grave con el corno inglés, el clarinete bajo y el contrafagot, respectivamente, y el piano alternando con la celesta. Tenemos de esta forma, sin incrementar notablemente el plantel de intérpretes, (14 en Piazzolla, 20 en Nisinman) una riqueza de timbres y registros que casi duplica los de la versión anterior. Muchos de los instrumentos recurren a las llamadas *técnicas expandidas*, incorporando el porcentaje de ruido, del que hablamos en los preliminares, imprescindible para una honesta estética de hoy.

El espíritu de total contemporaneidad, o vanguardismo, inoculado por Piazzolla en 1968 a su versión de *María de Buenos Aires* ya no puede percibirse en ella, por el natural efecto de haberla escuchado una y otra vez durante 49 años.

Para volver a sentir esa frescura y lozanía hoy disponemos de la versión de Marcelo Nisinman.

De más está decir que la de Astor Piazzolla es eterna.

Bibliografía

Acuña, Edgardo,

http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=obras&accion=descargar_partitura&idobras=58#0

Gallo, Ramiro,

http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=obras&accion=descargar_partitura&idobras=1084#0

Guerrero, Agustín, *Comunicación personal al autor, del día 31 de agosto de 2016.*

Martino, Alejandro, *Repensemos el tango*, inédito.

Algunos conceptos y herramientas que acaso puedan facilitar la apreciación del tango actual, en Ponencias del Primer Congreso de la Academia Nacional del Tango, Edición de la Academia Nacional del Tango, 2016.

Nisinman, Marcelo, *Comunicación personal al autor, del día 30 de agosto de 2016.*