

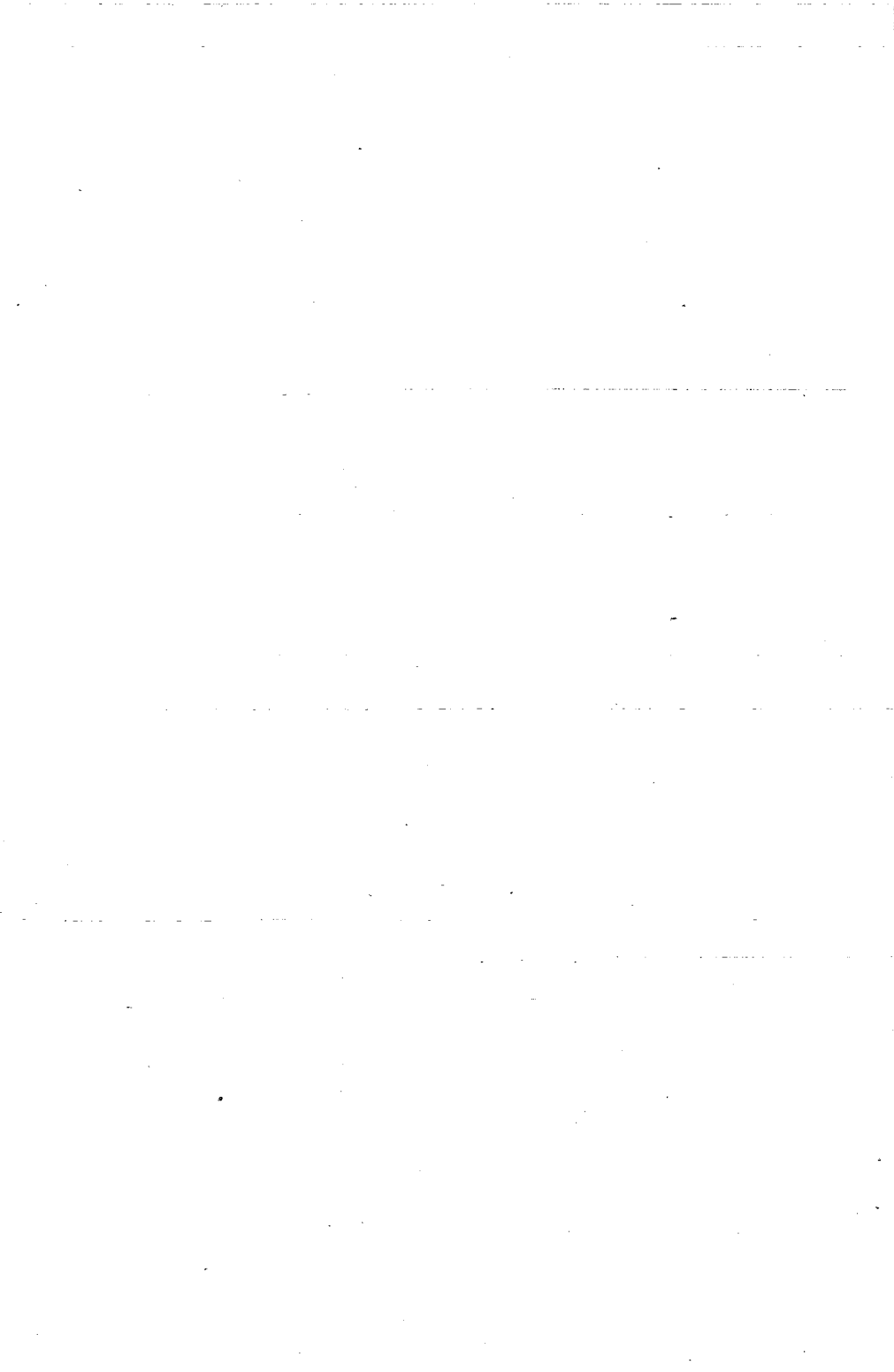
DIEGO FISCHERMAN

EFFECTO BEETHOVEN

COMPLEJIDAD Y VALOR EN
LA MÚSICA DE TRADICIÓN POPULAR



PAIDÓS DIAGONALES



82.07
333e
104
3

Diego Fischerman

EFFECTO BEETHOVEN

Complejidad y valor en la música de tradición popular

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE ORILE
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

10 OCT 2008

61350.5



PAIDÓS

Buenos Aires. Barcelona. Mexico



Diseño de cubierta: Gustavo Macri, sobre una idea de Jorge Fondebrider,
Abel Gilbert y Diego Fischerman

306.484 Fischerman, Diego
CDD Efecto Beethoven : Complejidad y valor en la música
de tradición popular.- 1ª ed. 1ª reimp.- Buenos Aires :
Paidós, 2004.
160 p. : 23x16 cm.- (Diagonales)

ISBN 950-12-0507-X

1. Sociología de la Música - I. Título

1ª edición, 2004

1ª reimpresión, 2004

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*,
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la
distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2004 de todas las ediciones en castellano
Editorial Paidós SAICF
Defensa 599, Buenos Aires
e-mail: literaria@editorialpaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

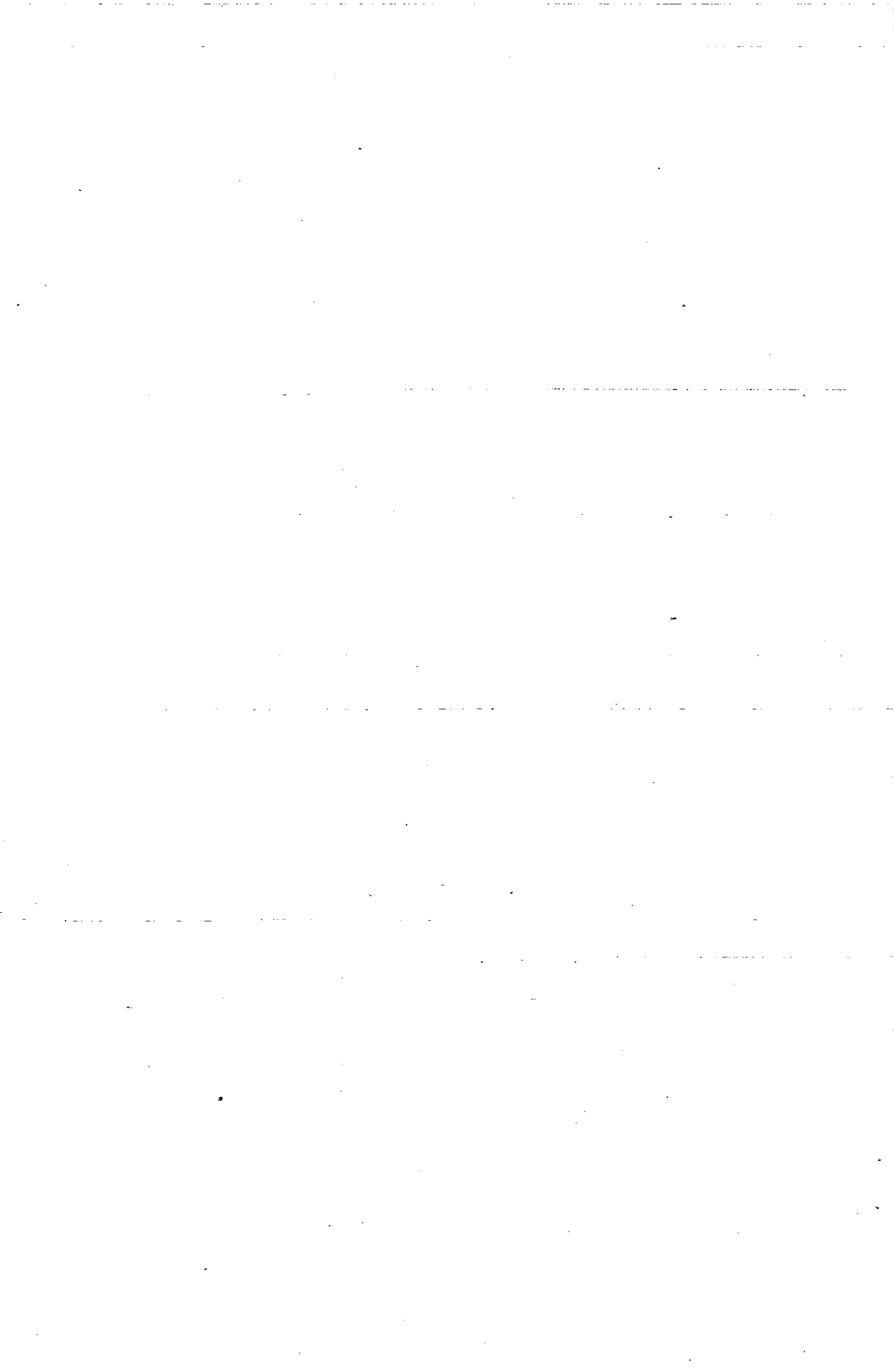
Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Impreso en Talleres Gráficos D'Aversa,
Vicente López 318, Quilmes, en octubre de 2004
Tirada: 1500 ejemplares

ISBN 950-12-0507-X

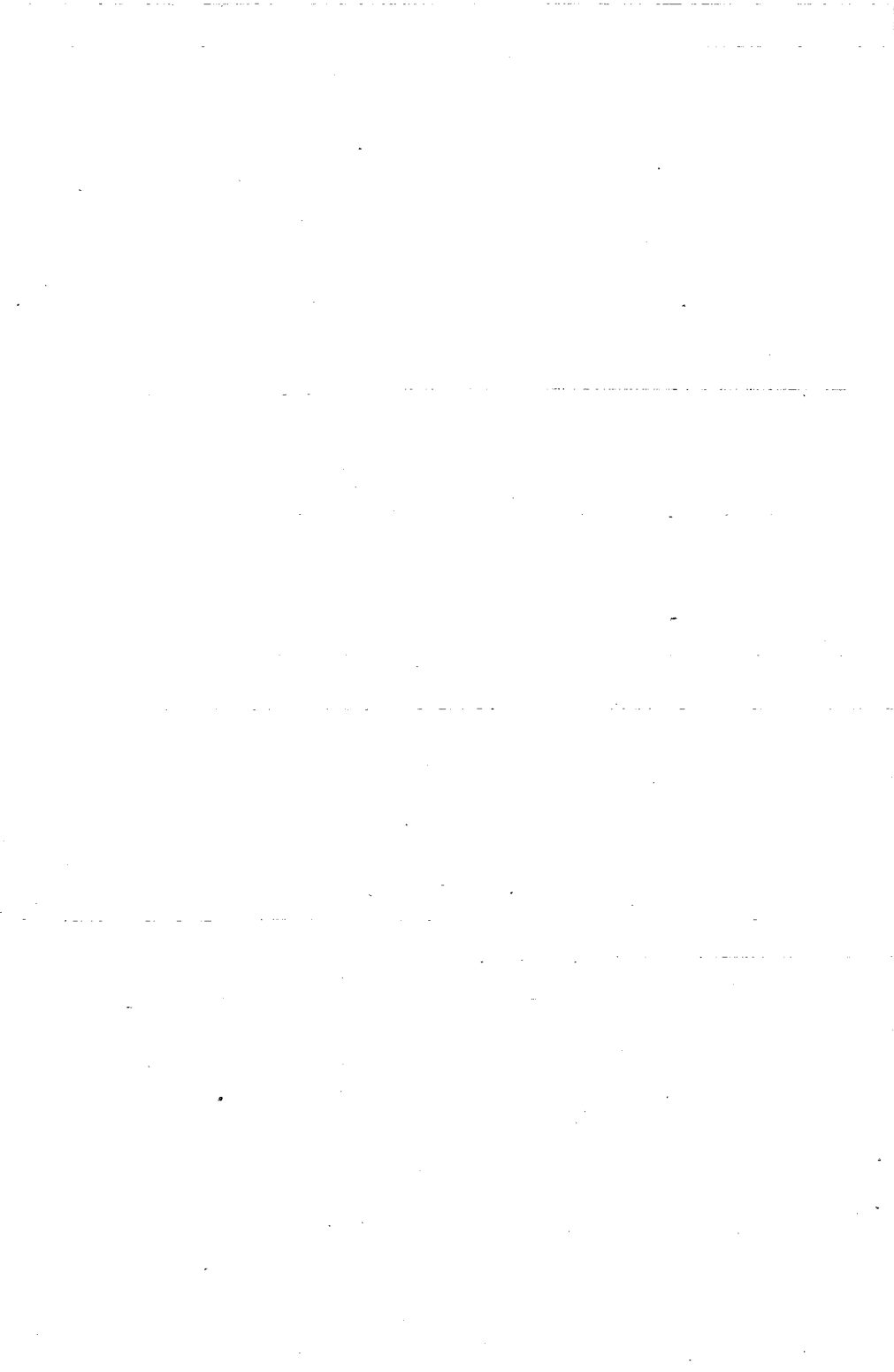
Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos | 13 |
| Antes del comienzo | 17 |
| 1. El valor..... | 21 |
| 2. Nuevas músicas, viejas palabras | 29 |
| 3. En el medio de nada | 37 |
| 4. «Si usted pregunta, nunca sabrá»..... | 43 |
| 5. La evolución permanente | 49 |
| 6. Tango y arreglos | 55 |
| 7. El caso Piazzolla | 63 |
| 8. Vanguardia, política y mercado juvenil..... | 73 |
| 9. Más allá del flequillo | 77 |
| 10. Los sonidos de una manzana | 85 |
| 11. <i>Roll over</i> Beethoven | 93 |
| 12. En la corte progresiva..... | 103 |
| 13. La invención del folklore | 111 |
| 14. Trópico moderno..... | 121 |
| 15. Voces | 125 |
| Después del final..... | 131 |
| Apéndices..... | 133 |
| 1. El jazz en discos | 134 |
| 2. La discografía de Astor Piazzolla..... | 143 |
| Bibliografía..... | 147 |

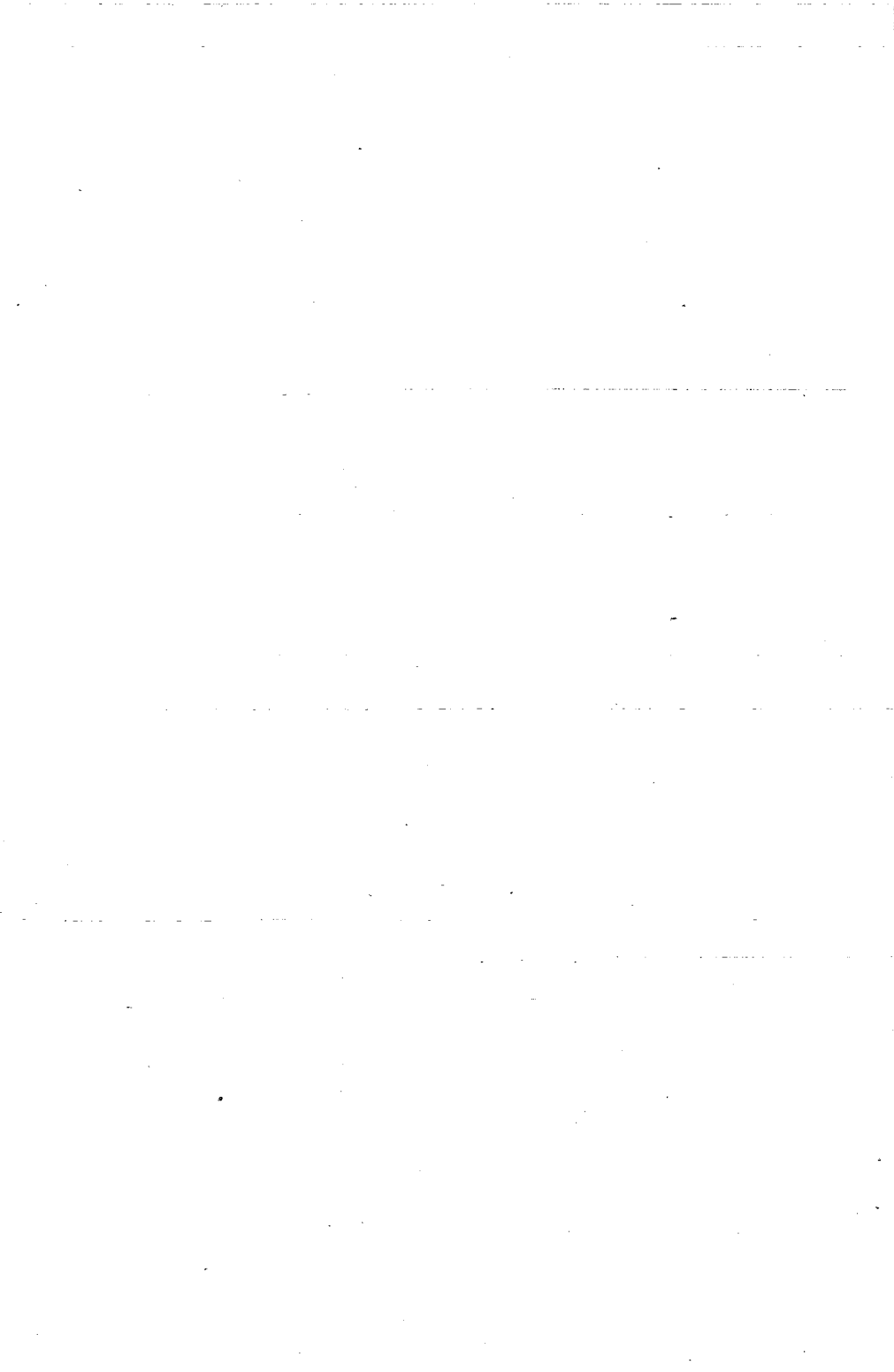


*«...The music will never stop.
Roll over Beethoven...»*

CHUCK BERRY, «Roll over Beethoven», 1956



*Para Diana, con amor.
A Laura, mi hija, como siempre.*



Agradecimientos

En el proceso de investigación, intuiciones, dudas, escrituras y reescrituras, pero también antes y después de cada uno de esos momentos, fueron tan invaluable como imprescindibles el apoyo y, sobre todo, la inteligencia, la formación académica, la cultura, la perspectiva crítica, las ideas y las sugerencias de Diana Theocharidis. Este libro, además, es el fruto de innumerables encuentros con amigos; de tardes de sábado escuchando –y discutiendo– música; de textos y discos prestados o regalados. Fue pensado y a veces conversado en terminales de ómnibus, en estaciones de tren, aeropuertos, redacciones de diarios y revistas, durante viajes y, también, en lugares paradisiacos. *Efecto Beethoven* tomó su forma definitiva en uno de ellos: la casa de Rosito Di Carmine y Valerio Cesio –quien además leyó el manuscrito (o como se llamen ahora los libros cuando aparecen en monitores de computadora) e hizo aportes fundamentales–, en el extremo norte de la isla de Florianópolis, en el exacto lugar en que comienza una reserva natural y las garzas se adueñan de la costa.

Abel Gilbert, escritor, músico e intelectual brillante, es la clase de persona que, si jugara al tenis, definiría como el perfecto rival: alguien capaz de exigirnos el máximo, de ir siempre un poco más

allá y de tener la amabilidad suficiente como para nunca ganarnos por un puntaje excesivo. Sin sus observaciones acerca de músicas amadas o detestadas por ambos o de textos que a él le revelaban sentidos ocultos para mí, sin su meticulosa, rigurosa y exigente lectura de este libro (es decir, de sus progresivos borradores), y, sobre todo, sin su amistad, todo hubiera sido peor.

Jorge Fondebrider, poeta y erudito por naturaleza, además de apasionado por las músicas en general y por las de tradición popular en particular, es otro de los que hizo de *partenaire* en innumerables *sets* donde la pelota era siempre devuelta, desde el otro lado de la red, con efectos insospechados. Obviamente, eso hacía que debiera ser buscada en lugares desconocidos hasta el momento e, incluso, en más de una ocasión, que hubiera que empezar a jugar de nuevo desde otra posición. Federico Monjeau y Martín Liut, dos de los mejores escritores sobre música de la Argentina, son responsables, sin saberlo, de varias ideas que circulan por este libro, capturadas con avidez en cada conversación compartida. Carlos Angelini, melómano en el sentido más estricto y estudioso metódico y permanente, es también uno de los que, con su amistad, consejos y cuestionamientos, contribuyó con este trabajo. Pablo Gianera, Gabriel Senanes, Juan Ignacio Boido y Claudio Zeiger, con lecturas totales o parciales, alguna cita sugerida o en conversaciones que rondaron los temas de este libro, tuvieron que ver con él. Y, sin duda, Raúl Illescas, con su apoyo al proyecto desde el verdadero comienzo, y Marcos Mayer, quien lo siguió en sus inicios, fueron fundamentales para su realización.

Son inevitables, también, algunos reconocimientos que remiten a un pasado ya remoto. Al compositor Teodoro Cromberg, que a los 15 años, cuando formamos nuestro primer grupo de rock, además de tocar la guitarra (y de lograr sonar como Hendrix gracias a la distorsión de un pequeño amplificador al que llamábamos «el calentador») componía maravillosas canciones. A Ricardo Terragno, que las cantaba, y a Daniel Cosentino, que tocaba el bajo. A Claudio Da Passano, que un poco después fue el baterista y junto a quien conocí mucha música que aún forma parte de mi vida. A Ricardo De Titto, que descubrió por radio la «Sinfonía Beat» —así llamaba el conductor Hugo Guerrero Marthineitz a *Atom Heart Mother*, de Pink Floyd— y con quien, en la secundaria, hacíamos interminables listas y encuestas acerca de «lo mejor» y «lo peor». Y al compositor Pablo Ortiz —que en ese entonces no era el notable

compositor que es sino el amigo de una amiga-, con quien discutíamos, en casa de los Mahler –un apellido más que propiciatorio– acerca de Emerson, Lake & Palmer y gracias a quien escuché por primera vez los *Conciertos de Lausanne* de Keith Jarrett.

Agradezco además a mis padres, porque la música empezó para mí, sin duda, con ellos (y mi padre, sociólogo y lector de Borges desde las primeras ediciones, realizó más de una corrección fundamental para este libro); a mis hermanos –Andrea, que siempre tenía más plata que yo y a quien convencí de comprar *Revolver*, de los Beatles; Lucila, que escuchaba a Oregon, y Federico, que me reveló unas cuantas cosas, todas ellas rechazadas por mí en una primera instancia–; a mi hija Laura, por sus observaciones siempre pertinentes y porque cuando escucha música con sus amigos revive el viejo rito, y a mi tío, el cineasta Alberto Fischerman, muerto en 1995. Además de ex violinista y ex alumno de composición de Mauricio Kagel, fue no sólo una de las personas más inteligentes, cultas, sabias y sensibles que conocí jamás, sino una de las más capaces de escuchar al otro y hacerlo sentir, también, un poco más sabio, inteligente, culto y sensible.

Antes del comienzo

La cumbia villera y la música clásica, en un plano, no son muy distintas. Sus fans, por lo menos, las consideran, en ambos casos, parte esencial de sus vidas y, por supuesto, superiores a cualquier otra música. El saber acerca de ellas y sus artistas es, para el público, tan importante como la música misma.

Desde el punto de vista de su funcionalidad es posible que no haya una gran diferencia entre una y otra en tanto cada una de ellas opera dentro de un sistema propio de valores y la experiencia de escucharla/cantarla/bailarla es definida invariablemente como "estética" por sus públicos expertos. Una de ellas es popular y la otra no –por sus orígenes y por la popularidad– pero no es eso lo que las separa. Lo que las hace diferentes son concepciones distintas del hecho estético. Hay muchas ideas acerca de lo que es el arte, hay muchas maneras de escuchar música y, también, muchas músicas. Algunas de ellas se corresponden con una idea particular –una de las tantas circulantes– acerca del arte. Una idea que contempla la existencia del valor intrínseco de la obra, aun si ese concepto obedece a una idea que no es intrínseca y que es la que permite reconocer aquello como un valor.

En los estudios sobre música, en particular en aquellos que trabajan sobre los folklores¹ y las tradiciones populares, han predominado, en las últimas décadas, los abordajes *émicos* (internos a cada cultura o, por lo menos, tendientes a ello).² Desde ese punto de vista, mal puede hablarse, por ejemplo, de valor intrínseco y sólo puede ser descrito el funcionamiento de un objeto cultural dentro de la particular cultura en la que funciona. El relativismo cultural resulta, en todo caso, algo muy útil para estudiar culturas pero muy poco productivo para acercarse al arte.

Puede estudiarse a Bach para comprender mejor la vida alemana durante el siglo XVIII, es cierto. Pero también es posible estudiar el luteranismo para entender mejor a Bach. En el primer caso, cualquier compositor de música eclesiástica de esa época resultaría equivalente. En el segundo, no. Y si es posible que la cumbia villera no tenga otro interés que el sociológico, sí lo tienen, con certeza, las orquestaciones de Argentino Galván para Troilo, el fraseo de Bill Evans o la polirritmia y el contrapunto de Yes.

Si bien es cierto que resulta imposible determinar valores por fuera de la propia cultura que los produce (la *superioridad* estética de Troilo por sobre la cumbia villera, por ejemplo) y que ningún objeto cultural (y este libro lo es) puede ser producido fuera de una

1. Si bien la palabra se ha castellanizado como «folclore», se elige la grafía más usual en todo el mundo y en la industria discográfica.

2. El lingüista Kenneth L. Pike (*Emic and Etic Standpoints for the Description of Behavior Language in Relation to Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, 1954) utilizó los términos «emic» y «etic», abreviando «phonemic» y «phonetic». El primer sistema estaba basado en las subdivisiones del sonido sobre la base de las diferencias específicas existentes entre diversos lenguajes, mientras que el segundo se articulaba a partir de la descripción de los sonidos producidos por los órganos de fonación, que eran comunes a todas las lenguas. La oposición fue introducida en la antropología por Marvin Harris —*The Nature of Cultural Things* (Random House, 1964)— para distinguir el punto de vista interno y el externo con respecto a una determinada cultura (el del informante y el del observador). Los términos son corrientes, en la actualidad, en los ámbitos de la antropología y la etnomusicología argentinas. Una traducción demasiado literal y demasiado desafortunada llevó a que, en castellano, se hable frecuentemente de «émico» y «ético» cuando esta última palabra, en nuestro idioma, tiene un significado muy preciso y diferente (la grafía inglesa sería, en este caso, «ethic» y no «etic», respetando la etimología, del griego «ethos»). Los términos «fonémico» y «fonético» o, mejor aún, «interno» y «externo», eventualmente, serían más correctos y provocarían menos confusiones.

determinada cultura, este trabajo reconoce ese límite y lo toma como punto de partida. Los valores que este libro toma para sí son los valores de la cultura dentro de la que fue pensado. En todo caso, se parte de la idea de que todo fenómeno cultural tiene una doble vida: como parte de la sociedad que lo produce, por supuesto, pero, por lo menos para cierta idea del arte, también en sí mismo.

No es deseable que un trabajo acerca de músicas de tradición popular se desentienda de cuestiones sociales. En muchos casos, esas cuestiones, lejos de ser un elemento externo a la forma musical, son las que la constituyen y definen como tal. Pero el atractivo de las músicas que aquí se tratan no es una consecuencia de su poder explicativo de las sociedades sino todo lo contrario. Interesan las sociedades en tanto permiten saber más acerca de esta música. Piazzolla, Miles Davis o Frank Zappa son el objeto de este libro y, por lo tanto, no significan lo mismo que las músicas producidas en los *reality shows* o en los laboratorios de éxitos de las empresas discográficas. Mucho del tango, el jazz, gran parte de la música brasileña posterior a la década de 1960, los desarrollos del modelo de la canción pop articulados por los Beatles, el muchas veces ridiculizado rock progresivo, la canción política y las derivaciones de los movimientos reivindicativos del folklore, conforman un grupo de músicas que, más allá de sus funcionalidades sociales, se escuchan como música. Este libro —más cercano a la colección de observaciones guiadas por la curiosidad que a la historia de géneros o el catálogo pormenorizado— recorre, precisamente, los procesos que derivaron, a partir de tradiciones populares, en obras como las de Horacio Salgán, Boris Vian, King Crimson, Caetano Veloso, Paco de Lucía, Charles Mingus, Eduardo Falú, Simon & Garfunkel, Astor Piazzolla, Luis Alberto Spinetta o Egberto Gismonti, por sólo nombrar algunas. Obras que nada tienen que ver con la cumbia villera y sí, en cambio, con las maneras de valorar y escuchar que fueron propias de la música clásica hasta el siglo XX. Obras que conforman un fenómeno singular y diferenciado del de otras músicas de tradición popular y, por lo tanto, digno de un estudio particular.

El valor

Escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura. La frase, citada por el musicólogo Nicholas Cook,¹ fue dicha por el cantante y autor de canciones Elvis Costello y antes, en un reportaje, por el pianista de jazz Thelonious Monk. No obstante, se escribe sobre música desde que hay escritura y es posible pensar que se habla acerca de ella desde siempre. La reflexión sobre los fenómenos estéticos es tan antigua como los fenómenos estéticos mismos.

En esa reflexión hay cierta violencia, en particular cuando se trata de música, cuyo lenguaje presenta muy pocas zonas comunes con el código verbal. Aun así, una de las funciones predominantes de la música, por lo menos en las culturas urbanas contemporáneas –y algo que sin duda agrega placer estético y a veces es lo que, precisamente, lo posibilita– es hablar de ella y de su valor. Una proporción sumamente significativa de las conversaciones de la población de adolescentes y adultos jóvenes la ocupa la discusión acerca de qué música es buena y cuál es mala. Podría decirse,

1. En *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música* (Alianza, 2001).

incluso, que se hace música para poder hablar –y escribir– acerca de ella. Pero hay una pregunta inevitable: ¿de qué se habla cuando se habla de música?

En una primera instancia, es posible afirmar que la música se escucha y que todos sus usos se relacionan con esa escucha. Sin embargo, cuando se intenta definir qué es lo que se escucha cuando se escucha, se verifica hasta qué punto distintos grupos socioculturales o distintos individuos oyen cosas absolutamente distintas cuando el objeto de escucha es el mismo. Partiendo de esa base y, también, de la constatación de la diversidad de funciones que actualmente se le atribuyen a la música, resulta claro que esta palabra es demasiado pequeña para una variedad demasiado grande de objetos. ¿La música fabricada por la industria global es otra música que la que se produce en los cenáculos universitarios europeos o la que se toca en el Knitting Factory² o se trata directamente de otro fenómeno, totalmente diferente al que también se llama música?

En el caso de algunas músicas de tradición popular, como el rock o el jazz, la autenticidad constituye un valor. A principios de la década de 1960, The Monkees tenían un programa de televisión y grababan discos. El programa era una especie de comedia –modelada a partir de los filmes de Richard Lester con los Beatles– en la que, en algún momento –generalmente al final–, el grupo cantaba alguno de sus éxitos. El presupuesto compartido era que la televisión había concebido el programa con un grupo musical preexistente. Cuando se reveló que The Monkees se había formado a partir de un *casting* y que las canciones eran provistas por un ejército de autores en ese entonces noveles, entre quienes se contaban Carole King y Leon Russell, la carrera del grupo terminó abruptamente. En la actualidad, en cambio, los grupos surgidos de *reality shows* basan su valor precisamente en aquello que cuarenta años antes buscaba ocultarse. El hecho de que *aprenden* lo que deben hacer, el proceso a través del cual se convierten en profesionales (mercenarios, se habría dicho apenas unos años antes) es, en particular, uno de los elementos que construyen la identificación del

2. Club del Downtown neoyorquino en el que se presentan exclusivamente artistas asimilables o cercanos al jazz de vanguardia y a las músicas experimentales.

público. ¿Frank Zappa³ y alguno de esos grupos o solistas, que funcionan y son evaluados con un sistema totalmente distinto de valores, hacen músicas diferentes o, directamente, distintas cosas a las que se llama música?

En el campo de la literatura, por ejemplo, está más o menos claro lo que se incluye y lo que se excluye. Los cuentos que se le relatan a un niño a la hora de dormir no suelen formar parte de los estudios literarios universitarios (por lo menos, hasta ahora), de la misma manera en que el guión de una publicidad puede integrar una unidad específica en un programa de formación profesional pero no forma parte del canon universitario de la literatura. En cambio, la musicología toma para sí un campo casi infinito que incluye la música publicitaria, las canciones de cuna, las canciones de las canchas de fútbol, de las fiestas populares, de las guerras y, por supuesto, la ópera, los recitales y los conciertos. En la literatura, por otra parte, igual que en el cine (el cine-arte es considerado un género, al igual que las comedias, el terror o las sagas espaciales), el mismo mercado define con bastante claridad lo que cumple sólo funciones de entretenimiento y aquello a lo que se considera arte. En la música, en cambio, todo es definido más o menos como artístico y las diferenciaciones, todavía en la actualidad, se relacionan más con cuestiones de clase social que con características del propio objeto. Si bien la idea general acerca de la música artística se extendió bastante a lo largo del siglo XX y los viejos contenidos *de clase* se revistieron con algunas nociones vagas acerca de la complejidad como valor (la música occidental de tradición escrita sería más compleja y, por lo tanto, *mejor*, que la de tradición popular), aún en la actualidad nadie ha explicado por qué (si no es por una tradición *de clase*) una ópera cómica de Donizetti o, incluso, una opereta de Léhar o, lisa y llanamente, un concierto de vales vieneses de principios del siglo XX son más artísticos (de hecho, no son más complejos) que un canto de pastores de Tracia, «Oriente» de Gilberto Gil o una canción de los *chiriguanos* del sur de Bolivia para atraer los espíritus de los muertos en carnaval.

Por un lado, hay cuestiones de tradición y de pertenencia social. Pero, por otro, aunque de manera imprecisa, aparece allí una de las

3. Frank Zappa, curiosamente, fue uno de los pocos músicos invitados al programa de The Monkees.

invenciones más nuevas y características de la sociedad occidental: una particular idea del arte, a la que se llama, por supuesto, *arte*. Aquello que se corresponde con esa idea, obviamente, no es lo único a lo que puede llamarse arte, pero proporciona los instrumentos con que estas culturas *cultas* evalúan incluso aquellas expresiones artísticas que han sido producidas a partir de otras ideas de lo que es el arte –o de ninguna idea en particular, cuando no se concibe al arte como algo específico y separado de otras actividades de la sociedad–.

La primera cuestión es, entonces, saber a qué se llama música y la respuesta no es única, ni siquiera para la propia musicología. Pero la segunda cuestión es aún más difícil y consiste en saber a qué se llama arte. Existe una gran variedad de músicas y cada una de ellas, posiblemente, obedezca a una cierta idea de arte en tanto la experiencia de escucharla (de vivirla, podrían decir los fans) es definida por ese mismo público como estética. Simon Frith, en *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, lleva la idea de acumulación de capital cultural –con la que Pierre Bourdieu pone a Marx en el territorio del análisis cultural– de la cultura *alta* a la *baja*. Si esa acumulación (el saber acerca de las circunstancias de composición de la obra, de su estilo, de la trayectoria de los intérpretes e, incluso, de sus vidas privadas) aumenta el placer del público de ópera o de conciertos, no ocurre algo diferente, afirma Frith, en el caso del fan de algún grupo o solista pop. Los fans no se definen a sí mismos como oyentes comunes; es más, desprecian a quienes no saben ciertas cosas de sus artistas preferidos y, por lo tanto, no los entienden como corresponde. Esa diferenciación entre quienes verdaderamente entienden y los otros no es una característica de un género particular y puede observarse en cualquier público erudito, es decir, aquel que haya acumulado capital cultural, en términos de Bourdieu y Frith. Lo que debe tenerse en cuenta es que la erudición no es privativa de algunos oyentes de música clásica.⁴

El rock, el jazz, las músicas étnicas, el pop y hasta las formas más comerciales y menos ligadas a la idea occidental –y tradicional– del arte, guiada, entre otros, por los valores de la compleji-

4. Se elige esta nomenclatura, aun a pesar de su escasa precisión, debido a que es aquella que el mercado utiliza y a que nadie tiene dudas acerca de su significado.

dad y de la expresión de sentimientos personales y auténticos, tienen sus eruditos. Y también, sus propias maneras de establecer valores.

Como se verá más adelante, incluso la idea de cultura occidental es sumamente discutible y, en relación con la música, ni siquiera puede hablarse con precisión de la cultura del jazz o la del rock (géneros bastante bien definidos, por lo menos por el mercado). Quienes piensan que Oscar Peterson es un gran pianista de jazz y aquellos que aseguran que es apenas un virtuoso exhibicionista que no fue capaz de crear un lenguaje propio están dispuestos a batirse a duelo verbal, una y mil veces, por la que consideran la más noble de las causas. Y seguramente, lo que discutirán irá bastante más allá de los méritos del pianista. No es que uno de los contendientes desconozca los argumentos del otro (en general, ya los ha escuchado antes) sino que los desestima. Las discusiones —discusiones que se relacionan con la constitución de la propia identidad de los sujetos que discuten— serán acerca de paradigmas, de supuestos distintos sobre los que se edifican sistemas de valores distintos. Lo que estará en juego es si el virtuosismo es un valor en el jazz (*auténtico* jazz, dirán ambos rivales) o si lo es la creación de lenguajes propios; se discutirá acerca de si alcanza con un uso personal del lenguaje colectivo o si es menester —en el jazz *auténtico*— la creación de un idioma nuevo; algunos valorarán, sobre todo, la capacidad de ruptura de una obra; otros, no. El caso del rock, por supuesto, no es distinto. Incluso, es posible que no haya campo más heterogéneo. Los cultores del heavy permanecerán insensibles (o llenos de ira) frente al pop elegante de Pet Shop Boys o Annie Lennox; los amantes del rock progresivo despreciarán a casi todos los demás y serán simétricamente vilipendiados por todos ellos, y quienes aseguran que el rock es, ante todo, una gestualidad o una determinada actitud permanecerán eternamente enfrentados con quienes defienden alguna clase de especificidad musical y suponen que, despojado de toda su funcionalidad social/ritual/generacional, en el rock aún queda algo por ser escuchado: la música.

No existe *la* cultura occidental sino infinitas culturas dentro de un mapa infinito, e infinitas ideas acerca de lo que es el arte. No se pretende describirlas todas —no sería posible—, sino dar cuenta de un fenómeno particular aunque ramificado en múltiples géneros que, además, mutan permanentemente. La hipótesis es que hay una idea de arte en particular que, en música, se cristalizó alrede-

dor de la figura de Beethoven y que, a partir de la aparición de los medios de comunicación masiva, alcanzó y transformó a buena parte de las músicas y músicos de tradiciones populares.

En esa forma de concebir el arte –la música–, que persigue la condición de abstracción –de *música absoluta*–, son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha. Hegel, en su *Estética*, aseguraba que el arte nacía en el preciso momento de la muerte del ritual. Es decir, que la condición de «artístico» de un objeto estaba directamente ligada a su capacidad de abstracción. En el cuadro de honor de la música, forjado a partir de Beethoven y desplegado como paradigma con el cual leer la historia anterior tanto como la posterior, los géneros que tienden a la abstracción (la música clásica) son superiores a los claramente funcionales y, dentro del universo de la tradición escrita y académica, los que prescindían expresamente de cualquier función que no sea la escucha (la sinfonía y el cuarteto de cuerdas) son más elevados y profundos que los otros. Dentro de ese subgrupo, además, los que renuncian a los fuegos artificiales de la variedad tímbrica (el cuarteto de cuerdas) y los que utilizan las formas más contrapuntísticas y *matemáticas* (la fuga) ocupan el escalón superior. Pierre Bourdieu, en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, establece una relación entre niveles educacionales y económicos, por un lado, y preferencias musicales, por el otro. Para él, hay una clara relación inversa entre «capital cultural» y «capital» a secas. En su investigación distingue, dentro de la pequeña burguesía, un sector al que define como «con ingresos más bajos y competencia más alta». Ellos conocen mayor cantidad de compositores y obras musicales y «dicen preferir las obras que requieren la más “pura” disposición estética, como *El clave bien temperado* o *El arte de la fuga*».

En esa suerte de clasificación del nivel artístico de las músicas, según su nivel de dificultad y abstracción, entra en juego, además, la hipotética (e ilusoria) escucha atenta del receptor, que, hasta los comienzos del siglo XX, había sido privativa de un conjunto de músicas de tradición occidental y escrita y que fijaba a su vez –y dialécticamente se articulaba a partir de– formas de circulación particulares, como el concierto público, fundamentalmente. Durante el siglo XX, tanto esas normas de valor como sus modalidades de circulación no sólo se extendieron hacia tradiciones populares

sino que posibilitaron, tomándolas como punto de partida, la constitución de nuevos géneros que acabaron prácticamente desplazando a la llamada música clásica de los hábitos culturales de los grupos sociales más o menos ilustrados. Desde el Renacimiento, estos grupos se habían fascinado con la modernidad. Con cierta idea de desafío. El placer estético, para los *ilustrados*, siempre había tenido que ver con poder demostrar, entre otras cosas, que conocían y comprendían lo que otros no. El artista exhibía una competencia pero, quienes sabían valorarla, también. Fueron sectores de la burguesía y la aristocracia los que patrocinaron la experimentación escénica en la ópera, durante los siglos XVII y XVIII e, incluso, hasta cierto punto, las vanguardias pictóricas y literarias de la primera mitad del siglo XX. Pero se trataba, en todos los casos, de *vanguardias entendibles*. De desafíos posibles. A lo largo del siglo XX, parte del arte comenzó a hablar, únicamente, del arte. Y, sobre todo, lo hizo sólo para artistas. De la misma manera en que nadie compraría por segunda vez una revista de acertijos lógicos en la que no hubiera podido resolver ni uno solo, la atención de los grupos ilustrados empezó a orientarse hacia otras direcciones. En el cine, el teatro y la literatura, las revoluciones del siglo XX se hicieron tolerables, en gran medida, gracias al sostén de la imagen y, en algunos casos, de alguna clase de narratividad. En la música, el paso de la vieja construcción a partir de la sucesión de tensiones y distensiones a la idea de «sonido en sí mismo», no pudo ser asimilado por la mayoría del *público culto*. La nueva música *para escuchar* ya no era la producida por los compositores clásicos (o lo era cada vez menos) sino otra que fue alcanzando altísimos niveles de sofisticación y refinamiento a partir de tradiciones que venían de migraciones y equívocos, de plazas y burdeles, de bailes y funerales. Esa que, en los términos definidos por Hegel, había abandonado el ritual y se había convertido en abstracta.



Nuevas músicas, viejas palabras

Gran parte de la música que circula desde la creación de medios como la pianola, la radio y, por supuesto, desde la existencia de la grabación, se corresponde con lo que el mercado denomina «música popular». La razón de tal caracterización tuvo que ver, en su origen, precisamente con la popularidad que posibilitaban los medios masivos de comunicación y con el hecho de que las músicas que allí se difundían estaban ligadas a tradiciones populares. Además, esas músicas todavía conservaban usos relacionados con ese origen. Usos que, con el tiempo, fueron siendo desplazados por otros nuevos.

El cambio de funciones no fue repentino ni tampoco excluyente. Algunas de esas músicas conservaron usos como el baile o la señalización de pertenencias tribales (sociales o generacionales, en la mayoría de los casos) al tiempo que conquistaban otros más abstractos, por lo menos en su apariencia. Algunos géneros u obras musicales directamente pasaron a tener todas las características funcionales que hasta ese momento había tenido la música clásica. De hecho, a partir de géneros de tradición popular empezaron a generarse músicas de concierto o, simplemente, que demandaban o permitían la audición atenta. Es cierto que éste es un concepto

ideal, ya que la atención es, siempre, sumamente flotante, aun en oyentes frecuentes y entrenados. Además, las condiciones de escucha y la posibilidad de la escucha atenta son sumamente precarias en un mundo en el que el silencio no existe y la música está incorporada como telón de fondo a todas las actividades humanas, desde los viajes en transportes públicos y las salas de velorios hasta los balnearios e, incluso, los zoológicos, donde la imitación de la naturaleza busca su improbable verosimilitud en unos gigantescos parlantes que difunden música comercial internacional. Aun así, la idea de música destinada a la escucha, por sobre otras funciones, rige en gran medida la concepción de música artística.

En Buenos Aires, ya en la década de 1930, cuando salían a escena los cantantes de tango, se dejaba de bailar. Los arreglos de Julio De Caro para su sexteto de 1926, aunque permitieran la danza, tenían un grado de complejidad rítmica y de osadía tímbrica que parecía contar con la audición cómplice de un público atento a esas novedades. Algunos grupos primitivos de jazz, como los Hot Five o los Hot Seven de Louis Armstrong o las primeras orquestas de Duke Ellington, permiten pensar que el fenómeno estuvo lejos de ser local. La radio y el disco, principalmente, sumados al acceso de públicos cada vez más amplios a bienes de consumo material (las radios y los tocadiscos, entre ellos) y al mercado del espectáculo (el cine también tuvo una importancia significativa en esta ampliación del universo de los consumidores de entretenimiento ligado, de maneras más o menos directas, a lo artístico) abrieron la posibilidad de que alguien estuviera en su casa sin hacer otra cosa que escuchar música. Lo que antes requería situarse en el lugar de los hechos, participar de ellos y muchas veces cantar o tocar un instrumento, cambió definitivamente su modo de circulación. Y esto provocó dos situaciones absolutamente nuevas. Por un lado, lo popular salió del contexto popular (del pueblo). La música de una fiesta pudo ser escuchada fuera de esa fiesta; la música del baile empezó a sonar en las casas. Una canción de cuna toba, un canto nupcial de los pigmeos, una vidala del noroeste argentino o un gamelán de Bali podían sonar, por lo menos en teoría, como fondo de una distinguida cena de negocios en un restaurante lujoso de Barcelona, París, San Pablo, Osaka o Buenos Aires. La otra consecuencia, sin embargo, fue aún más importante y se relacionó con la aparición de músicas que, sin perder del todo su conexión con esas tradiciones populares

(con toda una gradación de distancia respecto de ellas, según el caso), fueron tendiendo hacia la abstracción, hacia una música más cercana a la idea de *arte puro*, de *música absoluta*. El mercado llama a estas músicas «populares», de la misma manera que a aquellas que siguen siendo producidas o consumidas en ámbitos populares y con usos populares predominantes (la música de baile o de fiesta). De esta manera, Ornette Coleman o Egberto Gismonti forman parte de una misma supuesta categoría con las polcas del Medio Oeste norteamericano, la música de los «cuartetos tropicales» argentinos, los cantantes melódicos españoles o el pop de consumo masivo.

Desde ya, la popularidad, entendida como éxito de ventas o celebridad del compositor o intérprete, dejó de ser una variable significativa en cuanto a su capacidad para definir un género. Músicas nada populares, en cuanto al tratamiento de los materiales o a la circulación prevista por sus creadores, pueden llegar a conquistar una gran popularidad, aunque esto no sea lo más habitual, y, a la inversa, músicas previstas para convertirse en éxitos de masas pueden, por error de cálculo o por simple carencia de méritos específicos (que sea *pegadiza*, por ejemplo), no llegar nunca a lograr popularidad. La condición de «popular» manejada por la industria discográfica y compartida por el público no estaría, entonces, referida a la popularidad sino a la naturaleza de los materiales o a las tradiciones con que estas músicas dialogan de manera predominante. Pero las maneras de este diálogo y los grados de elaboración, transformación, enmascaramiento y deconstrucción de esos materiales son lo suficientemente distintos entre sí como para que sea necesario hablar de categorías musicales diferentes.

En los países anglosajones, a pesar del notable avance de las investigaciones acerca de músicas de tradición popular y de la calidad y riqueza de enfoques de muchos de esos trabajos, se sigue hablando de *art music* para referirse a la música clásica, de *folk* o *ethnic* para hablar de lo tradicional (aunque con discusiones acerca de qué campo cubre cada una de estas categorías) y de *popular music* para todo lo demás. La caracterización de *música artística*, en todo caso, resulta bastante clara, también, para referirse a músicas de tradición popular, siempre y cuando su funcionalidad predominante —no exclusiva, desde ya— sea la escucha. Al respecto, debe señalarse que, como sugiere Simon Frith, el baile es también una forma de escucha y, si se tienen en cuenta los movimien-

tos que frecuentemente hace el oyente de *música artística*, en privado y también, ocasionalmente, en conciertos públicos, balanceando su cabeza mientras escucha, imitando los gestos de un director de orquesta o de un instrumentista o, directamente, haciendo percusión adicional, debe considerarse que, en efecto, la escucha está lejos de ser ejercida sólo con el oído y que las respuestas corporales son significativas no sólo en las músicas expresamente bailables.

Si hasta los comienzos del siglo XX podía ser clara la correspondencia exclusiva entre la música artística y ésa que el mercado denomina «clásica», a partir de entonces las cosas dejaron de ser como eran. Los músicos clásicos se tentaron con frecuencia con los materiales populares y esa atracción surgió a partir de una clara conciencia acerca de la *otredad* de ese material, cosa que no había ocurrido, por ejemplo, para Schubert con respecto a los *ländler* o para Bach con respecto a los *minuets* o *gavotas*. Y también, a la inversa, muchos músicos provenientes de tradiciones populares trabajaron sus obras con la escucha atenta del hipotético receptor en la mira y con procedimientos «prestados» por otras tradiciones. No es lo mismo componer una canción de cuna para dormir a alguien que para que sea grabada en un disco, cantada en un concierto y escuchada por gente bien despierta. Esta posibilidad de *circulación artística* determinó cambios en las producciones musicales, aun en los casos en que se trataba de piezas absolutamente populares y de músicos totalmente intuitivos.

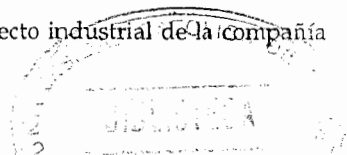
En el siglo XX y con los medios de comunicación masiva aparece, entonces, una música de tradición popular que ya no es popular (totalmente popular) en cuanto a sus usos. Bill Evans, Jimi Hendrix, Gentle Giant o Tom Jobim son apenas algunos de los nombres que, a despecho de su popularidad (mucha, poca o ninguna, según el caso), cultivaron estos nuevos géneros asimilables a lo que podría denominarse una *música artística de tradición popular*. Música que, en los hechos, terminó reemplazando socialmente, como música de concierto dominante, a la de tradición escrita y académica. Los círculos universitarios —salvo los de estudiantes de carreras musicales—, las burguesías más o menos ilustradas y los artistas de otras disciplinas, a diferencia de lo que había sucedido en el siglo XIX, abandonaron la música *clásica* (por lo menos, la contemporánea) y formaron parte, en cambio, de los universos de consumo del jazz, el rock, la canción poética o política o las músicas de

etnias alejadas del tronco central anglosajón, devenidas objetos de escucha *artísticos* gracias a la existencia del disco.

La divulgación de las músicas populares por los medios masivos de comunicación provocó, por un lado, nuevas formas de circulación, antes impensables, pero, por otro, conllevó la paradoja de la desaparición de las músicas populares entendidas en sentido estricto. Es decir, ya no se las consideraba «populares» sino que pasaron a ser «folklore» o, con suerte, «*world music*». Gran parte de la música popular empezó a ser producida fuera del ámbito del pueblo y el papel de éste se limitó al de consumidor de algo fabricado por la industria, aunque sus creadores provinieran de ese ámbito popular. Palito Ortega, en Argentina, durante la particular adaptación del rock'n roll que se desarrolló a comienzo y mediados de la década de 1960 alrededor de *El Club del Clan*,¹ no era ya el artista prestigioso de su comunidad, al que ésta le delegaba la función de ser el cantante en las ocasiones sociales. Más bien se trataba de alguien *descubierto* por un empresario y capaz de encarnar un producto fácilmente vendible, ya no en la comunidad precisa de la que provenía, sino, por lo menos en teoría, en todo el mundo.

Lo mismo había sucedido anteriormente con los cantantes de boleros mexicanos, con el Brasil exótico de Carmen Miranda o con algunas bandas bailables de la Cuba republicana. Los europeos, con sus festivales italianos de la canción, sus *románticos* españoles, los *chansonniers* franceses y los fadistas portugueses —todas formas que crecieron en las ciudades y que se desarrollaron con la industria del entretenimiento— no estuvieron ajenos al fenómeno. No obstante, por la densidad de algunos poemas utilizados como textos de las canciones, por la cercanía de parte de estos artistas con movimientos políticos o estéticos más o menos radicalizados y por el grado de expresividad de ciertas interpretaciones, muchas de estas canciones comenzaron a circular tempranamente como objetos artísticos, despojados, por lo menos de manera predominante, de algunas de las funcionalidades populares tradicionales, como la fiesta o el baile. El fenómeno de los *descubrimientos* del folklore en la década de 1960, en Inglaterra, Estados Unidos y, también, en América del Sur, formó parte del mismo proceso.

1. Programa televisivo asociado con un proyecto industrial de la compañía RCA Victor.



No es que las funcionalidades extra artísticas² desaparecieran del todo. Cuestiones como el reconocimiento tribal (la música funcionando como carnet de asociación y reconocimiento en un determinado *club* social, estético o económico) siguen presentes en la circulación de objetos culturales tan supuestamente abstractos como la música electroacústica o el free jazz, por no hablar de la ópera o de los conciertos de rock, aun el menos comercial y más *alternativo*. Se trata, en todo caso, de la aparición de funciones nuevas, inexistentes o secundarias en los fenómenos populares puros, que pueden desplazar a las antiguas o, más habitualmente, compartir el protagonismo con ellas.

En el grado de distancia entre el objeto cultural y la tradición popular con la que dialoga, en el nivel de importancia que adquieren en ese objeto procedimientos y técnicas musicales provenientes de otras tradiciones y, además, en las nuevas maneras de circulación y recepción, privativas del objeto artístico, es donde se juega la existencia o no de estos géneros *artísticos de tradición popular*. Palito Ortega es, en todo caso, un cantor popular puro, aunque mediado por la industria discográfica. Egberto Gismonti o Astor Piazzolla, en cambio, no. En estos casos, como en gran parte del tango producido a partir de la década de 1940, del jazz, de la bossa-nova y luego el tropicalismo y la MPB (*música popular brasileira*) o de gran parte del rock posterior a 1965, el disco y la radio no sólo propusieron formas y alcances nuevos para la difusión: no se limitaron a mediar propagando la obra de un artista popular o, incluso, fabricándolo a medida, sino que fueron, directamente, la condición de existencia de maneras totalmente nuevas de trabajar la creación musical basada en tradiciones populares. El jazz de Thelonious Monk, de John Coltrane o del Modern Jazz Quartet, el

2. Por razones de claridad, el concepto de «extra artístico» se utiliza más de acuerdo con el sentido común que con una acepción científica. Si bien, en un punto, podría considerarse que no existen cuestiones extra artísticas en la obra de arte, en tanto mucho de lo que está supuestamente *afuera* de la obra es precisamente lo que la define como tal (por ejemplo, la exposición en un museo o en una galería, en el caso de una pintura o escultura), se hace esta diferenciación para separar (artificialmente) la función estética de otras funciones. En todo caso, aunque no sea cierto, el arte occidental juega con la idea (y tal vez se basa en ella) de que la función estética tiene otro rango (superior, desde ya) al de otras funciones.

rock de los últimos Beatles, de King Crimson, o incluso, del primer Queen, las orquestas de Horacio Salgán, Francini-Pontier o Aníbal Troilo, no sólo usaron el disco como instrumento de difusión. Lo necesitaron. Es decir, jamás hubieran existido sin un medio que les permitiera a sus creadores contar (quizá no siempre con el mismo grado de conciencia) con que sus músicas iban a ser escuchadas con atención, fuera del ámbito del baile y de las fiestas o reuniones populares. Y además, para algunos, fue un negocio redondo.

En el medio de nada

A partir de la aparición de nuevas maneras de *consumo artístico* de músicas populares y, también, de nuevas formas musicales –artísticas– desarrolladas a partir de (o en diálogo con) tradiciones populares, empezaron a circular por el sentido común de los grupos sociales más o menos ilustrados frases como «no hay música clásica y popular sino buena y mala música». La idea de que estos rótulos no debían determinar cuestiones de valor empezó a ser predominante en cierto sector de la sociedad, particularmente el sector que más consumía arte (eso que los medios de comunicación masiva aún llaman *cultura*). La distinción entre música clásica y popular, en realidad, nunca estuvo vigente, salvo para establecer precisamente cuestiones de valor y, desde ya, la superioridad de una sobre la otra, de acuerdo, claro está, con los parámetros de una sola de ellas. Hay una cierta idea de complejidad asociada al valor de la música clásica que se esgrime como argumento, aunque no alcanza a toda la música consumida como clásica ni la diferencia de toda la música que el mercado denomina «popular». Pero, por encima de esa condición de *profundidad beethoveniana* que estaría definiendo la superioridad de unas músicas sobre otras, todavía prima, para gran parte del público, la vieja cuestión de clase. Eso

explica que formas del entretenimiento como la opereta y el ballet –e incluso muchas óperas–, o música de baile como los valeses, destinados en su origen a la nobleza o las altas burguesías, hayan quedado en el mercado como *clásicas*, aunque más no sea como primas o hermanas pobres de las *grandes obras*.

Carlos Vega, un pionero de la musicología argentina, publicó,¹ en 1966, una suerte de nueva clasificación para incluir algunos de los géneros de música surgidos a la vera de los medios masivos de comunicación. Sin embargo, fue incapaz de percibir, por una parte, las diferencias funcionales entre las músicas más o menos industriales y las que eran producidas y circulaban de acuerdo con las reglas del arte y, por otra, terminó no haciendo otra cosa más que ofrecer una apariencia de ordenamiento que, en realidad, sólo ordenaba sus propios gustos y prejuicios. En particular, para él era relevante la diferencia entre lo rural y lo urbano, posiblemente como resabio de cierto pensamiento ligado en la Argentina al nacionalismo de derecha y formulado, entre otros, por Leopoldo Lugones, según el cual en el campo –virgen de la contaminación producida por las migraciones llegadas a las ciudades argentinas a partir de finales del siglo XIX y por las nuevas ideologías de esos inmigrantes, cercanos al socialismo, el anarquismo y el comunismo– había un grado de *autenticidad cultural* ausente en las ciudades. En su taxonomía introdujo la categoría de *mesomúsica*, que ya desde su nombre apuntaba a la falta de características específicas, a algo *en el medio* de dos cosas. Casualmente, esas dos cosas que para Vega tenían importancia: lo *folklórico rural*, auténticamente popular, nacional y ligado a la esencia de una cultura, y lo *académico*, elevado, complejo y abstracto. En ese terreno vago, en esa tierra de nadie que algunos musicólogos posteriores llamaron «música urbana», cabían, para Vega, un tango con letra de Homero Manzi y arreglos de Argentino Galván, «Samba de una nota só» de Jobim, Rita Pavone o el ya mencionado Club del Clan.

Eventualmente, parece más productivo pensar que, por encima de las tradiciones con las que una obra de arte dialoga, lo que la caracteriza como tal es una forma de circulación, una determinada funcionalidad, y que, en todo caso, dice mucho más de un objeto

1. Vega, Carlos, "Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses", en *Ethnomusicology*, 10:1, Middletown, Connecticut, enero de 1966.

su determinación como *artístico* o *no artístico* que el hecho de que su origen sea rural o urbano. Obviamente, es necesario abandonar el preconcepto acerca de que lo artístico implica un escalón superior a lo no artístico y admitir criterios de valor diferenciados para formas culturales –y funciones– diferenciadas. Parafraseando aquel dicho sobre la conveniencia de hablar de «buena y mala música» en lugar de «música clásica» y «música popular», podría decirse que no existe buena o mala música sino innumerables músicas buenas (y probablemente músicas malas) para usos tan diferentes como protestar en una manifestación pública, alentar a un equipo de fútbol, bailar, cantar en grupo, evocar momentos o eventos no musicales pero asociados con una música en particular, escuchar de manera más o menos atenta en un concierto o a través de un disco o de la radio y musicalizar –a la manera de la banda de sonido de una película– escenas de la propia vida. Muchos oyentes, por ejemplo, eligen músicas específicas para momentos específicos y, cuando se les pregunta por qué les gusta determinada música o cuáles son sus músicas preferidas, sus respuestas dan cuenta de esa *función ambientadora*: música para días lluviosos, música para cuando se está triste, música para estar con amigos o música para poner mientras se charla con una persona a la que se quiere seducir. Y esto, por supuesto, con las innumerables variantes proporcionadas por cada una de las culturas y subculturas de infinitos lugares del mundo. Alcanza con imaginarse las diferencias con las que podría manifestarse una misma funcionalidad –por ejemplo, la *musicalización de una cita amorosa*– en distintas zonas de una misma ciudad o, incluso, en distintos departamentos de un mismo edificio.

La división de la música en las categorías de popular y clásica obedece, más bien, a una especie de convincente taxonomía de los dinosaurios, formulada en el preciso momento de su extinción y luego utilizada para constreñir allí aves y mamíferos por igual. La propia idea de «música popular», como categoría de mercado, apareció en un momento en que la música popular, como tal y sin mediación de la industria, empezaba a desaparecer y en que la explosión evolutiva y la aparición de nuevos géneros a duras penas iban a poder ser contenidas sólo por dos categorías que, para peor, estaban lejos de corresponderse con un criterio claro y único.

En la película *Play It Again, Sam*, dirigida por Herbert Ross sobre un libro de Woody Allen, quien también actuaba como pro-

tagonista, su personaje espera a una mujer. Está con su mejor amiga, que es la que le presentará a la invitada, y le pregunta: «¿Qué música pongo: Oscar Peterson o Béla Bartók?». La respuesta del personaje encarnado por Diane Keaton es clara: «Oscar Peterson, y que se vea la tapa de Béla Bartók». El chiste, además de ironizar con ternura acerca de cierta hipocresía de un determinado sector sociocultural, define a la perfección varias cuestiones: el lugar del arte y del saber sobre el arte para un sector de la sociedad, el uso ambiental de la música y la igualación de un músico de jazz (Peterson) y un compositor clásico (Bartók) en relación con su valor para definir un mismo grupo de pertenencia. En esa escena, además, queda claro que, para ese grupo sociocultural, Peterson deja a alguien tan bien parado como Bartók pero que, de todas maneras, Peterson se escucha con mayor facilidad. La ironía del personaje de Keaton explica que, como música para ambientar la cita amorosa, conviene el jazz (convincientemente asociado a escenas de seducción por toneladas de filmes), pero que el dato acerca de que se conoce y se escucha a Bartók puede ser un argumento de peso en la valoración que la mujer invitada vaya a tener del dueño de casa.

La misma escena, en el caso de que los personajes hubieran sido el cuidador de un estacionamiento de automóviles y una camarera de hotel en Barcelona podría haber derivado en una pregunta sobre la conveniencia de Julio Iglesias o de aquel disco de canto gregoriano interpretado por los monjes de Silos que se popularizó y convirtió en éxito de ventas a partir de su uso en discotecas de esa ciudad. La respuesta de la amiga podría haber sido: «Pon el disco de Julio Iglesias, pero que se vea la tapa del de canto gregoriano». O la inversa. O, tal vez, ninguna de ellas. Pero lo que es obvio es que para estos personajes, puestos en la misma situación que Allen y Keaton, lo que resultaría bueno (adecuado) sería algo totalmente diferente. Lo *bueno*, además de estar definido por funcionalidades (lo que es bueno para una función puede ser malo para otra), está determinado por códigos socioculturales (lo que es bueno para los obreros de la construcción no lo es para los estudiantes universitarios). Pero esas diferencias socioculturales suelen, además, relacionarse con microculturas que, en otros ámbitos de la investigación sociológica, pasan desapercibidas. Grupos (o subgrupos) que consumen aproximadamente el mismo tipo de ropa o de electrodomésticos y que votan más o menos de la misma manera en las elecciones presidenciales o parlamentarias, no escuchan ni consideran

buena o mala a la misma música. En el grupo de los estudiantes y profesores universitarios habrá, por lo pronto, algunas diferencias generacionales bastante marcadas pero, además, es posible que los de Veterinaria, los de Economía y los de Filosofía —y dentro de ellos los que provienen de hogares paternos donde se escuchaba música clásica y los que no, entre otras variables educacionales asistemáticas y profundamente significativas— tengan tantas diferencias entre sí como las que existen entre ellos y los obreros de la construcción. Por no hablar de los estudiantes de música y, dentro de ellos, de los cantantes y los instrumentistas, los fanáticos del jazz y los operómanos, los que sólo escuchan aquello que pueda emparentarse con la apariencia de alguna clase de pensamiento vanguardista y los que desprecian, por razones ideológicas, cualquier clase de arte que no tenga en cuenta el gusto de un hipotético público masivo. Para cada uno de esos grupos sociales, lo *bueno* y lo *malo* no sólo será distinto sino que estará definido desde patrones diferentes. Ni siquiera puede hablarse de un acuerdo básico entre distintos grupos socioculturales acerca de qué es lo que debe tenerse en cuenta para definir el valor de una obra musical. Son demasiadas las músicas y los consumos de la música, y cada uno de ellos define su propio valor y su propia manera de establecer el valor. La antigua *mesomúsica* de Carlos Vega es, en realidad, una multitud de géneros regidos por normas culturales diversas y está lejos de conformar una categoría. Más bien, los agrupamientos sólo son posibles a partir de funcionalidades y normas de valor similares. Allí es donde Woody Allen resulta mucho mejor musicólogo que Vega al entender que las zonas de contigüidad no están dadas por lo rural o lo urbano ni por los materiales y tradiciones con los que cada música dialoga, sino por ciertas maneras de pensar el objeto musical y su posible recepción (que definen su valor a partir de las ideas de complejidad y profundidad), y por la capacidad de esos hechos culturales para cumplir con una misma función dentro de un mismo grupo social.

**«Si usted pregunta,
nunca sabrá»**

Tal vez por ser el primero que se desarrolló como lenguaje autónomo, es decir, que no sólo se benefició con la difusión que le permitieron los nuevos canales de la industria del espectáculo (la piano-la, antes que nada, e inmediatamente los discos y la radio) sino que los tomó para sí y fue transformado por ellos, el jazz es la música ejemplar de estos nuevos géneros surgidos a partir del siglo XX. De hecho, su historia anterior al primer registro fonográfico es apenas la prehistoria. El desarrollo del jazz como lenguaje se escribe en los discos. Y la fuerte característica evolutiva del género seguramente habría sido otra de no haber habido medios capaces de posibilitar modalidades de consumo antes impensables para una música nacida en plazas, mercados y reuniones populares.

La pregunta, no obstante —y sobre todo teniendo en cuenta que muchas de las características que en un comienzo se consideraron esenciales al género fueron cambiando, transformándose y hasta desapareciendo—, sigue siendo: ¿qué es el jazz? Es, desde ya, otra pregunta inútil, en tanto nadie necesita demasiado de su respuesta para disfrutar o para rechazar las músicas que el mercado identifica con ese nombre. Además, tomada en un sentido más científico, no es más fácil de responder que las otras preguntas similares que

podrían formularse (por ejemplo, qué es la «música clásica») y su caracterización parece obedecer más a necesidades empresarias que musicológicas. Sin embargo, independientemente de los rótulos industriales y de la necesidad comercial de ubicar productos en categorías para que puedan ser identificados por sus potenciales consumidores, las ideas de «música popular», «música clásica», «jazz» o «rock» esconden algunas verdades estilísticas que es interesante dilucidar. Por un lado, podría decirse que, en todos los casos, estas palabras nombran a tradiciones más que a objetos. Cuando se dice que algo «es jazz» no se está diciendo tanto que sus características lingüísticas intrínsecas se corresponden con un determinado patrón estilístico sino que esa música está hecha por músicos de jazz, en un contexto asociado con el jazz y que, en definitiva, circula por el mercado como jazz. Por supuesto, no siempre fue así, y en un comienzo, es decir, en los momentos en que estaba fresca esa tradición con la que los músicos actuales de jazz dialogan, aun en diálogos lejanísimos, enmascarados y hasta irreverentes, si bien con imprecisiones, el término sí significaba algo más o menos preciso desde el punto de vista del lenguaje.

Una frase de Louis Armstrong, a quien nadie duda en considerar como uno de los músicos fundamentales del jazz, resulta clara, al menos acerca de las ambigüedades con las que los propios músicos del género abonan el misterio de su música. Con una mezcla de sabiduría derviche y sentido del humor pobre, negro y de Nueva Orleans, cuando le preguntaron qué era el jazz se limitó a decir: «si usted necesita preguntarlo, lo único que puedo decirle es que nunca va a saber qué es». *Swing, be-bop, groove, jazz*. Son varias las palabras cuyo significado exacto nadie puede explicar con demasiada precisión y que, sin embargo, resultan imprescindibles para definir esta música que sintetiza, como ninguna otra, ese gran fenómeno del siglo XX: la conformación de géneros *cultos* a partir de tradiciones *populares*. O, dicho de otra manera, músicas que empezaron siendo rituales, funcionales y colectivas, y se convirtieron en abstractas e individuales; en *música de autor*, que en el caso del jazz es, sobre todo, el improvisador del solo. Baile, canto y ritmo improvisado sobre tablas de lavar que se transformaron, a partir de la explosión de los medios masivos de comunicación, en algunas personas haciendo música y otras escuchándolas atentas (o fingiendo atención o tratando de estar atentas el mayor tiempo posible). Esta *escucha atenta* al principio se limitaba a la radio y al disco. Era ine-

vitabile: aun cuando la música pudiera funcionar como *fondo funcional* para tareas domésticas, se hablaba de «escuchar música» y, de hecho, no se marchaba con ella ni se enterraba a nadie cuando se la oía en las casas. Pero, en poco tiempo, la transformación de esos hábitos de escucha se trasladó a los propios lugares de producción y empezaron a aparecer clubes y salones donde, además de bailar, la música se *escuchaba*.

Algunas fuentes aseguran que la palabra jazz viene de *iase*, la versión creole del francés *jase* (charlar, parlotear). Otras, que el origen está en el mandinga *jasi* (exagerar), o, en el argot del blues, calentar, excitar o, directamente, hacer el amor. Lo cierto es que el origen fueron cantos de blancos hechos, a su manera, por los negros: himnos cristianos y marchas militares convertidos, en la Congo Square de Nueva Orleans, en parte del vudú y de los nuevos rituales urbanos. Entre esos comienzos y la sofisticación alcanzada a partir de los años cuarenta, hay un mundo de distancia. Un mundo determinado, entre otras cosas, por los nuevos medios de difusión, pero también por el ingreso de los negros en el mercado de trabajo blanco, por la mirada descubridora que sobre el jazz enfocó París –y compositores como Ravel y Stravinsky– y por el efecto de las comedias musicales de Broadway –herederas a su vez de las operetas inglesas– sobre los músicos que emigraban de Nueva Orleans a Chicago y de allí a Nueva York.

Tratando de particularizar lo esencial del género, más allá de esas transformaciones radicales, el saxofonista argentino Leandro «Gato» Barbieri prefería hablar, mucho después, del jazz con una onomatopeya: «Es lo que suena *fzzzzzz*; el resto de la música suena *tktktktktk*», explicaba. El director de orquesta y compositor Leonard Bernstein, en cambio, en una memorable clase que dio por televisión en 1959,¹ se dedicaba a analizar, uno por uno, los distintos elementos característicos de esta música. Junto a las alteraciones melódicas (*blue notes*), a los tipos de escalas y a las cuestiones rítmicas (acentuaciones en los tiempos débiles y síncopas), mencionaba uno mucho más obvio y, al mismo tiempo, más secreto: el color tímbrico. Comparaba la voz de Bessie Smith con la corneta (ése era el instrumento que tocaba en esa época) de Louis Armstrong que le respondía, en una vieja grabación de «The St. Louis Blues» reali-

1. Incluida en el CD *What is Jazz* (Sony SMK 60566).

zada el 14 de enero de 1925, con el acompañamiento de Fred Longshaw en órgano. Y la prueba definitiva llegaba después, cuando Bernstein pedía a una cantante de indudable voz lírica que cantara un blues. Las notas eran las correctas (aunque, claro, faltaban las *blue notes*), el ritmo también (aunque se acentuaban los tiempos fuertes). Pero el color de la voz era determinante: lo que sonaba parecía un *lied* mal compuesto por Schumann y de ninguna manera algo asimilable al jazz. En el jazz, los instrumentos imitan la voz, y la voz en el jazz es africana. La nasalidad y cierta suciedad del timbre, que en la música de tradición escrita alcanzarían para defenestrar a un intérprete, en el jazz son esenciales. El otro aspecto es la improvisación.

A finales del siglo XIX, en Nueva Orleans había franceses y descendientes de franceses, españoles y descendientes de españoles, norteamericanos y negros esclavos importados por unos y por otros. Pero había, según relataba Johnny St. Cyr, banjoísta de Armstrong, más prejuicios entre negros ricos y negros pobres que entre negros y blancos. Los negros *créoles*, descendientes de los que habían sido esclavos de la población francesa, pertenecían a una tercera o cuarta generación de libertos, tenían negocios y participaban de la vida burguesa. Los *americanos* eran el proletariado. Muchos de los fundadores del jazz, a principios del siglo XX, tenían apellido francés, como Sidney Bechet, Barney Bigard, Buddy Petit y Alphonse Picou. Y si no lo tenían se lo inventaban, como Jelly Roll Morton, que aseguraba que su verdadero nombre era Ferdinand Joseph La Menthe.

Negros y blancos –o por lo menos, *créoles* y blancos– tocaban juntos y, contra lo que se cree, el jazz no era visto, en sus orígenes, como una música afronorteamericana sino como una manera regional de hacer música, propia del sur, y en la que las tradiciones africanas –en realidad, sumamente transformadas– se mezclaban con una multitud de tradiciones europeas. La armonía era la que se usaba en la iglesia. Los instrumentos eran, con algunas variantes, los de las bandas festivas (salvo en el caso del banjo, el único de origen africano). El canto responsorial, donde el coro responde a un solista, venía de África pero también de viejas costumbres europeas, incluyendo la *recercada* renacentista y el *concerto grosso* barroco. La sucesión de solos sobre un bajo que se repetía estaba presente en la tradición inglesa de las *divisions on a ground*. Y, si se tiene en cuenta cuál fue el primer disco de jazz de la historia, gra-

bado en 1917 por la Original Dixieland «Jass» Band, muchos de los músicos eran blancos y tenían nombres tan poco *americanos* como Nick LaRocca o Tony Sbarbaro. Más allá de los prejuicios, nada parece demostrar que hubiera demasiada diferencia entre la manera en que negros y blancos tocaban eso que en Storyville, el barrio de los burdeles, empezaba a llamarse «jass». No todavía.

Es cierto que las bandas blancas llamaron a su estilo *dixieland* para diferenciarlo del de los negros y que, en algunos casos, la manera de tocar era más lineal, más centrada en los solistas y con una técnica más depurada. También es cierto que el *ragtime* —aunque era una música de salón compuesta desde la primera hasta la última nota y su forma remitía a la de las polcas y mazurcas escritas por pianistas en el siglo XIX— era tocado por negros, y que la forma de concebir el acompañamiento rítmico y los entrelazamientos de las voces venía de África, al igual que los microtonos² y las inflexiones de las frases. Lo que sucedía era que los negros tocaban la música de los blancos —bailes franceses, canciones inglesas, himnos religiosos— y les salía distinta. Los blancos aprendían esa música que los negros hacían incansablemente en plazas, marchas, bailes y funerales, y también les salía distinta. Entre todos y sin que nadie supiera cómo, inventaron, de a poco, el jazz. El malentendido, como siempre, había funcionado bien. Pero fue el disco y una manera de circulación inédita y de alcances universales lo que le dio a esa nueva música sus cualidades posteriores. Lo que hizo que, en los hechos, se transformara para ciertos círculos *cultos* europeos y estadounidenses en la primera música artística (escuchada, discutida, venerada como artística) de tradición popular y con proyección internacional.

2. Distancias entre las notas menores que las de la escala temperada; es decir, que las que hay entre las teclas blancas y negras de un piano.

La evolución permanente

Que haya sido Nueva Orleans el lugar donde el jazz hizo eclosión no significa que allí haya nacido. El compositor de blues William Christopher Handy (inmortalizado en un disco de Louis Armstrong llamado, precisamente, *Plays William C. Handy*) contaba que alrededor de 1905, en Memphis, se escuchaba una música muy parecida a la de Nueva Orleans, y que «todas las bandas de circo sonaban de ese modo; toda la región del Mississippi estaba llena de lo mismo, sin que nadie supiera lo que pasaba en otro lado. Yo me enteré de la música de Nueva Orleans recién en 1917». Hasta allí, nada que no pudiera pasar también, por ejemplo, en las Antillas. ¿La diferencia? Estados Unidos.

Si actualmente el jazz no es una pintoresca música regional, siempre igual a sí misma y siempre preparada para el turismo, como lo son otras músicas mestizas del mundo, es porque allí donde nació hubo una industria que se aprovechó de él, que lo fagocitó, que lo convirtió en mercancía y, junto con todo eso, lo mezcló con otras músicas y otros músicos, lo hizo crecer y cambiar, lo contaminó con la fantasía tan norteamericana del progreso perpetuo, lo llevó de las pequeñas a las grandes ciudades, de los funerales a los bailes, de los bailes a los clubes y de allí a las salas de concierto.

Hubo un momento en que todo se tiñó con la palabra «swing». Desde una marca de cigarrillos hasta unas medias de seda o un nuevo modelo de auto, todo lo que quisiera ser vendido iba acompañado por ese término que en el imaginario estadounidense –y por ende en el mundo entero, que consumía sus mercancías– funcionaba como un sortilegio. Una palabra que, en ese entonces, nadie sabía qué quería decir pero que se convirtió en estilo.

La improvisación colectiva se reguló, las bandas se hicieron más grandes (y, de una manera sumamente norteamericana, se llamaron *big bands*), los negros de Kansas y Nueva Orleans empezaron a ser contratados por blancos en ciudades como Chicago y Nueva York. Y nació la *era del swing*. Japón bombardeaba Pearl Harbor mientras el mundo todavía bailaba con las orquestas de Benny Goodman y Glenn Miller.

No obstante, más importante que la moda del swing fue el hecho de que los músicos que tocaban en esas orquestas se acostumbraron a manejar una armonía más compleja. En las orquestas ya no se improvisaba, como en los viejos *rags* y blues, sobre un esquema de tres acordes. Y los músicos –algunos de ellos– empezaron a juntarse en clubes para dar rienda suelta a su técnica, para no estar limitados en sus solos a uno o dos coros y, también, para inventar un lenguaje musical que sirviera como clave. Un lenguaje que sólo pudieran tocar y escuchar los más aptos.

Para la teoría medieval, el intervalo de cuarta aumentada (por ejemplo, la distancia que hay entre un *fa* y un *si*) era el *diablo en música*. Ese intervalo, precisamente, fue la base del nuevo estilo del jazz. Y el término «be-bop», según algunos, era la onomatopeya para cantar estas cuartas aumentadas cuando eran descendentes. Para otros –tal vez los mismos que juzgaron que la suite «Black, Brown & Beige», estrenada por Duke Ellington en 1944, no era jazz–, el be-bop era diabólico por razones diferentes. Decían que el género se volvía intelectual, calculado, frío, y que perdía la alegría. Los iniciados que se reunían en el club Minton's de Harlem –Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Christian, Bud Powell y Charlie Parker, entre otros– no pensaban lo mismo. Pero si el jazz es parafrástico por naturaleza –todo es paráfrasis de un tema que en realidad sólo está en la memoria–, el be-bop era muchas veces la paráfrasis de la paráfrasis. Sobre la armonía

de los *standards*¹ que se tocaban en las orquestas, se construían nuevos temas o, cuando las melodías quedaban intactas, se cambiaban los acordes. Y, sobre todo, se empezaron a valorar, en la construcción de un solo improvisado, las notas más alejadas de la armonía, las más disonantes y tensas con respecto al acorde que estaba sonando. Ritmos más fragmentarios, aceleramientos y frenos repentinos, una subdivisión rítmica menos estereotipada, progresiva independencia del papel del contrabajo y la batería —un ejemplo perfecto de este tipo de fraseo, en el que la sorpresa resulta fundamental, es el solo de Parker en «Out of Nowhere»— y cierto gesto frenético. Con esos elementos se edificó el nuevo estilo que terminaría conformando el cimiento de todo el desarrollo posterior.

Si se descuenta la siempre atípica orquesta de Duke Ellington, que ya en la década de 1940 usaba arreglos politonales en el medio de un baile («Caravan», en la grabación de 1945, donde la melodía, sobre una escala vagamente evocativa de lo oriental, está en una tonalidad y el acompañamiento en otra) y que siempre incluyó en su repertorio «piezas para escuchar», con el be-bop nació el jazz abstracto. Al principio se lo bailaba, pero sus propias características demandaban una audición más atenta. El estilo era, en los comienzos, bastante heterogéneo. Saxofonistas como Lester Young, Don Byas o Coleman Hawkins —en su famoso solo de «Body & Soul», grabado en 1939— habían anticipado algunos de estos rasgos. No todos tocaban igual. Incluso en las primeras grabaciones de Parker con Gillespie, algunos de los músicos sonaban con un indiscutible estilo swing. Sucede que el estilo de unos fue predominando sobre —y contagiando a— los otros. Y los que no se contagiaron, con el tiempo se quedaron afuera.

Un trompetista muy joven empezó a tocar con Parker. Reemplazaba a Gillespie y su estilo era diametralmente opuesto. Las notas casi no tenían ataque, el sonido era siempre velado. Todo sonaba blando y, al mismo tiempo, era extremadamente tenso desde el

1. *Standards* es el nombre que reciben, en el jazz, los temas clásicos del género, provenientes en gran parte de las comedias musicales y el cine, aunque también, muchas veces, compuestos por algunos músicos y luego sumados a la tradición por versiones suyas y de otros músicos. «I've Got Rhythm» o «Laura» son ejemplos de la primera categoría y «Round Midnight» o «I Remember Clifford» de la segunda.

punto de vista armónico. Miles Davis tenía 19 años, hacía su aparición y, por primera vez en su carrera, hacía gala de una de sus virtudes: ser la persona indicada en el lugar preciso y en el momento justo. Davis fue uno de los músicos más importantes del bop, aunque su estilo ya no era el del bop canónico. En 1948 cristalizó en un disco llamado *The Birth of the Cool* (el nacimiento del cool), con su nombre en el lugar del líder, algo que varios venían intentando sin lograrlo del todo: escribir para bandas más o menos grandes conservando el espíritu de libertad del bop.

Lo que nacía no tenía nada que ver con la frialdad. En el lenguaje del jazz, «cool» quería decir fino, cuidado, preciso, pero jamás frío. Los cerebros eran tres y dos de ellos eran blancos: Gil Evans (arreglador de la orquesta de Claude Thornhill) y Gerry Mulligan (compositor y arreglador de la Big Band de Gene Krupa, entre otras). El otro se llamaba John Lewis y sería el fundador del Modern Jazz Quartet. Entre los músicos que tocaban allí había también un saxofonista, discípulo del pianista Lennie Tristano, llamado Lee Konitz. Por su parte Tristano, que había tocado con Parker, llevó junto a sus alumnos las leyes del bop hasta sus máximas posibilidades de modernidad, con frases descarnadamente angulares y un uso tal de las disonancias que hacía que la música se acercara notablemente al atonalismo.

Gil Evans, Gerry Mulligan y Lee Konitz, más algunos otros como Stan Getz, Chet Baker, Paul Desmond y Jimmy Giuffre se ocuparon de la continuación del cool. Mientras tanto Davis, con un quinteto ejemplar, cuyo saxofonista era John Coltrane, se dedicó a llevar el arte del bop hasta su punto más alto y, diez años después, inventó otra cosa. Allí el grupo era un sexteto, con el agregado del saxo alto de Cannonball Adderley, y el pianista se llamaba Bill Evans. Un disco, *Kind of Blue*, alcanzó para cambiar nuevamente las reglas. Ya no se trabajaba dentro de la tonalidad estricta sino con *modos*. No se improvisaba sobre los acordes de una canción sino sobre una zona, sobre un conjunto de notas que casi siempre se emparentaba más con escalas *antiguas*, a la manera de la música de Satie, Debussy o Ravel, que con la escala mayor predominante en occidente desde el 1700. De ahí los españolismos que podían llegar a aparecer en el clásico «Flamenco Sketches».

Después apareció el otro gran quinteto, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams (1963-1968), el jazz-rock de la década de 1970 y el post funk de la de 1980. Pero en el jazz

modal de *Kind of Blue* estaban inscriptas casi todas las leyes de lo que vendría después.

Dos caminos convergentes. Por un lado, las experiencias de disolución progresiva de la tonalidad del clarinetista Jimmy Giuffre (que había sido arreglador de la orquesta de Woody Herman) junto al pianista canadiense Paul Bley y el contrabajista (luego intérprete de bajo eléctrico) Steve Swallow. Por otro, algunos músicos que venían del bop y habían seguido un camino que allí estaban en potencia: la independencia de las distintas partes musicales. John Coltrane, Eric Dolphy, Ornette Coleman fueron los más destacados entre quienes llevaron el jazz al atonalismo y al atematismo. A principio de la década de 1960; las dos líneas confluyen (o más bien pasan a conformar las dos líneas principales) en lo que nadie dudó en llamar free jazz (aunque muchos supusieron que eso significaba, de nuevo, la muerte definitiva del género). El nombre venía de un disco experimental, en que los cuartetos de Eric Dolphy y de Ornette Coleman tocaban al mismo tiempo, sin demasiadas pautas en común. En la grabación, haciendo gala del por entonces todavía sorprendente efecto *stereo*, un cuarteto sonaba en el canal izquierdo y el otro en el derecho.

Paralelamente, se desarrollaba el hard-bop de Horace Silver, Art Blakey y Sonny Rollins y, a continuación, tomando cosas de unos y de otros, el free politizado del Chicago de la década de 1970 y el free camarístico de los europeos. Nuevas figuras, muchas de ellas surgidas de grupos de Davis, generaron nuevos lenguajes: pianistas como Keith Jarrett, Herbie Hancock y Chick Corea, guitarristas como John McLaughlin (la Mahavishnu Orchestra es una referencia obligada no sólo de las confluencias entre el rock y el jazz sino de la herencia de John Coltrane), contrabajistas como Dave Holland o Eberhard Weber, bateristas como Jack De Johnette. También surgieron nuevos sellos, como el alemán ECM, que, a la manera de Verve y Blue Note en los años 1950 y 1960, generaron estéticas propias.

Además de nuevos nombres dentro de lo que podrían considerarse las líneas centrales del jazz, como los pianistas Brad Mehldau, Ethan Iverson, Jean-Michel Pilc o Frank Carlberg o el trompetista Dave Douglas, hubo, a partir de la década de 1970, múltiples mezclas que a duras penas pueden ser encapsuladas dentro del molde de los estilos más o menos consolidados. El jazz incorporó músicos e instrumentos indios y de folklores sudamericanos y,

también, fue incorporado por ellos. Uno de los grupos más influyentes en ese sentido fue Oregon, integrado originalmente por Ralph Towner en guitarra y piano, Paul McCandless en oboe y cornó inglés, Collin Walcott en sitar, tablas y otros instrumentos de percusión y Glenn Moore en contrabajo. Su inédita síntesis de música de concierto, orientalismo occidentalizado con precisión, altísima técnica instrumental y tratamiento camarístico en lo formal, reflejaba además un espíritu muy de época –comienzos de los años setenta– y muy de lugar –la Universidad de California, Los Ángeles, donde Walcott había estudiado etnomusicología–. Egberto Gismonti en Brasil. Los acordeonistas Richard Galliano y Jean Louis Matinier en Francia. Michel Portal, tocando el bandoneón además del clarinete, el saxo y el clarinete bajo. Otro saxofonista y clarinetista, John Surman, y su descubrimiento para el jazz del folk inglés. El deslumbramiento por Hendrix. Y hasta Astor Piazzolla, incluido en festivales internacionales de jazz.

Más allá de las múltiples formas del jazz actual, el panorama es el de un género que, a medida que perdía sus rasgos estilísticos de origen, se fue convirtiendo en una especie de alfabeto compartido por los músicos populares *cultos* de todo el mundo. El jazz era un código a partir del cual empezó a definirse casi cualquier música de tradición popular que exhibiera un desarrollo instrumental relevante (donde, de manera preferente pero no excluyente, las reglas de la improvisación jazzística proveyeran el sustrato) o en el que las voces estuvieran tratadas como instrumentos o reflejaran la improvisación o algún rastro de ella. En ese sentido, un fenómeno interesante es la verificación de cómo muchas músicas y músicos que en las décadas de 1960 y 1970 se hubieran ubicado naturalmente en el universo estético del rock hoy eligen circular en el mundo del jazz. Guitarristas como Marc Ducret, en quien las influencias de Hendrix y Robert Fripp son notorias, o Bill Frisell, que trabaja explícitamente con intérpretes y materiales del folk, el country y el rock, hace algunos años habrían sido considerados como músicos de rock (de alguna de las múltiples clases de rock existentes) y en la actualidad son, con claridad, músicos de jazz. En algún sentido, y a pesar de haber perdido primero su primacía como *lingua viva*, el jazz terminó quedándose con el cetro que el rock le había disputado durante unos años: el del lenguaje de tradición popular evolutivo por excelencia.

Tango y arreglos

Si en la música afronorteamericana hubo un mestizaje de tradiciones culturales que coexistían en un mismo lugar y en la misma época —a fines del siglo XIX en el sur de los Estados Unidos—, en el caso del tango, lo que sucedió, sobre todo, fue una serie sucesiva de malentendidos.¹ En primer lugar, hay que imaginarse el nivel técnico y de lectoescritura de los músicos de prostíbulo del puerto de Buenos Aires, que hacía poco había empezado a cobrar cierto protagonismo, a partir de 1880, con la exportación agroganadera y, también, con la nueva industria de los grandes barcos de vapor, cuyas cubiertas inferiores llegaban repletas de inmigrantes que huían de la hambruna europea, primero, y de las guerras, después.² En

1. Hay, desde ya, innumerables teorías acerca del origen del tango. Aquí se toma la que parece más probable, planteada a partir de las investigaciones del equipo del musicólogo argentino Jorge Novati, en el Instituto Nacional de Musicología, que dieron como fruto el notable primer (y hasta ahora único) volumen de la *Antología del tango rioplatense (1890-1920)*.

2. El negocio de las grandes líneas de transatlánticos era, en realidad, el de los pasajes baratos —vendidos de a miles— y no el de los caros, para las lujosas cubiertas superiores.

segundo lugar, debe pensarse en el repertorio que tocaban esos oscuros intérpretes, seguramente rechazados en empleos de mayor honorabilidad. Era en sus manos donde caían las partituras de piezas de salón, supuestamente elegantes, que en Madrid o Barcelona tocaban las niñas. Y entre esas partituras las estrellas eran las habaneras, un género en el que ya había, por cierto, otro malentendido de origen.

Los españoles que habían recogido esos ritmos exóticos de una isla del Caribe no buscaban —es obvio— el rigor musicológico sino, apenas, el color exótico. A esa música de origen cubano, transformada primero por españoles y luego por criollos de escasa prosapia musical, se le puede agregar la adopción de un pequeño órgano portátil —un invento fracasado en Alemania, donde se había intentado que sirviera para el culto religioso en pequeñas iglesias—, que había llegado a Buenos Aires, como tantas otras cosas, por error. Es en esta comedia de equivocaciones donde debe rastrearse el nacimiento de una de las músicas más ricas, originales y de mayor poder evolutivo del siglo XX. Como en el jazz, esa evolución estilística siguió el rumbo marcado por la industrialización creciente, el desarrollo y la popularización de la radio y el disco. Y, nuevamente, por los cambios de funcionalidad que acompañaron al género desde su origen como danza de lupanar hasta convertirse en música de concierto y que transformaron sus letras desde el humor de doble sentido y la burla más o menos explícita a las costumbres de época (por ejemplo, el tango «La bicicleta»)³ hasta la elaborada

3. «La bicicleta» fue compuesto por Ángel Villoldo entre 1900 y 1910. Su letra comienza hablando de lo que anuncia el título y termina ironizando sobre la vida cotidiana en los comienzos del siglo XX, incluyendo la nueva industria discográfica. El texto dice: «Yo tengo una bicicleta/que costó 2.000 pesetas/y que corre más que un tren./Por la tarde, yo me monto,/y más ligero que un rayo,/voy a lucir este cuerpo/por la Avenida de Mayo./A Palermo muy temprano,/los domingos suelo ir,/y se quedan embobados/muchos ciclistas que hay por ahí./Las bicicletas/son muy bonitas/y las montan en pelo/las señoritas;/por cierto que hay/mil discusiones/porque han de llevar faldas/o pantalones./Los sombreros a la moda/que ahora llevan las señoras/son una barbaridad./Tienen todos grandes cintas,/y luego la mar de lazos,/con plumas de pavo arriba/y plumas de pavo abajo./Y al pobrete que en un teatro/le toque detrás estar,/si quiere ver las funciones/una siestita se puede echar./Porque hay sombreros,/de algunas damas,/con lechugas y coles,/troncos y ramas./Y con jilgueros/y con canarios,/ con palomas y loros/y campanarios./En la época presente/no hay nada

imagería de Cátulo Castillo, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo o Virgilio Expósito, pasando por el modernismo à la Rubén Darío de los años veinte a cuarenta.

En ese proceso de cambios de funcionalidad y estilización creciente ocuparon un lugar central los cantantes, por un lado, y los arregladores, por el otro. En el caso de los primeros, ya en la década de 1930, el público de los salones populares acostumbraba dejar de bailar y prestar atención en el momento en que aparecían en escena. Cuando estaban los cantantes, en general no se *bailaba* sino que se los *escuchaba*. En cuanto a los segundos, la figura del arreglador, propia de las músicas de tradición popular, estaba en principio a mitad de camino entre el compositor y el mero *acicalador* contratado por el sello discográfico para pulir las tosquedades de origen. La misma palabra implicaba un *aliño* de algo ya hecho, algo que no formaba parte de lo esencial de una obra pero que la vestía y maquillaba de manera adecuada para que pudiera salir a florear-se, en este caso, al mercado del espectáculo y el disco. El grado de materialidad de ese arreglo dentro de la obra, eventualmente, es una de las variables en las que pueden leerse las evoluciones de los géneros artísticos de tradición popular.

Si durante los primeros años del siglo XX, los acompañamientos para muchos de los cantantes de tango o de jazz consistían en orquestaciones bastante estandarizadas, que verdaderamente no cambiaban la esencia de lo que se cantaba, algunos ejemplos posteriores ponen en evidencia hasta qué punto los procedimientos (y la manera de pensar) de la música clásica se fueron adueñando de las tradiciones populares. Basta pensar, en ese sentido, en el grado de transformación impuesto por Jacques Morelenbaum y Caetano Veloso a un tango como «Mano a mano». Alcanza con observar, en el caso de este género, hasta qué punto los distintos arreglos caracterizan y distinguen, sin el menor lugar a duda, las infinitas versiones de «La cumparsita», «Sur», «Cafetín de Buenos Aires» o «Los mareados». Comparar, por ejemplo, las versiones de Aníbal Troilo

tan floreciente/como la electricidad./El teléfono, el micrófono,/el tan sin rival fonógrafo, el pampirulintintófono,/y el nuevo cinematógrafo./El biógrafo, el caustígrafo,/el pajalacaflunchincófono,/el chincatapunchincógrafo/y la asaúra hecha con arroz./Todos estos nombres/y muchos más,/tienen los aparatos/de electricidad,/que han inventado/ desde hace poco,/con idea que el mundo/se vuelva loco».

en la década de 1940 (en particular, las orquestaciones de Argentino Galván) con las que otras orquestas más convencionales hacían de los mismos temas, explícita con bastante claridad la manera en que estos arregladores dejaron de *arreglar* lo ya compuesto para convertirse en los verdaderos compositores de obras nuevas, obviamente basadas en ideas de otros —una sucesión de acordes, una línea melódica principal—, pero tan distintas de cualquier otra versión como para que no cupiera duda posible acerca de la firma. En efecto, si en los orígenes populares de estos géneros la autoría había sido un hecho menor —dado que la apropiación de la comunidad había tenido una relevancia mucho mayor que la figura de ese compositor primigenio muchas veces desconocido—, la creciente sofisticación de las versiones nuevamente la desplazaba. La firma volvía a estar en otra parte. La competencia, la necesidad de tener un público que fuera a los bailes a escuchar una orquesta determinada, y no otra, y que prefiriera sus discos en lugar de los de otros artistas, obligaba a ser diferentes. A tener un sonido propio. A conquistar —a la manera fijada por Beethoven como imprescindible para la música clásica— el *status* de expresión única e individual para cada obra. Ya no se hablaba del tango de tal o cual autor (en realidad, sus nombres eran frecuentemente desconocidos para el público general), sino de ese tango por tal o cual orquesta o por determinado cantante. Orquestas y cantantes que, además, fueron acompañados por uno de los rasgos que serían característicos en todas las músicas populares a partir de la aparición de los medios de comunicación masivos: el fanatismo. Como más tarde con el rock, la preferencia por determinados artistas de tango o de jazz fue un dato esencial en la construcción de identidad. Seguir a las orquestas de Troilo o de D'Arienzo, a Marino, a Tanturi, a Roberto Goyeneche o a Julio Sosa —y el término «seguir» es literal, en tanto muchos de los oyentes iban realmente a todas las actuaciones de esos grupos, fueran en el lugar que fueran, y compraban cada uno de sus discos— era, en todo caso, mucho más que una simple cuestión de gustos musicales.

Un caso que pone en evidencia, tal vez mejor que ningún otro, la naturaleza polémica de la figura del autor, es el de los tangos más famosos de Carlos Gardel, aquellos con los que el cantante —o su productor y arreglador, Ricardo Castellanos— buscaba conquistar el mercado de la canción internacional. El compositor Virgilio Expósito (célebre por tangos como «Naranja en flor») aseguraba,

por ejemplo, que Gardel no era el autor de canciones como «El día que me quieras» o «Mi Buenos Aires querido». Decía, a quien quisiera escucharlo (no eran muchos, ya que sus demostraciones eran interpretadas como heréticas en un ambiente donde el culto a Gardel tenía características religiosas), que el cantante seguramente había sugerido las melodías pero que la armonía de esas canciones —que en la concepción de Expósito, educado en el paradigma de la música clásica, era superior a la melodía— «jamás podría habersele ocurrido a un guitarrero que sabía apenas dos o tres acordes». En esas canciones hay, en efecto, algunos movimientos armónicos que pertenecen, sin ninguna duda, a Castellanos (el parecido entre ellos y el tema musical que identificaba a radio El Mundo, cuya orquesta había dirigido el propio Castellanos, es un dato de peso considerable). Pero la cuestión no pasa por definir qué parte de esas canciones fue sugerida por Gardel y cuál fue introducida por Castellanos. La cuestión —y es una cuestión central en el desarrollo de los nuevos géneros artísticos de tradición popular— es cuál de esas partes es la importante: cuál es la que equivale a la firma. En las dos concepciones en pugna pueden observarse, en definitiva, las dos grandes líneas de origen confluyentes en esos géneros.

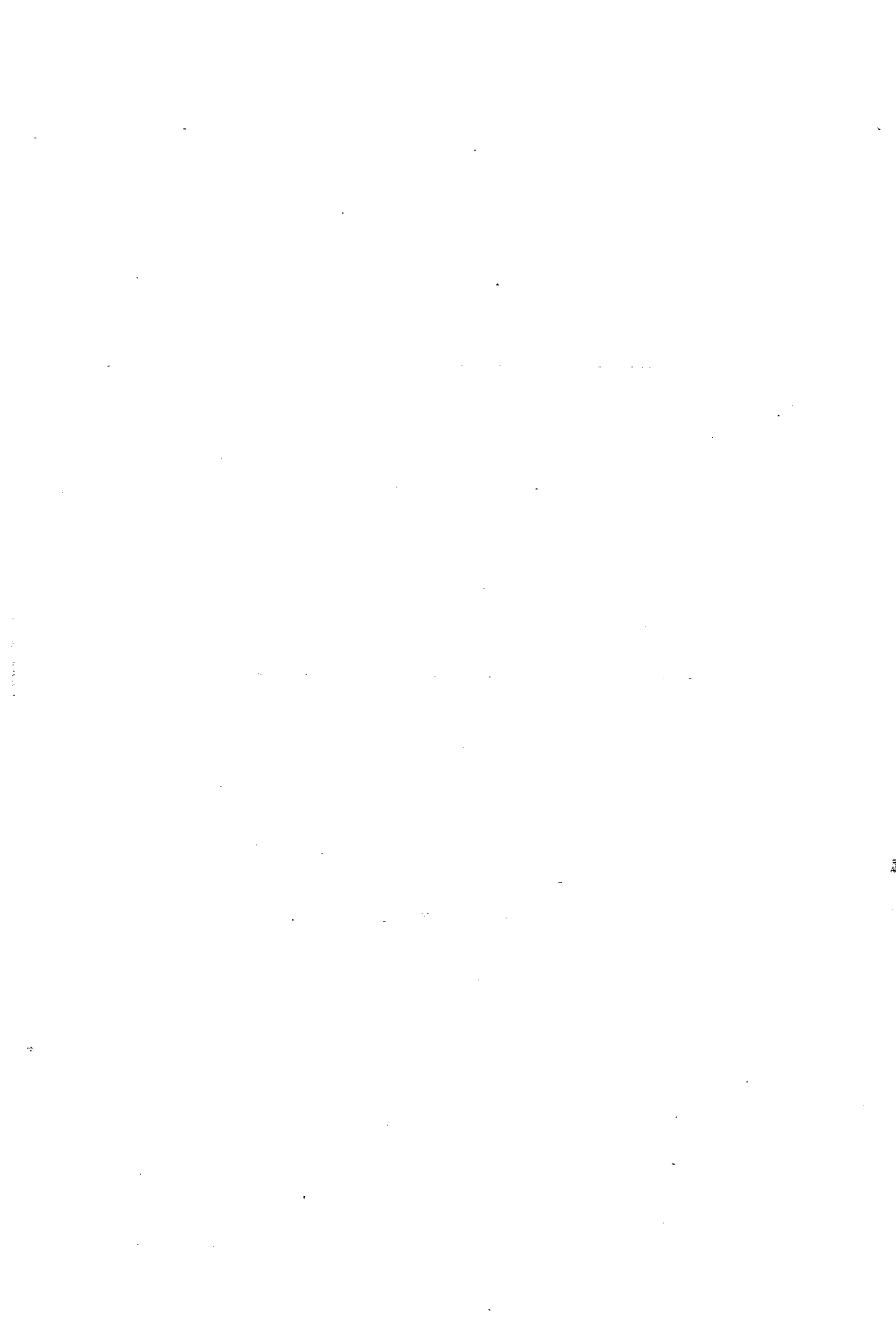
Los artistas más cercanos a las tradiciones populares reivindicaban (todavía lo hacen) la inspiración y lo improvisatorio. Ellos contestarían, sin dudar, que es la melodía la que caracteriza a la música de una canción (lo que la distingue de la de otras canciones). Los arregladores y productores, fieles a sus aprendizajes académicos, opinarían que ese sello distintivo, en cambio, está en la armonía. Más allá de los contenidos de defensa de la propia área de competencia de unos y otros —y de sus campos laborales, de paso— hay una cuestión de fondo que se relaciona, precisamente, con los cambios acaecidos en estos géneros a partir de las modificaciones de las condiciones de producción y circulación. En las músicas populares originales, lo distintivo es efectivamente la melodía. Es cierto —tal como Expósito demostraba frente a un piano— que la misma melodía puede estar armonizada con acordes sumamente diferentes y que estos cambios armónicos hacen que las melodías *cambien* ante el oído («Samba de una nota só», característico de la bossa-nova, pone en escena justamente ese recurso: una misma nota suena a muchas distintas en tanto lo que va cambiando son los acordes que la acompañan). Un mismo sonido puede sonar tenso o conclusivo según junto a qué otros sonidos se lo escuche. Una mis-

ma melodía puede sonar de manera muy diferente (puede sonar a *otra melodía*) según los acordes de su armonía. No obstante, en sus orígenes populares, esta posibilidad sencillamente no existía. La armonización de las melodías era convencional y, por lo tanto, mal podría haber estado allí lo característico de una canción. En los desarrollos posteriores de estos géneros, en cambio, la armonización (e incluso lo tímbrico, lo textural, cuestiones relativas a las densidades orquestales y, muchas veces, lo formal) pasa a ocupar un lugar de privilegio. En una primitiva milonga campera, en un samba o en un choro tradicional brasileño, en uno de los viejos tangos que Gardel cantaba en sus comienzos, la armonía y la instrumentación son irrelevantes. Esos mismos elementos, sumados a algunas características formales, son, en cambio, fundamentales para definir la especificidad de, por ejemplo, la grabación de «Sur» realizada por Edmundo Rivero junto a la orquesta de Aníbal Troilo, el 23 de febrero de 1948, con arreglos de Galván; de «La cumparsita» tocada por el Cuarteto Típico del mismo Troilo en 1968 —del que formaba parte el guitarrista Ubaldo De Lío—, o de la lectura de «Los mareados» grabada por el Octeto de Astor Piazzolla en 1958. El fenómeno es similar al que puede escucharse en los arreglos escritos en Estados Unidos por Quincy Jones, Gordon Jenkins, Nelson Riddle u Oliver Nelson para cantantes como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan o Johnny Hartman o en las versiones de temas clásicos del jazz, provenientes en su mayoría de comedias musicales, realizadas por músicos como Bill Evans, Miles Davis, Duke Ellington o John Coltrane. En los viejos tangos de Gardel las guitarras de los acompañamientos son, hasta cierto punto, reemplazables (de hecho, a una empresa discográfica alguna vez se le ocurrió hacerlo, con el argumento de que sonaban mal). Por supuesto que el color o el tono general serán otros si son otros los guitarristas o si en lugar de ellos aparece un piano o una orquesta. Pero la canción, para cualquiera que la escuche, seguirá siendo la misma. En cambio, a medida que la funcionalidad del concierto fue desplazando a la del baile, eso que inicialmente había sido tan sólo una vestimenta, el *arreglo*, fue conquistando un grado de esencialidad cada vez mayor. Las canciones podían seguir siendo las mismas, pero, poco a poco, dejaban de ser el todo para convertirse apenas en un punto de partida, en una referencia. Un fondo contra el cual la particularidad de la figura (la versión, el arreglo) pudiera recortarse con claridad. La obra, cada vez más, era la *versión*, aun-

que los artistas lo negaran y reivindicaran una supuesta fidelidad a «la esencia» de esa canción. «La cumparsita» por el Quinteto Real de Salgán y «La Cumparsita» en la versión mencionada de Troilo son la misma canción sólo en la medida en que esa referencia común permite, justamente, percibir su nivel de diferencia.

Piazzolla, hablando sobre algunos de los tangos que había escrito para su orquesta formada en 1946, explicaba: «“El desbande”, que tiene un comienzo del tipo de “El tamango”, de Carlos Posadas, sigue después con las variaciones endemoniadas y terriblemente difíciles que ya empleaba yo. Y en la parte final tiene un valseado. Entraba a dejar de lado el ritmo clásico, a olvidarme de los bailarines, a tocar para que la gente escuchara». El párrafo no podría ser más claro en cuanto a la explicitación de una relación entre elaboración y funcionalidad. Está, desde ya, el nexo entre dificultad y valor que venía siendo característico de la música artística desde el siglo XIX. Pero está, sobre todo, la idea de la escucha atenta opuesta a la del baile y la de una músicaailable en sus orígenes que comenzaba a ser pensada para otros fines y otros ámbitos: el disco y el concierto. El conflicto entre las viejas reglas de un género ligado a funcionalidades populares y los códigos estéticos que inauguraba una música emparentada con él pero ya pensada para otra cosa, no era distinto, en su esencia, del que aparecía en la crítica de «Black, Brown & Beige», de Duke Ellington, publicada en 1944 en *Down Beat*, la revista estadounidense especializada en jazz: «Allí no hay *beat* y si no hay *beat* no hay jazz. Además, Ellington se toma más de diez minutos para decir mal lo que habitualmente dice bien en tres minutos».

Si el jazz no tuvo dificultades para procesar el paso del baile al concierto y al mundo propio del consumo de discos, entre otras cosas porque la pérdida de masividad local se compensó con la internacionalización del consumo, la situación argentina fue otra. En un mercado pequeño y sin posibilidades de expansión internacional (muchas minorías podrían haber conformado un grupo consumidor interesante, como sí sucedió con el jazz a partir de las revoluciones del bop, el cool y el free, y como volvería a suceder con algún rock experimental entre 1967 y 1974), lo que dejaba de bailarse tarde o temprano tendía a desaparecer.



El caso Piazzolla

Astor Piazzolla comenzó su carrera en el tango. Y lo hizo de la manera más ortodoxa imaginable: junto a Carlos Gardel. Sin embargo, en esa escena fundante hay algunos datos que completan su valor premonitorio. Piazzolla, de 13 años, radicado en Nueva York desde los 4, estudiante de piano con Béla Wilda y de bandoneón (un instrumento que su padre le había comprado cinco años antes, en una casa de empeños, por 19 dólares) con Aquiles D'Aquila, aparece en la película *El día que me quieras*. Pero allí no toca ningún instrumento sino que actúa (hace el breve papel de un vendedor de diarios) y, sobre todo, no está en Buenos Aires. Hay, podría decirse, una lejanía de origen. En esa doble inserción en el tango, por un lado junto a quien operaba –y aún lo hace– como dios de un rito particularmente definitorio de la identidad porteña y, por otro, en Nueva York e incorporado (aunque fugazmente) a la gran industria del espectáculo, puede percibirse una cierta tensión que permanecería durante (y nutriría) toda su trayectoria.

El otro elemento de esa raigambre polifónica era, desde ya, su estudio de la música clásica y la fascinación que sentía por ella y por su efecto legitimador. De Béla Wilda, discípulo a su vez de Sergei Rachmaninov, Piazzolla aseguraba que le había «enseñado a

amar a Bach». El hecho de que ya siendo un profesional como músico de tango haya decidido estudiar con Alberto Ginastera y, unos años después, en París, con la ya entonces legendaria Nadia Boulanger, muestra también hasta qué punto valoraba el aprendizaje de los viejos arcanos de la tradición clásica occidental, a los que, de todas maneras, accedió de manera fragmentaria e incompleta.

Aunque Piazzolla supiera menos de la teoría tradicional que cualquier músico clásico formado en la academia —estudió piano pero era incapaz de tocar una sonata del repertorio clásico-romántico y, como compositor, orquestaba de manera sumamente precaria—, siempre supo más que otros músicos de tango y, además, le interesaba demostrarlo. Piazzolla se veía a sí mismo llamado a ser una especie de Gershwin argentino: alguien capaz de *enriquecer* la música popular con un saber adquirido en otras tradiciones pero, también, un compositor capaz de crear una nueva música sinfónica y de cámara que diera cuenta de la tradición del tango, como Gershwin lo había hecho con la del blues y el spiritual. Paradójicamente, ese lugar de prestigio en el mundo de la música clásica llegó después de su muerte, acaecida el 4 de julio de 1992. No fueron sus obras *clásicas* las que le conquistaron ese privilegio sino, sobre todo, las *populares*. Ni sus conciertos para bandoneón o para bandoneón y guitarra ni sus piezas para cuarteto de cuerdas ni sus obras para orquesta son demasiado programadas en conciertos y casi no han sido grabadas en disco. En cambio, infinidad de intérpretes clásicos —el más notorio es el violinista Gidon Kremer— se han dedicado a tocar la música que Piazzolla hacía con sus propios grupos, en arreglos más o menos cercanos al espíritu de esos conjuntos en los que el gesto improvisatorio (aunque rara vez se improvisara genuinamente) era fundamental.

Aunque Piazzolla coqueteara en los títulos de sus piezas con el universo de la música clásica (y con su prestigio), como en «Concierto para Quinteto» o, por supuesto, en sus fugas —las más logradas son «Fuga 9» (en re menor, escrita para el noneto que formó en 1971 y con el que la grabó en 1972) y la famosa «Fuga y misterio», incluida originariamente en la *Operita María de Buenos Aires*—, mal podría haber supuesto que serían estas obras, sumadas a sus *Estaciones porteñas* (originalmente no concebidas como ciclo) o la música para la película *Enrico IV* (el tema «Oblivion»), las que un músico como Kremer elegiría de emblema. No obstante, en las virtudes y defectos (desde el punto de vista de la composición clásica, des-

de ya) de esas fugas, pueden detectarse con claridad algunos de los rasgos característicos del estilo de Piazzolla: una aproximación epidérmica a los recursos de la composición clásica (las fugas no tienen desarrollo, por ejemplo) pero, al mismo tiempo, un efecto de gran poderío. Pueden no ser fugas ortodoxas, pero difícilmente haya otras con mayor impulso rítmico y mayor inspiración melódica. Además —y a pesar de Kremer— allí puede rastrearse uno de los elementos sobrevivientes de la tradición popular en la que se inscriben: el doble juego entre las figuras del compositor y del intérprete, sobre todo cuando se trata de la misma persona. O dicho de otra manera: la forma en que terminan de ser lo que son sólo cuando es Piazzolla el que las toca. Gerardo Gandini, un compositor clásico —es uno de los nombres más importantes de la generación de autores surgidos en la Argentina a finales de la década de 1960— y también pianista del último sexteto formado en 1989 por Piazzolla, definía con justeza: «La música de Piazzolla es Piazzolla tocándola».

En la música de este bandoneonista que a los 18 años ingresó a la orquesta de Aníbal Troilo, conviven de manera afortunada varios rasgos de época, un oído atento capaz de procesarlos de manera personal, y algunos malentendidos que, en manos de un talento único, produjeron, también, una música única. Uno de esos elementos concurrentes fue, desde ya, un sentimiento de modernidad, según el cual lo nuevo, la propia idea de ruptura y el estar en la vanguardia eran percibidos como valores. La década de oro del tangoailable (y la de su estilización y refinamiento), la de 1940, coincidió con el advenimiento, en la Argentina, del peronismo, que lo favoreció indirectamente al estimular una cierta expansión industrial, si bien tuvo con este género una relación de cierta desconfianza (su banda de sonido fue más bien el chamamé y ciertas formas del folklore rural muy ligadas a las fiestas, que empezaron a sonar en las afueras de Buenos Aires con la explosiva migración desde el interior del país). En esos años, entre otras cosas, la industria del disco se afianzó en la Argentina —igual que en casi todo el mundo— y empezó a alimentarse, voraz, con la cultura nativa. El jazzailable y las comedias musicales que llegaban a través del cine eran una referencia, por supuesto, pero también el be-bop y algunas nuevas maneras de hacer música popular, donde la sofisticación del lenguaje y la exigencia técnica de las partes instrumentales pasaban de ser un decorado, un detalle de terminación que

eventualmente prestigiaba el producto, a convertirse en rasgos esenciales del lenguaje. Si en la orquesta de Benny Goodman o en la de Artie Shaw —tan populares en ese entonces en las ciudades de la Argentina como en los Estados Unidos—, la calidad de los instrumentistas y la buena factura de las orquestaciones eran argumentos de venta, en el nuevo jazz (y en el nuevo tango) que empezó a grabarse en la segunda mitad de la década, ese refinamiento pasó a ser constitutivo del estilo.

Con frecuencia se ha comparado a Piazzolla con el jazz —y, de hecho, en sus últimos años, sus grupos eran programados en festivales internacionales de jazz, como el de Montreux— pero hay un rasgo en común en el que, en general, no se ha reparado: el paso de las grandes orquestas a los grupos pequeños, en los que los solos se extienden más y en donde las armonías (en particular, las disonancias) y los ataques de los sonidos resultan mucho más punzantes y angulares. Hubo algunos, en el jazz, que tomaron como material el modelo de la big band (aunque a veces muy modificada en su conformación instrumental, incluyendo corno, arpa, oboes o flautas), por ejemplo, Gil Evans, Stan Kenton (en ocasiones), Gunther Schuller, George Russell, Gerry Mulligan, Quincy Jones o Don Ellis. Sin embargo, la gran evolución tuvo que ver con los formatos camarísticos, *de solistas*, que proliferaron a partir de la década de 1940. El rumbo de Piazzolla, desde su primera orquesta, que formó en 1946, al disco con cuerdas y piano grabado en París en 1955, y al formidable octeto que fundó en 1958, fue bastante similar.

En las notas publicadas en la contratapa de uno de los dos discos que grabó con ese grupo, Piazzolla decía haber escuchado al octeto de Mulligan, con el que había descubierto «ese goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo de conjunto al ejecutar un acorde, en fin, algo que nunca había notado hasta ahora con los músicos y música de tango». El grupo, escuchado en París en 1954, no había sido un octeto sino el notable *Tentette* de Mulligan pero, a imagen y semejanza de su falso recuerdo y ya en Buenos Aires, ideó ese Octeto Buenos Aires —integrado por él y Leopoldo Federico en bandoneones, Enrique Mario Francini y Hugo Baralis en violines, Atilio Stampone en piano, Horacio Malvicino en guitarra eléctrica, José Bragato en violoncello y Juan Vasallo en contrabajo— que definió para sí el tipo de escucha que hasta ese momento era exclusiva de los grupos de jazz. Si bien, como se ha dicho, en el baile había momentos para no bailar y la mayoría de las grandes

orquestas de tango tenían piezas *para escuchar*, el Octeto Buenos Aires era ya, definitivamente, un grupo de concierto. Su ámbito no sería el baile sino el disco y las actuaciones en vivo en lugares destinados hasta ese momento al jazz, a la manera de los clubes de Nueva York o París.

En 1958, el grupo publicó dos discos, *Tango progresivo* (un álbum de duración media, con seis temas, cuyo título denotaba el afán de modernidad) y *Octeto Buenos Aires*. Allí, Piazzolla escribía: «Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía, tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darle otras formas de lucimiento a los instrumentos. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante ni al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música». Desde su primer arreglo firmado —«Inspiración», de Peregrino Paulos (hijo), grabado el 3 de mayo de 1943 por la orquesta de Troilo— y algunos tangos extraordinarios que habían tocado esa orquesta, la de Osvaldo Fresedo y la suya propia («Prepárense», «Para lucirse», «Triunfal», «Lo que vendrá», entre otros), hasta ese grupo en que la guitarra eléctrica y la improvisación (o su apariencia) hacían su entrada, el paso había sido gigantesco.

La idea de «jerarquización» (la palabra es del propio Piazzolla) no es ajena, en todo caso, al sentimiento de inferioridad que los músicos de tradición popular suelen sentir frente a los *clásicos*. La misma palabra fue usada más de una vez por Horacio Salgán, quien en los mismos años de la primera orquesta de Piazzolla formó, fugazmente, la suya propia.¹ Y el concepto no es extraño, tampoco, a uno de los mitos que el propio Piazzolla se ocupó de alimentar y que tiene, como otros mitos similares, a Boulanger como protagonista.

En 1953, Piazzolla había ganado, con *Buenos Aires (Tres movimientos sinfónicos)* —composición que, para escándalo del público *clásico* de la época, que la abucheó en su estreno, incluía dos ban-

1. Las orquestaciones, extraordinarias, fueron repetidas a fines de la década de 1950, y en los comienzos de la siguiente, cuando volvió a formar la orquesta, y, reducidas, en las distintas encarnaciones de su quinteto —de las cuales la mejor fue la que incluía a Francini en violín y Pedro Láurenz en bandoneón— y en su dúo con el guitarrista Ubaldo De Lío.

doneones—, una beca otorgada por el gobierno francés para estudiar con la famosa maestra. Piazzolla a veces contaba que cuando ella escuchó sus obras clásicas le dijo: «Están bien pero no escucho demasiado de Piazzolla en ellas». En otras ocasiones lo que contaba era que, después de que él se animó a mostrarle uno de sus tangos —«Triunfal»—, ella dijo: «Astor, sus obras eruditas están bien escritas pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca». En cualquier caso, el sentido es bastante parecido al de la anécdota que cuenta el brasileño Egberto Gismonti acerca de su encuentro con la misma maestra, cuando también fue becado por Francia para estudiar con ella: «Como músico clásico es mediocre y como músico brasileño todavía no lo oigo». Es imposible saber si la gran maestra dijo frases de esta índole a muchos otros o si tenía, en efecto, un gran poder para detectar quiénes serían los músicos más importantes de América del Sur en los próximos años. No obstante, el sentido de esas leyendas, basadas sin duda en la realidad, encarna a la perfección el sueño de los músicos populares que bregan por la «jerarquización» de los géneros con los que trabajan: que alguien proveniente del ámbito académico les confiese que no tiene nada que enseñarles y reconozca, en lo que ellos hacen, un *alto* valor que se impone a sus materiales, supuestamente *bajos*.

Las características más notables del estilo de Piazzolla —un estilo que, de todas maneras, fue cambiando a lo largo de su carrera— surgían de la reivindicación de una tradición particular dentro del tango, la del sexteto de Julio De Caro y el grupo que con esa misma conformación había liderado el violinista Elvino Vardaro (que más tarde integró uno de los grupos de Piazzolla y a quien el bandoneonista dedicó la pieza «Vardarito», escrita para el noneto). A ello se sumaba un trabajo sistemático alrededor de las acentuaciones aditivas —que emparentan su música con las de Bartók y Stravinsky—,² el coqueteo con el ruidismo³ y el culto al contrapunto y

2. Una de las acentuaciones más utilizadas por Piazzolla, hasta el punto de convertirse casi en su marca de fábrica, fue la resultante de subdividir un compás de cuatro tiempos, medidos en negras, en tres más tres más dos corcheas, derivada de la acentuación de la milonga. Este compás aditivo puede escucharse con facilidad en el tema «Años de soledad», antes de la entrada del bandoneón.

3. Piazzolla utilizaba como recurso tímbrico el golpe de los dedos sobre la botonera del bandoneón y, en las cuerdas, el golpe sobre la caja de los instrumentos.

las secuencias del barroco.⁴ A fines de la década de 1950, la música anterior al clasicismo, en particular la de Antonio Vivaldi –la primera grabación en disco de sus famosas *Cuatro estaciones* es de 1942– y la de Georg Philipp Telemann, acababa de ser descubierta por el mercado. Incluso el nombre de Bach era entonces bastante nuevo en el mercado –*La Pasión según San Mateo* se había registrado en disco en Alemania, durante la Segunda Guerra Mundial, también en 1942– aunque sus obras para teclado fueran conocidas por los pianistas y su figura permaneciera, en el imaginario de los maestros y estudiantes de composición, como ejemplo más perfecto de *música pura*. Esa circulación del barroco fue fundamental en la conformación del gusto *culto* de la época, y la recurrencia a algunas de sus características de estilo estuvo asociada a varios proyectos *modernos*, además del de Piazzolla, como los de Dave Brubeck o John Lewis y el Modern Jazz Quartet.

El lugar de la música de Piazzolla en el nuevo gusto burgués ilustrado, en la Buenos Aires de la década de 1960 puede leerse, por ejemplo, en la novela *Dar la cara*, de David Viñas, que transcurre en 1958. En ese año, el mismo del primer octeto de Piazzolla, comenzaba a cristalizarse en la Argentina un proceso de modernización que parecía encarnarse, para la intelectualidad de esa época, en el proyecto del presidente Arturo Frondizi y en la fundamental reforma a los planes de estudio de la Universidad de Buenos Aires, encabezada por el rector, su hermano, Risieri Frondizi. Y también, un poco más adelante, en las ideas de un grupo de intelectuales que tuvo como centro a la Universidad del Litoral (en la provincia de Santa Fe) y, por supuesto, al Instituto Di Tella que, entre otras cosas, contó con su propio laboratorio de música contemporánea, dirigido por Ginastera. En *Dar la cara* se muestra, según la solapa de la primera edición, de 1962, «un ancho e inquietante mural de Buenos Aires». En esa novela, un personaje, en busca de «levante», mira a varios muchachos en una disquería: «El rubito ese, parecía enajenado con la canción de Eddie

4. La secuencia es una repetición sucesiva de un mismo movimiento melódico, transportado a distintas notas de la escala. Las referencias de Piazzolla a este recurso típico del estilo barroco pueden escucharse, por ejemplo, en su arreglo de «Milonga triste», cantada por Héctor de Rosas e incluida originalmente en el disco *Tango para una ciudad*.

Pequenino⁵ y el otro jugueteaba abrazándose a un álbum de discos con las manos de Piazzolla en la tapa». Si las difuminaciones del cool jazz (en palabras de Mulligan) parecían haber sido especialmente diseñadas para las brumas del existencialismo francés, su correlato porteño aparecía representado con precisión en el sonido de esos grupos camarísticos, virtuosos –después del octeto vino el quinteto y, en 1962, un nuevo octeto que integraba vibrafón–, que llevaban los materiales del tango a un nivel de abstracción nunca antes imaginado y que sonaban ostensiblemente *modernos*: la guitarra eléctrica, las percusiones en las cuerdas y el bandoneón, los compases aditivos, el contrapunto *à la Bach*. Allí estaba, como rezaba la solapa del libro de Viñas, el «ancho e inquietante mural de Buenos Aires» pero, también, el fresco de toda una época, un grupo social y una manera de relacionarse con las músicas de tradición popular.

Con los años, el estilo de Piazzolla fue limando algunas aristas. Fue haciéndose más lírico (sobre todo en milongas como «Oblivion» o en el tema principal de la banda de sonido de la película *La intrusa*). Trabajó sobre *ostinati*, como en «Libertango» y se acercó a la instrumentación del rock (en sus grupos italianos y, sobre todo, en el octeto de mediados de la década de 1970, donde incorporaba sintetizador, órgano y piano eléctrico, además de bajo y guitarra eléctricos, bandoneón, batería y violín –más tarde reemplazado por flauta y saxo). Tocó junto a grandes figuras de otros géneros, como la cantante Milva, el cantante y compositor Georges Moustaki (que había sido autor, entre otras canciones cantadas por Edith Piaf, de la célebre «Milord») y con dos músicos de jazz extraordinarios: uno de ellos fue su admirado Mulligan, con quien finalmente registró un disco, *Summit* (o *Reunión cumbre*, según la edición); el otro fue el vibrafonista Gary Burton, con quien grabó en vivo en el Festival de Montreux (y que unos años después de la muerte de Piazzolla dedicó un disco a su música).

A lo largo de una carrera que el mundo del tango, cada vez más abroquelado en la autoparodia, nunca terminó de aceptar del todo,

5. Un músico comercial de la época, ligado en sus orígenes al jazz y luego a los comienzos del rock'n roll en Argentina, que durante años dirigió orquestas en programas de televisión.

Piazzolla formó varios grupos y siempre, entre ellos, volvía al quinteto (bandoneón, guitarra eléctrica, violín, piano y contrabajo). Sus violinistas (Vardaro, Francini, Simón Bajour, Antonio Agri, Fernando Suárez Paz) siempre fueron virtuosos y, en algunos de los casos, con importantes carreras en la música clásica. Los guitarristas venían del jazz (Horacio Malvicino, Oscar López Ruiz) o el jazz-rock (Tomás Gubitsch, que integró el octeto eléctrico, venía del grupo de Luis Alberto Spinetta). Pero el lugar privilegiado era el de los pianistas. A ellos les dedicaba –o les permitía– los solos más destacados (la introducción de «Adiós Nonino» escrita para Dante Amicarelli, en la versión grabada en 1970; el de «Chin Chin», para Pablo Ziegler; el de Gandini en «Buenos Aires hora cero»). Y, si el papel de la guitarra era más bien el de un entretejido contrapuntístico y rítmico con el contrabajo, los pianistas, frecuentemente, tenían libertades de las que los demás carecían. De hecho, Piazzolla buscó siempre pianistas muy especiales y varios de ellos (Amicarelli, Osvaldo Tarantino, Ziegler, Gandini) con buenas dotes de improvisadores. Algunos de estos grupos intentaban nuevos rumbos (el noneto, el sexteto) y otros volvían a territorios más o menos conocidos. Pero lo que puede verificarse, tanto en las grabaciones de estudio como en los numerosos registros existentes de estos grupos en vivo, es, además de la calidad y personalidad de las composiciones de Piazzolla (y de su manera, maravillosa e inconfundible, de tocar el bandoneón), el nivel de afiatamiento, el ajuste y la expresividad de estos grupos. Un ajuste, por otra parte, que jamás iba en detrimento de la espontaneidad. Aunque el propio Piazzolla no lo supiera –o creyera que su mejor destino era otro–, aunque para él no hubiera mejor forma de reconocimiento que la de la música clásica, en las obras grabadas con esos grupos está presente (a pesar de las repeticiones, de las reescrituras apenas disimuladas y de mucha composición *de taquito* y con piloto automático) mucha de la música más bella, original, potente e inspirada de todo el siglo XX.

Vanguardia, política y mercado juvenil

Hubo un tiempo en que la juventud no existía como categoría de mercado. La industria aún no había inventado nada para venderle sólo a ella (o, más adelante, a quienes no quisieran abandonarla). Los niños aspiraban a ser adultos y se entraba, de golpe, en el mercado laboral o en el estudiantil. Las fotos de adolescentes, hasta mediados de la década de 1950, los muestran con los peinados, faldas, trajes y corbatas de la adultez.

Parte del cambio empezó a gestarse con la Segunda Guerra Mundial. La población masculina adulta había sido diezmada, sobre todo en Europa y, en particular, en Alemania. No es extraño, entonces, que un mundo juvenil (sin padres, podría decirse) haya empezado a incubarse y que haya tenido uno de sus epicentros en Hamburgo.

El final de la guerra, por otra parte, pudo haber sido una de las causas de un poderoso sentimiento de cambio, de una necesidad de refundación, de la idea de una nueva sociedad armada sobre nuevas reglas de convivencia. Si en el arte *culto* se verificaba un auge de estéticas rupturistas, que no sólo aportaban nuevos lenguajes sino, sobre todo, nuevas leyes acerca de lo que era —debía ser— el arte, en las costumbres urbanas empezaba a ser fundamen-

tal el consumo de entretenimiento artístico, mediado por una industria cada vez más poderosa, donde el cine y la música fueron protagonistas. Los jóvenes bailaban, los tabúes sexuales se liberaban poco a poco, las relaciones entre hombres y mujeres se hacían más francas y directas y, en todo ese intercambio social, tanto la música de baile y entretenimiento como los saberes acerca de ella, resultaron centrales. Los bailes, y en particular los bailes juveniles, no eran algo nuevo, desde ya, ni tampoco el hecho de que los jóvenes tuvieran hábitos culturales distintos de los de los adultos (el jazz y el tango, en las décadas de 1930 y 1940, habían sido consumidos sobre todo por jóvenes). Sin embargo, la importancia que estos ritos juveniles tomaron en la vida social se potenció con una industria en expansión que se alimentó de ellos y, al mismo tiempo, los estimuló con una nueva clase de producción, que les estuvo dedicada.¹

Lo nuevo era un valor en sí mismo. Y no era el único. También empezaba a ser prestigiosa una serie de contenidos asociados a culturas *primitivas*. El gusto francés por el jazz —y por formas del jazz más ligadas al espectáculo, como los *shows* de Josephine Baker— se relacionaba con el culto al africanismo que, aunque había surgido en las artes plásticas más de veinte años antes, curiosamente, se extendió en el momento en que se intensificaban los conflictos coloniales y, tal vez, la culpa pequeñoburguesa.

En particular, se africanizó el baile. Empezó a bailarse *separado* y la coordinación entre las acrobacias individuales de ambos bailarines pasó a ser uno de los elementos esenciales de la danza.² En los

1. Eric Hobsbawm, en *Historia del siglo XX*, consigna: «El poder del dinero de los jóvenes puede medirse por las ventas de discos en los Estados Unidos, que subieron de 277 millones en 1955, cuando hizo su aparición el rock, a 600 millones en 1959 y a 2.000 millones en 1973. En los Estados Unidos cada miembro del grupo de edad comprendido entre los 5 y 19 años se gastó por lo menos cinco veces más en discos en 1970 que en 1955. Cuando más rico el país, mayor el negocio discográfico».

2. Podría decirse que las culturas urbanas occidentales, durante el siglo XX, se africanizaron. O, por lo menos, que incorporaron ideales estéticos provenientes de algunas culturas africanas. Las esculturas de Picasso, por supuesto, pero, también, un nuevo ideal de belleza que hizo eclosión en la década de 1970 y que valorizaba los músculos largos, las líneas rectas sobre las curvas y que desarrolló toda una nueva forma de entrenamiento corporal (y una moda que lo identificaba con la salud) destinada a lograrlos.

Estados Unidos, una versión más rápida, marcada rítmicamente y bailable del blues derivó, primero, en el boggie-woogie (que cultivaba, entre otras, la orquesta de Count Basie) y, más tarde, en todo un género, bautizado con precisión como rhythm & blues, que tendría como uno de sus hijos dilectos al rock'n roll y como marca de fábrica esas nuevas maneras de bailar. De todas maneras, esta nueva música no se hizo totalmente masiva hasta que no la tomaron para sí los intérpretes blancos. Uno de ellos en particular, llamado Elvis Presley, convirtió ese género (y ese baile y ese ritual juvenil) en un fenómeno internacional. Las condiciones sociales de la Europa de posguerra hicieron posible la explosión.

El afán de novedad, los jóvenes conformando un nuevo mercado consumidor que empezaba a generar hábitos propios y diferenciados de los de la población adulta, una industria en expansión, el acceso de una gran proporción de esa población juvenil a las escuelas de arte inglesas (un proyecto del Laborismo para dar contención a esos jóvenes proletarios, que en muchos casos habían quedado huérfanos) y a las universidades de todo el mundo, un mapa mundial transformado radicalmente por la guerra (y por el hecho de que la Rusia de Stalin fuera una de las ganadoras), por movimientos independentistas como el de Argelia y, poco después, por revoluciones de corte socialista como la cubana; todo ello conformó un caldo de cultivo único. Quizás haya sido también una consecuencia de la guerra —y de la destrucción de muchas de las instituciones del campo intelectual tradicional— que las vanguardias, que hasta hacía poco pujaban por un lugar en el mundo, se afincaran en las otrora reaccionarias academias y se hicieran hegemónicas.

Las sociedades urbanas que empezaron a consolidarse a fines de la década de 1950 estuvieron caracterizadas por el lugar progresivamente predominante de la juventud en la formación de hábitos culturales, por nuevas músicas mediadas por la industria y operando como el más fuerte elemento identificador y formador de identidad comunitaria e individual, por la generalización de las posiciones políticas *de izquierda* en los ámbitos intelectuales y universitarios, por el dominio de las estéticas rupturistas en el arte *culto* y, cada vez más, por el mutuo interés entre la academia y esas formas del entretenimiento (y también por muchas expresiones de culturas no occidentales) que muchos empezaban a llamar *arte popular*. En ese contexto nació y creció el rock; en ese marco cultural,

parte de ese rock se hizo vanguardista; y en ese paisaje, ese vanguardismo no sólo fue aceptado sino que conquistó niveles de popularidad inéditos. A fines de la década de 1960, Jimi Hendrix sería, por ejemplo, un ídolo popular explotando, literalmente, el timbre de una guitarra eléctrica y creando una suerte de dramaticidad del sonido en sí mismo, que ya nada tenía que ver con los bailes ni los picnics primaverales festejados hasta hacía todavía muy poco en las películas de Elvis Presley. Woodstock, en todo caso, era cualquier cosa menos un picnic primaveral y lo notable era el nivel de aceptación masiva a estéticas de *ruptura*: Hendrix, el largo solo de batería de Mike Shrieve en la presentación de Santana, esa suerte de versión radicalizada y expresionista del rhythm & blues encarnada por Joe Cocker en su versión de «With a Little Help from my Friends» o las acrobacias en la guitarra de Alvin Lee, al frente del grupo Ten Years After. En muy poco tiempo, parte de eso que había nacido como baile y entretenimiento, y se había afincado como ritual generacional, desarrolló además otras características y se convirtió en otra cosa. Y en ese proceso fue determinante el camino, en principio imprevisible, tomado por un grupo musical formado por cuatro ingleses de origen proletario y de clase media baja, hijos de la posguerra y de las escuelas de arte del Laborismo, que comenzaron haciendo rock'n roll en los clubes de su Liverpool natal y empezaron a tener notoriedad en Hamburgo, donde los jóvenes, dueños de la noche, intentaban olvidar la guerra que había matado a sus padres.

Más allá del flequillo

La canción pop, que comienza a ser la *lingua franca* a comienzos de la década de 1960, se difundió por radio todos los días, miles de veces, en todo el mundo, y sus audiciones se multiplicaron, incansablemente, en los tocadiscos caseros y en los bailes, tanto públicos (en clubes o, más adelante, discotecas) como privados (en casas de familia con padres y madres de viaje o vacaciones, o apostados en algún rincón apto para la vigilancia o prudentemente exiliados en habitaciones lo más retiradas que fuera posible). Era practicada por múltiples cuartetos y quintetos que incluían guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería, además de voces solistas y ocasionales coros a cargo de uno o varios de los demás integrantes. Había surgido a partir del rock'n roll pero, también, de la canción popular a la Stephen Foster, de las comedias musicales y de las músicas rurales estadounidenses, de las operetas inglesas, del vodevil, a veces del jazz y en ocasiones del blues, con grados y proporciones muy diversos en la mezcla final.

Su esquema era, supuestamente, sencillo: pocos acordes (en ocasiones apenas los tres básicos), melodías armadas casi siempre sobre las notas principales de esos acordes, una marcación rítmica

simple y regular,¹ una estructura formal que remitía a las canciones folklóricas, con frases simétricas distribuidas en una copla que se repetía en pares, separados por un estribillo y letras que hablaban sobre todo de amor, algunas veces de relaciones sexuales y otras de problemáticas sociales, siempre desde una perspectiva juvenil. Sin embargo, esas canciones eran lo suficientemente distintas entre sí como para que nadie fuera capaz de confundirlas. Había allí un *resto del texto* irreductible al análisis musical más tradicional. Un resto que muchas veces tenía que ver con lo que Roland Barthes hubiera llamado «el grano de la voz» de haberse interesado, por ejemplo, en la manera de cantar de Mick Jagger o en la forma de tocar la guitarra rítmica de Keith Richards.

En efecto, como en la mayoría de las formas musicales de tradición popular, la interpretación (inflexiones, matices, sutilezas rítmicas o de articulación) era lo que completaba la obra. Una canción de los Rolling Stones (aunque no hubiera sido compuesta por ellos) era de ellos sólo cuando ellos la interpretaban. Esas particularidades del estilo de cada cantante y cada grupo, de los que empezaron a surgir millones en los Estados Unidos e Inglaterra –y, muy poco tiempo después, también en lugares remotos como Hungría, Brasil, Uruguay o Argentina–, eran tan obvias para el público erudito como indescifrables para el oyente lego.

La música clásica –es decir, sus leyes, o, dicho de otra manera, qué escuchar en ella para percibir su variedad y sentir placer– también era ajena para los oyentes no iniciados. Pero sus rasgos de clase (de clase dominante, por cierto) y la relación con la academia (todavía, para muchos, saber música es saber música clásica) la asimilaban a la totalidad, al mundo. Era el que no la entendía quien estaba afuera y, de hecho, muchos planes educacionales la incluían e incluyen, como a la matemática y la lengua, con la convicción de que ese saber incorporaría a ese sujeto al mundo. El rock,² en cam-

1. Esa marcación rítmica en general duplicaba, con golpes en el tambor, las corcheas en un compás de cuatro negras, acentuando la tercera y la séptima y produciendo entonces acentos en el segundo y cuarto tiempo de cada compás.

2. El término «rock» se utiliza aquí de manera genérica para denominar todo el movimiento que surge a partir del rock'n roll en la década de 1960, sin incluir las posteriores diferenciaciones –muy frágiles, por otra parte– entre rock y pop, que terminaron reemplazando las que, un poco antes, separaban para el público las formas más comerciales de las más artísticas o las más contestatarias de las

bio, se sitúa voluntariamente afuera. Para entender el rock hay que saber de rock, y para saber de rock hay que pertenecer a ese universo particular. Esa característica esotérica, de saber secreto,³ le permitió en principio diferenciarse del saber adulto y sus reglas (y, por extensión, de la sociedad adulta y de sus academias) y, sumada a la importancia que en la definición de esos objetos culturales tuvieron sus funcionamientos rituales,⁴ llevó a una modalidad de análisis particular. Desde el escalón inferior de la evolución encarnado por la crítica periodística de rock —«gente que no sabe escribir, entrevistando a gente que no sabe hablar para gente que no sabe leer», según la histórica definición de Frank Zappa— hasta muchos de los ensayos publicados sobre el tema, sólo se habla para eruditos; se habla de gestos, de genealogías (bandas y discos anteriores), de funcionamientos sociales, de las características del público que sigue a ese artista en particular y de la puesta en escena. De lo que casi no se habla es de música.

Pretender dar cuenta de la riqueza y variedad de lo que surgió en las últimas cuatro décadas del siglo XX, y todavía en el XXI, sin observar sus funcionamientos sociales sería, en efecto, no entender parte de lo que lo constituye como fenómeno de singular complejidad e interés. Pero resulta igualmente ingenuo despachar todo el rock como si respondiera a una ideología homogénea, como si no hubiera presupuestos estéticos diferentes en The Police y en Sex Pistols —a pesar de tratarse en ambos casos de reacciones frente a la ultraelaboración de parte del género, en la década de 1970— y, sobre todo, como si no hubiera diferencias de densidad de lenguaje.

3

más complacientes. En su acepción actual más generalizada, la palabra «pop» identifica las músicas que necesitan (y exhiben) la producción del estudio de grabación (y, obviamente, la figura del productor), y la palabra «rock» aquella que cultiva una estética *en vivo*.

3. Se trata, en realidad, de una ilusión de secreto, alimentada por una gigantesca industria (revistas especializadas, canales de televisión, videoclips, Internet) que es la que, precisamente, hace que la posibilidad del secreto no exista. Más bien, como siempre, aunque ahora mediada por una industria mucho más poderosa y eficaz, lo que aparece es la vieja costumbre humana de juntarse con algunos (los que comparten esos secretos) y separarse de otros.

4. Existe además el fenómeno de la acentuación consciente, una vez que el mecanismo fue detectado, de la gestualidad propiciatoria del rito, ya convertida en mercancía, y luego, de la retroalimentación entre esas sobreactuaciones y las del público.

Podría decirse que, globalmente, el rock define formas propias de circulación y de escucha. Pero que dentro de ellas hay innumerables matices, tan significativos en sus contrastes como en sus similitudes. Matices que, como si se tratara de una información genética inscrita en las células desde el comienzo de los tiempos, están presentes, todos ellos, en la carrera de los Beatles y en las posteriores actividades solistas de sus integrantes: el rock'n roll como actitud y ritual generacional, la elaboración de la *forma canción* hasta llevarla a su propio límite, la experimentación sonora, la crispación expresionista de los recursos dramáticos del rhythm & blues en el heavy, la complejización de la tarea de producción en el estudio de grabación, las fronteras del ruido y del silencio, el rechazo a esa sofisticación, la vuelta a la sencillez, la idealización de la crudeza, la autoinmolación estética. Cada uno de esos movimientos, que son los que derivaron, a grandes rasgos, en las escuelas más importantes del rock a partir de 1965, pueden observarse en los propios movimientos de los Beatles.

Los Beatles fueron, en todo caso, un fenómeno anfibio. En gran parte, por el espíritu de época imperante —y porque ese espíritu de época estaba en gran medida modelado por ellos— y, en parte, por la tensión con sus propios orígenes culturales y sus limitaciones técnicas. Al mismo tiempo que conquistaban una popularidad y un nivel de influencia en la vida social gigantescos, experimentaban musicalmente. Mientras sus canciones seguían bailándose, pasándose por la radio y vendiendo millones de unidades, desarrollaban un nivel de sutileza y detallismo en la composición totalmente inéditos en la música pop. Sus canciones eran al mismo tiempo canciones populares (una melodía, un acompañamiento acórdico y una letra) bellísimas, originales y siempre inspiradas (y también, como tales, podían ser interpretadas por otros músicos, desde Frank Sinatra a Wilson Pickett), y también obras donde el arreglo había dejado de serlo para convertirse en algo con tal grado de esencialidad que se hacía irremplazable. «Eleanor Rigby», por ejemplo, es a la vez una hermosa canción, que puede hacerse de muy diferentes maneras, y una composición terminada (a la manera de la canción de cámara de la tradición romántica y de comienzos del siglo XX) en la que nada puede tocarse sin que la obra cambie. Si las canciones de Schubert o Fauré son inimaginables sin sus partes de piano —que son mucho más que acompañamientos—, si el piano de «La trucha» es tan «La trucha» como la parte vocal,

lo mismo puede decirse del doble cuarteto de cuerdas de «Eleanor Rigby». O de toda la construcción de «A Day in the Life». O de «The Fool on the Hill», donde se llega al refinamiento extremo de utilizar dos flautas traveseras en el comienzo y dos flautas dulces en el estribillo. Los ejemplos son casi infinitos: el corno en «For No One»; el palimpsesto instrumental, sumado a los procedimientos de laboratorio, en «Strawberry Fields Forever»; todo lo que en la edición original, en LP, era el lado 2 de *Abbey Road*. Todos los casos demuestran que los Beatles realizaron dos desplazamientos fundamentales en la idea de composición musical: de la música clásica a la canción pop y de la partitura al estudio de grabación. La experimentación en los procedimientos de registro, mezcla y montaje, a pesar de lo rudimentario del equipamiento con el que contaban, confiere a piezas como «Strawberry Fields Forever» o «I'm the Walrus», la calidad de únicas y, además, irreducibles a cualquier notación.

Se sabe que los Beatles, a partir del momento en que empiezan a desarrollar conscientemente esa segunda naturaleza de sus canciones, ligada más a la abstracción y a la escucha que al baile y el ritual juvenil, decidieron no tocar más en vivo. Había un hecho objetivo: lo que sonaba en discos como *Rubber Soul* (1965) y *Revolver* (1966) no podía lograrse, con la tecnología de esa época, sobre un escenario. Mucho menos cuando, como ellos mismos relataron más de una vez, los gritos de las fans no les permitían oír lo que tocaban. Pero eso, en sí, no era importante. Sí lo era, en cambio, que los Beatles lo consideraran importante, que aquello que se perdía fuera del estudio les pareciera esencial y constitutivo de la música. Es decir: ellos podrían haber hecho en vivo, como muchos otros, adaptaciones más o menos simplificadas de lo que sonaba en los discos y, sin embargo, no lo hicieron. Es que en la concepción que empezaron a gestar por ese entonces, esos desarrollos texturales, formales y tímbricos que construían en horas y horas de estudio (y de trabajo casero sobre las cintas) no eran un *embellecimiento* de la canción. *Eran* la canción. En esa misma época, 1965, el músico de jazz Charles Mingus dijo, refiriéndose a los Beatles, «espero que puedan ver más allá del flequillo». Flequillo, en inglés, se dice *fringe*, una palabra que también significa horizonte. Lennon, McCartney, Harrison y Starr pudieron, efectivamente, llegar hasta el horizonte y ver más allá. Lo que vieron los asustó o, por lo menos, los convenció de que ese tránsito no era posible para ellos.

Después del cénit (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, *Magical Mystery Tour*, *Álbum blanco*) hubo un movimiento en otro sentido —que se plasmó en el proyecto fallido de *Get Back*, convertido finalmente en *Let It Be*, y en mucho de lo que Lennon hizo como solista— y un canto de cisne, *Abbey Road*.

En apenas cuatro años, cuatro jóvenes que jamás habían pasado por un conservatorio, que carecían de cualquier clase de formación musical sistemática, partiendo de una enciclopedia sumamente precaria —la música que escuchaban por la radio, la que se cantaba en las casas y la que estaba en los discos que los soldados y luego los marineros estadounidenses habían llevado a Europa— y cuyas capacidades instrumentales eran incluso menores que las de muchos otros músicos de rock, habían cambiado para siempre el universo de la canción de tradición popular y, de paso, habían convertido el rock en un campo que aparecía notablemente fértil para la experimentación y especialmente generoso para recibir aportes de otras tradiciones, a los oídos de los que empezaban a hacer música (muchos de ellos sí con formación académica) cuando los Beatles estaban dejando de hacerla.⁵ Es obvio, por otra parte, que los Beatles no fue el único grupo que llevó el rock a un *status* asimilable al de la música artística. Estuvieron los Rolling Stones, por supuesto, y los Beach Boys (y las cosas que ellos hacían estimulados por los Beatles y la manera en que eso, a su vez, estimulaba a los Beatles). Pero también grupos hoy menos recordados, como The Hollies y, desde ya, toda la línea que en los Estados Unidos trabajó a partir del blues y los folklores rurales, empezando por The Band y, es claro, por Bob Dylan, más el fenómeno de los *songwriters* (Leonard Cohen, Paul Simon, Laura Nyro, Carole King, Carly Simon —en los Estados Unidos— y Donovan y el primer Elton John —en Inglaterra—). Todos ellos, más los grupos y solistas que en Inglaterra par-

5. Las nuevas camadas de músicos de rock, en particular aquellos que abonaron el campo del rock progresivo, poseían una extracción sociocultural distinta. La mayoría había estudiado en escuelas prestigiosas y universidades (aunque no siempre carreras musicales) y muchos de ellos provenían de las clases altas. Si los Beatles habían comenzado su carrera profesional con un equipamiento instrumental muy precario —que fueron incrementando y perfeccionando a medida que ganaban dinero con la propia actividad musical—, Rick Wakeman, Tony Banks o Keith Emerson ya ingresaban a la vida profesional con un instrumental millonario.

tieron del blues (John Mayall, Alexis Korner, Yardbirds, Cream, Traffic, Fleetwood Mac) y los que en los Estados Unidos tomaron en cuenta las innovaciones inglesas (sobre todo Hendrix), son parte de ese movimiento en el cual los elementos estilísticos de las distintas vertientes de rock circulantes se adueñaron de la casi totalidad del mercado del disco y el espectáculo. Y, también, son la prueba de cómo dentro del género aparecieron músicos que buscaron (y buscan) la circulación artística. De hecho, en muchos de estos casos, el recital y el concierto terminaron desplazando de manera casi total a los bailes como forma de circulación privilegiada.



Los sonidos de una manzana

Cuando oí los sonidos definitivos me sentí conmovido. Eran tan poco característicos, tan distintos de los sonidos limpios que siempre habían preferido los Beatles... En esa época, Phil Spector era el compinche de John... Me quedé perplejo, porque sabía que Paul jamás habría accedido a algo semejante. De hecho, lo llamé y me dijo que nadie se sentía más sorprendido que él.

La declaración, publicada por la revista *Rolling Stone*, era de George Martin. Allí también aclaraba: «Siempre se entendió que el álbum sería diferente de todo lo que los Beatles habían hecho antes. Sería genuino, sin sobregrabaciones, sin edición, verdaderamente en vivo, casi de aficionados. Cuando John trajo a Phil Spector contradijo todo lo que había dicho en un primer momento».

Habían pasado pocos días desde el 8 de mayo de 1970, la fecha en que *Let It Be* salió a la venta después de un año de haber sido terminado (y descartado) y después de un disco que, en realidad, ya había sido la mejor despedida posible, *Abbey Road*. Martin había sido una de las piezas clave en la música de los Beatles y, en ese disco en que no había participado más que como oyente, volvía a serlo. La ausencia de Martin es allí tan audible como la tosquedad

de la línea de bajo que Lennon toca en «The Long and Winding Road».

En la misma época en que ese disco era publicado, McCartney tenía un drama de conciencia. Allen Klein les estaba robando todo lo que podía, llevaba la empresa Apple a la quiebra¹ y, para salvar a los Beatles, no encontraba otra manera que enfrentarse a ellos. «¡Eso sí que fue un trauma!», cuenta en la biografía/diálogo escrita por Barry Miles.²

No sólo los Beatles se habían separado –el más fabuloso de los grupos y las más agradables de las personas– sino que los otros tres Beatles, esos verdaderos amigos míos desde mucho tiempo atrás, mis más íntimos amigos, eran ahora mis peores enemigos de la mañana a la noche. Desde la infancia yo había formado parte de ese grupo, había crecido con ellos, eran mi familia, mi escuela, mi vida.

Cuando *Let It Be* –el segundo LP de los Beatles editado por Apple– salió a la venta, Lennon ya hacía siete meses que se había desvinculado del grupo, lo que quería decir, simplemente, que los Beatles ya no existían. Sin embargo, como si se tratara de la muerte de un gran estadista (tal vez lo era) la verdad se ocultaba rigurosamente.

El 10 de abril, Apple había producido su última gacetilla en nombre del grupo. La había escrito Derek Taylor y la había pasado a máquina una secretaria llamada Mavis Smith. Decía:

Ha llegado la primavera y mañana Leeds juega contra Chelsea, y Ringo y John y George y Paul están vivos y llenos de esperanza. El mundo aún gira, y también nosotros y ustedes. Cuando deje de girar... entonces será cuando habrá que preocuparse. No antes. Hasta entonces, los Beatles están vi-

1. Apple fue un intento inédito de empresa cultural que, además de las propias producciones de los Beatles, juntos y como solistas, y de los protegidos de McCartney (Badfinger y Mary Hopkin), llegó a editar dos discos del Modern Jazz Quartet y a publicar por primera vez un álbum con música del compositor John Tavener, que trabajaba en ese entonces como plomero y que había conocido a Ringo Starr arreglando las cañerías de su casa.

2. *Many Years From Now* (Kindsay Punch Music, 1997), publicado en castellano como *Hace muchos años* (Emecé, 1999).

vos y gozan de buena salud, y el beat continúa, el beat continúa.

Parecían decir «todo saldrá bien, déjalo correr» (que es más o menos el sentido de «Let It Be»). Salían a desmentir rumores e, incluso, al entonces biógrafo oficial del grupo, Hunter Davies, que había afirmado en el *Sunday Times* que «después de que John formó pareja con Yoko Ono, el resto de los Beatles no existió más». El mundo, en efecto, había dejado de girar y a la manzana de Apple ya le habían encontrado el gusano. *Let It Be* es la historia de esa historia pero, también, de la tensión entre dos maneras de concebir la música pop. Dos formas que, mientras los Beatles habían funcionado, se habían equilibrado entre ellas. Dos maneras que, en todo caso, explican tanto el boom evolutivo del rock de comienzos de la década de 1970 como su posterior rechazo a esa evolución. El rock en su conjunto haría, de manera amplificadas, lo mismo que los Beatles habían intentado con *Let It Be*.

«John dijo que no debía haber ecos ni sobregabaciones ni ninguno de mis artilugios. Debía ser un álbum franco», contó George Martin. Se refería a algo que tenía que ver con el despojamiento, con cierto tipo de autenticidad en una época (y en un género como el rock) en que la autenticidad era esencial en la construcción del valor. Qué tocaban realmente los músicos que tocaban, cuánto y qué le agregaban los productores de los sellos discográficos, cuál era el sonido *verdadero* de un grupo, todo esto resultaba fundamental en un momento en que, además, el virtuosismo instrumental había hecho su entrada y empezaba a ser considerado por el público una variable de peso. A fines de los años sesenta ya habían aparecido músicos como Jimi Hendrix, Eric Clapton y Jimmy Page. Los Beatles, en ese sentido, habían quedado fuera de competencia. Correspondían a una idea anterior de lo que era un grupo de rock. Por un lado, eran mucho más avanzados que cualquiera de sus posibles competidores, aunque, como demostraría *Abbey Road*, el límite de ese avance era el propio límite del género de la canción pop. Pero, por otro, no eran capaces de un solo instrumental como los que empezaban a escucharse en ese entonces.

Se ha dicho que en *Let It Be* hay una búsqueda de algo que tiene que ver con el pasado, con la recuperación de cierta magia perdida. Para McCartney fue el acto desesperado de reencontrar las causas a partir de la reproducción de sus efectos. Con esa vuelta al

modelo de *banda de club*, a la época de los comienzos en Hamburgo, lo que quería recobrar era la amistad, el grupo de pertenencia perdido. Para Lennon se trataba de otra cosa, de defender un modelo musical en contra de otro, de reivindicar la sencillez y el despojamiento como estética. Pero, además, en ese disco hay una búsqueda de presente. Eran los años de las largas improvisaciones instrumentales. Santana y Hendrix tocaban en Woodstock, el jazz había hecho su incursión en el rock por el lado de Miles Davis (y de instrumentistas como John McLaughlin) y ese espíritu ya formaba parte de lo posible. El modelo del grupo que hacía canciones directas y, en principio, bailables, iba quedando relegado al mundo de lo más comercial. Los hijos de la clase obrera eran víctimas del desarrollo que habían propiciado. Los que habían empezado a hacer música en 1966, 1967 y 1968, con *Rubber Soul*, *Revolver* y *Sgt. Pepper* en la cabeza, ya tocaban mucho mejor que los Beatles.

«John había dicho que si una canción no les salía bien en la primera toma, la grabarían una y otra vez hasta lograr lo que querían», contaba Martin. «Fue espantoso; hacíamos toma tras toma tras toma. Y John preguntaba si la toma sesenta y siete era mejor que la toma treinta y nueve». En el camino, se agregó un tecladista que habían conocido en Hamburgo, Billy Preston, y, finalmente, Lennon decidió recurrir a su amigo Spector. Las cuerdas y el coro agregados por él a «The Long and Winding Road», por ejemplo, no tenían nada que ver con la manera en que, hasta el momento, los Beatles habían trabajado junto a Martin las inclusiones de instrumentos ajenos al grupo.

Tanto en la escritura para solistas (el corno en «For No One», la trompeta piccolo en «Penny Lane») como para grupos de cámara (el cuarteto de cuerdas en «Yesterday», el octeto en «Eleanor Rigby»), en las producciones anteriores había habido un fuerte acento en lo contrapuntístico. Martin, además, había inaugurado una manera *rítmica* de pensar las cuerdas. La función de esos grupos jamás era la de dar volumen o densidad a los acordes sino la de aportar nueva información. En el concepto de Martin, siempre que aparecía un instrumento o grupo de instrumentos era para hacer una voz significativa en sí misma. Para él —y para los Beatles hasta *Let It Be*— no existía la posibilidad del relleno. El caso de las orquestas o bandas más grandes era distinto: podía ser irónico, como en «When I'm Sixty Four», o experimental, como en «A Day in the Life». Pero jamás un simple argumento de tamaño, como en los

trabajos de Spector. En la elección de Lennon, sin embargo, no había error. Él quería precisamente eso. Y una confirmación posible es «Imagine», donde el orquestador fue nuevamente Spector y puede escucharse la misma clase de escritura monolítica.

Una estructura compleja tiende al caos, explican los matemáticos. Y los Beatles lo eran. La combinación de esos átomos dependía tanto de sus propias valencias como de montones de variables externas. Y si todo equilibrio es inestable, ése lo era aún más. Estaban los talentos individuales, por supuesto. Pero estaban, también, las cosas que uno y otro hacían para imitarse, para ser mejores que el otro en el terreno del otro. Lennon y McCartney eran, cada uno, dos al mismo tiempo. Ambos eran capaces de ideas geniales y ambos podían caer en la cursilería con gran facilidad. Ambos carecían, por otra parte, del saber que muchas veces necesitaban para plasmar sus intuiciones. George Martin, a quien nunca se le hubiera ocurrido una canción por sí solo, tenía, en cambio, ese saber. Y además, escuchaba. Era capaz de entender por dónde iba la imaginación de John y Paul y ofrecerles lo que buscaban. Pero, sobre todo, John y Paul competían entre sí. John trataba de ser mejor Paul que Paul, y viceversa. Eso compensaba la simplonería de John y la grandilocuencia de Paul. Eso hacía que Paul fuera capaz de «Oh Darling» y John de «A Day in the Life». O que ambos fueran capaces de ese *single* en el que Lennon hizo su mejor tema McCartney («Strawberry Fields Forever») y McCartney su mejor tema Lennon («Penny Lane»).

Entre lo que unía a las piezas de los Beatles estaba la amistad, pero esa clase particular de amistad que excluye cualquier otra cosa. La amistad de adolescentes que tienen tiempo para dedicarse a ella y que son capaces de poner allí absolutamente toda su energía. En los Beatles no había lugar para otra vida privada que no fuera la de los Beatles. En la película *Help* aparecían viviendo en una misma casa —una casa Beatle, con desniveles Beatle, delirante pero, en el fondo, lógica y ordenada—, y era natural. Nadie podía imaginárselos viviendo en distintos lugares, desayunando por separado en hogares decorados con diferentes estilos y teniendo otros amigos que no fueran ellos mismos o los amigos del grupo. Los Beatles eran la explicitación (y la fundación) del mito del grupo. Un mito que, como todos, tenía su origen en la realidad. «Los Beatles eran una pandilla, una familia, un entorno», contaba McCartney a Barry Miles.

Éramos todos íntimos de todos. Sabíamos cosas de los otros que la mayoría de la gente ignoraba. Para todos era una familia. Creo que el grupo se disolvió porque ya no podía dar más como familia. Había dado seguridad, afecto, humor, ingenio, dinero, fama, pero llegó un punto en que no daba excentricidad, no daba vanguardismo, no daba espontaneidad, no daba flexibilidad, ¡no daba audacia! Creo que para todos nosotros fue bueno que se terminara cuando lo hizo.

Tal vez el átomo que desestabilizó toda la cadena haya sido Yoko Ono. O tal vez no. Es posible que haya sido la edad o la época o el caos. Que lo mismo que había posibilitado la existencia de los Beatles (la amistad y la rivalidad de John y Paul) los llevara a la ruptura. En unas grabaciones de conversaciones entre ambos, registradas por Anthony Fawcet en septiembre de 1969, John dice:

Si te fijas en los discos de los Beatles, buenos o malos o como los consideres, ¡verás que el que ha tenido más tiempo extra eres tú! Por la única razón de que trabajabas así. Ahora, cuando entramos en un estudio, no quiero tener que someterme a tus juegos para conseguir espacio en el álbum, ¿sabes? No quiero tener que sufrir pequeñas maniobras o cualquiera que sea el nivel en que eso se maneje. Renuncié a pelear por un «lado A» o por conseguir más tiempo de estudio... No tengo la energía ni los nervios para imponerme, ¿sabes? Así que me relajé un poco... Nadie se relajó nunca; tú no te relajaste en ese aspecto.

Paul contesta que le dejaba más espacio pero que John no hacía nada para ocuparlo, y Lennon replica que para qué iba a hacer algo si sabía que no iba a tener espacio. Entonces, los Beatles hicieron *Let It Be*, que originalmente iba a llamarse *Get Back* y que dejaron de lado cuando se dieron cuenta de que nunca podrían ser esa banda que allí intentaban. Como si dijeran «aunque sea una última vez, hagamos lo que sabemos», vuelven a un pasado más cercano (aunque ya agotado) y enrulan el rulo (por lo menos en lo formal) del *Sgt. Pepper*. Y se despiden con *Abbey Road*. En particular, con su lado B.

La idea de trascender el formato de la canción pop no era totalmente nueva. The Mothers of Invention —la invención de Frank Zappa— trabajaba en ocasiones en ese sentido, y el grupo The Who

ya había editado en 1967 *Sell Out*, un disco en que las canciones estaban de alguna manera entrelazadas en un continuo. El mismo grupo, apenas unos días antes de que McCartney llamara a George Martin para proponerle un nuevo disco a la vieja usanza, el 23 de mayo de 1969, había publicado *Tommy*, bautizada por ellos como *ópera rock*. McCartney conocía a The Who y a The Mothers of Invention, los admiraba y confesó alguna vez que de ellos sacó la idea.

El disco se grabó entre julio y agosto de ese año en los estudios EMI —ubicados en Abbey Road, en St. John's Wood— y ese segundo lado (las pistas 7 a 17 del CD) no se trataba sólo de canciones relacionadas o unidas por afinidades estilísticas o poéticas. Allí los Beatles, junto a George Martin, compusieron —en el estudio— algo totalmente nuevo a partir de materiales preexistentes, unidos por una determinada organización tonal y por algunas recapitulaciones temáticas. La estructura de esa composición es la siguiente: una canción totalmente independiente («Here Comes the Sun»), seguida por otra («Because») que funciona como prelude de la suite. A manera de epílogo, un pequeño chiste («Her Majesty»), fruto de un accidente. El fragmento, que McCartney había escrito en Escocia («Es irónico pero para nada irreverente, es casi una canción de amor a la Reina», afirmó), había sido inicialmente ubicado después de «Mean Mr Mustard» y descartado. Cuando se hizo un acetato de la suite, el operador lo incluyó por error, al final, y a Paul le gustó. «Así era como ocurrían muchas cosas. En realidad, toda nuestra carrera fue así, de modo que es un final apropiado», le dice McCartney a Barry Miles.

Entre las particularidades de *Abbey Road* están el uso del sintetizador Moog, el único solo de batería de Ringo Starr y la batalla de guitarras entre John, George y Paul en lo que iba a ser el final, «The End». También, la presencia de los acordes de la sonata *Claro de luna* de Beethoven (aunque en orden inverso) en «Because» —Lennon contaba que había escuchado a Yoko interpretar esa sonata y le había pedido, entonces, que tocara esos acordes de atrás para adelante—, donde, además, aparece uno de los arreglos vocales más elaborados y complejos de la carrera de los Beatles. Las partes de McCartney y Harrison esta vez habían sido escritas por Martin, a diferencia de las ocasiones anteriores («This Boy» y «Yes It Is») en que habían usado armonía a tres voces y cada uno había arreglado su parte. El color general está dominado por el coro masculino de

nueve voces, producido por la superposición de tres grabaciones de esas tres voces, la guitarra de Lennon, doblada por un clave eléctrico con *sustain*³ (tocado por Martin) y el Moog de Harrison.

En esa serie de procesos puede encontrarse gran parte del estilo de la última época: tendencia a escalas modales, sucesiones de acordes cuyos finales son más suspensivos que afirmativos, protagonismo de la parte del bajo (en «She So Heavy», por ejemplo) y procesos de enmascaramiento tímbrico como los utilizados en «Come Together». Uno de los mitos más difundidos acerca de los Beatles indica que Lennon era el rebelde y el vanguardista y McCartney el conformista, el autor de canciones amables e inocuas para el gusto de niñas, señoras y burgueses; otro, simétrico, afirma que Paul era el buscador de novedades, el único que iba a conciertos de música contemporánea, el que grababa en su casa *loops*⁴ y hacía procesos experimentales con cintas y, de paso, el que introducía en la droga nada menos que a Mick Jagger. Más bien, en el enfrentamiento entre las estéticas de ambos aparece, por un lado, lo que más adelante se convertiría en la dicotomía rock/pop (o, también, música en vivo, cruda, sin aditamentos, «franca», como reclamaba Lennon, o música de estudio) pero, también, por otro lado, la lucha entre dos modelos de vanguardia en puja a fines de la década de 1960: la vanguardia europea y la vanguardia estadounidense. La que rompía con la tradición a partir de la exacerbación de esa misma tradición y la que, simplemente, la rompía en pedazos. La académica y la antiacadémica. El vanguardismo de McCartney era cercano al de Stockhausen. El de Lennon, al de Cage: las instalaciones y lo performático entendido como estética. Y, para que existieran los Beatles, ambas ideas de vanguardia se necesitaban mutuamente.

3. Efecto que produce artificialmente la permanencia de un sonido.

4. Se llama *loop* al procedimiento por el cual se une el final de un sonido con su comienzo (originariamente se lograba con un surco cerrado en un disco de pasta), consiguiendo, según las características de un sonido en el tiempo, un continuo o una repetición.

Roll over Beethoven

Ludwig van Beethoven fue el primer compositor que tuvo una clara idea acerca de que los demás lo consideraban el más grande de su época. Y escribió música sabiéndolo. No sólo podía forzar los límites de los estilos dominantes –ya iba a aparecer alguien que explicara sus interrupciones o sus rarezas formales con «golpes del destino» o «luchas titánicas»– sino que, de alguna manera, estaba forzado a hacerlo. Eso era lo que se esperaba de él, aunque el resultado fuera muchas veces incomprensible, y él lo tenía en cuenta. Además, para Beethoven, como para Lord Byron, era claro que la primera –y, tal vez, la más importante– de las obras de un artista era su propia vida.

En la idea del arte de Beethoven –o de la época que construyó con él su ideal estético–, el sufrimiento, la dificultad y la idea de lucha eran esenciales: «Los mejores de nosotros obtenemos dicha por medio del sufrimiento», escribió Beethoven en una carta a la condesa Erdödy, fechada el 19 de octubre de 1815. El artista era un héroe y, de alguna manera, también debían serlo sus oyentes –todavía en la actualidad, para gran parte del público consumidor de arte existe una fuerte identificación entre «música fácil» y «música mala» o, por lo menos, no artística–. Beethoven, como después

Berlioz o Wagner, se veía a sí mismo como el portador de una misión. El arte ya no era una manera de servir adecuadamente a un patrón (la iglesia o el príncipe) sino una forma de obedecer a una llama interior, a una necesidad imperiosa de expresión. El artista, según esta visión del arte, era alguien con una expresividad tan grande y con una visión tan clara de los conflictos del mundo y las personas —y sus oscuridades— que no podía sino estar torturado. Y esa tortura tenía, como única salida, la creación artística —apenas la momentánea explosión, torturada también, antes de la renovación del otro tormento, el de la vida interior pugnando por salir—.

Lo que Beethoven no podía imaginar era que, una vez decretado el fin del romanticismo en la literatura e, incluso, en la música clásica (por la vía de Claude Debussy, Igor Stravinsky, Edgar Varèse y Anton Webern), su espíritu reencarnaría, sobre el final del siglo XX, en un grupo de músicos con escasa conexión con el saber académico (aunque no con su aura de prestigio) y en un mercado que tomó como valores, precisamente, las ideas de heroísmo, expresión individual e intransferible y autenticidad. En el rock, y en particular en cierta clase de rock al que se identifica como progresivo —que se desarrolla entre 1967 y 1974 aproximadamente—, los autores son más valiosos que los intérpretes, los que tocan todos los instrumentos son mejores que los que recurren a músicos profesionales, los que trabajan sobre grandes ideas (suites de canciones encadenadas, óperas rock, sagas de ciencia ficción, instrumentaciones ampliadas) son preferibles a los que se quedan en el ya pequeño formato de la canción pop y, sobre todo, los que sufren y expresan sufrimiento son más artistas que los que no lo hacen.

Parte de la ampliación del universo estético del rock tuvo que ver con los propios Beatles. La incorporación de instrumentos no usuales en el género (corno, clave, trompeta piccolo, flautas y, también, instrumentos indios, como el sitar y las tablas) y la utilización de procesos formales ajenos al modelo de la canción vienen, seguramente, de allí. Otro de los factores concurrentes fue el boom del blues y la aparición de instrumentistas (sobre todo guitarristas) virtuosos: Eric Clapton, Jimmy Page y, por supuesto, Jimi Hendrix. También, la mutua inseminación entre estos músicos y la psicodelia de finales de la década de 1960. Por otro lado, fue determinante la influencia de grupos que venían trabajando el modelo de la canción *à la* Beatles desde la perspectiva fuertemente evolutiva marcada un poco por la época y otro poco por los propios movimientos

estilísticos de los Beatles (Procol Harum, sobre todo, que tendría un efecto notable en la conformación del lenguaje de Genesis, por ejemplo). Y, todo esto, con el telón de fondo del jazz y sus transformaciones, que incluían también la incorporación de elementos de músicas orientales y del rock.

Un dato revelador del grado de naturalidad con que el rock admitió todos estos cambios puede encontrarse en el comienzo de «Formentera Lady», el primer tema del disco *Islands*, publicado por el grupo King Crimson en 1971. Durante tres minutos —la duración que hasta hacía poco tiempo tenían casi todas las canciones— no hay ningún indicio de que se trate de música perteneciente al género rock, salvo, tal vez, las inflexiones del cantante en una melodía modal y vagamente oriental. Flauta, piano y contrabajo tocado con arco (un trío clásico, en rigor) trabajan alrededor de un modo melódico, sin una fijación acórdica demasiado precisa, a la manera del free jazz (la cercanía con el free jazz se acentúa más adelante con la entrada del saxo). Y, sin embargo, nadie tenía dudas acerca de que eso era rock. Tanto como lo eran Jethro Tull, Keith Emerson (primero con The Nice y luego con Emerson, Lake & Palmer), Pink Floyd, Yes, Genesis, The Moody Blues o, en los Estados Unidos, The Flock o Blood, Sweet & Tears (un caso atípico, de todas maneras, ya que sus integrantes provenían, en su mayoría, del ámbito de la música profesional —sesionistas, músicos de *big bands* de jazz— y no del rock).

Estaban los que habían agregado nuevos sonidos, nuevas formas y nuevas reglas al rock y, también, los que habían extremado las existentes. Uno de los ejemplos más ricos es el de Hendrix. Él llevó el marco de la canción a un proceso de progresiva disolución y el timbre a un grado de materialidad inédito. La tradición del blues alcanzaba un punto en que, por la vía de una cierta plasmación teatral de lo contestatario (nuevamente Beethoven), se había arribado a un grado de experimentalismo y de puesta en primer plano del sonido, entendido como objeto en sí mismo, cercano al de la música electroacústica. Pero también aparece allí el primer heavy. Uno de los grupos fundamentales de esta corriente fue Led Zeppelin, que, además de *riffs* de alto impacto, un ensamble grupal extraordinario y un excelente nivel interpretativo (tanto la guitarra de Page como el bajo de John Paul Jones y la batería de John Bonham mostraban un alto grado de competencia, al igual que la voz de Robert Plant), tendría una evolución en la que resultaría

muy significativa la presencia del blues y el folk inglés. El otro de los grupos fundantes fue Deep Purple, signado de manera dual por el virtuosismo del guitarrista Ritchie Blackmore y del cantante Ian Gillan (sus puntos fuertes) y por el neoclasicismo del organista Jon Lord, con su tímbrica *de iglesia*, sus abundantes secuencias armónicas, a la manera del barroco, y un afán derivativo que imita la apariencia de la más tradicional de las músicas sinfónicas del siglo XIX (en general, de la más ampulosa). En los cantantes de ambos grupos, por otra parte —como en Jon Anderson, el de Yes—, se pone en escena la fascinación por el registro sobreaagudo de las voces masculinas, a la manera de los falsetistas o contratenores que, por esos mismos años, irrumpían en el mercado clásico de la mano de Alfred y Mark Deller (quienes en 1972, el mismo año de *Machine Head*, el segundo disco de Deep Purple, grabaron un álbum llamado *Folksongs*, con baladas inglesas del Renacimiento, tanto de tradición clásica como popular). Por otra parte, la ingenuidad de Deep Purple en su relación con el mundo de la música clásica y la idealización de sus rasgos más aparentes se trasladaría a gran parte del heavy metal posterior, lo que, junto a cierta *macchietta* de violencia demasiado impostada y demasiado permanente, terminaría convirtiendo a ese subgénero, a pesar de los aciertos musicales y del virtuosismo de muchos de sus guitarristas, en algo que, salvo para sus fans, llegó a tal grado de previsibilidad que terminó caricaturizándose a sí mismo.

Si se piensa en todo aquello que actualmente no es rock pero lo hubiera sido entre 1967 y 1974, puede repararse en hasta qué punto este género, en el que cabían desde Dylan hasta Premiata Forneria Marconi o Van der Graf Generator, pasando por Steppenwolf, Canned Heat, Traffic, Blind Faith o, en la Argentina, Almendra, tenía en ese entonces una naturaleza inclusiva que luego fue perdiendo. Uno de los rasgos visibles en esos años era la capacidad del rock para mezclarse con otras músicas. Una de las causas, posiblemente, haya sido la existencia, todavía, de troncos culturales en común. La mayoría de los músicos de rock venía de tocar o, por lo menos, de escuchar otros géneros. El rock estaba siendo inventado por ellos y apenas unos años atrás no existía. En los Beatles, pero también en los Rolling Stones, en The Hollies o en Procol Harum, aparecen rastros muy evidentes del jazz, de la música clásica (el gesto bachiano de la introducción en órgano de «A Whiter Shade of Pale», de Procol Harum), del bolero («And I Love

Her», de los Beatles), del music hall y la opereta. Cada una de esas conexiones con estilos del pasado se desarrolló en estilos del presente. Hubo quienes incluyeron elementos de jazz (desde el más tradicional hasta el más moderno) como Chicago y Blood, Sweat & Tears en los Estados Unidos, y Brian Auger & The Trinity, If, Nucleus, Caravan o Colosseum en Inglaterra. Hubo también quienes trabajaron verdaderamente en la frontera entre el jazz, el rock y la experimentación, como Soft Machine (sobre todo con sus dos primeras formaciones, con Robert Wyatt en batería y, luego, con John Marshall en su reemplazo y Elton Dean en saxo), los que incluyeron elementos de música caribeña (Santana) e, incluso, aquellos que llevaron la relación de coqueteo con la música clásica hasta el punto de hacer versiones rock del *Concierto n° 1* de Tchaikovsky (Ekseption) o de música de Bach (The Nice). El pianista de este grupo, precisamente, fue luego el fundador de otro trío que esta vez llevó su nombre junto al de los otros integrantes: Emerson, Lake & Palmer —Greg Lake tocaba el bajo y Carl Palmer la batería—. Alternando versiones de obras de la tradición clásica —la *Sinfonietta* de Janacek, *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, el cuarto movimiento, *toccata*, del *Concierto para piano N° 1 Op. 28* de Ginastera— con temas propios —algunos en la forma de suite, como *Tarkus*, que dura 20 minutos, o *The Three Fates*, incluida en su primer disco, de 1970, cuya primera parte, «Clotho», está tocada en el órgano de la Royal Festival House— y con una instrumentación en la que los teclados y sintetizadores creaban una suerte de virtual orquesta electrónica, desarrollaron un estilo grandilocuente, de gran potencia y sumamente virtuoso para los estándares del género, que terminaría convirtiéndose, tanto para sus amantes como para sus detractores, en el paradigma de lo que algunos llamaron *rock sinfónico*.

La otra obra que articula las leyes de ese subgénero es la de Yes, un grupo que tuvo varias formaciones pero cuya producción más importante pertenece al período en que el baterista fue Bill Bruford y Rick Wakeman estuvo a cargo de los teclados. En el primer álbum, de 1969, ya se destacaba el entretejido polifónico, el cuidado en los pasajes corales y el prodigioso ajuste grupal que sería distintivo del grupo hasta *Relayer* (1974). Los integrantes más estables de Yes fueron Chris Squire en bajo y Jon Anderson en voz solista. El baterista Bill Brufford intervino por última vez en parte de *Yessongs*, grabado en vivo durante 1972, y en su lugar entró Alan

White. El primer guitarrista fue Peter Banks (en los primeros dos discos), luego reemplazado por Steve Howe. Los tecladistas, por su parte, fueron Tony Kaye (en los primeros tres álbumes, *Yes*, *Time and a Word* y *Yes Album*), Wakeman (en *Fragile*, *Close to the Edge*, *Yessongs*, *Tales from Topographic Oceans*, *Going for the One* y *Tormato*) y Patrick Moraz, que participó en *Relayer* (un interludio antes de esos dos últimos discos). Parte del sello estilístico, además de lo propiamente musical, estaba en la mezcla entre ciencia ficción, surrealismo y psicodelia de las cubiertas de los discos, ideadas por el ilustrador Roger Dean. El intrincado diseño rítmico (en el que tenían una gran responsabilidad Squire y Brufford, un baterista inusualmente imaginativo y dotado técnicamente para los parámetros del rock, a pesar de su falta de formación académica) y las formas progresivamente más ambiciosas, por lo menos en duración, fueron dando forma a un estilo en el que, en realidad, las debilidades mayores tenían que ver con esa clase de ambición estética desmedida que, al mismo tiempo, posibilitaba las virtudes. En los primeros dos discos no hay temas que superen los seis minutos y medio—lo que, de todas maneras, era más que los tradicionales tres o cuatro minutos de la canción pop—. En *Yes Album* hay uno, «Starship Trooper» estructurado como una suite de tres movimientos, cuya duración es de nueve minutos con veintiséis segundos. En *Fragile* son tres los temas que superan los ocho minutos («Roundabout», «South Side of the Sky» y «Heart of the Sunrise»); *Close to the Edge* presenta dos suites, la que le da nombre al disco, de dieciocho minutos, y *And You and I*, de diez, más un tema, «Siberian Khatru», de casi nueve. Haciendo la salvedad del disco en vivo, donde las interpretaciones son en ocasiones más largas que en sus versiones de estudio, en los siguientes se llega a un cierto paroxismo. *Tales from Topographic Oceans*, originalmente un álbum de dos LP, era una especie de gran obra en cuatro movimientos, cada uno de ellos de alrededor de veinte minutos, y *Relayer* ocupaba todo su primer lado con «The Gates of Delirium», de casi veintidós minutos, y dividía el segundo entre «Sound Chaser» y «To Be Over», ambos de nueve minutos.

En *Yes*, como en Emerson, Lake & Palmer (aunque con mayor calidad compositiva), la relación con el mundo legitimador de la música clásica establecía una tensión permanente con las propias reglas del rock. Por un lado, el género en su conjunto había surgido como una especie de negación de las academias tradicionales y

de sus reglas. Pero, por otro, se buscaba sonar como si se las conociera. Quienes más sabían de técnicas tradicionales conocían en realidad muy poco. Ni Emerson, ni Wakeman ni Howe tenían una técnica que se acercara siquiera a la de los músicos de jazz, y sus pocos años de conservatorio o con maestros particulares no llegaban a otorgar una base suficientemente sólida como para meterse en los territorios en los que se metían. Cuando estos grupos eran *clásicos* por la manera de circular o por la complejidad de los procedimientos a los que sometían sus materiales (que en general era cuando hacían rock), triunfaban. Cuando querían que su música pareciera clásica, en tanto su conocimiento de ese universo estético era sumamente superficial, resultaban paródicos. Steve Howe, un notable instrumentista en la guitarra eléctrica, tratando de parecer un guitarrista *clásico* tocando una obra *clásica*, en «Mood for a Day» —un tema para guitarra sola incluido en *Fragile*—, es la caricatura de un guitarrista clásico. Para un oyente no familiarizado con el repertorio clásico del instrumento (y sus intérpretes) puede parecer virtuoso. Sin embargo, las digitaciones no son claras, el fraseo es rítmicamente poco fluido y no están los matices mínimos que cualquier profesor de guitarra clásica les exigiría a alumnos más o menos avanzados. La composición, además, intenta remedar una pieza renacentista o barroca sin ninguno de sus rasgos más valiosos (polifonía, polirritmia) y sin conservar, tampoco, elementos que son considerados valiosos dentro de la tradición popular, como fluidez, fuerza, espontaneidad y sorpresa.

La mayoría de estas músicas, escuchadas actualmente y lejos de los fanatismos (a favor o en contra), muestran imaginación, talento, momentos brillantemente concebidos y sonidos grupales impactantes, pero, también, importantes debilidades formales y técnicas allí donde resultaban prisioneras de su relación contradictoria con el mundo de la música clásica. En casi todos los casos, lo que los artistas de rock conocían de ella era poco más que lo que conocía el sentido común: su apariencia exterior, la grandiosidad, la multitud de timbres, la extensión, el volumen y, además, el repertorio burgués más tradicional. En la enciclopedia del «rock sinfónico» de los años setenta no estaban Pierre Boulez, Edgar Varèse, György Ligeti, Luigi Nono o Luciano Berio, sino Tchaikovsky, Sibelius, el barroco y, con suerte, Stravinsky, Prokofiev, Bartók o algún epígono como Ginastera, admitidos por el peso que la rítmica tenía en sus estéticas.

En la competencia instrumental, en el lugar dado a la exhibición del supuesto virtuosismo y en el tipo de referencias a las que se recurría, de todas maneras, tuvo un peso significativo la generación a la que cada grupo pertenecía. Hubo una primera camada de músicos que venían de la vieja escuela de la fábrica de canciones pop, como Procol Harum,¹ The Who, The Hollies, The Kinks² e, incluso, Pink Floyd. Algunos eran el fruto de la influencia del primer despegue compositivo de los Beatles (con *Rubber Soul*) y otros eran hijos reconocidos del Sargento Pepper. Pero, en todos ellos, la técnica instrumental era más bien precaria y el modelo del que se partía (incluso para subvertirlo) era el de la canción. Paradójicamente fueron más modernos que algunos de los que llegaron inmediatamente después. La relación con la música clásica, aunque fuera superficial, para ellos tenía que ver más con la vanguardia del momento y con la experimentación sonora que con la apropiación de la grandeza legitimadora del pasado y de las instrumentaciones del siglo XIX, o su involuntaria burla, como en la versión del *Scherzo* de la *Sinfonía n.º 4* de Johannes Brahms por Wakeman, en el disco *Fragile*. La generación de grupos surgidos entre 1969 y 1970 ya aparece bajo la sombra de *Abbey Road* y, también, de los primeros virtuosos —Clapton, Hendrix, Jeff Beck—. Algunos de sus integrantes habían pasado por las academias y tenían una formación que, aunque no los habilitaba para una carrera clásica, les permitía lucirse como *los que sabían música*. Es que aunque Keith Emerson o

1. El hecho de que este grupo tuviera un letrista, Keith Reid, como integrante estable, le dio ciertas particularidades, entre ellas la de haber sido uno de los que inauguró la idea de álbum conceptual con *A Salty Dog*, de 1969.

2. A ellos les cabe el mérito de haber perfeñado la primera ópera (o más bien opereta, en la mejor tradición británica de Gilbert & Sullivan) con *Arthur*, algo anterior a *Tommy*, de The Who, pero eclipsada por ésta fundamentalmente por dos razones: la aparición de The Who en Woodstock y la prohibición de la entrada de The Kinks a los Estados Unidos (con la consecuente imposibilidad de hacer una gira promocional), ocasionada por dos situaciones consecutivas de tenencia de drogas y abuso de menores. Pero, más allá de la novedad de *Arthur*, este grupo fue también uno de los primeros en incorporar instrumentos indios —algunos aseguran que antes que los Beatles— y las canciones de los hermanos Davies siguen siendo una de las mejores muestras posibles de la continuación de la noble tradición popular de la canción inglesa, con una temática, además, indiscutiblemente británica, que incluye desde el té de las cinco hasta la Cámara de los Lores.

Rick Wakeman, por ejemplo, no hubieran podido llegar con sus saberes a finalistas en ningún concurso de piano (como los que por esos años ganaba Maurizio Pollini), para los estándares fijados por los Beatles y los Rolling Stones eran verdaderos héroes del teclado. Y la puesta en escena reforzaba esa concepción heroica a través de la vestimenta, la iluminación y, sobre todo, de la parafernalia de instrumentos que rodeaban al tecladista, situado ante ellos como un dios frente a los elementos naturales, en el momento de la creación. Hay una tercera generación, que en realidad clausura la idea de rock progresivo en el mercado anglosajón y para la que ya es todo cita; una generación que puede ir a Led Zeppelin, al music hall, a los Beatles o al Grand Guignol con igual facilidad, de la que Queen —el disco *Queen II*, de 1974, es un ejemplo notable— es el emergente más sólido. No obstante, en algunos reductos de nostálgicos y en lugares marginales del mercado musical central, la vieja semilla progresiva siguió rindiendo sus frutos durante varias décadas más. El grupo húngaro Alter Crying y los suecos de Flowers Kings son dos de los más altos exponentes del rock progresivo en los noventa. En el caso de los húngaros, todos dotados de un altísimo dominio técnico —venían de los mejores conservatorios—, en cada disco tributaban a sus ídolos, repitiendo no sólo sus aciertos sino los mismos vicios, como si éstos fueran ya una parte constitutiva y esencial de la estética. La presencia en el Yes de finales del siglo XX del tecladista ruso Igor Khoroshev es otra muestra de cuán hondo caló el rock progresivo de Occidente en los jóvenes instruidos en los conservatorios del Este.



En la corte progresiva

Más allá de los méritos y debilidades de ese conjunto heterogéneo de músicos surgidos del rock al que, de todas maneras, puede identificarse con el mote adorniano de *progresivos*, pueden señalarse algunos casos en los que hubo una singular coherencia entre aspiraciones y posibilidades y en donde las producciones fueron particularmente logradas. El primero de ellos es Pink Floyd, que llevó tempranamente el modelo de canción pop a un alto grado de experimentación tímbrica. De alguna manera, ellos empezaron donde los Beatles terminaban y, aunque no hayan podido seguir mucho más adelante y las fronteras se les hayan venido encima casi tanto como a ellos, *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), las canciones cortas (originalmente el lado B) y algunos pasajes fabricados con ruidos de la suite, en *Atom Heart Mother* (1970, ya sin Syd Barrett) están entre lo mejor de la psicodelia inglesa de esos años. Incluso en su camino posterior, que no desdeñó la cercanía con el pop e incluso con la música disco —*Dark Side of the Moon* (1973) es tal vez la bisagra y actúa tanto en uno como en otro campo—, hay hitos como *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1980) y *The Final Cut* (1983). En ninguno de estos casos se pretende más que lo que se logra, y lo que se logra no es poco: un cierto tipo de canción

en la que el timbre tiene una entidad esencial (la guitarra de David Gilmour no es un decorado sino una parte indivisible del carácter de esas canciones, por ejemplo), en la que aparece la idea de espacialización del sonido, donde las letras están lejos de la frivolidad (y en el caso de *The Wall* se convirtieron prácticamente en un himno generacional) y tanto los aspectos gráficos de los discos como los escénicos, en el caso de las presentaciones en vivo, revelan una concepción integral del hecho artístico.

Otro de los casos atípicos dentro del rock progresivo es el de Jethro Tull. Si bien el uso de la flauta travesera como instrumento solista principal parecía emparentarlo con la música clásica (aunque la flauta de Ian Anderson venía más de Roland Kirk y Eric Dolphy que de las sonatas de Joachim Quantz), e incluso uno de los temas más famosos de su primera época era una adaptación de un movimiento de una suite de Johann Sebastian Bach —«Bourée» [sic], incluido en el disco *Stand Up*, de 1969, y basado en la *Bourrée* de la *Suite para laúd en mi menor, BWV 996*—, Jethro Tull nunca sonó como un grupo *sinfónico*. El uso de timbres ajenos a la tradición del rock (la flauta y, más adelante, el violín) e, incluso, las incursiones en formas grandes —*Thick as a Brick* (1972) y *A Passion Play* (1973), presagiados en alguna medida por «Aqualung» y «My God», de *Aqualung* (1971)— se relacionan más con ampliaciones del folk inglés y el blues, con desarrollos de sus materiales y buceos en las formas de expandirlos que con intentos de parecer clásicos.

Además, una utilización sumamente rica del procedimiento de variación de motivos y temas recurrentes, que unían esas formas, permitía que aun piezas largas como *A Passion Play* estuvieran lejos de desmembrarse. La mezcla personal y efectiva entre blues, folklore inglés, algo de jazz, un poco de heavy, la teatralidad de la voz de Anderson, su originalidad como flautista —llevando frecuentemente el instrumento desde el clásico papel melódico casi hasta el terreno de la percusión—, un sonido grupal contundente (en el que el guitarrista Martin Barre, a partir del segundo disco, *Stand Up*, puso su sello) y el cinismo y las referencias literarias de algunas de sus letras produjeron, en todo caso, varios de los mejores discos de rock de la historia. Desde *This Was*, grabado en 1968, y, sobre todo, en el cuerpo de grabaciones que se inicia con el siguiente, *Stand Up* —y con el *single Living in the Past*, un tema en compás de cinco tiempos que editaron ese mismo año, 1969— se articula una estética muy definida en la que las evoluciones (una cier-

ta preocupación ecológica en las letras, un uso más consciente de los materiales folklóricos) no desdibujaron el estilo inicial. *Benefit* (1970), *Aqualung* (1971), *Thick as a Brick* (1972), *A Passion Play* (1973), *Warchild* (1974), *Minstrel in the Gallery* (1975), *Too Old to Rock & Roll: Too Young To Die!* (1976), *Songs from the Wood* (1977), *Heavy Horses* (1978) y *Stormwatch* (1979), marcan un recorrido en el que se hace evidente la atipicidad de Jethro Tull dentro de lo que el mercado identificó como «rock sinfónico» (en rigor, nunca pertenecieron a él). Una atipicidad que tal vez se relacione, eventualmente, con el hecho de que su filiación estuviera mucho más ligada al blues y al jazz que a los Beatles.

Que la enciclopedia *Rolling Stone* caracterice a Frank Zappa como «un músico que utilizó el instrumental del rock pero no hizo rock» describe bastante bien, además de a Frank Zappa, lo que el mundo del rock tiene en cuenta para decidir qué es lo que entra en el género y qué es lo que no. La forma con que Zappa trabajaba en la mayoría de su obra (además de la instrumentación) era, sin duda, la del rock, pero eso quedaba subordinado al hecho de que ese trabajo era muchas veces irónico y, sobre todo, a que Zappa entraba o salía de allí a elección. El rock, definido desde el propio rock, no es una cuestión de elecciones —o no lo era en las décadas de 1960 y 1970— sino de fe. ¿Qué clase de músico de rock era ese guitarrista que citaba a Varèse en la tapa de uno de sus discos («El compositor del presente se rehúsa a morir»)? ¿Quién era ése capaz de reírse del rock, de burlarse de los mismos Beatles y del hippismo en la tapa y el contenido de *Who're Only in It for the Money?* La portada de ese disco, salido apenas unos meses después de *Sgt. Pepper*, lo parodiaba con una versión desarrapada del famoso cónclave en la que Zappa aparecía vestido de mujer (su cara se repetía, también, en varias de las personas reunidas), la única otra figura reconocible era la de Jimi Hendrix y la palabra «Mothers» —el nombre de su grupo— aparecía escrita en la parte inferior, no con flores —como «Beatles» en el caso de *Sgt. Pepper*— sino con restos de frutas y verduras. Zappa es, en todo caso, otra de las aves raras del rock progresivo. Obviamente formaba parte de ese movimiento en el que se pensaba que el rock podía proveer los materiales para una música destinada más a la escucha que al baile o al ritual. En su caso, además, muchas de las letras tenían que ver, precisamente, con desnudar el ritual y ridiculizarlo. Pero donde estaba la gran diferencia era en su relación con la música clásica. Para Zappa, no ha-

bía necesidad de exhibir el virtuosismo de un concertista¹ ni de remedar los aspectos exteriores de una obra orquestal. Sus modelos clásicos no eran el sinfonismo del siglo XIX sino los *collages* y la iconoclasia de Charles Ives y, sobre todo, el uso del sonido como materia que de adolescente había descubierto en la música de Varèse. El compositor y teórico argentino Juan Carlos Paz explicaba, en *Introducción a la música de nuestro tiempo*, la modernidad de Charles Ives a partir de la idea de invención, del valor de lo nuevo y de la ausencia de una tradición a la que rendir culto en los Estados Unidos. Lo mismo podría decirse de Zappa, cuya enciclopedia es absolutamente norteamericana (aunque Varèse haya nacido en Francia, se convierte en epígono de la vanguardia estadounidense a partir de su radicación en ese país) y, por otra parte, absolutamente distinta de los desarrollos que el rock tuvo allí, mucho más cercanos a los movimientos de rescate del folklore, tanto del negro (el blues, sobre todo) como del blanco (el country y casi todo lo que después el mercado identificó como folk estadounidense y sus derivaciones). Más allá de que, además, Zappa haya sido el único músico de rock que también tuvo un lugar en el mercado como compositor clásico (Pierre Boulez y su Ensemble Intercontemporain, la Sinfónica de Londres, dirigida por Kent Nagano, y el Ensemble Modern tocaron y grabaron sus obras orquestales y de cámara), lo que se trasladó de uno a otro campo, más que la posible cita, una determinada tímbrica o ciertas elecciones formales, fue un concepto de valor del contrapunto y, en particular, de la materia sonora. Cuando Zappa hizo rock no hizo música clásica, pero en ambos casos trabajó con un pensamiento *varèsiano* según el cual el timbre y las densidades no eran aditamentos colorísticos a la armonía sino la propia materia de la música.

1. En un reportaje publicado por *Guitar Player*, en enero de 1977, Zappa dice: «Mi aproximación es más la de un compositor que opera un instrumento llamado guitarra que la de Frank Zappa, héroe de la guitarra del rock'n roll». Con frecuencia opinó, además, que «la música es de los compositores y no de los intérpretes» y, en el número de febrero de 1983 de esa misma publicación, decía: «Realmente me gusta el instrumento y me gusta tocarlo [...] pero no tengo tiempo de practicar. No tengo tiempo para ser la clase de guitarrista que los lectores de su revista pueden imaginarse que un guitarrista debería ser. [...] Usualmente uso otro guitarrista en lo que estoy haciendo porque creo que esa persona puede tocar cosas que yo no puedo tocar».

In the Court of the Crimson King, publicado en 1969 por King Crimson, *From Genesis to Revelation*, de ese mismo año, y *Trespass*, del siguiente, ambos de Genesis, y *Gentle Giant*, de Gentle Giant (también de 1970), marcan, casi simultáneamente, los comienzos de tres de las trayectorias más interesantes y trascendentes de la época. King Crimson, con su inauguración de una zona donde regía la improvisación por afuera de la tonalidad y donde la cualidad de violencia asociada al rock tomaba la forma de la experimentación tímbrica, logró algunos de los momentos más progresivos de ese rock progresivo que, a pesar de sus abundantes declaraciones, frecuentemente miraba hacia atrás en lugar de hacia adelante. Varias de las figuras más importantes del género fueron parte de este grupo en alguno de sus momentos: el guitarrista Robert Fripp, desde luego —que desde allí influenció a parte del jazz y, también, a las nuevas escuelas de composición académica, como el minimalismo—, el bajista y cantante Greg Lake —luego integrante de Emerson, Lake & Palmer— y el baterista Bill Brufford —ex de Yes y, también, ocasionalmente, miembro de Genesis en algunas presentaciones en vivo—. La serie de discos conformada por *In The Court of the Crimson King* (1969), *In the Wake of Poseidon* (1970), *Lizard* (1970), *Islands* (1971), *Earthbound* (en vivo, 1972), *Larks' Tongues in Aspic* (1973), *Starless and Bible Black* (1974), *USA* (1974, en vivo) y *Red* (1974) marca no sólo los límites cronológicos del rock progresivo con exactitud (más allá de que King Crimson haya seguido existiendo después) sino, también, sus posibles límites estilísticos. Ese «horizonte más allá del horizonte» que ni los Beatles ni tampoco Pink Floyd habían podido conquistar, estaba al alcance de la mano en temas como «Starless» (en *Red*) y «The Night Watch» o «Trio» (en *Starless and Bible Black*). Y si en esos discos aparece con claridad la referencia a la modernidad europea (Bartók, el serialismo), a partir de *Discipline* (1981) comienza a hacerse presente la rítmica y los nuevos usos de la repetición del minimalismo estadounidense, particularmente el de Steve Reich. King Crimson, en todo caso, es uno de los pocos exponentes en los que la vigencia atravesó la barrera de los noventa. Y en que lo hizo no a partir del culto al pasado, autoinvistiéndose como piezas de museo, ni tampoco travistiéndose en grupos de música pop bailable, como sucedió con Genesis. Un disco como *Thrak*, grabado en 1994 con la original conformación de doble trío —Fripp y Adrian Belew en guitarras, Trey Gunn y Tony Levin en stick y bajo eléctrico y Brufford y Pat Mast-

lotto en batería— es una prueba de hasta qué punto el trabajo de King Crimson siguió siendo interesante, medido con los antiguos patrones de lo *progresivo*.

Genesis, por su parte, mientras incluyó como cantante (y como uno de sus autores) a Peter Gabriel, produjo algunos álbumes que, con una apariencia menos ambiciosa que la de otros grupos de la época, llevaron el modelo de canción y la tradición de la balada inglesa a un punto notable de desarrollo. En este grupo no había extensos pasajes dedicados a solos instrumentales ni exhibición de virtuosismo. Sin embargo, todo estaba tocado con precisión y solían aparecer divisiones rítmicas poco frecuentes en el rock de la época, además de sutilezas que denotaban un criterio imaginativo y preciso en la composición (por ejemplo, la manera como en la repetición variada de la primera estrofa de «The Lamb Lies Down on Broadway», al desembocar nuevamente en la palabra «Broadway», cambiaba totalmente el carácter con respecto a la primera exposición, o en canciones que, a pesar de su extensión, no perdían la unidad formal, como «Watcher on the Sky» o «Dancing with the Moonlit Knight»). Sobre todo, el sello de Genesis eran las grandes narraciones impregnadas de la mejor melancolía inglesa, en las que, recurriendo a un modelo de canciones encadenadas con breves interludios, se mantenía la coherencia musical con fluidez. El manejo teatral de Gabriel, por otra parte, resultaba esencial en la concepción estética que tenía este grupo, conformado además, en este período, por John Mayhew (solo en *Trespass*) y luego Phil Collins en batería, Tony Banks en teclados (uno de los cerebros de Genesis que, además, se caracterizó por no usar nunca los mismos teclados que utilizaban otros grupos y lograr un timbre absolutamente personal), Michael Rutheford en bajo y, en guitarra, primero Anthony Phillips y, a partir de *Nursery Cryme*, Steve Hackett. *Trespass*, *Nursery Cryme* (1971), *Foxtrot* (1972), *Genesis Live* (1973), *Selling England by the Pound* (1973) y *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) alcanzan para medir hasta qué punto las canciones pop, subsidiarias de los rituales juveniles y de las necesidades de la industria por conquistar ese nuevo mercado, habían llegado a convertirse en otra cosa, sin dejar, no obstante, de ser canciones.

Pero tal vez el caso más extraño sea el de Gentle Giant, conformado inicialmente por tres hermanos —hijos de un trompetista de jazz que se ganaba la vida como profesor de música—, un guitarrista de blues que admiraba a Clapton y a Jeff Beck y un tecladista

que acababa de recibirse como compositor en la Royal Academy of Music. Ninguno de los hermanos —Phil, Ray y Derek Shulman— había recibido educación musical fuera de su casa. Los dos menores escuchaban blues y rhythm & blues, sus ídolos eran los Rolling Stones (y no los Beatles, como podría presumirse) y el primer grupo que habían formado había sido una banda de soul en la cual el mayor fue *manager* primero e integrante después. Un productor les inventó el nombre, Simon Dupree and The Big Sound. Tenían trabajo y eran más o menos conocidos en la escena de la costa inglesa. Pero un disco con un tema impuesto por el productor los hizo casi famosos y fue el momento para los hermanos de disolver ese grupo y ponerse a buscar integrantes para formar otro. El gran misterio es qué fue lo que hizo que ese proyecto, tan parecido al de tantos, se convirtiera en el grupo de rock más elaborado, complejo, intransigentemente anticomercial y posiblemente secreto de la historia del género.

El comienzo de la letra del primer tema de su primer LP lo decía casi todo, por lo menos acerca de las intenciones: «El nacimiento de una realización;/ la culminación de una gran expectativa/ emergiendo exitosa, desafiante;/ las partes juntas hacen al gigante». La canción se llamaba, igual que el álbum y el grupo, «Gentle Giant». Y el gigante, además de las voces de los hermanos, del bajo de Ray, del violín de Derek y de los bronces de Phil se completó con otros tres integrantes. El primero fue Kerry Minnear, el tecladista, quien de la música de tradición popular conocía bien sólo dos cosas: los primeros discos de King Crimson y los de Yes. El guitarrista fue Gary Green. «Nos encantaba cómo tocaba —contaba Derek Shulman— pero hasta ese momento había tocado sólo blues y tuvimos que enseñarle todo lo que no fueran los tres acordes con los que siempre se había manejado.» El tercero fue Martin Smith en batería —que tocó en los dos primeros discos: *Gentle Giant* (1970) y *Acquiring the Taste* (1971)—. En *Three Friends* (1972) lo reemplazó Malcolm Mortimore, y a partir de *Octopus* (1973), el percusionista fue John Weathers. Lo que lograron no se parecía a nada anterior y, tal vez por la dificultad para hacer algo parecido a lo que hicieron, a nada posterior. Esa suerte de hard rock de cámara es absolutamente imposible de imitar. Su inusual mezcla de violín, cello, vibráfono, xilófono, flauta dulce, saxo y trompeta, junto al usual arsenal de teclados, guitarras, bajo y batería y una intrincadísima escritura vocal a cuatro voces, no podría haber sido lograda por

ningún otro. Nuevamente un disco, el segundo, llamado *Acquiring the Taste*, daba la clave. Allí, en las notas de la tapa, decía: «expandir las fronteras de la música popular contemporánea, aun con el riesgo de convertirnos en muy impopulares».

Gentle Giant no tenía temas sencillos e, incluso, aquellos que discurrían por una apariencia más tradicional solían esconder detalles de gran complejidad. Entre ellos, puede señalarse la simultaneidad de un compás de 6/8 –en el bajo y la batería– contra uno de 7/4 –en piano, voz y guitarra– en «Just the Same», el uso de escalas de tonos enteros en «The House, the Street, the Room», la utilización exclusiva de instrumentos de percusión en «An Inmates Lullaby» o de cuerdas (salvo el piano, que es eléctrico) en «A Reunion», la inclusión de una canción infantil en el piano, mientras las voces cantan «Schooldays together, why do they change...» (en «Schooldays»), las dos voces de la sección media de «Cogs & Cogs», una en un compás de 6/4 y la otra en uno de 15/8, las síncopas y cortes, y el *fugato* de «On Reflection». A contramano no sólo de la mayoría del rock sino de algunas de sus presunciones básicas –como lo demuestra la audición de un disco en el que se incluyen los demos del tecladista–, en Gentle Giant casi no había arreglos grupales ni composición colectiva. El grupo sonaba compacto y contundente, como cualquier grupo de rock que se preciara de tal, pero cada una de las notas estaba escrita (y eventualmente aprendida de oído por los que no sabían leerlas). Gentle Giant era, definitivamente, la obra de un compositor que había decidido usar el rock como su alfabeto. Si bien sacaron tres discos después de 1977 –en los que buscaron, infructuosamente, dejar de ser «impopulares»–, lo mejor del grupo –y tal vez del rock progresivo inglés, entendido como música de concierto, abstracta en el sentido de las idealizaciones del siglo XIX y difícil a la manera beethoveniana– se encuentra en los dos álbumes de 1973 (*Octopus* e *In a Glass House*), *The Power and the Glory* (del año siguiente), *Free Hand* (1975) e *Interview* (1976).

No es que la posibilidad de hacer un rock *para ser escuchado* se haya agotado allí. De hecho algunos siguieron haciéndolo y otros nuevos cultivaron esa línea. Pero lo que no volvió a suceder es que lenguajes que enarbolaban la complejidad como una de sus banderas llegaran a tener tal nivel de aceptación y consenso. Que Derek Shulman, el antiguo violinista del grupo, se haya convertido en el productor de Bon Jovi es una buena muestra, en todo caso, de los cambios en la estética dominante del pop y el rock.

La invención del folklore

En Buenos Aires, en la navidad de 2003, una señora griega llamada Athina, emigrada en la década de 1950, prepara ensalada para la cena. Esa ensalada, que otros llamarían «griega», en este caso no tiene nombre. Las otras necesitan alguna clase de identificación particular; ésta, la que se prepara con pepinos, tomate, queso feta y aceitunas negras, para cualquier griego es, apenas, la ensalada. Pero la señora griega le agrega, esta vez, alcaparras. Un repentino defensor de la autenticidad, invitado a la fiesta —no un griego, naturalmente—, pregunta el motivo, aunque en realidad desearía censurar abiertamente la traición culinaria. La respuesta de la señora es tan clara como sencilla y, posiblemente, igual a la de aquellas señoras que, alguna vez, agregaron el queso o las aceitunas: «Pensé que quedaría rico». La anécdota, aunque sin ningún valor probatorio, se liga a otras: una mujer, en una estancia del interior del Uruguay, asegurando que sólo prepara comidas tradicionales: milanesas y ravioles; unos auténticos gauchos argentinos encendiendo el carbón de un asado con un soplete. Y, por supuesto, los famosos camellos de Jorge Luis Borges. El escritor, en una clase dictada en 1932, cuyo tema era la relación entre la literatura argentina y la tradición y, en particular, acerca del género gauchesco, dijo:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página. Pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos.

Más allá de la ingeniosidad de equiparar a los nacionalistas con los turistas y los falsarios, lo que Borges dice es que para que exista una tradición, un folklore, tiene que haber alguien situado afuera de esa tradición y que la señale como tal. Los gauchos no cuidan la pureza tradicional del asado de la misma manera que las señoras griegas no lo hacen con las ensaladas. Unos quieren asar la carne (y si el fuego se enciende rápido, mejor) y las otras buscan los sabores más atractivos. Y de esa manera, más que preservar una cultura, lo que hacen es, simplemente, crearla.

El romanticismo del siglo XIX y, junto con él, los procesos que derivaron en la conformación de los grandes Estados-nación, estuvieron acompañados por la idealización de las identidades nacionales y de los saberes del pueblo (*folklore*, según la exitosa invención lingüística del anticuario inglés William John Toms, en 1846). Ése fue el nacimiento de los estudios acerca de las tradiciones pero no, desde ya, de las tradiciones (aunque los falsarios, los turistas y los nacionalistas insistieran –y aún lo hagan– en lo contrario). El detalle no es menor: en la discusión sobre el lugar en el que se fija la tradición se juega, ni más ni menos, el valor de aquellos que buscan legitimarse precisamente en ella. Resulta ejemplar, en ese sentido, la manera en que un grupo de músicos y poetas ligados a las aristocracias provincianas del tradicional e hispanista noroeste argentino crearon, a fines de la década de 1950 y a partir de algunas formas supervivientes de las músicas rurales, un nuevo género, de gran sofisticación, al que llamaron *folklore*. El camino fue diferente

del de los folkloristas ingleses o norteamericanos, que trabajaron con materiales tradicionales. También del de los nuevos poetas y cantantes que, como Bob Dylan, no ocultaron su modernidad. O de la bossa-nova, que anunciaba lo nuevo en su propio nombre. Estos músicos y poetas argentinos, en cambio, dieron a sus invenciones el lugar de la tradición ausente. Así, en las escuelas se enseñaba como folklore, por ejemplo, una letra tan sofisticada y alejada de lo tradicional que, hablando de una jangada (los atados de troncos de árboles que se transportan por el río), decía: «el peso de la sombra derrumbada». Pero, independientemente de los usos políticos, de las discusiones acerca de cuándo algo se trata de folklore y cuándo no y de clasificaciones difícilmente entendibles en las que sus cultores hablaban de nativismo, indigenismo, tradicionalismo o proyección, lo cierto es que, a partir de mediados de la década de 1950 —y con una fuerza inédita en la que mucho tuvo que ver la existencia de la industria discográfica—, no sólo comenzaron a difundirse en todo el mundo músicas de tradiciones locales sino que, con ellas, se conformaron nuevos géneros artísticos que, en algunos casos, modificaron radicalmente el panorama musical.

Entre los británicos, músicos como A. L. Lloyd y Ewan Mac Coll en los cincuenta y, en la década siguiente, Martin Carthy, John Renbourn, Bert Jansch, John Kirkpatrick, Dave Swarbrick, Ashley Hutchings, Nic Jones, June Tabor, Maddy Prior y Martin Simpson, en sus respectivos registros como solistas o en las formaciones que integraron a través del tiempo (The Pentangle, Fairport Convention, Steeleye Span, Brass Monkey, Albion Country Band, Silly Sisters), además de poner en circulación un repertorio de gran valor, influyeron de manera innegable en el pop y el rock.¹ Es imposible medir cuál fue el efecto exacto pero, sin duda, la música de los Beatles, Bee Gees, Procol Harum, Jethro Tull o Genesis hubiera sido muy distinta sin esa información acerca de la tradición de las baladas inglesa, galesa, irlandesa y escocesa.

No obstante, donde el boom del folklore fue absolutamente determinante fue en los Estados Unidos. Nada de lo sucedido allí en

1. Guitarristas tan alejados del folklore (y distintos entre sí) como Jimi Hendrix, Jimmy Page y Neil Young, por un lado, y Steve Hackett, por otro, señalaron en más de una oportunidad sus deudas con Bert Jansch y John Renbourn, respectivamente.

el campo del rock dejó de provenir, en alguna medida, del folklore. Estuvo el blues, por supuesto, y el cajún y el zydeco de Louisiana y la música de los Apalaches; los precursores Woody Guthrie y Pete Seeger y los neoyorquinos que con esos materiales edificaron una poética de densidad notable (Simon & Garfunkel, Dylan, Lou Reed y, también, el escritor canadiense Leonard Cohen). Y, si en Gran Bretaña el desarrollo de un rock *para ser escuchado* se relacionó, en gran medida, con la elaboración instrumental y la complejidad de lo formal, en los Estados Unidos tomó el rumbo casi exclusivo (con la excepción ya mencionada de Frank Zappa) de músicas directas, abiertamente tradicionales o en donde la marca de la tradición fuera muy fuerte, y en las que la novedad, el nivel de reflexión acerca del lenguaje o la capacidad de evolución estuviera en las letras o en la concepción general del objeto artístico (como en el caso de Velvet Underground y su relación con Andy Warhol). Hubo allí, por otra parte, zonas de libre tránsito hacia y desde el jazz y, también, con músicas locales de otros países (lo caribeño y lo chicano, sobre todo, con Santana y Los Lobos). Los *songwriters*, por otra parte (casi un fenómeno particular de los Estados Unidos, tal vez relacionado con la fuerte tradición del cuento corto y el realismo literario), tuvieron una gran influencia en otras partes del mundo, en particular en Francia y España: un cantautor como Víctor Manuel, sobre todo en los comienzos de su carrera, sería difícilmente imaginable sin la referencia de esos compositores y cantantes de pequeñas historias trágicas, violentas, solitarias o sarcásticas. Una vertiente que, además de Dylan, Paul Simon y Leonard Cohen, produjo obras de gran calidad, como las de Carole King, Laura Nyro, Harry Nilsson, Billy Joel (a veces), Randy Newman, la canadiense Joni Mitchell (quien además logró encuentros sumamente fructíferos con músicos de jazz como Pat Metheny, Jaco Pastorius o Wayne Shorter) y, más cerca, Suzanne Vega y Tori Amos (cuya manera de tocar el piano trasciende ampliamente el mero papel de acompañamiento).

En América del Sur, y en particular en Uruguay, Chile y Argentina, el trabajo musical a partir del folklore estuvo muy ligado a la derecha política, mientras el nacionalismo fue patrimonio de la derecha, y a la izquierda, cuando ésta decidió abdicar del internacionalismo. Los temas de la primera camada de folkloristas —aquellos que se autoinvestieron con los atributos de la tradición— fueron, en general, el amor y el paisaje. Y a pesar de que sus músicas y poe-

sías (las de Eduardo Falú, Jaime Dávalos, Ariel Ramírez, sobre todo) eran absolutamente nuevas —y en muchos casos bellísimas—, ellos se convirtieron rápidamente en conservadores. Gustavo Cuchi Leguizamón, que desarrolló una obra de gran envergadura, en particular junto al poeta Manuel Castilla, y Atahualpa Yupanqui, que ya en la década de 1940 transformó la milonga y confirió un particular espesor a la manera de cantarla y acompañarla con la guitarra, fueron algunos de los que lograron un reconocimiento mayor. Pero, de todas maneras, el desenvolvimiento de esos nuevos géneros creados a partir del folklore estuvo ligado, sobre todo, a los intérpretes. Grupos vocales, con agregado de guitarras y bombo, y solistas como Mercedes Sosa, sumados a acordeonistas y compositores como Isaco Abitbol o Tránsito Cocomarola y grupos como Los de Imaguaré, con su desarrollo del chamamé en la zona del noreste, fueron abonando un repertorio signado por grandes desniveles y en el que, a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, empezaron a hacer irrupción las temáticas sociales (si bien Yupanqui ya las había transitado antes con la consecuencia de su temprano exilio francés —en la década de 1950—, después de ser prohibido por el gobierno peronista). Violeta Parra, Víctor Jara —asesinado por el golpe militar de 1973— y grupos como Quilapayún o Inti-Illimani en Chile, y Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños y Daniel Viglietti en Uruguay, estuvieron entre lo más notorio de un mapa musical que, más allá de su inorganicidad, dejó algunas canciones y algunos poemas extraordinarios.

De todas maneras, las formas de circulación de estas músicas en América fueron mucho más ambiguas que en Europa. Tanto en los Estados Unidos como en el sur del continente, todo ese conjunto al que se denominó folklore (más allá de que lo fuera desde un punto de vista técnico) conservó funcionalidades populares muy marcadas. Aquellos que se acercaron más a la idea beethoveniana del arte, los que introdujeron allí la idea de desarrollo, de progreso y de dificultad, pusieron un énfasis particular en no dejar de ser populares. Es decir, en no abandonar las formas de circulación de lo popular. Salvo en algunos casos, más ligados a cuestiones políticas (o de rivalidades personales entre grupos o individuos situados en lugares de poder), estos artistas fueron difundidos de manera masiva por la radio y la televisión, participaron de festivales multitudinarios y gozaron de esa clase de culto a la personalidad que es privativa de los ídolos populares. Casi nunca, en todo caso, el nivel

de desarrollo musical o literario o la pretensión de abstracción los separó del todo de esa idea de tradición, de «saber del pueblo», en la que buscaban encontrar su justificación estética.

Hubo un momento, sin embargo, en que se dejó de hablar de folklore para hablar de «música del mundo». Lo local, devenido exótico, empezó a convertirse en una categoría de mercado. La tendencia no era nueva, si se piensa en las danzas polonesas de Georg Philipp Telemann, a mediados del siglo XVIII, o, todavía un siglo antes, en las colecciones de danzas recopiladas en las colonias españolas y en músicas como las de las *canarias* de Gaspar Sanz. Carmen Miranda, las orquestas cubanas (e incluso su influencia en el jazz estadounidense), la música india a través de los Beatles y hasta el tango (como lo demuestran, además de Valentino, las versiones de «El choclo» por la orquesta de Stan Kenton, en 1942, o la de «Adiós muchachos» por Louis Armstrong) habían tenido sus momentos de gloria. Pero de lo que se trató, a partir de una convención discográfica de 1987 en la que quedaron definidos los alcances de la *world music*, es de un movimiento con el que el mercado legalizó los cambios de funcionalidades posibilitados por el disco como objeto y por los medios capaces de difundirlo.

La fundación de la nueva categoría² se vinculó con necesidades de las pequeñas empresas que comercializaban grabaciones de distintas partes del mundo (eso que en los negocios a veces aparecía guarecido bajo el ecuménico rótulo «países») y, también, con la voluntad de algunas ONG que trabajaban en la difusión de culturas alejadas del tronco central de la industria. Aparentemente, el nombre «música del mundo» no fue una innovación empresarial sino la creación de algunos etnomusicólogos estadounidenses que buscaban señalar, de manera positiva, la diferencia con la asimilación automática entre «música» y «música clásica». Como suele pasar con las *discriminaciones positivas*, el primero de los términos terminó predominando sobre el segundo. Así como para los premios Oscar hay una división entre «cine» (el estadounidense) y «cine extranjero», la música del mundo terminó siendo no la de todo el mundo sino apenas la del mundo pobre. Eso sí, muchas veces registrada y comercializada por el mundo rico.

2. Según detalla la musicóloga colombiana Ana María Ochoa en *Músicas locales en tiempos de globalización*.

El interés por las culturas extrañas había estado siempre —aunque no siempre con el mismo grado de valoración hacia ellas—, pero las nuevas maneras de circulación la ponían en igualdad de condiciones, frente a un eventual consumidor, con las obras de Bach, Mozart o Schubert y, desde ya, con todo lo fabricado por la industria del entretenimiento, tuviera los puntos de contacto que tuviera con las leyes de lo artístico. En parte, esas músicas de lugares alejados y de sociedades apenas imaginadas operaban como un fuerte elemento disparador de evocaciones y asociaciones literarias (o ligadas a alguna clase de ficción privada). Se valoraba, en principio, al África central, a la idea de la jungla, a los pueblos oprimidos del mundo, al erotismo tropical, al lenguaje de los cuerpos o a la *sabiduría* de Oriente (en sí misma toda una categoría de mercado en las últimas décadas del siglo XX). Y, a partir de esas valoraciones, se apreciaba la música capaz de funcionar como banda de sonido de esos conceptos.

Sin que hubiera grandes cambios en los objetos en sí (aunque a veces los hubo), el mero cambio de funcionalidad tuvo el efecto de convertirlos en algo diferente. La misma música que en su origen formaba parte de un ritual de caza o de fertilidad, escuchada en un equipo de audio de alta fidelidad o en el *stereo* del automóvil de un *yuppie* sentado junto a una rubia indulgente, acompañando rituales de índole muy distinta (aunque a veces también asociados con la fertilidad e, incluso, con la caza), se convertía en una música muy diferente. Y, por supuesto, también estaba la *escucha musical*. La de quien reconocía allí ritmos, inflexiones melódicas, ataques y formas de fonación de gran riqueza, medidos con los parámetros occidentales del arte (es decir, del arte actual, que no sólo ya no considera primitivos a los que no comparten sus criterios de valor sino que puede sentirse atraído por ellos). Si la música japonesa fue fundamental para la manera en que Debussy comenzó a organizar el sonido —ya no a partir de las mayores o menores tensiones que se producían según cuáles fueran los acordes, sino de los ritmos y las texturas y densidades—, así como los gamelanes de Bali fueron importantes para la concepción de los *ostinatti* de Pierre Boulez y las culturas de África central para el modelo de micropolifonía de György Ligeti, estas músicas del (afuera del) mundo también tuvieron importancia para los músicos de tradición popular más cercanos al mercado central. El reggae jamaicano tuvo, por ejemplo, una gran incidencia en el pop de los ochenta. Y, aunque no llega-

ron a conformar un movimiento, fueron significativas las puestas en circulación de muchas de estas músicas por artistas como Peter Gabriel (que fundó un sello para difundirlas), Paul Simon (tocando junto a los sudafricanos de Ladysmith Black Mambazo o los brasileños de Olodum), David Byrne (con brasileños y cubanos) y, más recientemente, Ry Cooder y su corte de cubanos olvidados. Más allá de la precursora Myriam Makeba y de aquel experimento de los años sesenta llamado *Missa Luba del Congo* —de los mismos años que la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez—, algunos artistas crearon formas del pop emparentadas con sus tradiciones locales y sumamente interesantes, entre ellos el senegalés Youssou N'Dour, el congoleño Ray Lema o Rokia Traore y Alí Farka Touré, ambos oriundos de Mali.

Es posible que la vieja diferenciación hecha por Hegel entre arte y ritual sirva bastante poco ni bien uno se aleja de lo que Occidente llama cultura occidental —por lo menos en cuestiones musicales donde, desde el violín, los oboes y clarinetes hasta los modos melódicos que Roma heredó de los griegos, vienen en su mayor parte de Oriente—. Una prueba posible es el flamenco; allí, a una funcionalidad colectiva que nada tiene que ver con la escucha pasiva se le une un altísimo grado de complejidad y virtuosismo. Los secretos de los matices, de los toques, de las *falsetas* (las variaciones que hace cada instrumentista o en las que cita a algún maestro), sumados al grado de expresividad de los *cantaores*, le confieren un grado *artístico* innegable, por lo menos para los *oídos artísticos*. Más allá de cómo sea vivido el flamenco por sus propios cultores, para la idea occidental del arte ejerce una fascinación notable, y una muestra de ello es la mirada que el jazz posó sobre él (y la influencia en músicos como Chick Corea o John McLaughlin). Por otra parte, si bien históricamente la evolución en el género había estado más ligada a los cambios individuales en la utilización del saber colectivo, el disco, los contactos con el jazz y, también, con el mercado del espectáculo provocaron cambios. El que impulsó el guitarrista Paco de Lucía, al principio rechazado por los más tradicionalistas, terminó generando un movimiento que, independientemente de algunas hibridaciones como las de Pata Negra (con su mezcla entre blues y flamenco) o de los experimentos pop de alguna discográfica, posibilitó la aparición de músicos de fuerte personalidad, como los pianistas Diego Amador y Juan Cortés y guitarristas como Gerardo Núñez o José Manuel de León, además de músicos más liga-

dos a las zonas de confluencia con el jazz, como el flautista y saxofonista Jorge Pardo y el pianista Chano Domínguez.

Aunque no se corresponda con la tradicional identificación entre *world music* y culturas asiáticas y africanas, debe mencionarse como un caso de singular coherencia la utilización uruguaya del candombe: junto a la música pop y el jazz, por los hermanos Fattorusso, primero con el grupo The Shakers y más tarde con Opa; y en el contexto de la canción, por Eduardo Mateo y por Jaime Roos. Son significativos, también, los rastros de tango y folklore rural en mucho del llamado rock nacional argentino, sobre todo en la obra de Luis Alberto Spinetta —una obra atípica y sumamente original, tanto desde el punto de vista de su uso de la lengua, cercano al de poetas del Siglo de Oro español por un lado y al surrealismo por otro, como de sus músicas, que rondan con naturalidad territorios del rock, el jazz o de las músicas locales—, Charly García, Fito Páez, León Gieco y grupos como Soda Stereo, Divididos, Patricio Rey y los Redonditos de Ricota y, con un registro de zonas más bajas del folklore —en particular las *músicas tropicales*, la murga, la cumbia y la bailanta—, Bersuit Vergarabat.

La moda de la llamada *música celta* también puede emparentarse con los rescates de folklores, aunque, en este caso, conviene señalar que no existe nada que pueda ser identificado como folklore celta. Este supuesto género, cuyo consumo se emparenta con la *new age*, la meditación y algunas ideologías que idealizan la antigüedad (incluyendo medicinas de épocas en las que el promedio de vida era de alrededor de cuarenta años), es en realidad un conjunto de folklores cuya procedencia puede rastrearse, en el mejor de los casos, no más allá del siglo XVI, cuando ya los celtas como tales habían desaparecido del mapa hacía rato. Independientemente de la *celtitud* llena de camellos de algunos de sus cultores, sí hay un acervo muy valioso en las tradiciones escocesa, galesa, irlandesa, bretona y gallega, entre otras. Las bellísimas piezas del arpista irlandés Turlough O'Carolan, que vivió entre 1670 y 1738, son, en todo caso, tan atractivas como ajenas a la ya para ese entonces desaparecida cultura celta.

Pero el *non plus ultra* del gesto *descubridor* de Occidente fue el de comenzar a rescatar para el mercado las músicas pobres de su propio universo: los campesinos de Europa central, las repúblicas que habían conformado la Unión Soviética y la gran estrella de los últimos tiempos: los Balcanes. El panorama actual, en todo caso, tiene

el engañoso aspecto de totalidad que poseen los *shoppings*. Aparentemente, allí está todo. Pero, claro, el brillo de esa apariencia es precisamente lo que oculta aquello que falta: ni más ni menos que lo que no se puede comprar. Ni escuchar.

Tropico moderno

Dos canciones, de manera complementaria, definen el proyecto de la bossa-nova. En una, «Desafinado», la melodía recorre las notas más tensas y disonantes con respecto a los acordes del acompañamiento (y la letra, por supuesto, se burla, asegurando que eso podría considerarse «desafinado»). En la otra, «Samba de una nota só», el procedimiento es prácticamente el inverso. Las notas de la melodía casi no cambiarán (de nuevo el artificio es anunciado en el título de la canción) y, en cambio, los acordes que van acompañando a esa «sola nota» la van situando en relaciones de tensión y distensión tan distintas entre sí que crean la ilusión de una melodía sumamente variada. En ese estilo creado por algunos jóvenes de Río de Janeiro, que terminaría convirtiéndose en una postal (a veces demasiado turística) de todo el Brasil, estaba la tradición del samba, estaban las acentuaciones de origen africano, algunas herencias portuguesas (aunque mucho más débiles que en las cantigas del nordeste) y, posiblemente como consecuencia del uso que los guitarristas populares daban a la armonía —más colorístico (y hasta percusivo) que funcional—, una libertad y variedad en la utilización de acordes sumamente inusuales en las músicas folklóricas —en ese sentido, el caso de la armonía del jazz fue bastante similar—. Sin em-

bargo, más allá de todos esos rasgos tradicionales, que ya estaban presentes en artistas como el notable Pixinguinha, en Noel Rosa o en Cartola, en los creadores de la bossa-nova, como en el posterior *tropicalismo* y en artistas como Milton Nascimento o Chico Buarque, hubo una clara voluntad de encontrar lenguajes nuevos.

Tal vez no sea casual que una de las escuelas poéticas más importantes del Brasil se haya llamado futurismo (sin puntos en común ni con lo que había sido el futurismo ruso ni con el italiano) o que ese país haya inventado, con Brasilia, una ciudad (una ciudad del futuro, además) donde no estaba. Lo cierto es que, independientemente de los atractivos del propio folklore brasileño (atractivos para el oído *artístico*, formado en los valores de la complejidad), lo sucedido allí con gran parte de la música de tradición popular conforma un fenómeno apasionante. Parte de ese atractivo tiene que ver con la originalidad con que se procesaron las influencias del jazz, de los Beatles y del rock posterior y, por añadidura, la naturalidad con que estas músicas se mestizaron con las locales. Pero quizás el interés mayor esté dado por la popularidad que João Gilberto, Antonio Carlos Jobim, Chico Buarque o Caetano Veloso llegaron a tener mientras, conscientemente, hacían obras de vanguardia.

Una figura fundamental para la música de tradición popular brasileña fue un músico clásico que, paradójicamente, no tuvo casi ningún efecto en el campo académico. Heitor Villa-Lobos, nacido en 1887 y muerto en 1959, guitarrista de bares y cellista, quien a pesar de tener una formación académica bastante precaria, ya en la década de 1920 e instalado en París, compuso obras sumamente novedosas, con un uso muy personal de la orquestación (elogiado por Varèse) y del ritmo, en el caso de las piezas para piano (que tocaba, entre otros, Artur Rubinstein). Si bien a partir de 1930, cuando regresó a Río de Janeiro, se dedicó a dar forma a la educación musical brasileña en las escuelas públicas y fundó el Conservatorio Nacional, su estética, más allá de convertirse en la cara oficial de la música clásica brasileña, no tuvo mayor eco entre los compositores clásicos. En cambio, ni las orquestaciones de Jobim ni las de otros que trabajaron con él y otros artistas ligados a la música de tradición popular de ese país (Claus Ogerman, Eumir Deodato, Jacques Morelenbaum) hubieran sido las mismas sin el antecedente de las *Bachianas brasileiras* o de obras maestras como el *Chôro n° 10*, para coro y orquesta, escrito –sorprendentemente– en 1926. Sus obras para piano, por otra parte, fueron fundamentales en el pensamiento musical de Gismon-

ti (por lo menos después de su encuentro con Boulanger y la apelación de la maestra a su *costado brasileño*), y la manera como estilizó modalidades populares en el uso de la guitarra terminaron modificando, a su vez, las modalidades populares de tocar el instrumento.

La bossa-nova —que además conquistó el mercado norteamericano y parte del jazz— fue el género más notorio. Pero la revolución modernista tuvo también otras caras: la puesta en circulación de la tradición bahiana de Dorival Caymmi y el afrosamba de Baden Powell entre ellas. Entre unos y otros configuraron un paisaje musical en el que los intérpretes y compositores de talento surgían con una velocidad y profusión apabullantes. Y donde, además, evolucionaban. Empezaban haciendo samba o bossa-nova y, al poco tiempo, eran los portavoces de nuevas músicas que nuevos compositores comenzaban a crear especialmente para ellos. Puede hablarse —y se ha hecho en numerosas oportunidades— del elusivo arte de João Gilberto, de su manera de rozar el silencio y de trabajar hasta el extremo de lo posible los matices y los desplazamientos rítmicos entre la voz y el acompañamiento de la guitarra. Puede hablarse de la imaginación melódica y de la fluidez en el uso de armonías complejas de Jobim, de los textos de Vinicius de Moraes y, apenas un poco más tarde, de los de uno de los más grandes poetas del siglo XX, Chico Buarque. Es posible señalar la innovación compositiva de Milton Nascimento —en particular, en sus dúplas creativas con Fernando Brant y con Ronaldo Bastos—, su fagocitación del modelo beatle de canción (y, después, del jazz-rock de los años setenta) y, también, su manera única de cantar y su rescate de folklores rurales del centro y norte del Brasil, ajenos al vendaval de la bossa-nova. Además, se pueden mencionar autores e intérpretes como Gilberto Gil y, sobre todo, Caetano Veloso, inventores del tropicalismo, pero, más allá del nombre, de una forma de hacer canciones en la que lo osado de lo literario y la libertad para disparar las músicas hacia cualquier lado están ligados a un gesto popular —tradicional— manifiesto. En su libro *Verdad Tropical*, Veloso da a entender que no hay vanguardia que no esté inscrita en un proceso moderno. Y eso eran Salvador de Bahía y San Pablo en la década de 1960. En la primera ciudad reinaba Glauber Rocha; en la segunda, Caetano se cruzaba con los poetas concretos, filósofos y músicos clásicos que le hacían escuchar a Webern, además de los argentinos que lo acompañaron en su primera banda de rock, con la que participó en un afamado concurso televisivo.

Y aparecen también cantantes como Elis Regina, que además de sus versiones insuperables de canciones extraordinarias —como «Travessia» o «Conversando no bar» de Nascimento, «Como nossos pais» de Antonio Carlos Belchior, «Jardins de infância» de João Bosco y Aldir Blanc, o «Romaria» de Renato Teixeira—, fue la musa de toda una generación de jóvenes autores que digirió la vorágine del pop y la metabolizó como MPB (*música popular brasileira*). Chico Buarque, por supuesto, pero también Edú Lobo, y más acá Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Carlinhos Brown y el experimentalismo de Arrigo Barnabé. Cantantes como Maria Bethania y Gal Costa (en sus momentos más cercanos al tropicalismo y menos emparentados con el negocio del entretenimiento). Y una figura como la de Gismonti, donde el virtuosismo como intérprete de guitarra y de piano se une a una forma de componer que rescata géneros como el frevo y el choro al mismo tiempo que trabaja conscientemente sobre la polifonía y la polirritmia. Su estilo, único, partió de la canción (algunos de sus trabajos con el poeta Geraldo Eraldo Carneiro, como «Água e vinho», son fantásticos), pasó por el jazz-rock (en discos como *Carmo* o *Academia de Danças*), se acercó al jazz europeo y a la influencia de Jarrett (en *Sanfona*) y llegó a hits como los álbumes *Sol do meio dia* y *Alma* o su cuarteto con Morelenbaum en cello, Nando Carneiro en sintetizador y guitarra y Zeca Assumpção en contrabajo (con dos discos magníficos: *Infância* y *Música de sobrevivência*). Si a esto se suman los grupos tradicionalistas del nordeste y el movimiento de la canción *gaúcha*, cercano al chamamé argentino, más aquellos que trabajan sobre registros etnográficos de la zona amazónica, los que circulan alrededor del jazz y algunos de los que hacen más explícitamente rock y pop, la impresión es la de una vastedad inabarcable. Sin embargo, hay un rasgo común y es la manera en que en Brasil se articularon un pensamiento modernista, muchas veces cercano al experimentalismo, con la mayor de las popularidades. Músicos y escritores que trabajan con un altísimo nivel de complejidad son ídolos populares. Una *escola do samba*, por ejemplo, dedicó en carnaval una de sus carrozas a Chico Buarque. El rumbo de la música popular de Brasil, como el propio Brasil, es tan original como inclasificable. Lo cierto es que allí se plasmó uno de los sueños menos cumplidos del progresismo político y estético del siglo XX. Un sueño que ya estaba presente en la música de Villa-Lobos: el de lograr que lo nuevo (y lo artístico) sonara naturalmente integrado con la tradición.

Cada cultura define sus usos de la música y, también, qué es lo que considera música y lo que no. Pero hay algo anterior a la cultura, algo que forma parte de todas las culturas: la canción. Para todos, para cualquier ritual religioso, para cualquier mensaje realmente importante, para mostrar amor u odio, para asustar a los rivales y alentar a los propios, en una batalla o en una competencia deportiva, para ayudar a conciliar el sueño, para olvidar y hacer olvidar el dolor y los pesares o para nombrarlos como forma de exorcismo. Para todo y en todos los lugares del planeta, ahora y desde siempre, la palabra cantada (el sonido entonado) no es igual que la palabra.

Si siempre hubo canciones, siempre hubo cantantes. Y siempre fueron fascinantes. Que el gran tema de los primeros años de la ópera como género haya sido el de Orfeo –un cantante y encantador de fieras, que, además, usaba su canto para seducir, a la vez, a Caronte y al público– es apenas una de las tantas pruebas de esa relación de amor, endiosamiento y hasta apropiación por parte del oyente de la figura de quien canta. Desde que hubo industria del entretenimiento, primero en la ópera y luego en el music hall, la opereta, los cafés y los cabarets, hubo cantantes profesionales y

ellos fueron, en realidad, una parte fundamental de esa industria. Una reedición de grabaciones de Frank Sinatra, publicada después de su muerte, llevaba una leyenda que indicaba «entertainer of the century». En efecto, la función del cantante era la de «entretenedor». La competencia entre unos y otros, un espíritu de época ligado a la idea de modernidad, el propio «grano» de la voz —el espesor de las interpretaciones, la densidad de la expresión—, la incorporación de textos poéticos ambiciosos —y a veces la simple capacidad de los cantantes para tornar significativas y profundas frases tan poco inspiradas como «no puedo vivir sin ti» o «qué gran error volverte a ver»— y cierta clase de orquestaciones o acompañamientos hicieron que, en muchos casos, ese entretenimiento cobrara una entidad diferente.

Los cantantes —y en particular aquellos que componen sus propias canciones— generan una ilusión autobiográfica muy fuerte. A diferencia de los literatos, ellos cuentan siempre su propia historia (o lo aparentan). Y, en algunos casos de manera trágica, sus canciones y sus vidas privadas tienden a imitarse mutuamente. En ellos, por otra parte, muchas veces no hay explicación posible para el nivel de profundidad de lo que hacen. Es decir: esa explicación son ellos mismos. Una canción como «Les blouses blanches», compuesta por Marguerite Monnot y Michel Vaucaire y cantada por Edith Piaf en el teatro Olympia en 1961 (cuando muchos fueron a escucharla creyendo que, como había anunciado alguna vez, moriría sobre el escenario), sería una canción menor y hasta obscenamente melodramática cantada por cualquiera que no fuera ella. En esa versión, en cambio, esa letanía en que el reloj marca el paso de los años de internación en el manicomio —y no de las horas—, mientras quien canta espera que su amado venga a buscarla, ese estribillo en forma de vals donde ella recuerda su amor, y ese final con unas carcajadas estremecedoras, conforman una obra de arte mayor. Lo mismo podría decirse de muchas de las canciones interpretadas por Billie Holiday, por Sarah Vaughan o Ella Fitzgerald, por Tony Bennett, Johnny Hartman o Sinatra, por intérpretes del soul como Aretha Franklin, Otis Redding o Wilson Pickett, por Joe Cocker o Janis Joplin e, incluso, por figuras tan insospechables de fineza como la del galés Tom Jones.

Los cantantes, aun en los casos en que, por características del repertorio o de sus interpretaciones, son escuchados con un *oído artístico*, jamás pierden su condición de «entretenedores». Las mujeres

muestran sus piernas sobre altísimos tacos y a través de profundísimos tajos –si pueden–, y juegan explícitamente con la seducción (incluso las que cantan repertorios más sofisticados e intelectuales). Los hombres exhiben, desde ya, masculinidad (o su caricatura). La manera en que Sinatra aprovecha el avance tecnológico del micrófono, por ejemplo, es ejemplar. Él es el primero que se da cuenta de que ese artefacto permite susurrar para multitudes. Cada oyente puede sentir que Sinatra le canta sólo a él gracias a la ilusión provocada por ese canto tan íntimo y, al mismo tiempo, capaz de imponerse a toda una orquesta y a las dimensiones de toda una sala.

Pero, además, algunos de ellos buscaban conscientemente hacer más *artísticos* sus productos. Recurrían a arregladores como Nelson Riddle o Gordon Jenkins (su orquestación de «Laura», en la versión grabada por Sinatra en 1957, incluida en el disco *Where are You?*, es una suerte de poema sinfónico en miniatura), utilizaban como acompañamiento un cuarteto de cuerdas (también Sinatra, en *Close to You*, de 1956) o cantaban junto a un pianista como Bill Evans (Tony Bennett) o al cuarteto de Coltrane (Johnny Hartman).

En Europa, en particular en Francia y más tarde en España, desarrollaron las tradiciones del cabaret en una forma de canción donde los textos estaban lejos de cualquier clase de complacencia o lugar común. Ironía, observación despiadada y descripción de tipologías sociales, autobiografías desencantadas y amores melancólicos o desesperados, cierto culto a la bohemia y al alcohol, a las oscuridades y las nieblas de la noche y del tabaco, fueron parte del credo de Juliette Greco, Jacques Brel, Boris Vian, George Brassens, Georges Moustaki, Barbara o Serge Gainsbourg. La figura de José Afonso fue la única que incorporó esta tradición francesa a Portugal, un país dominado musicalmente, durante mucho tiempo, por el fado de Lisboa y por la figura de Amalia Rodrigues. El fado, por su parte, recién sobre el filo del siglo XXI comenzó a registrar ciertos vientos de modernidad, con las cantantes y compositoras Misia, Dulce Pontes y Cristina Branco. Pero donde la influencia de la canción poética y política de Francia tuvo un eco mayor fue en España, no tanto por la cantidad como por la trascendencia de lo que allí sucedió. Una de las figuras importantes de esa nueva canción fue el vasco Patxi Andion. Pero, sin duda, fue el catalán Joan Manuel Serrat quien consiguió plasmar, sobre todo en sus primeros años de carrera, una forma artística absolutamente española, deudora de la renovación de la canción francesa pero, también, de

tradiciones tan antiguas –y tan hispánicas– como los romances de Juan del Encina, los dramas rurales de José Feliú y Codina, la generación poética de 1927 y el esperpento de Valle Inclán. Canciones como «Fiesta», «Señora», «Pueblo blanco» o «Penélope», con su descripción de sociedades e individuos en pequeños pueblos y su lograda relación entre texto, música e interpretación, están, sin duda, entre lo más importante de la canción contemporánea.

La voz humana, inexplicable, mágica, profunda en sí misma, reemplaza muchas veces a la composición y a la forma. Es autosuficiente. Si se escucha, por ejemplo, a Carlos Gardel en «La muchacha del circo», una canción que grabó en París en diciembre de 1928, puede registrarse hasta qué punto la voz –y sólo ella– es la que confiere espesor y tridimensionalidad a la obra. Compuesta por Matos Rodríguez (el mismo autor de la famosa «Cumparsita») y Romero, allí aparece un recurso narrativo sumamente efectivo, sobre todo por la manera en que Gardel, casi imperceptiblemente, introduce cambios expresivos en la aparente repetición de un texto. La canción se estructura con dos estrofas y, después de cada una de ellas, el estribillo. En el comienzo se habla (en primera persona, lo que indica una ilusión autobiográfica mucho más débil que la que más adelante dominaría al género) de una muchacha del circo y de la alegría y diversión que proporciona al público. El estribillo describe su vuelo en el aire y el aliento suspendido en quienes la miran. La segunda estrofa cuenta muy brevemente sus males de amor y cómo su mano resbala del trapecio. La repetición del estribillo tiene, entonces, un sentido totalmente diferente y Gardel es capaz de hacer percibir el drama apenas con un cambio de matiz y una pausa infinitesimal antes del comienzo de la sección. Lo mismo puede observarse en Roberto Goyeneche, en la magistral grabación de «Alma de loca» junto a la orquesta de Horacio Salgán, en 1952. La manera en que adelgaza o da volumen a la columna de aire, su manejo del timbre y el color y la impresionante paleta expresiva que pone en juego en apenas tres minutos convierten un poema bastante menor en una obra de arte única.

Los ejemplos, en el tango (Charlo, Angel Díaz, Raúl Berón, Alberto Marino, Rivero), en el jazz (Holiday, Fitzgerald, Vaughan, June Christy, Anita O'Day, Nina Simone, Carmen McRae, Betty Carter, Cassandra Wilson, Patricia Barber), en el entretenimiento (Sinatra, Bennett), son innumerables. La voz –la manera de cantar– toma distintas formas. En algún nuevo rock argentino, donde el

énfasis aparece puesto en el reconocimiento tribal, se ablandan las consonantes para remedar, en el canto solista, el efecto del canto grupal (en particular el de la cancha de fútbol). En el jazz el canto se modela a partir del blues y el folklore afronorteamericano —característica que permaneció mucho más firme e inalterable que las técnicas instrumentales—. En el tango, en el fado, en el flamenco, en la música cubana, hay colores de voz característicos. La canción, la forma de tradición popular por excelencia, ha sufrido, a lo largo de un poco más de un siglo, grandes transformaciones y, a la vez, ha permanecido en algún punto inalterable. Sus acompañamientos se hicieron tan complejos que, en ocasiones, dejaron de serlo. Sus letras llegaron a tener un grado de elaboración impensable en las propias tradiciones populares de las que provenían, como en algunos textos de Jaime Dávalos, Manuel Castilla, Paul Simon, Serrat, Violeta Parra, Chico Buarque o Leonard Cohen. Las carreras de los cantantes se hicieron largas y los repertorios quedaron chicos. Muchos grandes compositores e intérpretes lograron (y logran) a duras penas mantener el interés de su público a lo largo de decenas de años de actividad, docenas de discos y centenas de canciones. El mercado imprime sus propias exigencias al antiguo arte de cantar, y las canciones y sus intérpretes resisten con suerte desigual.

Y, sin embargo, a pesar de todo, esa forma que viene desde antes de cualquier cultura y que, directa o indirectamente proporcionó el material para todo lo sucedido en las músicas de tradición popular a partir de la aparición de medios de comunicación masiva, mantiene su *en-canto*. Todavía, la palabra cantada —y tanto en estas canciones veneradas por algunos como obras de arte como en la cumbia villera— tiene más poder que la palabra.

Las viejas diferencias entre música clásica y música popular nunca implicaron nada, o nada demasiado importante. Sin embargo, las clasificaciones de género tampoco significan mucho en la actualidad. En ocasiones, sólo puede decirse que algo es jazz o música clásica o rock o tango por la cara del músico, la vestimenta, la gráfica de los discos o los lugares donde toca el artista. Si la década de 1960 borró fronteras (aunque haya construido otras), la situación actual es infinitamente más compleja. Tenores líricos que interpretan arias líricas en ceremonias inaugurales de mundiales de fútbol, tenores líricos que cantan canciones pop —o tangos— con sus voces líricas, rock que se recluye en los límites de la tribu o del barrio y rock que, como el de Radiohead, R. E. M., Wilco o Blur continúa con (o retoma) la intención de ser escuchado. Música joven que ya no es hecha por jóvenes. Viejos que, de todas maneras, deben seguir repitiendo gestualidades juveniles para gustar a los jóvenes. Música de discoteca que hace masivo lo que en 1960 era vanguardia (superposición de *loops* de distinta duración, por ejemplo). Tal vez la historia se repita dos veces, como vanguardia y como discoteca, o como revolución y como cita erudita. Quizás Elvis Costello o, más acá, Beck, con sus enciclopedismos, sean lo que el arte pue-

de ser después de la muerte del arte. Y también es posible que el arte —esa idea de *gran arte*, complejo y desafiante— no haya muerto en absoluto. Que duerma. Que se esté preparando para un nuevo asalto. Y que, cuando aparezca, lo haga tan cambiado que a nosotros, los que crecimos con los Beatles, nos cueste reconocerlo.

Apéndices

Las características de este libro y el hecho de que mucha de la música de la que aquí se habla sea del dominio común hacen innecesaria (y hasta ofensiva) una discografía sugerida. Mal podría aconsejarse a alguien que comprara, por ejemplo, *Abbey Road* de los Beatles. Eventualmente, si algunos de los artistas y las obras mencionados son nuevos para el lector y lo intrigan, estimulan su curiosidad y lo llevan a querer escucharlos, uno de los objetivos de este libro (tal vez no el más explícito) se habrá cumplido. No obstante, hay dos casos en los que una guía discográfica puede ser útil. Uno es el del jazz, porque el volumen de ediciones hace muy difícil la elección acerca de lo fundamental para un comprador no experto (o en busca de serlo). El otro es el de Piazzolla, porque reina el más absoluto desorden: discos con el mismo nombre y distinto contenido, discos con el mismo contenido y diferente nombre, discos oficiales y discos piratas y, en el medio, infinitas antologías, todas llamadas *Libertango* o *Adiós Nonino*, en las que la selección carece totalmente de criterio.

1. EL JAZZ EN DISCOS

La importancia histórica y la estética no siempre son iguales. La historia del jazz es, en gran medida, la historia de sus discos. Contar esa historia implica elegir entre hacerlo con los mejores o con los más importantes. Un ejemplo característico de esta contradicción es *Free Jazz* (1961), donde los cuartetos de Eric Dolphy y de Ornette Coleman improvisan simultáneamente y sin pautas previas de armonía, tema o pies rítmicos (en la grabación *stereo* de la época, uno en cada canal). Ese disco es fundamental, ya desde el hecho mismo de haberle dado nombre a todo un estilo. Nada sería igual para el jazz a partir de ese momento. Ni siquiera quienes se opusieron a tal radicalismo pudieron sustraerse de «estar en contra de», lo que implicó necesariamente un reconocimiento de la entidad del estilo como tal. Pero tampoco fueron iguales las cosas para Coleman y Dolphy, que en grabaciones posteriores consolidaron aquello que en ese disco fundante era casi un grito en el vacío. Hay muchos discos de free jazz mejores que *Free Jazz* y, sin embargo, éste es el más importante.

Esta historia del jazz contada a través de sus discos se mueve, por lo tanto, con un criterio doble. Los registros citados buscan privilegiar a los mejores entre los importantes (o a los importantes entre los mejores) y, por supuesto, incluyen numerosas trampas. Es decir, están aquellos que cumplen una sola de las dos condiciones y, a veces, ninguna de ellas pero que son lo suficientemente bellos como para justificar su inclusión.

Con justicia, la lista podría conformarse, casi exclusivamente, con discos de Miles Davis. Todos los que grabó hasta 1969 son excelentes y todos fueron influyentes. Cuatro o cinco de los estilos fundamentales desde los años cuarenta en adelante están representados (y muchas veces fueron impulsados) por Davis, y casi no hay músico importante del jazz de este período, desde Charlie Parker, Thelonious Monk, Charlie Mingus, John Coltrane, Horace Silver o Sonny Rollins hasta John McLaughlin, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Chick Corea, John Scofield y Kenny Garrett, que no haya tocado con él. No obstante, aun cuando sería imposible reducir la presencia de Miles Davis a un solo álbum (eso tampoco es posible en los casos de Armstrong, Ellington o Coltrane), esta discografía intenta proponer, con el mínimo de títulos, el máximo de representatividad en cuanto a nombres y estilos.

Si la historia crea la ilusión de un relato e, incluso, de una sucesión de causas y efectos, esta historia en particular puede ser narrada de varias maneras y siguiendo varios recorridos. Todos empiezan, sin embargo, en el mismo lugar: las grabaciones en rollos de pianola hechas por Jelly Roll Morton, editadas por Nonesuch, y el legendario «Liberty Stable Blues» –primera grabación de jazz de la historia– que registró en 1917 la Original Dixieland «Jass» Band y que está incluido en el volumen 1 de la antología *80th Anniversary*, publicada por RCA Victor (donde también hay tomas de los Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, de la orquesta de Kansas City de Bennie Moten, de King Oliver, de Fletcher Henderson y de Bix Beiderbecke con las orquestas de Paul Whiteman y de Jean Goldkette).

Pero lo mejor de Beiderbecke –las grabaciones de 1926/1927 con su propios grupos– se consigue en el volumen 2 de los que le dedicó el sello Sony, en su serie *Columbia Jazz Masterpieces*. Los comienzos, pero tomados desde el lado negro de las cosas y, particularmente, desde el blues, pueden rastrearse en *The Chronological Bessie Smith 1924-1925*, del sello Classics, donde toca la corneta Louis Armstrong y el acompañamiento está a cargo de un órgano. Dos de los volúmenes de la serie cronológica editada por Sony resumen, por su parte, lo mejor de Armstrong: el segundo (grabaciones de 1926 y 1927) lo muestra con los Hot Five y los Hot Seven y en el cuarto (1927) se agrega Earl Hines, uno de los pianistas fundantes del jazz. Allí está el famoso «West End Blues», con uno de los solos de trompeta más brillantes de su carrera (Wynton Marsalis asegura que ese solo es inestudiable e irreplicable).

El otro camino inevitable iniciado en esa época es el de Duke Ellington. Sus grabaciones de 1920 y 1930 están agrupadas en una caja de 3 CDs editada por Decca y llamada *The Early Ellington*. La notable suite «Black, Brown & Beige», ya de 1944, figura en un álbum de RCA bautizado con el mismo nombre. La ruta Ellington sigue con otra suite, la *Far East Suite* (1966, RCA) y con un disco, *And His Mother Called Him Bill* (1967, RCA), dedicado al compositor y pianista (y alter ego de Ellington) Billy Strayhorn. La última y brillante época de su orquesta puede recorrerse con el *Grand Paris Concert* (1970, Atlantic).

Un desvío alternativo puede seguirse a través de Django Reinhardt, cuyas grabaciones de los años 1935 y 1936 con el quinteto del Hot Club de Francia (y con Stéphane Grappelli en el violín) son imprescindibles (en *The Chronological Django Reinhardt*, vol. 3,

Classics Records). El paisaje del swing y las grandes orquestas queda bien representado por *Begin the Beguine* de Artie Shaw, un disco que incluye su ejemplar solo en «Stardust» (RCA), por las grabaciones de Benny Goodman con trío y cuarteto (RCA) y por el volumen con las grabaciones de 1938 de la orquesta de Count Basie, en el sello Classics. Y dos cantantes: Billie Holiday y Ella Fitzgerald. De la primera, el volumen 8 de la serie *The Quintessential* (Sony) reúne sus registros de 1939 y 1940, con Teddy Wilson en el piano y Lester Young en el saxo tenor, y las sesiones para el sello Commodore (publicadas por la compañía Universal), que incluyen su primera versión de la maldita «Strange Fruit». Del talento de la segunda, pueden dar cuenta sus grabaciones con la orquesta de Count Basie (con una versión notable de «April in Paris») y sus *Songbooks* grabados en los años sesenta, de los que se recomienda la antología *The Best of the Songbooks, The Ballads*, en la que se incluye una de las mejores interpretaciones posibles de «Laura» (ambos discos en el sello Verve).

El tránsito del swing al be-bop es claro en el solo de «Body & Soul», registrado en 1939 por Coleman Hawkins (incluido en *Coleman Hawkins, A Retrospective 1929-1963*, RCA), y en las sesiones para el sello Aladdin de Lester Young (EMI). *Charlie Christian, The Genius of Electric Guitar* muestra a uno de los verdaderos fundadores del bop, en grabaciones con Benny Goodman, entre otros. Pero la estrella de ese estilo es sin duda Charlie Parker. La antología *The Yardbird Suite* (Rhino, Atlantic) permite transitar, ordenadamente y con un muy buen trabajo de remasterización, sus distintas épocas. Un disco merece atención especial: *The Quintet, Live at Massey Hall* (1953, Original Jazz Classics), donde Parker toca junto a Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charlie Mingus y Max Roach. De cada uno de ellos y de tres más que tocaron con Parker (Thelonious Monk, Lennie Tristano y Miles Davis) pueden derivarse nuevas líneas. A Gillespie es interesante encontrarlo siete años después en un disco francamente atípico y casi vanguardista. Con *Perceptions* (Verve), arreglado por el compositor Gunther Schuller, Gillespie logra su obra mejor y más extraña. Es revelador contrastar las grabaciones de Bud Powell para los sellos Roost y Blue Note, entre 1947 y 1958 (un álbum Blue Note de 4 CD), donde aparece expuesta la *summa* del piano en el bop, con las grabaciones Capitol (distribuidas por EMI) que, en la misma época, realizó otro de los grandes pianistas del jazz, Art Tatum. Los comienzos de Monk, junto a Coltrane en-

tre otros, están en *The Complete Blue Note Recordings*. El otro Monk imprescindible es *Brilliant Corners* (1956), con Sonny Rollins en saxo y Clark Terry en trompeta (OJC). De Mingus, dos discos de 1959: *Ah Hum* (Sony) y *Blues and Roots* (Atlantic). De Tristano, otros dos: *The New Tristano* (Atlantic) e *Intuition* (Capitol). De allí, a un discípulo, el saxo alto Lee Konitz en *Live at the Half Note* (1959, Verve), donde aparece otro de los *tristanianos*, el saxo tenor Warne Marsh y, reemplazando a Tristano, un joven Bill Evans. El mismo Konitz mucho después, en 1997 y todavía creativo, grabó junto al trompetista Kenny Wheeler, el guitarrista Bill Frisell y el contrabajista Dave Holland *Angel Song*, uno de los mejores álbumes de los últimos tiempos. Y para comparar con Tristano, otro de los pianistas secretos del jazz: Herbie Nichols en sus grabaciones para Blue Note (1955-1956).

El capítulo de Miles Davis debe comenzar con su primer disco como líder, *The Birth of The Cool* (1949, Capitol), donde también toca Konitz y donde los arregladores son Gil Evans, John Lewis y Gerry Mulligan. Después, *Miles Ahead* (1957, Sony), con arreglos de Gil Evans; *Kind of Blue* (1959, Sony), con Cannonball Adderley en saxo alto, John Coltrane en saxo tenor, Bill Evans en piano, Paul Chambers en contrabajo y Jimmy Cobb en batería; *ESP* (1964, Sony), primer disco con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams, y *Bitches Brew* (1969, Sony), donde junto a un grupo en el que están Chick Corea y John McLaughlin, entre otros, se abre la puerta al jazz-rock.

Uno de los integrantes de su primer gran quinteto, John Coltrane, sigue un recorrido propio que puede rastrearse a lo largo de *Coltrane* (1957, Prestige), *Blue Train* (1957, Blue Note), *Giant Steps* (1960, Atlantic), *Crescent* y *A Love Supreme* (ambos de 1964, Impulse) y *Expression* (1967, Impulse). Además, claro, el notable disco que junto a su cuarteto grabó el cantante Johnny Hartman (1963, Impulse).

Otro de los instrumentistas de Davis, el pianista Bill Evans, merece ser escuchado en *Waltz for Debby* (1961, Original Jazz Classics), *The Solo Sessions* (1963, Milestone) y *The Tony Bennett/Bill Evans Album* (1975, Original Jazz Classics). Dos homenajes actuales, el de Paul Motian, Bill Frisell y Joe Lovano en *Bill Evans* (1990, Verve) y el del arreglador Don Sebesky en *I Remember Bill* (1997, RCA) ofrecen relecturas sorprendentes del mundo armónico de Evans.

De Gil, el otro Evans asociado con Davis, conviene escuchar con atención *The Individualism of Gil Evans* (1964, Verve). Y de su heredera, Maria Schneider —una de las figuras más importantes de la escena actual neoyorquina—, su *Evanescence* (1995, Enja).

En paralelo con Miles Davis, se recomienda oír al otro gran trompetista emergido del bop, Clifford Brown, en su disco con la cantante Sarah Vaughan (1954, Mercury). Y, en paralelo con Coltrane, a Sonny Rollins en *Sonny Rollins Vol. 1* (1956, Blue Note) y en *The Bridge* (1962, RCA), en cuarteto con el guitarrista Jim Hall. Otros dos músicos deben ser leídos, también, en relación con Coltrane: Eric Dolphy en *Far Cry* (1960, OJC) y *Out To Lunch* (1964, Blue Note) y Ornette Coleman en *Love Call* (1968, Blue Note) e *In All Languages* (1987, Verve).

De Rollins, por su parte, se desprende el hard-bop. Art Blakey al frente de una de las mejores formaciones de sus Jazz Messengers puede ser escuchado en *Caravan* (1963, OJC) y Horace Silver en *Further Explorations by the Horace Silver Quintet* (1958, Blue Note). El hard-bop se ramifica, a su vez, en la estética que fue característica del sello Blue Note en las décadas de 1950 y 1960. Los discos *Dial «S» for Sonny* de Sonny Clark (1957), *Mode for Joe* de Joe Henderson (1966), *Destination...* de Jackie McLean (1963), *Point of Departure* de Andrew Hill (1964), *Maiden Voyage* de Herbie Hancock (1965) y *Speak No Evil* de Wayne Shorter (1964) son una buena muestra. Otro sello que creó una estética en esos años fue Impulse y allí se grabó uno de los discos más perfectos de la historia: *The Blues and the Abstract Truth* de Oliver Nelson con Eric Dolphy, Bill Evans, Freddie Hubbard, Paul Chambers y Roy Haynes, entre otros. De la misma época, hay que considerar a un marginal, el multiinstrumentista Roland Kirk, quien con *The Inflated Tear* (1961, Atlantic) logra un álbum inolvidable. En cuanto a las posteriores proliferaciones, ligadas también al Davis de los años setenta, son relevantes *The Inner Mounting Flame* de la Mahavishnu Orchestra (Sony, 1971) y *Shakti* (1976, Sony), ambos con John McLaughlin, y el grupo Weather Report, conformado por Shorter y Joe Zawinul, que consigue puntos altos en su estética con el disco *I Sing the Body Electric* (1973, Sony) y, ya con Jaco Pastorius en el bajo, con *Heavy Weather* (Sony, 1977).

Pero hay otra línea que se remonta a Davis y, a la vez, a Tristano: la del cool y el jazz de la Costa Oeste. Uno de sus paradigmas, el saxofonista Stan Getz, produce, poco antes de morir, su mejor

disco: *Serenity* (1987, EmArcy). De Gerry Mulligan, que no grabó jamás un disco malo, son altamente representativos tanto *Mullennium*, compuesto mayoritariamente por grabaciones de su Big Band de 1957 (Sony), como *Gerry Mulligan-Paul Desmond Quartet* (1957). Desmond toca, por su parte, en el que tal vez sea el disco más popular del jazz: *Time Out* de Dave Brubeck (1959), donde está incluida la primera grabación de «Take Five». Y, tan representativo de los años cincuenta y sesenta como Brubeck es el Modern Jazz Quartet con *Fontessa* (1956, Atlantic). También, se debe tener en cuenta la versión cool de los Jazz Messengers, el jazztet de Art Farmer y Benny Golson en *Here and Now* (1961, Verve) y el trompetista y cantante Chet Baker en *Chet* (1959, OJC), junto a Bill Evans y Pepper Adams, entre otros.

La vertiente más free del cool aparece en *Footlose* de Paul Bley (1963, Savoy) y en *Jimmy Giuffre 3, 1961* (ECM), con Giuffre, Bley y Steve Swallow. La vertiente más cool del free, en cambio, se escucha en *Circle* (1972, ECM), con Anthony Braxton, Chick Corea, Dave Holland y Barry Altschul. Un grupo muy similar aparece en *Conference of the Birds* de Holland (1973, ECM) y la continuación más sosegada, por el lado de Corea, es audible en *Three Quartets* (1981, Stretch). El espíritu camarístico de Corea llega a su punto más alto en *Chick Corea-Gary Burton in Concert, Zurich* (ECM) y de ahí hay un paso a la otra gran revolución del piano en el jazz: la de Keith Jarrett. El *Köln Concert*, la *Survivors Suite* (con Dewey Redman en saxo, Charlie Haden en contrabajo y Paul Motian en batería) y *Still Alive*, de su trío de *standards* (con Gary Peacock en contrabajo y Jack De Johnette en batería) exponen a la perfección esta revolución. Jarrett, además, participa en otro de los grandes discos indiscutibles, *Gnu High* (1977, ECM) de Kenny Wheeler, junto a Dave Holland y Jack De Johnette. Otra apuesta camarística es la del muchas veces subestimado grupo Oregon (Ralph Towner, Paul McCandless, Glenn Moore y, originalmente, Collin Walcott), que con *Out of the Woods* (1978, Discovery) encuentra, además de una riqueza tímbrica y de texturas notables, un exquisito punto de equilibrio entre improvisación y composición.

La tendencia de los guitarristas surgidos en los años setenta —en gran parte debido al impulso que el rock le dio al instrumento— es perceptible en *Gateway* de John Abercrombie, *Bright Size Life* de Pat Metheny —con Jaco Pastorius en el bajo— (ambos de ECM) y *This Land* de Bill Frisell (Nonesuch). La nueva generación de saxofonis-

tas está representada por *Rush Hour* de Joe Lovano (1995, Blue Note) y *Rhythm and Mind* de Steve Coleman (1992, RCA). En *Weaver of Dreams* (1990, Blue Note), de Don Grolnick, se dan cita varias de las figuras más significativas de la escena de los años ochenta y noventa: Michael y Randy Brecker, Bob Mintzer, Dave Holland y Peter Erskine. Lo mismo ocurre en *Labyrinth* (1996, RCA) del trompetista Tom Harrell, donde tocan Kenny Werner, Larry Grenadier, Don Braden y Joe Lovano, entre otros. *Charm of the Night Sky* y *Songs for Wandering Souls* (ambos en Winter & Winter) ofrecen un panorama del talento del trompetista Dave Douglas. Y en *Blue Light 'Til Dawn* (1993, Blue Note), Cassandra Wilson deja en claro que es la cantante más trascendente del jazz actual.

A pesar de su tradicionalismo y de una posición legisladora muchas veces antipática, Wynton Marsalis es otro de los músicos representativos del jazz de las últimas décadas y con *Blue Interlude* (1992, Sony) logró un álbum impecable. Por su parte, dos veteranos —uno más que el otro— publicaron en 1994 un disco sorprendente: el contrabajista Charlie Haden y el pianista Hank Jones, en *Steal Away* (Verve), consiguen un posible cierre al círculo entre creatividad, modernidad y tradición, a partir de himnos y negro-spirituals.

2. LA DISCOGRAFÍA DE ASTOR PIAZZOLLA

Para Astor Piazzolla, el quinteto era, desde 1961, su pie en tierra. Cada vez que disolvía alguna de sus formaciones más experimentales (el noneto, sus grupos italianos con órgano y bajo eléctrico, su octeto *à la jazz-rock*), volvía a él. En 1973, Piazzolla acababa de cansarse de uno de los mejores grupos de su carrera, el Conjunto 9, que habían integrado junto a él Antonio Agri y Hugo Baralis en violines, Néstor Panik en viola, José Bragato en cello, José Correale en percusión, Kicho Díaz en contrabajo, Oscar López Ruiz en guitarra y, en piano, primero Osvaldo Manzi y, más tarde, Osvaldo Tarantino. En poco tiempo se iba a ir a Italia (el año siguiente editó *Libertango* y *Reunión cumbre*, ambos con músicos europeos y, en el segundo de ellos, con Gerry Mulligan como coprotagonista), pero mientras tanto y como para aprovechar la oportunidad de actuar en una de sus tantas despedidas definitivas de la Argentina, volvió al quinteto.

Estaban los mismos de siempre, o casi, Agri y Kicho Díaz en violín y contrabajo y Horacio Malvicino (que, durante años, alternó el puesto con López Ruiz y, ocasionalmente, con Cacho Tirao) eran los previsibles. Pero en el piano quedaba, como resto del noneto, Tarantino. Fue la única vez que uno de los pianistas más extraordinarios del tango tocó con el quinteto y fue una formación que no dejó grabaciones de estudio. Sin embargo, el registro de la actuación de 1973 en el Teatro Odeón, reeditado por Warner como parte de su *Edición Piazzolla* (siete volúmenes inéditos o desaparecidos del catálogo, con grabaciones en vivo comprendidas entre 1973 y 1989), permite acercarse a una interpretación imprescindible. Y si hiciera falta una sola prueba, alcanzaría con el minuto y cincuenta y siete segundos en el que Tarantino improvisa sobre el solo que Piazzolla había escrito cuatro años antes para su pianista de entonces, Dante Amicarelli, en la introducción de «Adiós Nonino». No obstante, este disco, como muchos otros de su carrera, exhibe de manera flagrante la relación conflictiva que el músico tuvo (y sigue teniendo post-mortem) con los sellos discográficos. Discos distintos con el mismo nombre y grabaciones iguales con títulos diferentes, datos faltantes o incorrectos y, en este y algunos otros casos de grabaciones en vivo, un instrumento que no se escucha. El sonidista de Piazzolla —que fue quien proveyó estas cintas— pasaba por la consola de sonido sólo lo que se amplificaba con micrófono, es decir, todo menos la guitarra eléctrica, que tenía su propio amplificador. Y, por lo tanto, en las grabaciones, la guitarra eléctrica está ausente.

Algunos empresarios argentinos, ligados a la industria del espectáculo, se han empeñado en mostrar sin disimulo su ignorancia e, incluso, en convertirla en dogma. La incompreensión acerca de qué clase de producto se tiene entre manos y quiénes podrían ser sus compradores potenciales ha llevado a fracasos comerciales de gran envergadura. Sin embargo, estos empresarios suelen ser obcecados y, ante sus derrotas, le echan la culpa a aquello que tenían que vender. De hecho, nunca lograron que el éxito de Piazzolla (que lo tenía y lo tiene cada vez más en todo el mundo) se tradujera en sus cifras de ventas. Las discográficas vienen insistiendo, por ejemplo, en titular los discos de Piazzolla *Libertango* y *Adiós Nonino*, entre otras originalidades. Evidentemente apuestan a los compradores despistados y a los novatos en la materia. Su desprecio —o su desconocimiento, que es más o menos lo mismo— del producto

los lleva a no poder imaginarse un comprador distinto de ellos mismos: alguien que, a lo sumo, querría tener algún disco de Piazzolla y entonces se guiaría por el título de un tema conocido.

El fallecido Envar El Kadri, productor también de algunos filmes de Solanas, fue, en los comienzos del sello Milán Sur, el motor de la asociación entre esa marca y Piazzolla (y sus herederos). El primero de una larga serie de errores de *marketing* fue titular la edición argentina de *The Lausanne Concert* (en ese momento, la única grabación del sexteto de Piazzolla de 1989, con Binelli como segundo bandoneón y Gerardo Gandini en el piano) como *Nuevo tango nuevo*. Pero lo peor llegó con una extraordinaria colección de inéditos que, ni BMG primero (que había comprado el catálogo de Milán Sur) ni Warner después (que a su vez se lo compró a BMG), lograron poner todavía en su justo valor. Y es que, para el público de Piazzolla, un título como *Adiós Nonino* sumado a la incomprensible decisión de ilustrar las tapas con reproducciones de cuadros de Tamará Lempicka (en lugar de fotos de los grupos de Piazzolla en vivo, por ejemplo) es más un elemento de disuasión que un atractivo. Si la serie se llamara *Inéditos. Piazzolla en vivo*, todo sería más claro e, incluso, mejor para los negocios del sello discográfico. Y los subtítulos deberían ser, claro, *Teatro Odeón, Buenos Aires, 1973* (en lugar de *Muerte del ángel*), *Teatro Colón, Buenos Aires, 1983* (en lugar de *Concierto de nácar*), *Palazzo dei Congressi, Lugano, 1983* (y no, por favor, *Adiós Nonino*), *Teatro Roxy, Mar del Plata, 1984* (créase o no el título es *Libertango*), *Festival de Jazz de Montreal, 1984* (y no *Otoño porteño*), *Liège, 1985* (en este caso, el título *Hommage à Liège*, correspondiente a una de las obras incluidas, no es grave) y *Ensayo en el Club Italiano, Buenos Aires, 1989* (en vez del anónimo *Tres minutos con la realidad*). No estarían de más, tampoco, algunas obleas en la tapa que indicaran, por ejemplo, «única grabación de Tarantino con el quinteto», «única grabación del sexteto con Julio Pane en segundo bandoneón», «Piazzolla y Cacho Tirao, dirigidos por Leo Brower» o «incluye la histórica improvisación de Pablo Ziegler en "Chin Chin"». O sea, ni más ni menos que lo que hace cualquier sello discográfico cuando se encuentra con grabaciones en vivo e inéditas de Miles Davis, Edith Piaf, Bill Evans, Jimi Hendrix, The Doors, Simon & Garfunkel o Led Zeppelin.

La situación no es nueva y aparece desde los mismos comienzos de la carrera discográfica de Piazzolla: en los discos que recogen las históricas grabaciones de su orquesta de 1946-1947 no hay dato

alguno acerca de los integrantes, y en los créditos de su registro con piano sumado a las cuerdas de la orquesta de la ópera de París, en 1955, figura como pianista Martial Solal y se omite a Lalo Schiffrin, que toca en casi todas las pistas. Si se piensa que en 1961, para grabar el primer disco del quinteto con sus temas, la RCA le exigió grabar otro con tangos clásicos, se ve con claridad que esa industria jamás lo entendería demasiado bien. Los discos se llamaban *¿Piazzolla o no? Bailable y apiazzolado y Piazzolla interpreta a Piazzolla*. A la manera de las novelas de Macedonio Fernández, podrían haber sido el último disco malo y el primer disco bueno pero, por uno de esos errores de la grabadora, los dos fueron igualmente buenos. Eso sí, como la empresa sigue cometiendo errores, ninguno de los dos está en el catálogo. En ambos casos es grave. En el primero, porque en esas lecturas de tangos como «Tierrita» de Bardi, «María» de Troilo, «El arranque» de Julio De Caro o «La casita de mis viejos» de Cobián, hay una originalidad y una riqueza únicas; además, porque el violinista es Elvino Vardaro, una de las leyendas del tango, fuente de inspiración de Piazzolla y, por último, porque se trata de una de las pocas grabaciones que quedaron de él. En el segundo caso, porque incluye la única grabación del quinteto del tema «Nonino» y la primera de «Adiós Nonino» —mucho más marcada y tanguera que la del registro de ocho años después, para Trova, que es la que se hizo más popular— y porque en la edición en CD, realizada por Rafael Abud —una de las excepciones dentro de la industria discográfica—, se incluían como *bonus tracks* los dos dúos grabados por Piazzolla y Aníbal Troilo en 1970, «Volver» y «El motivo».

Entre los desatinos llegó a haber uno genial. El sello Sony (dueño de los catálogos Epic y Columbia, entre otros) para poder tener su propio *Adiós Nonino*, a pesar de que Piazzolla nunca había registrado ese tema para ellos, con el fin de justificar el título en una de las innumerables antologías publicadas, incluyó en un disco de Piazzolla —al que le puso ese título desventurado— la versión de «Adiós Nonino» de la orquesta de Leopoldo Federico. El mismo sello editó finalmente un CD doble llamado *Todo Piazzolla*. Pero como no podía ser de otra manera, no estaba todo. Faltaba «Réquiem para un malandra» (un texto de Diana Piazzolla, recitado por Alfredo Alcón), sólo incluido en *Tango Contemporáneo. Astor Piazzolla y su Nuevo Octeto* (registrado originalmente en 1963). ¿Era una cuestión de espacio? Seguramente no: allí estaba, como siempre,

«Adiós Nonino» por Federico y, por si eso fuera poco, la misma orquesta haciendo «Decarísimo» y «Tango del ángel».

Son varios los sellos que tienen, todavía, material inédito de Piazzolla en sus catálogos. Universal jamás reeditó una grabación (originalmente en Polydor) del quinteto de Piazzolla titulada *Concierto en el Philharmonic (sic) Hall de Nueva York*, grabado en 1965, a pesar de su título, en Buenos Aires y en estudio (algunos temas están incluidos en una antología titulada *40 obras fundamentales*). El sello Carosello –cuya licencia local alguna vez tuvieron Trova e Interdisc– había publicado la única grabación –en vivo en el Olympia de París– del grupo eléctrico de 1977, con Tommy Gubitsch (que había sido guitarrista de Luis Alberto Spinetta), Gustavo Beytelman (en piano eléctrico), Ricardo Sanz (bajo eléctrico), Luis Cerávoló (percusión), Osvaldo Caló (órgano eléctrico), Daniel Piazzolla (sintetizador) y Luis Ferreyra (flauta y saxo). En 1975, Ney Matogrosso grabó, con arreglos y dirección musical de Piazzolla (aunque el dato no estaba consignado), «As ilhas» (Las islas), con texto de Geraldo Eraldo Carneiro, el mismo poeta con el que trabajaba en esa época Egberto Gismonti, y «1964», sobre un poema de Jorge Luis Borges. Esos registros no existen en CD, como tampoco el exquisito disco que Georges Moustaki realizó con orquestaciones de Piazzolla en 1982 para Polydor, incluyendo dos temas compuestos por ambos: «Hacer esta canción» y «La memoria». Había dos canciones de Moustaki, «La llaman victoria» y «Amante del sol y la música» y, también, una espantosa adaptación de «El cóndor pasa» con letra de Moustaki, llamada «Tenemos tiempo». Entre lo valioso que alguna vez estuvo en CD y hoy es inconseguible se encuentra la banda de sonido de *Enrico IV*, en la que figura uno de los temas más bellos de Piazzolla, «Oblivion», en versión para trombón y orquesta, guitarra sola y con oboe solista (una de las ediciones en CD se llamaba *Film music* y había sido editada por Milán Sur).

Más allá de los errores, de los álbumes hoy difíciles de conseguir y de las superposiciones de ediciones y títulos, una discografía básica de Piazzolla no debería dejar de incluir las grabaciones de su orquesta de 1946 (dos volúmenes del sello catalán El bandoneón las recogen en su totalidad y una antología llamada *De mi bandoneón*, editada por EMI, presenta 16 temas). Los CDs editados que recogen las grabaciones publicadas en vida de Piazzolla con sus propios grupos son *Octeto Buenos Aires* (Diapasón), *Piazzolla interpreta a Piazzolla* y *¿Piazzolla o no? Bailable y apiazolado* (ambos de

RCA Victor), *Todo Piazzolla* (Sony), *María de Buenos Aires* (en dos CD separados del sello Trova) o *Pulsación*, sólo con la música instrumental de esa «operita», y la que escribió para un film de Carlos Páez Vilaró (en el mismo sello). *Piazzolla en el Regina*, *Concierto para quinteto* (ambos en RCA) y *Adiós Nonino* (el verdadero, editado por Trova) recorren la fundamental etapa del quinteto, entre 1969 y 1970. *Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires* reúne en un CD los dos LP grabados entre 1971 y 1972 del noneto. *Libertango*, *Suite Troileana*, *Reunión cumbre* (también existe una edición exactamente igual pero en la que el título es *Summit*), *Persecuta* y *Mundial* (todos ellos en Trova, salvo *Persecuta*, en Sum) recorren la etapa italiana entre 1974 y 1978 –el intervalo con el octeto eléctrico permanece inédito en CD, salvo por un disco pirata llamado *Libertango*, en el que los créditos consignan al noneto y el sonido es pésimo–. El primer disco con el nuevo quinteto (Suárez Paz en lugar de Agri y Pablo Ziegler en piano) es *Escualo* y está reeditado en un CD junto a la obra *Sette Sequenze*, de 1983 (Trova). Ese grupo grabó en los Estados Unidos dos álbumes de estudio: *Tango: Zero Hour* y *La camorra*, actualmente reeditados por Warner junto con otro, llamado *The Rough Dancer and the Cyclical Night* (originariamente la música para un ballet) donde Paquito D’Rivera toca el saxo alto y participa un pianista casi homónimo del habitual: Pablo Zinger. Los discos oficiales en vivo de este quinteto son *The Central Park Concert* (Chesky), *The Vienna Concert* (Messidor) y *The New Tango* (Warner), grabado en el Festival de Montreux junto al vibrafonista Gary Burton. El último sexteto fue registrado en *Luna* (EMI) y *57 minutos con la realidad* (Intuition) y el ya mencionado *The Lausanne Concert*, pero las ediciones son todas posteriores a la muerte de Piazzolla. En cuanto a sus canciones, un disco Sony agrupa las grabaciones con Amelita Baltar, uno en RCA tiene casi el mismo repertorio pero con Roberto Goyeneche (ambos incluyen los famosos «Balada para un loco» y «Chiquilín de Bachín») y *Milva and Astor Piazzolla Live at the Bouffes du Nord* (Metronome) ofrece una de las reuniones más logradas en ese campo.

La reciente serie de grabaciones en vivo publicada por Warner, por otra parte, es magnífica. El detalle de la inaudibilidad de la guitarra (en el concierto de 1973 y en el ensayo del Club Italiano) es un vicio de origen, insalvable en la edición, y, de todas maneras, el valor musical de ambos registros justifica con creces la publicación. En el primer caso, además de las virtudes de la interpretación

y del interés de los solos de Tarantino, el repertorio incluye «Milonga del ángel» –un tema que Piazzolla ya había grabado en *Concierto del Philharmonic Hall de Nueva York*, pero que no volvió a registrar hasta 1986 en *Tango: Zero Hour*–, «Los poseídos» y «Retrato de Milton» (que antes se había llamado «Retrato de mí mismo» y luego se convertiría en «Luna»). La segunda grabación, en orden cronológico, recoge una actuación de Piazzolla en el Colón, el 11 de junio de 1983, con una nueva formación *ad hoc* del noneto. Baralis en segundo violín, Bragato en cello, López Ruiz en guitarra y el propio Piazzolla eran los que quedaban del original; los nuevos eran Fernando Suárez Paz en primer violín, Pablo Ziegler en piano, Enrique Roizner en batería y Delmar Quarleri en viola. Junto a ellos aparece la Filarmonica de Buenos Aires, dirigida por Pedro Ignacio Calderón. El repertorio incluye el *Concierto de Nacar para nueve tanguistas y orquesta*, el *Concierto para bandoneón, piano, cuerdas y percusión* y los temas «Buenos Aires hora cero», «Vardarito», «Fuga y misterio» y «Verano porteño» (por el noneto solo). En la edición de Warner aparecen corregidos algunos errores en los tracks que estaban en la anterior, de Milán Sur/BMG, y cabe señalar que este disco es básicamente el mismo que todavía se encuentra en algunas disquerías porteñas, editado por el Teatro Colón en sociedad con La Batuta (*Astor Piazzolla en el Teatro Colón*). Las diferencias son un sonido mucho mejor en la edición Warner (tomada desde la consola y no con los anticuados micrófonos del Colón) y, en cada caso, un tema que no está en la otra edición. En la del Colón está la versión sinfónica de «Adiós Nonino» –olvidable– y falta «Buenos Aires hora cero» por el noneto –inolvidable–. La actuación del quinteto en Lugano (*Adiós Nonino*), incluyendo temas más nuevos, como «Escualo» y «Biyuya» y clásicos del repertorio del grupo como «Fracanapa» y «Decarísimo» –más el tema del título, obviamente–, es una de las más sólidas de un grupo que, en vivo, sonaba con un ajuste y una expresividad increíbles. Las mismas virtudes aparecen en *Libertango* (como diría Cortázar en sus «Instrucciones para subir una escalera», no confundir con *Libertango*). Era una época en que, en enero y febrero, el mundo (el mundo conocido en Buenos Aires) se mudaba a Mar del Plata. Muchas veces, en esos dos meses, se recaudaba lo que no se había juntado en todo el año. Y entonces Piazzolla hizo su pequeña campaña del verano de 1984 en el Teatro Roxy. La grabación, que abarca un álbum de dos CD, es genial, empezando por la versión de «Tristezas de un

Doble A» de casi 16 minutos, en la que Piazzolla hace una larguísima –y brillante– introducción, sólo con su instrumento. Allí se escucha, también, uno de los mejores solos de Ziegler, en una improvisación cercana al jazz (sobre un inusual *vamp* de la guitarra) en «Chin Chin». En *Otoño porteño*, grabado en julio de ese mismo año en el Festival de Jazz de Montreal, en el mismo tema, Ziegler hace otro solo completamente diferente e igualmente bueno. Incidentalmente, «Chin Chin», esta vez, dura casi dos minutos menos. El repertorio es casi idéntico, aunque en este disco están «Adiós Nonino» y «Otoño porteño».

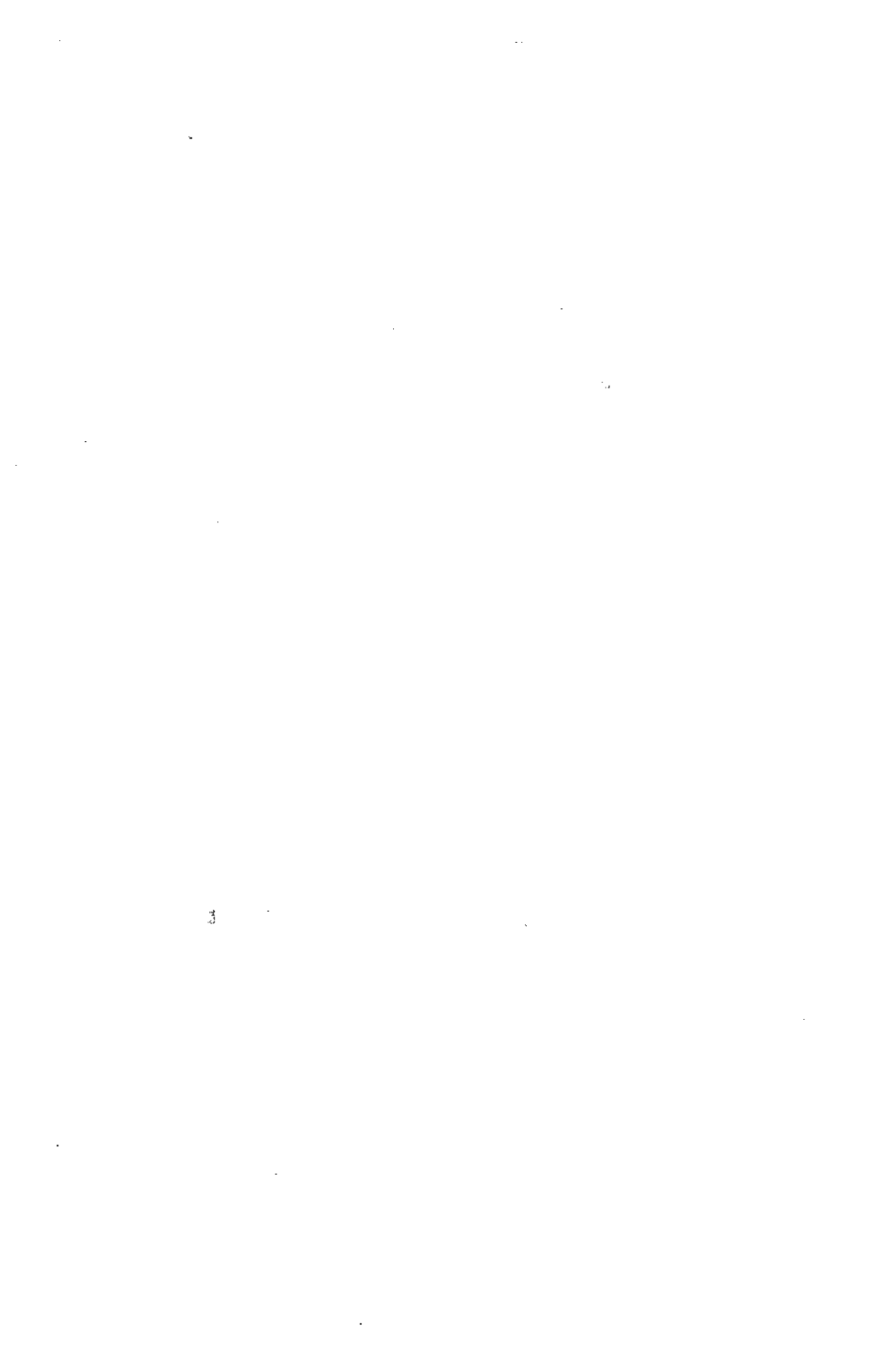
En *Hommage à Liège*, grabado en el Festival Internacional de Guitarra de esa ciudad belga, se incluye el concierto que Piazzolla bautizó con ese nombre, para bandoneón, guitarra y orquesta (con él y Cacho Tirao como solistas, junto a la Orquesta Filarmónica de Lieja, dirigida por el cubano Leo Brower) y el estreno de «Historia del tango», cuatro piezas breves para flauta y guitarra tocadas en esa ocasión por Marc Grawels en flauta y, en guitarra, por Guy Lukowski, director del festival. El último disco de la serie es *Tres minutos con la realidad*, el registro de un ensayo general con público del nuevo sexteto de Piazzolla, en abril de 1989. Aquí la formación incluye a Pane en segundo bandoneón –más adelante reemplazado por Binelli–, Bragato en cello –posteriormente el cellista fue Carlos Nozzi–, Gandini en piano, Malvicino en guitarra y Console en contrabajo –después el contrabajista del sexteto fue Ángel Ridolfi–. A pesar de algunos desajustes y desafinaciones ocasionales, el valor musical es notable, sobre todo teniendo en cuenta que son muy pocas las grabaciones con el sexteto y que éste es el único registro con esta formación. En cuanto a *The Lausanne Concert*, la última actuación grabada del grupo, el 4 de noviembre de 1989, el nivel de las interpretaciones y el ajuste del grupo son fantásticos y algunas apariciones de Gandini, como la de «Buenos Aires hora cero» y «Tres minutos con la realidad» (que figura con el nombre incorrecto de «Camorra II»), son imperdibles. Los otros errores de la edición son los títulos «Reality» (por «Sex-Tet») y «Operación Tango» (por «Luna»).

Bibliografía

- Abraham, Gerald, *Cien años de música*, Madrid, Alianza, 1978.
- , *The Concise Oxford History of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.
- Anderson, Emily (ed.), *The Letters of Beethoven*, Londres, Macmillan, 1961.
- Barthes, Roland, *El grano de la voz*, Buenos Aires, Paidós, 1982.
- Bauman, Richard (ed.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainment's*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.
- Berendt, Joachim Ernst, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Bergeron, Katherine y Philip V. Bohlman, *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Berliner, Paul, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Borges, Jorge Luis, "Discusión" (1932), en *Obra completa*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, París, Éditions du Seuil, 1964.
- , *Relevés d'apprenti*, París, Éditions du Seuil, 1966.

- Bourdieu, Pierre, *Campo del poder y campo intelectual*, México, Folios, 1980.
- , *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- , *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Cook, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza, 2001.
- , *Music, Imagination and Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- Cooper, Martin (ed.), *The Modern Age 1890-1960 en The New Oxford History of Music*, vol. 10, Nueva York, Oxford University Press, 1974.
- Dahlhaus, Carl, *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- , *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- , *The Idea of Absolute Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Eagleton, Terry, *La idea de cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Everett, Walter, *The Beatles as Musicians. Revolver through the Anthology*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- Fehér, Ferenc, «Música y racionalidad», en *Políticas de la postmodernidad*, Barcelona, Península, 1989.
- Fondebrider, Jorge y Gerardo Gambolini: *Canciones celtas*, Buenos Aires, Javier Vergara, 2000.
- Frith, Simon, *Performing Rites on the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- Fubini, Enrico, *Estética de la música*, Madrid, Alianza, 1983.
- , *El romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de València, Servei de Publicacions, Valencia, 1999.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Griffiths, Paul, *A Concise History of Modern Music*, Londres, Thames and Hudson, 1978.
- , *Modern Music and After*, Nueva York, Oxford University Press, 1980.
- Hegel, Georg W., *Lecciones de Estética*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983-1985.
- Hobsbawm, Eric, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, Crítica, 1999.

- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Kramer, Lawrence, *Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Macan, Edward, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- Martin, Bill, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*, Nueva York, Open Court Publishing Company, 1997.
- Miles, Barry, *Many Years from Now*, Londres, Kindsay Punch Music, 1997. [Ed. cast.: *Hace muchos años*, Buenos Aires, Emecé, 1999.]
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- Ochoa, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- Paz, Juan Carlos, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.
- , *Una introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
- Priestley, Brian, *Mingus. A Critical Biography*, Nueva York, Da Capo Press, 1982.
- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Schuller, Gunther, *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*, Nueva York, Oxford University Press, 1968.
- Solomon, Maynard, *Beethoven*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1983.
- Wallace, Robin, *Beethoven's Critics: Aesthetics Dilemmas and Resolution during the Composer's Lifetime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Walser, Robert, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, University Press of New England, 1993.
- West Marvin, Elizabeth y Richard Hermann (eds.), *Concert Music, Rock and Jazz since 1945. Essays and Analytical Studies*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 1995.
- Williams, Raymond, *Cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1981.
- , *La política de la modernidad*, Buenos Aires, Manantial, 1997.



Otro título del autor

La música del siglo XX

DIEGO FISCHERMAN

La llamada música clásica contemporánea es un territorio que, salvo excepciones, resulta desconocido para ese público que frecuenta a Mozart, Beethoven o Debussy. Sin embargo, las obras escritas durante el siglo XX mantienen una relación con muchos matices, que incluyen la reformulación, la cita, el rechazo y la continuidad con ese pasado fuera de discusión. En este libro, el autor traza un mapa que permite comprender las distintas direcciones que fue tomando la música en el siglo XX, de Debussy a Luciano Berio y de Schoenberg a Luigi Nono, incluyendo la música popular para ser escuchada y las relaciones muchas veces conflictivas de las obras contemporáneas con la industria cultural y con el poder político. El libro, que provee además una discografía exhaustiva, se propone como un texto para todos aquellos que disfrutan con las sensaciones que provoca la música y que buscan comprender los códigos y las propuestas de la actualidad.