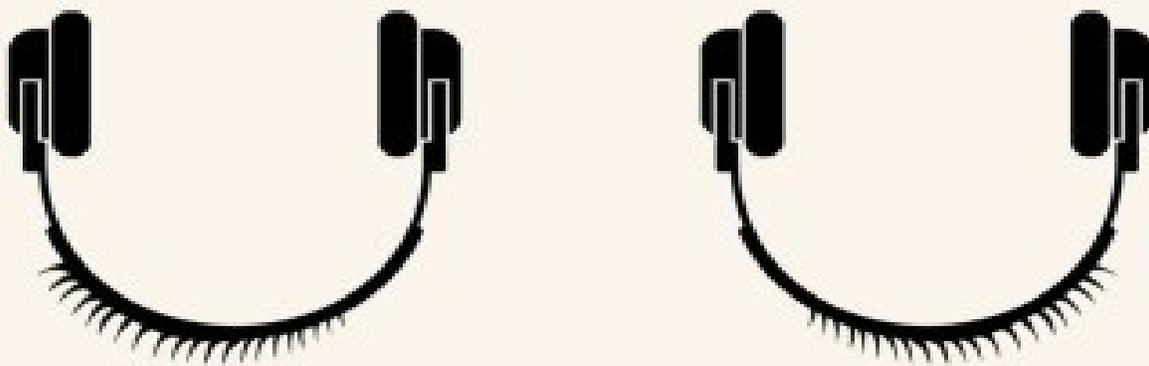


DIEGO
FISCHERMAN



EL
SONIDO
DE LOS
SUEÑOS

Y OTROS ENSAYOS
SOBRE MÚSICA

DEBATE

Diego Fischerman

El sonido de los sueños

Y otros ensayos sobre música

Debate

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleerarg



@megustaleerarg_

| Penguin
| Random House
| Grupo Editorial |

A Diana

A Laura

A mis hermanos

A mis amigos

INTERLUDIO MARINO

Katsushika Hokusai publicó sus *36 vistas del Monte Fuji*, como láminas, entre 1826 y 1833. En la que tal vez sea la más famosa, donde una ola erguida como una garra incluye otras olas y éstas a otras, el Fuji aparece duplicado, más pequeño, como parte de la misma ola. Claude Debussy aparece en una vieja foto, tomada en su estudio, con esa vista (esa ola) clavada en la pared detrás de él. Resulta imposible no imaginarse una relación entre la ola de Hokusai y *El mar*, sus “tres bocetos sinfónicos para orquesta” terminados de componer en 1905. Y es que, además, “La gran ola de Kanagawa” estaba en la portada de la edición original de la partitura, publicada ese mismo año.

Es difícil no preguntarse qué es lo que, del mar, atrajo al compositor y no pensar, entonces, en otros mares y otras obras: *La tempestad* de Tchaikovsky y la de Sibelius, el *Billy Budd* y el *Peter Grimes* de Benjamin Britten y, en particular, los *Cuatro Interludios marinos* extraídos de esa ópera. Subtitulados “Dawn” (amanecer), “Sunday Morning” (mañana de domingo), “Moonlight” (luz de luna) y “Storm” (tormenta), el autor pensó para ellos una vida propia aún antes del estreno de la ópera, en junio de 1945. Si las marinas son un subgénero de la pintura casi exclusivamente relacionado con el Mar del Norte y con artistas holandeses e ingleses, el mar de Britten se inscribe en una larga tradición británica que comienza con las tempestades musicales de Matthew Locke y de Thomas Linley the Younger y llega al *Sea Drift* de Frederick Delius –sobre textos de Walt Whitman y completado en 1904– y a las exquisitas *Sea Pictures*, un conjunto de canciones para contralto y orquesta escritas por Edward Elgar en 1899.

“...El mar, como el remordimiento, está en todas partes/ Y sus grandes naufragios tienen mástiles que sobreviven largo tiempo...”, traducen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a John Peale Bishop en “Tema de las mutaciones del mar” (“A subject of sea change”). En ese poema extraordinario, donde la memoria fluye en oleadas, está presente lo que podría entenderse como el sentido musical del mar: su capacidad para permanecer, para ser sólo recuerdo ya en el mismo momento en que es percibido, para cambiar y ser irrepetible e indetenible, para ser transcurso obligado, para tapar y descubrir, para amoldarse a cada grieta y, también, para forzarla, para invadir, para amenazar y, al fin pero lejos del último lugar en importancia, para que allí comience la vida.

Algo de esa cualidad se relaciona ni más ni menos que con el cambio de paradigma que el Romanticismo instituyó en la valoración de la música. Con la manera en que el arte sonoro pasó de ser inferior y dependiente de la palabra o de su imitación o evocación, a ser –por los mismos motivos, aunque leídos desde otro lugar– superior a ella. La inespecificidad de su discurso, vista como una falla desde la Edad Media, pasó a ser una virtud para los románticos. Ya no se trataba de que la música dijera menos que las palabras. Para ellos decía más, iba hasta donde las palabras no podían ir; se conectaba con el sentido más profundo, con aquel que estaba, incluso, detrás y más allá y hasta inaccesible para la lengua.

Wilhelm Heinrich Wackenroder vivió 25 años, entre 1773 y 1798. Fue, junto con Ludwig Tieck, uno de los ideólogos del entonces naciente romanticismo alemán y escribió, en *La particularidad y la profunda esencia de la música*: “Cuando todos los movimientos más íntimos de nuestro corazón rompen, con su solo grito, los envoltorios de las palabras, como si éstas fuesen la tumba de la profunda pasión del corazón, en ese preciso momento aquéllos resurgen, bajo otros cielos, en las vibraciones de cuerdas suaves de arpa, como una vida del más allá, llena de belleza transfigurada, y celebran su

resurrección como formas de ángeles [...] Ningún arte humano puede representar con palabras ante nuestros ojos el fluir de una masa de agua agitada de manera variada por sus miles de olas, ya planas, ya onduladas, impetuosas y espumosas; la palabra puede sólo contar y denominar visiblemente las variaciones, pero no puede representar visiblemente las transiciones y las transformaciones de una gota en otra. Y lo mismo ocurre con la misteriosa corriente que fluye en la profundidad del alma humana: la palabra enumera, denomina y describe las transformaciones de esta corriente, sirviéndose de un material ajeno a ella; la música, por el contrario, nos hace fluir ante los ojos la propia corriente. Audazmente, la música toca su misteriosa arpa y traza en este oscuro mundo, pero con orden preciso, signos mágicos, certeros y oscuros, y las cuerdas de nuestro corazón resuenan y comprendemos su resonancia”.

El mar entendido como “la misteriosa corriente que fluye en la profundidad del alma humana” y, por supuesto, el alma vista como un mar. En uno y otro caso, algo que sólo la música puede lograr: el fluir permanente, pasajero y a la vez eterno, de las olas. “Soy nativo de aquí, estoy enraizado aquí... por campos, marismas y arena que me son familiares, por las calles habituales, por los vientos típicos...” dice Peter Grimes al Capitán Balstrode, en el primer acto de la ópera, cuando éste lo insta a irse del pueblo. Benjamin Britten regresó a Suffolk desde Nueva York, adonde había viajado en 1939 y, cuando en 1951 fue nombrado como “Honorable Hombre Libre del Municipio de Lovestoft” (su lugar de nacimiento), su discurso de agradecimiento fue casi una cita de Grimes: “Suffolk con sus paisajes íntimos... sus marismas... con esos pájaros marinos salvajes, con sus grandes puertos y sus pequeños pueblos de pescadores. Estoy firmemente enraizado en esta gloriosa región. Y me lo probé a mí mismo cuando intenté vivir en alguna otra parte”. En rigor, el mar de esos *Interludios marinos* de *Peter Grimes* es el que se ve desde la costa; el mar de un pueblo marino. Allí llegan los pescadores en el amanecer,

allí suenan las campanas del domingo en la mañana, desde allí se ve la noche de verano con la luna reflejada en el agua agitada por el oleaje y la tormenta es la que desde el mar golpea la tierra. Allí, a la costa de Suffolk, volvió Britten en 1942. Había escapado de la guerra y volvía a ella huyendo de la distancia.

Ese mismo año le escribió una carta a su cuñado donde decía: “Encontré un verdadero punto de inflexión en mi obra”. El primer contacto con el tema de *Peter Grimes* fue un poema de George Crabbe titulado “The Borough” (el municipio, o, con un sentido más cercano al lenguaje cotidiano en español, el pueblo). Crabbe era un nativo de Suffolk y el texto fue leído por Britten y su pareja, el tenor Peter Pears, cuando estaban en Los Ángeles, a mediados de 1941. “Súbitamente me di cuenta de a dónde pertenezco y qué es lo que había perdido. Y también entendí que debía escribir una ópera”, contó el compositor sobre esa suerte de revelación que lo llevó de vuelta a su tierra natal. Una vuelta inseparable de *Peter Grimes*, el verdadero punto de inflexión en su obra. Y en esa ópera, Britten toma partido en la vieja discusión acerca de la música y sus posibles cualidades descriptivas. Cuando habla de las personas y sus conflictos utiliza el texto. Cuando habla del mar, usa la música. No es la descripción del mar ni el remedo de las palabras que, finalmente, no podrían nunca nombrarlo del todo. El que suena es el mar detrás de la palabra mar, el de los crescendos y decrescendos, el de la tensión y la deriva, el del ritmo inevitable y a la vez inasible. El que tapa, aunque nunca del todo, los mástiles de los grandes naufragios.

EL TEMBLOR DE LADY DAY

Hay un gesto. En realidad no es sólo ése, pero el momento en que se muerde, apenas, el labio inferior y asiente, después de la entrada de Lester Young, condensa un mundo. Ese instante en que apenas sonrío y se la ve inundarse de algo tan cercano a la música –y sólo a ella– a partir de una frase de blues que Lester repite dos veces y que toca como si no hubiera ninguna otra cosa en el mundo, como si antes no hubiera tocado Ben Webster y no existiera nada que no fuera un sonido puro; ese latido, ese mínimo temblor que ya presagia a su voz, es Billie Holiday.

La filmación fue realizada en diciembre de 1957 en los estudios Columbia, para un programa de televisión. El tema es “Fine and Mellow” y esa escena, y todo lo que la sigue (ella cantando, los solos del trombonista Vic Dickenson, de Gerry Mulligan en saxo barítono, de Coleman Hawkins en el tenor y de Roy Eldridge en trompeta y siempre Billie Holiday comentando para sí, con pequeños gestos, cada una de las intervenciones), pueden verse y oírse fácilmente en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=TaPIyo51cr4>). Dos años después ella morirá, con 44 recién cumplidos. Hubo, al final, unas grabaciones –y un disco mítico, *Lady in Satin*– que todos discutieron. En esos registros finales, tan imperfectos como geniales, donde cada nota, a la manera del gato de Schrödinger, era a la vez muchas notas; donde el sonido proliferaba en dimensiones múltiples, una cantante, Billie Holiday, trascendía cualquier idea anterior acerca de la belleza y la expresión. Esa voz era de una hermosura tal que se acercaba al terror. O lo contrario.

Su nombre era Eleanora Fagan Gough y nació en Filadelfia en 1915. Su

madre, Sadie Fagan, tenía trece años y su padre, Clarence Holiday, quince. Él, que las abandonó apenas unos pocos meses después, era guitarrista y contrabajista y había tocado con la orquesta de Fletcher Henderson. Eleanora entró, a los diez años, en una escuela católica –de la que se escapó dos años después con ayuda de un amigo de la madre– y para ese entonces ya había sido violada. A los 12 años se mudó con su madre a Nueva Jersey y luego a Brooklyn. Allí colaboraba con ella en trabajos de ayuda doméstica, al principio, y luego comenzó a ejercer la prostitución. A los 15 cantaba en clubes y tres años después, el productor John Hammond, manager de Benny Goodman, simpatizante del Partido Comunista, luchador por los derechos civiles de los negros y gestor de su inclusión en la banda de su representado –banda blanca donde tocaron los negros Teddy Wilson y Charlie Christian–, escribió sobre ella en una columna que tenía en un diario. Y llevó a Goodman a verla. El clarinetista la incluyó como solista en su grabación de “Your Mother’s son-in-law”, realizada el 27 de noviembre de 1933.

Fue una vida veloz. En la mejor tradición de las grandes cantantes de blues, como Bessie Smith y Ma Rainey y, sobre todo, teniendo en el oído el sonido de Louis Armstrong, Billie Holiday ya era una celebridad antes de cumplir veinte años. Y en poco más de dos décadas desarrolló una de las carreras más extraordinarias del jazz. Cien años después de su nacimiento, varios sellos discográficos lo festejaron con ediciones conmemorativas, Cassandra Wilson le dedicó un disco y José James hizo lo propio en una producción artísticamente brillante. En las vidas trágicas, y la de Billie Holiday lo fue –y así lo contó en una autobiografía que, por supuesto, no escribió ella y que, posiblemente, tampoco dijera toda la verdad–, la anécdota corre el riesgo de suplantar aquello por lo que se la convoca. Es decir, ni su infancia, ni la prostitución, ni las adicciones, ni la muerte joven y desgarrada alcanzarían para hablar de otra cosa que de los dolores del mundo si no fuera por su voz, por su manera revolucionaria de interpretar, por el repertorio ejemplar (y

ejemplarmente afín a sí misma) que eligió y por ese puñado de registros inigualables e indudablemente vivos más de medio siglo después, desde los fundacionales en los sellos Columbia, Brunswick, Vocalion y Okeh, hoy publicados por Sony –entre los que están los realizados, en estado de gracia, junto con los grupos que para ella reunía Teddy Wilson–, hasta los finales, en Decca y Columbia, pasando por su período en Commodore –allí grabó “Strange Fruit”, la canción que la revista *Time* entronizó en 1999 como la mejor del siglo– y su largo paso por los sellos de Norman Granz –hoy editados por Verve–.

Hay muchas canciones. Y hay más, mucho más, que una interpretación memorable. Frank Sinatra, cuya voz y estilo mal podrían asimilarse a los de Billie Holiday, decía sin embargo que ella era el ejemplo. Y es que nadie había logrado, como ella, apropiarse hasta tal punto de cada canción. Hacer que esas palabras pudieran significar tanto. “Un fruto extraño cuelga de los árboles del Sur galante./ Un cuerpo negro que se balancea en la brisa como en una pastoral/ los ojos saltones, la boca en una mueca/ el aroma dulzón de las magnolias y la carne quemada/ que a los cuervos les gusta picotear/ a la lluvia empapar y al viento balancear/ es el fruto de una amarga cosecha”, había cantado en 1939. Es posible que esa canción, escrita por Abel Meeropol, un maestro de escuela judío y comunista, haya sido la mejor del siglo XX. Lo que es seguro es que esa vez, como tantas otras, hubo una casualidad que cambió la historia para siempre.

Meeropol, que escribía canciones con el seudónimo de Lewis Allan, compuso su “Strange Fruit” luego de ver la foto de un negro linchado. La cantaba en los mitines políticos que hacían en el Café Society, un bar del Greenwich Village. Ese fue, también, el primer lugar fuera de Harlem donde cantó Billie Holiday. Meeropol le hizo escuchar su canción y ella no se entusiasmó demasiado. Sin embargo, consultó con sus músicos y dijo que podía hacerla, aunque no de esa manera “blanquita” –podría suponérsela, en

esa primera encarnación, más cerca de las canciones de Kurt Weill y Bertolt Brecht que del blues—. El dueño del Café Society quería que Billie Holiday cerrara su show con esa canción. A oscuras y con apenas un foco sobre su cara. Ella la hacía en la mitad de su presentación. Alcanzaba. El café se llenaba. La revista *Time*, la misma que sesenta años después la llamó “la mejor del siglo”, publicó en ese momento una pequeña columna lamentando que la politización hubiera llegado al jazz y opinando que “Billie Holiday seguramente no entiende la letra que canta”. Otro gesto: los dientes apretados. Así cuentan que ella cantaba la historia de ese fruto extraño. Entendía la letra y la trituraba entre sus dientes y con los párpados entrecerrados. Y, qué duda cabe, la canción nunca habría sido lo que fue sin ella cantándola de esa manera. El jazz no sería lo que es, en todo caso, sin esa mujer a la que llamaron Lady Day.

LA INTERZONA: WILLIAM BURROUGHS Y ORNETTE COLEMAN

“Intento expresar un concepto según el cual una cosa pueda ser traducida por otra. Pienso que el sonido tiene una relación mucho más democrática que la información, ya que no necesitamos de un alfabeto para comprender la música”, decía Ornette Coleman en una inusual entrevista realizada por Jacques Derrida y publicada en 1997, en el número 115 de la revista *Les Inrockuptibles*. El saxofonista que usó por primera vez la marca registrada *Free Jazz* como título de un disco donde su cuarteto y el de Eric Dolphy improvisaban simultáneamente, agregaba: “Trato de ser innovador, lo que no quiere decir ser más inteligente, ni más rico. No es una palabra, es un acto. En la medida en que no está hecho, no vale la pena hablar de ello”.

Ornette y Derrida hablaban, entre otras cosas, de la ausencia de una lengua original. Uno ignoraba las palabras de los esclavos que habían llegado a América, pero se reconocía en el ebonics hablado por los negros estadounidenses. El otro, hijo de judíos argelinos que hablaban francés, desconocía cualquier rastro de los idiomas originarios utilizados por sus supuestos antepasados, argelinos o judíos. Y uno y otro hablaban, naturalmente, de traducción. Había, en la charla, no obstante, dos temas tangenciales. Uno era la idea acerca de la música improvisada como un puzzle. Y el otro, la propia cultura del norte africano. Y en ambos estaba implicado un tercer hombre: el escritor que más se había acercado al puzzle como estética y al jazz como lenguaje, con su estructura organizada alrededor de un tema –una sucesión de variaciones/improvisaciones con ocasionales

vueltas, parciales o totales de ese mismo tema, y su reexposición final—. El tercer hombre era William Burroughs, el mismo que había viajado dos veces a Marruecos participando de las grabaciones de un grupo sufi llamado The Master Musicians of Joujouka, utilizando en cada caso un traductor diferente. En la primera ocasión había sido Brian Jones, el integrante más experimental (o el único experimental) de los Rolling Stones. En la segunda fue Ornette Coleman, con quien había compartido cartel en un film raro de toda rareza, *Chappaqua*, dirigido por Conrad Rooks en 1966. Allí Burroughs encarnaba a Opium Jones y Ornette Coleman a Comedor de Peyote. Incidentalmente, Rooks encargó al saxofonista la banda de sonido pero nunca la utilizó y la reemplazó por otra, provista por Ravi Shankar y Philip Glass.

Ornette, sin embargo, acabó siendo el músico de Burroughs en 1991, cuando tocó en la banda de sonido de *Naked Lunch*, junto con su hijo Denardo en batería, Barre Phillips en contrabajo, J. J. Edwards en sintir (un laúd marroquí) y Aziz Bin Salem en nai (una flauta de caña utilizada en la música sufi) y rodeado por la grandilocuente partitura de Howard Shore y su orquestador Homer Denison. El film, dirigido por David Cronenberg, tomaba como base la novela que Burroughs había escrito en Tánger en 1959 pero, también, esbozaba una especie de biografía del escritor. Entre sus personajes estaban, por ejemplo, Ton y Joan Frost, dobles ficticios de Paul y Jane Bowles, a quienes había conocido en el norte africano; había, por supuesto, una importante alusión a Interzona —cuya idea surgió del bar lleno de extranjeros donde solían tocar los Master Musicians of Joujouka—; y estaba, sobre todo, por aquí y por allá, la propia música de los maestros de Joujouka.

La música, como el film, trabaja con objetos encontrados, empezando por el propio saxo de Ornette Coleman y los sonidos marroquíes. Pero, además, Ornette revisita “Misterioso” de Thelonious Monk y la toca junto con el pianista David Hartley en una versión de la que mal podría decirse otra cosa que su propio título. Es, tal vez, la más misteriosa, y extraña (y politonal,

claro), lectura de un tema de Monk que pueda encontrarse. También hay una especie de cita a “My One and Only Love”, en el interior de un exquisito dúo de saxo y contrabajo llamado “Intersong”. Lo más interesante de la banda de sonido descansa, justamente, en los momentos más burroughsianos, aquellos en los que Ornette Coleman toca en un contexto más cercano a su música habitual. En ese territorio, el papel de Phillips es fundamental; su trabajo con el arco en “Clark Nova Dies”, en “Interzone Suite” y el líricamente salvaje “Writerman”, no sólo es magnífico en sí sino que establece un grado de interacción notable con el saxo.

Coleman y Burroughs, en todo caso, además de haber estado varias veces en los mismos lugares y al mismo tiempo, y de haber sido parte activa en el diseño de un cierto espíritu de época, dan la sensación de haberse estado esperando. Ambos fueron inspirados e inspiradores de otros –y si hiciera falta un ejemplo bastaría con el grupo Soft Machine, adalid del tránsito del art-rock al jazz-rock inglés, en su versión más avant-garde, que eligió nombrarse con el título de la novela que siguió a *Naked Lunch*, en 1962–. El jazz, por su parte, influenció al escritor de dos maneras. Una, muy romántica y en línea directa con Lord Byron, tuvo que ver con tomar las vidas de los músicos –y en particular la relación con la droga– como obra. La otra es, quizá, más profunda. Es una conexión rítmica. Gestual. Una sensación de límite, de abismo, de riesgo en la narración, de electricidad y sorpresa, de tensión extrema entre la pausa y la explosión que sólo existe, en todo caso, en dos lugares: la prosa de Burroughs y un buen solo de jazz. Y si es de Ornette, mejor.

ESTACIONES EN GUERRA

En 1942 el Imperio Romano se preparaba para su segunda caída. Una caída, es claro, de las aspiraciones más que de los logros. Carlo Favagrossa, Comisario General para la Producción de Guerra de Benito Mussolini, había estimado que la industria nacional no estaría capacitada para soportar operaciones militares en gran escala hasta fines de ese año. Y para ese entonces ya acumulaba fracasos en Grecia y el norte africano. El sueño de apropiarse del Mediterráneo estaba definitivamente acabado. El Mare no llegaría a ser nostrum y, no obstante, 1942 fue importante para Italia. Por un lado, estrenó su recién logrado poderío militar enviando al Frente Oriental la Armata Italiana in Russia, abreviada como ARMIR y también conocida como la 8^{va} Armada Italiana. No tuvieron suerte. Su participación en Stalingrado les costó alrededor de 20.000 muertos y 64.000 prisioneros. En el otro proyecto les fue mejor: la Accademia Nazionale di Santa Cecilia –la orchestra del Duce– grabó por primera vez en disco –en rigor un álbum de seis discos de dos caras en 78 rpm–, para el sello Cetra, un extraño ciclo de cuatro conciertos descriptivos, cada uno de ellos acompañado por un soneto, *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, con dirección de quien había sido también el responsable de la versión para gran orquesta sinfónica, Bernardino Molinari.

Que un Estado en guerra publicara discos no era extraño. Y, para algunos, la música era un argumento bélico tan bueno como cualquier otro. Ya en 1933 el melómano Joseph Goebbels había estatizado la Filarmónica de Berlín, salvándola de sus problemas financieros y convirtiéndola en orquesta oficial del nazismo. Y, precisamente en 1942, esa orquesta publicó, en la patriótica

Deutsche Grammophon Gesellschaft (la marca del sello amarillo que, ya desde entonces, buscaba construir el canon de la música “clásica” de Occidente), su grabación, junto con su propio coro y con dirección de Bruno Kittel, de dieciocho números de la *Pasión según San Mateo*, de Johann Sebastian Bach (eventualmente, para su fabricación, las matrices viajaron por submarino a la Nippon Polydor de Japón). Los nuevos líderes mundiales –o algunos de ellos o, tal vez, quienes buscaban satisfacerlos adelantándose incluso a sus deseos– tenían ideas estéticas. Molinari, además de denunciar eficazmente a los integrantes judíos de su orquesta, fue uno de los diseñadores del nuevo gusto italiano por la música sinfónica, llevando la Accademia di Santa Cecilia hacia ese campo, en lugar del de la ópera, al que se había abocado en el pasado casi con exclusividad. La música orquestal era, para él –y se supone que para su admirador, Benito Mussolini–, la mejor metáfora posible de los haces a los que invocaba el fascismo en su nombre: la masa, por supuesto, pero también la voluntad del conductor para aunar los destinos individuales en un gran proyecto colectivo.

Ésa es la primera parte de la historia. La segunda comienza en octubre de 1945 con un hombre llegando a Palestina a bordo de un bombardero británico. El hombre clamaba a los cuatro vientos que se le había aparecido la Virgen María indicándole que ayudara al pueblo judío. El hombre, un músico romano nacido en 1880, había sido alumno del Liceo Musicale di Santa Cecilia, luego bautizado como Accademia Nazionale y, a partir de 1912, había dirigido allí la Orquesta Augusteo, que luego llevó el propio nombre de la Academia. Había permanecido en esa función hasta 1944 y poco después de que las tropas aliadas ocuparon Roma, el 4 de junio de ese año, fue abucheado por el público en dos oportunidades, el 9 y el 12 de julio. Había sido responsable de que se escucharan por primera vez en Italia las obras de Claude Debussy, Igor

Stravinsky y Arthur Honegger, y de las nuevas generaciones de compositores italianos: Otorino Respighi (estrenó *Pinos de Roma* en 1924 y en 1942 realizó la primera edición discográfica de *Las fuentes de Roma*), Riccardo Zandonai, Gian Francisco Malipiero, Alfredo Casella, un joven Goffredo Petrassi y, antes de las leyes raciales de 1938, de Mario Castelnuovo Tedesco. No sólo había sido el director estrella durante el fascismo sino que había aprovechado su situación –y la del país– para librarse de sus posibles rivales musicales. La acusación de colaboracionismo hizo que en su ciudad natal sólo pudiera volver a dirigir en la orquesta del Teatro de la Ópera –ya se sabe, en el mundo de la ópera el fascismo no es necesariamente mal visto–. El hombre había grabado por primera vez en disco *Las cuatro estaciones* de Vivaldi y se llamaba, claro, Bernardino Molinari.

Pero hay todavía otra historia. La del director de orquesta que estrenó “Exodus” de Josef Tal, en 1947. La de quien condujo la Filarmónica de Palestina, que poco después se convirtió en la de Israel, y la de quien realizó para ella el más famoso de los arreglos musicales, elogiado entre otros por Leonard Bernstein, y lo dirigió en Tel Aviv frente a Ben Gurion, el 14 de mayo de 1948, cuando se declaró el establecimiento del Estado de Israel. Bernardino Molinari, echado de Santa Cecilia luego de que asistentes a sus conciertos concurren con carteles donde invitaban a las personas “de buen criterio” a sumarse al repudio contra el “músico fascista”, había sido quien convirtió *Vitava* (Moldava), una de las piezas del ciclo de poemas sinfónicos *Má Vlast* (Mi Patria), del bohemio Bedřich Smetana, en uno de los hits de la Filarmónica de Israel: la versión instrumental de “Hatikva”, el himno del nuevo Estado. Molinari, llegado a Palestina gracias a la voz de la Virgen María –una voz a la que el pueblo judío no contaba entre sus preferidas–, había sido uno de los artífices de la construcción musical de Israel. Pero en el

nuevo Estado comenzaron a investigarse los pasados de sus fundadores – incluso de los fundadores musicales– y el de Molinari emergió transparente. Su arreglo de *Moldava* sigue siendo tocado en cada ocasión oficial donde participa la Filarmónica de Israel. De él se sabe poco. La página de Internet de la orquesta lo incluye como uno de sus directores pero en su caso es el único en que no se consignan las fechas de comienzo y final de sus tareas. Dicen que un día desapareció. Dicen que volvió a Italia y acabó su vida en un convento. “Oír aullar tras puertas bien cerradas, Siroco Bóreas, todo viento en guerra...”, había escrito Vivaldi en el soneto correspondiente a *Invierno*, la última de sus estaciones. Acaso de eso se tratara: de vientos en guerra.

FRAGMENTOS: PAUL BLEY

En 1955, la revista *Down Beat* lo definía como “el canadiense de 22 años cuya manera de tocar el piano está empezando a fascinar a los fans del jazz”. En una pequeña columna, publicada el 13 de julio de ese año, Paul Bley, el joven pianista, anunciaba: “El jazz está listo para una nueva revolución”. Y cuando le preguntaban acerca de sus modelos, sonreía apenas y decía tan sólo dos palabras: “Louis Armstrong”. Fue no sólo uno de los más importantes instrumentistas del género sino uno de los grandes creadores de lenguaje.

El último disco publicado antes de su muerte, en 2016, contenía la grabación de un recital en Oslo en 2008 y se titulaba con un anagrama casi exacto de su nombre, *Play Blue*. Había sido publicado por el sello ECM en 2014 y es, sin duda, uno de los grandes discos de los últimos tiempos. En el otro extremo del arco, el primero de su carrera, llamado de manera sucinta *Introducing Paul Bley*, era de 1953 y allí tocaban, junto con el prodigio de 20 años, nada menos que Charles Mingus en contrabajo y Art Blakey en batería. Entre esos dos puntos se articuló una de las vidas musicales más intensas, creativas y coherentes del último medio siglo. Un recorrido con mojones tan altos como el trío que conformó en 1961 junto con Jimmy Giuffre en clarinete y saxo y Steve Swallow en contrabajo, el quinteto de 1958, con Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden y Billy Higgins, sus grabaciones con Sonny Rollins y Coleman Hawkins en 1963 y, más cerca, su trío de 1998 con dos viejos compañeros de ruta, Gary Peacock y Paul Motian. Sus versiones de “Ida Lupino”, un tema compuesto por quien fue su mujer, la notable Carla Bley, incluidas en *Turning Point*, de 1964, y, sobre todo, las geniales

relecturas que forman parte de *Closer* (1966, en trío con Swallow y Barry Altschul) y *Open to Love* (piano solo, 1972) alcanzaron para colocarlo en el sitial de honor. Pero hay, por supuesto, muchas otras razones.

Con lazos estilísticos evidentes con pianistas del bop como Al Haig o Bud Powell y con tempranos experimentadores como Red Garland, Bley fue elaborando una suerte de fragmentarismo sumamente personal, tan lírico como ascético. Sus maneras de frasear, y de desarrollar un tema, en ocasiones eran casi epigramáticas. Y era capaz, al mismo tiempo, de un virtuosismo *à la* Oscar Peterson –en 1949 fue su reemplazante, en el Alberta Lounge, y Peterson impulsó su carrera–, sumamente infrecuente en los músicos más modernistas. Mucho de lo que en la década del 60 se consolidó como Free Jazz –esa corriente donde la improvisación se independizó de la idea de tema y en la que frecuentemente se buceaba en la atonalidad y los patrones rítmicos asimétricos– salió de sus manos. Y mucho de lo que muchos años después divulgó Keith Jarrett en sus largas improvisaciones para piano, ya estaba presente en el estilo temprano de Paul Bley.

Nacido el 10 de noviembre de 1932 en Montreal, había fundado, a comienzos de los 50, el Jazz Workshop de esa ciudad, tocando, cuando aún era un adolescente, con músicos como Charlie Parker, Lester Young y Ben Webster. Formado inicialmente como violinista, y con una sólida técnica clásica, fue el director de la orquesta con la que Mingus grabó en 1953 y el contrabajista decidió producirle su primer disco. En 1964, por invitación de Bill Dixon, se incorporó a la Jazz Composers Guild, una especie de cooperativa de músicos de las corrientes más modernistas del jazz a la que pertenecían Roswell Rudd, Cecil Taylor, Archie Shepp y Sun Ra, entre otros.

Músico de músicos y posiblemente uno de los que más han grabado en la historia del jazz, ha dejado una obra de una riqueza y variedad impactantes. Desde algún documental de la televisión canadiense donde aparece tocando con Parker, hasta registros con Pat Metheny y Jaco Pastorius, la figura de Bley

recorre ni más ni menos que la médula del último medio siglo del género. Un resumen es virtualmente imposible y una selección, entre más de 100 ediciones de las que una gran mayoría resulta esencial, es poco menos que un despropósito. Aun así, *Closer*, *Open to Love*, *Axis*, su postrer concierto en Oslo, el *Giuffre 3* de 1961 y su resurrección de 1990, registrada por el sello francés Owl con el título *The Life of a Trio*, y los dos discos con su cuarteto junto con John Surman, Bill Frisell y Paul Motian (*Fragments* y *Paul Bley Quartet*, ambos en ECM, de 1986 y 1987) son un punto de partida. No hay, por supuesto, línea de llegada.

EL GRANO DE LA VOZ DE TOM WAITS

Habría que empezar por evitar la palabra “aguardentosa”. Y, desde ya, la tristemente clásica descripción del crítico Daniel Durchholz que define el sonido de su voz “como si Tom Waits hubiese sido sumergido en un depósito de bourbon, ahumado durante unos meses, y luego llevado afuera y aplastado por un coche”. Literatura. Y literatura mala, para peor. Vendría mejor rescatar aquella operación de Roland Barthes en que, para hablar de un cantante que le gustaba, Gérard Panzera –y de uno que no, Dietrich Fischer-Dieskau–, introducía en el campo del análisis musical un elemento de la fotografía. “El grano de la voz”, decía. Y había allí algo interesante: en tanto se hacía referencia a un sonido que revelaba su tránsito. Que no era puro aire.

Voz tallada, podría decirse, para marcar en ella sus marcas. Una voz cincelada, martillada, recortada; una voz a la que le han sacado pedazos para que sea lo que es. Una voz que es un personaje construido palmo a palmo. Nada en ella es casual. No hay vibración allí que provenga de la pura naturaleza o del azar de la genética. Cada inflexión ha sido puesta en ese lugar, conscientemente o no, por la vida, es claro –y por el bourbon, ese lugar común–, pero, sobre todo, por lo que se canta. Por sus personajes, por sus historias, por una distancia irónica y hasta circense que difícilmente admitiría otra manera de ser contada –y cantada–. O es que acaso puede imaginarse la frase “si caminas a través del jardín, debes mirar para atrás”, que la serie televisiva *The Wire* convirtió en himno del desamparo, con otro sonido que el de la voz de Waits. Esa canción, eventualmente, resulta ejemplar en más de un sentido. “Way Down in The Hole” fue incluida en el álbum *Franks Wild Years*,

publicado en 1987, y utilizada como música de apertura, en diferentes versiones, en cada una de las cinco temporadas de la serie que se emitieron entre junio de 2002 y marzo de 2008. La versión de Waits fue la de la segunda temporada. En la primera habían sonado los Blind Boys from Alabama, en la de 2005-2006 fueron The Neville Brothers, en la siguiente quienes sonaban eran DoMaJe, cinco adolescentes de Baltimore que la grabaron especialmente, y en la última fue Steve Earle, el actor que hacía el papel de Walon. Son cinco lecturas de un mismo texto. Cinco miradas diferentes sobre una misma canción y cinco oportunidades de recrearla. Los tratamientos instrumentales cambian. Igual que la velocidad. Pero ninguno renuncia a evocar, con mayor o menor distancia, la voz de Waits, que permanece como una información inscripta para siempre en el ADN de la melodía.

Actor en películas de Robert Altman o Jim Jarmusch, y en la gran *One from the Heart*, de Francis Ford Coppola, Waits es posiblemente el músico más utilizado por el cine y la televisión, desde una publicidad de Levi's (que incluyó sin permiso una versión de "Heartattack and Vine" interpretada por Screamin' Jay Hawkins) hasta *Shrek 2*. Y es que hay algo de profundamente teatral en sus canciones. Aun aquellas en que el drama está menos expuesto, tienen una capacidad de presentar, por sí solas, un lugar, un momento y un personaje determinados que las hacen irresistibles. La imagen ya está en ellas desde el mismo momento en que esa voz extraña –y perfectamente imperfecta– las ha hecho suyas. Suele emparentárselo (¿inevitablemente?) con Charles Bukovsky y con la intelectualidad beatnik de la década de 1950, en particular con Jack Kerouac. En una entrevista publicada por el periódico británico *The Guardian*, en agosto de 2012, dejaba claro lo que pensaba de ello: "No me gusta la palabra poesía y no me gustan las lecturas de poesía y, en general, no me gustan los poetas. Yo preferiría, más bien, describirme a mí y a lo que hago como una especie de curador, o de periodista-búho nocturno. Quizás haya en mí un poco de Damon Runyon –el cuentista que retrató el mundo de Broadway

en tiempos de la Ley Seca— o algo así. Siempre he tenido una gran opinión sobre el jazz, pero soy un músico verdaderamente primitivo. Me defiendo. Me gusta pensar que mi instrumento real es el vocabulario”.

El universo de Waits, es decir el universo de esa voz, es el de las calles semivacías, el del escape de algún auto solitario, el del neón reflejado en un charco en el asfalto, el de quienes sólo podrían contar su historia con esa voz de Waits. Es cierto, también están las obras teatrales con Bob Wilson. *Alice*, por ejemplo. Y, obviamente, la pequeña vecina de Lewis Carroll poco tiene que ver con el bourbon trasegado por gargantas siempre reseca. Pero no hay que hacer demasiado esfuerzo para pensar cuál de los dos es el verdadero Waits. Él atribuye una gran importancia a la personalidad. E intuye que ella se impone a proyectos sumamente diferentes entre sí: “Lo más difícil, tal vez, sea mostrar una personalidad en el escenario y no parecer pretencioso”, afirma. “No hay una gran diferencia entre lo que aparento en el escenario y quien soy. Sin embargo, una actuación no es el mundo real. Encender un cigarrillo aquí es una cosa y hacerlo sobre un escenario es algo bien diferente. Es posible que allí yo sea el mismo que soy aquí pero exagerado. En escena soy mi caricatura.”

EL SONIDO DE LOS SUEÑOS

Existe una música llamada impresionista, aunque no lo sea. Y una música expresionista, desde luego, si bien su delimitación suele ser errónea. Pueden encontrarse, aquí y allá, pruebas de un cierto cubismo sonoro –Stravinsky y sus montajes y desmontajes; Thelonious Monk y sus frases y modelos rítmicos como objetos encontrados–. Sin duda, algo descriptible como puntillismo. Pero, tal vez porque los sueños sean su verdadero tejido desde siempre, y ella busque ocultarlo, no hay nada que pueda identificarse como música surrealista, por lo menos hasta la psicodelia de fines de los sesenta y sus posteriores ramificaciones. Es decir: hay textos que hablan de sueños, y hasta libretos patafísicos, como el de la ópera de Krzysztof Penderecki basada en el *Ubu Rey* de Alfred Jarry. Pero pocas cosas podrían estar más alejadas que esa obra del inconsciente. De esa verdad detrás del lenguaje y de la que el lenguaje sólo podría ofrecer la sombra o la caricatura.

En la música, como en la realidad misma, los sueños asoman cuando se entremezclan con lo cotidiano. Cuando lo interfieren, lo cruzan, lo habitan. Cuando, como en el sonado caso de Gregorio Samsa, al despertarse el monstruo sigue allí. No son las obras que refieren a los sueños donde ellos se filtran. Como en el error, la verdad asoma en el momento menos pensado. No en *Les Espaces du sommeil* de Lutosławski sobre el texto de Desnos o en “Après un rêve” de Gabriel Fauré, aunque allí se le acerque bastante. Si la verdad –o el inconsciente– se filtra en los errores y también lo hace en los sueños, bien podría pensarse que sueños y errores son la misma cosa. En todo caso, y volviendo a Monk, allí hay un ejemplo casi perfecto de error

convertido en estética. No hay práctica ni ensayo. Tampoco disimulo. Para Thelonious, alguien que decía la verdad, el error –¿los sueños?– era inevitable.

Hay músicas, claro, que hacen pensar en los sueños. Lo onírico, o por lo menos aquello que en nuestra cultura sonora suele asociarse con ello, habita en las texturas oscilantes de Kaija Saariaho. O en algunas de esas piezas protoplasmáticas de György Ligeti –*Atmósferas*, el *Concierto de cámara*–, donde lo que suena se parece tanto a esos viejos adornos de aceite coloreado, tan psicodélicos, donde una misma materia se presenta incesante en infinidad de formas diferentes. La naturaleza sonora de los sueños, en todo caso, se hace presente en aquello de bordes difuminados; en lo que comienza en una habitación y acaba en otra sin que nadie se haya dado cuenta de cómo ha sido el tránsito o la transformación. *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner, con su ascenso espiralado, con su clímax anunciado desde un comienzo y con su arte del circunloquio, alejada como está de cualquier narración literal, bien podría considerarse un largo sueño y, aún mejor, su reflejo en el mundo de los sonidos. Y si ésa es la sombra sonora de lo que está detrás de las palabras, y más allá y para siempre inalcanzable para ellas, lo onírico también es el territorio de sus dos ramificaciones más certeras, ambas basadas en un texto simbolista de Maeterlinck. Las dos grandes *Pelléas et Mélisande* nacidas de la semilla de Wagner, la expresamente tristaniana de Arnold Schönberg y la pretendidamente antiwagneriana de Achille-Claude Debussy, son, eventualmente, expresiones de esa misma clase de sueño –o de pesadilla– por la que transita una novela donde la música funciona como coprotagonista: *Los inconsolables* de Kazuo Ishiguro.

Una misma historia, una historia de terror, o infantil –tal vez sea lo mismo–, es tomada por dos de los compositores más importantes de la actualidad y desde estéticas poco menos que opuestas. Helmut Lachenmann compone una pieza en gran escala, una ópera donde los personajes son más bien los

sonidos, y David Lang, una pasión a la manera bachiana –aunque sin nada de Bach–, donde el texto es interpelado por otros. El cuento que ambos toman como punto de partida es “La vendedora de fósforos” (o la niña de los fósforos) de Hans Christian Andersen. Y los dos lo cuentan como si se tratara de un sueño. O la ensoñación, en todo caso, es la que da cuenta de ese universo de sonidos subdivididos, espejados y proliferados hasta el infinito, en Lachenmann, y de esa suerte de letanía que cuenta sin pasión la *Pasión* de una niña golpeada por su padre, tratando de vender fósforos en una noche de Navidad, viendo la alegría detrás de las ventanas ajenas mientras muere de frío en la calle. Como en sueños, pasado y presente, el propio mundo y el ajeno, el sufrimiento y la esperanza transitan por ese relato sin fronteras con la misma naturalidad con que la habitación conocida se transforma en un pasillo sin final, en una caída interminable.

Aun cuando no alcanza con referirse a los sueños para que ellos se adueñen del sonido –numerosas canciones de amor hablan de sueños en términos más que diurnos: encontrar el hombre o la mujer que mitigue la soledad o, simplemente, que provea el sustento–, hay algunos pocos casos en que lo que sucede en una y otra parte –en esa enunciación y en la manera en que es enunciada– coinciden. Y, como casi siempre, remiten a The Beatles. Y, por supuesto, a las dos herencias más fuertes del cosmos convocado por el Sargento Pepper y su banda de corazones solitarios: el primer Pink Floyd y el XTC de *Apple Venus* y, en particular, el de “Easter Theater”, la mejor canción Beatle compuesta jamás por alguien que no fuera un Beatle. Si nada se supiera acerca de la psicodelia, ni de la letra o de las anécdotas y la memorabilia que rodean a “Lucy in the Sky with Diamonds” –capital cultural, diría Pierre Bourdieu–, la música se encargaría de aclararlo por sí sola. Existen, eventualmente, 171.614 canciones que mencionan la palabra “dream” en sus títulos, entre las registradas por Allmusic.com, una página de Internet alimentada por las sociedades de autores de todo el mundo. Las que incluyen

la palabra “sommeil” son 11.508, el término “rêve” aparece en 30.715 títulos, 25.951 mencionan la palabra italiana “sonno” y 20.567 lo hacen con la española “sueño”. A ellas deberían sumarse las 58.817 en cuyo título se menciona el término “träumen” y, sin abundar demasiado más, las 5.714 donde aparece el vocablo japonés “yume”. Es claro: este texto no se refiere a ellas. Aunque bien podría decirse algo sobre el tango “Sueño azul” de Julio De Caro o la exquisita balada “Darn that Dream”, de Van Heusen y DeLange (y de las versiones de Stan Getz con Chet Baker, de Miles Davis, de Clifford Brown, de Doris Day y del trío de Keith Jarrett), el objetivo aquí es otro.

No se trata de los sueños que se anuncian sino, con precisión, de los que no lo hacen. De los que irrumpen avasallantes o de los que, al contrario, se disimulan hasta pasar casi inadvertidos. Debe considerarse, no obstante, una poderosa excepción: la música escrita para la *Obertura de Sueño de una noche de verano* por Felix Mendelssohn, cuando tenía 17 años. A los 33 volvería sobre esa pieza teatral y compondría música para varios momentos de la obra. Pero Mendelssohn ya no era el mismo. En esa obertura juvenil hay un misterio, y hasta un terror –los trémolos, los pianísimos, el color orquestal y hasta su final, anticipando un típico final Beatle, con un acorde de tensión media situado entre el de máxima tensión y el reposo final–, capaces de funcionar como verdadera banda de sonido de lo irreal. O, claro, de lo más real de todo, aquello que la realidad no quiere reconocer como tal.

Una investigación realizada por Valeria Uga a lo largo de 30 días de 2006 – y citada en la entrada dedicada a *Música y sueños* del primer volumen de la *Encyclopedia of Sleep and Dreams*, editada por Deirdre Barrett y Patrick McNamara y publicada por Greenwood, Oxford, en 2012– revela que, en el revés de la trama, la música aparece en el 20% de los sueños de quienes no son músicos y en el 40% de quienes sí lo son. Y algunas músicas fueron soñadas antes de existir –o por lo menos eso dijeron sus autores–: *Tristán e Isolda* (un sueño que fue soñado), “Yesterday”, *La consagración de la*

primavera (debe suponerse que la idea general o algún fragmento, aunque Igor Stravinsky no lo aclara), “The Lazarus Heart” de Sting, el canon “O Tobias” de Beethoven. Theodor Adorno, por su parte, menciona los sueños para referirse a la *Segunda Sinfonía* de Ernst Krenek: “...pero sobre todo el Finale, un Adagio lisa y llanamente de índole única, con poderosos recitativos monódicos de los violines, los cuales suenan como si uno hablara en el idioma de una estrella desconocida, y con una conclusión cuyo fortissimo jamás oído ni antes ni después se abalanza con un horror para el que faltan las palabras, como si esa estrella, en meses de pavor, se aproximara a la Tierra, ocupara todo el cielo, se abriera en la extrema cercanía como una sima: en el momento de la catástrofe, en la cima del horror, la música cesa, del mismo modo en que uno no puede soñar su propia muerte. No en vano comparo esta música con sueños y mi símil no debe sugerir un programa objetual sino únicamente iluminar la profundidad onírica de la que esta música emerge” (en *Escritos Musicales V*, publicado por Akal en 2011).

Poco importa si se coincide o no con la pertinencia de la apreciación de Adorno en relación con esa segunda sinfonía de Krenek. Interesa, en cambio, la idea del sueño (no son sueños felices, casi nunca) como metáfora del viejo ideal romántico acerca de la música. La música, como los sueños, se sitúa en ese mapa donde las palabras no alcanzan; donde pueden hablar de los puntos de sutura pero no del fluir. Otra herencia romántica (y alemana), las teorías sobre el inconsciente y la invención del psicoanálisis, fundará su posible terapéutica, sin embargo, en la palabra. Pero será, claro, en los momentos en que ella se traiciona a sí misma, en que dice lo que no querría, en su error. Hay, en todo caso, una música que habla de los sueños sin nombrarlos. Quizá porque nombra al mar, ese sueño. Porque en su oleaje —el de la música— aparece todo lo que no podría hacerlo de ninguna otra manera. Es una pieza sencilla, para flauta alto y acompañamiento (existen tres versiones, con arpa, con guitarra y con orquesta de cuerdas). Su título es *En dirección al mar*, fue

compuesta por Toru Takemitsu en 1981 (aunque la última de las versiones, con arpa, es de 1989) y consta de tres partes, *La noche*, *Moby Dick* y *Cape Cod*. Más que la anécdota del libro de Melville, lo que guía a Takemitsu es una frase, que cita en la partitura: “La meditación y el agua han sido desposadas juntas”. La música es la encarnación de un sueño. Y es que el agua, como los sueños, carece de líneas divisorias, de aristas y de fronteras.

ÉRASE UNA VEZ EN LA MÚSICA DEL OESTE

El Lejano Oeste existía desde antes. Pero su banda de sonido fue la invención de un italiano formado con Goffredo Petrassi; un joven compositor que había comenzado tocando la trompeta y que asistía a un curso de John Cage mientras escribía músicas para la televisión que otros firmaban. Antes, si se piensa, por ejemplo, en grandes films de John Ford como *La diligencia* (1939) –el primero de sus westerns que tuvo sonido–, o *Río Grande* (1950), apenas se trataba de escalas pentatónicas, fanfarrias de corneta y, claro, del estilo híper romántico de los herederos de Richard Strauss emigrados a Hollywood. Esos silbidos solitarios, las guitarras eléctricas llenas de ecos, las voces de sopranos fantasmales, esa especie de surrealismo lleno de polvo, hecho de las yuxtaposiciones más absurdas, es decir, eso que, a partir de *Duelo en Texas*, un film de Roberto Blasco, y, sobre todo, de *Por un puñado de dólares*, dirigido por Sergio Leone en 1963, se convirtió en la música del Oeste, le pertenece a Ennio Morricone.

“Yo patenté la fórmula ‘música compuesta, arreglada y dirigida por’”, decía en una entrevista publicada por el periódico *The Guardian* en 2001. “Bernard Herrmann escribía todas las partituras él mismo. Y lo mismo hacían Bach, Beethoven y Stravinsky. Yo no entendía por qué esto no era lo usual en la industria del cine. Y ése fue uno de los motivos por los que quise seguir viviendo en Italia. No podía pensar en vivir en un lugar donde los compositores de música para el cine factoreaban rutinariamente sus obras entregándolas a baterías de orquestadores profesionales.” Y es que en el caso de las composiciones de Morricone el timbre y la orquestación están lejos de

ser meros detalles decorativos. “Yo vengo de una base que tiene que ver con la música experimental”, explicaba. “En ese campo yo trabajaba mezclando sonidos de la vida real y sonidos musicales. Y utilicé eso en el cine. Los sonidos realistas me permitían lograr una clase de nostalgia que resultaba muy adecuada para esos films. Y además los usaba de una manera psicológica. En *El bueno, el malo y el feo* usé sonidos de animales, el del coyote por ejemplo, y eso acabó siendo el tema principal de la película. No sé cómo tuve esa idea. Sólo seguí mis experiencias y seguí una línea que me brindaba la vanguardia musical de entonces.”

Morricone, en todo caso, siempre fue un estudioso. Baste si no el caso del tema principal de la película *La misión*. Podría tratarse sólo de un oboe. Hubiera sido posible remedar cualquier música barroca. Pero la típica superposición de Morricone –un coro, una percusión ominosa, ruidos ambientes– se entreteje con un bellísimo tema en el oboe que, en rigor, deriva de la *Sonata d’Intavolatura all’elevazione* de Domenico Zipoli, precisamente un músico que compuso para las misiones jesuíticas. Su obra es prolífica: más de 500 bandas de sonido, además de piezas musicales “puras”, como la *Sonata para conjunto de bronces, piano y timbales*, el *Sexteto*, de 1955, o las *12 variaciones para oboe d’amore, cello y piano*, del año siguiente, y grabaciones junto con el Gruppo di improvisazione di Nuova Consonanza e, incluso, con Chico Buarque –*Per un pugno di samba* (1970), *Sonho de um carnaval* (2000) y *De sa terra a su xelu* (2002)–. Y las certificaciones de las ventas de sus discos hablan de un éxito gigantesco: 100.000 unidades para la música de *Por un puñado de dólares*, 500.000 para la de *El bueno, el malo y el feo*, 10.000.000 para la de *Érase una vez en el Oeste* y 1.000.000 para la de *La misión*.

Quentin Tarantino, un director que aplica a su estética un modelo muy similar al de las músicas de Morricone –superposiciones, objetos encontrados, alusiones a los géneros–, ya había utilizado fragmentos de

algunas de las piezas clásicas del italiano en *Kill Bill* y en *Django desencadenado*. Pero en *Los ocho más odiados* se dio el gusto de tenerlo a Morricone en persona. Ni más ni menos que en su vuelta al western después de 40 años. Más allá de que el propio compositor no esté totalmente de acuerdo –“están las pistolas y los sombreros pero hay nieve, y si hay nieve no es un western”, afirmó cuando el film fue estrenado–, la unidad entre ambas y la manera en que música e imagen se potencian es verdaderamente asombrosa. “Sabía que si conseguía que Morricone aceptara –dijo Tarantino– era para que la música tuviera un papel preponderante. No se lo llama para que haga una musiquita de treinta segundos. Se lo llama para que componga en serio.” Y Morricone, a los 87 años, volvió a hacerlo. Por lo pronto, su música para el film ganó el Oscar –el primero de su carrera por una película en particular; ya había recibido uno honorífico por los “logros de toda una vida”– y el Globo de Oro como mejor banda de sonido original.

“A partir de mi fe en la música de vanguardia y experimental he consolidado esas experiencias en una manera de componer diferente. Por un lado, creo que da cuenta de lo que ha pasado en los últimos sesenta años de música –decía–. Y por otro puede comunicar algo a la audiencia. Es un proceso normal. La gente que está en una revolución y constantemente cambia, luego de eso vuelve a la normalidad, entonces son las cosas las que cambian y luego todo se calma y se vuelve a empezar nuevamente.” Su nombre está indefectiblemente asociado a la armónica de Charles Bronson en *Érase una vez en el Oeste*. O, por supuesto, al Clint Eastwood de *Por un puñado de dólares* o *El bueno, el malo y el feo*. “Es injusto”, afirma Morricone. “De más de 500 films en los que trabajé, sólo 30 eran westerns, o sea que si soy un especialista lo soy también en películas de amor, en policiales, films políticos y de terror. Es decir: no soy un especialista porque hago de todo. Soy un especialista en música.” En efecto, la lista incluye piezas tan variadas –y perfectas– como *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, *Érase una vez en América*,

de Sergio Leone, *El pájaro de las plumas de cristal*, de Dario Argento, *Metello*, de Mauro Bolognini, *Novecento*, de Bernardo Bertolucci, *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore, o *Los intocables*, de Brian De Palma.

“Algo que me ayuda a manejar mi ansiedad y a trabajar a pesar de las dudas son las conversaciones con los directores. Y, luego, leer los guiones”, relataba Morricone. “Me ayuda entender qué es lo que los directores quieren. En el caso de *Los ocho más odiados* leí el guión y tuve una muy breve conversación con Tarantino, que vino a mi casa en Roma. Él no me dio ninguna indicación ni me hizo ningún requerimiento especial. En un sentido eso fue realmente muy bueno. Tuve completa libertad para inventar y para componer la música. Pero, en otro sentido, eso significó una gran responsabilidad. Sentía miedo de que él pudiera decepcionarse. Pero por suerte no creo que eso haya sucedido. Parecía muy feliz cuando nos encontramos en Praga para la grabación. Y el film creo que funciona con la música. Y al final, eso es lo único que importa.”

LAS TRES VIDAS DE DOMENICO ZIPOLI

Como en todo buen cuento, en el de la presunta vida de Domenico Zipoli, hay una princesa. O, como cada vez que hay un misterio, la historia lo atribuye a una mujer. El enigma es sencillo: en 1716, luego de la edición de un libro de piezas para clave, un compositor prominente, discípulo de Alessandro Scarlatti y Bernardo Pasquini, desaparece. Y muy poco después, en la lejana Córdoba, capital por ese entonces de la provincia jesuítica del Paraguay, se afina un novicio que, durante ocho años, compondrá música.

Las obras, puntualmente repartidas por emisarios, llegarán a los treinta pueblos de las misiones. El novicio, que nunca alcanzará a ordenarse como sacerdote y morirá de una enfermedad infecciosa en 1726, se llamaba, como el compositor toscano, Domenico Zipoli. El musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, recién en 1941, aventuró que uno y otro Zipoli eran el mismo. Y la pregunta acerca de qué llevó al primero a convertirse en el segundo es la que desemboca en Maria Teresa Strozzi, esposa de su primo Lorenzo Francesco Strozzi, Príncipe de Forano.

La explicación oficial habla de una crisis religiosa. La otra refiere a la relación indebida con la princesa, que aparentemente había sido la mecenas de sus *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo*. Y la coincidencia entre la fecha de publicación de esta obra, que podría haber sido fundamental para cimentar su carrera europea, y la de su repentina partida a Sevilla para entrar en la orden de los jesuitas, la hace bastante verosímil. Lo cierto es que, a los 28 años, el promisorio compositor, frecuentador de los círculos artísticos romanos, se convierte en quien, casi abandonado en un territorio donde ni

siquiera hay obispo para convertirlo en cura, simplificará su estilo, compondrá una ópera con San Ignacio como protagonista y una serie de misas y motetes aptos para ser cantados por los guaraníes. Una obra que, para peor, a partir de 1767, cuando la Corona española ordenó la expulsión de América de los jesuitas, acabó extraviada o, simplemente, destruida junto con los pueblos en cuyas iglesias aún se interpretaba.

Mucho después, musicólogos como Bernardo Illari, que encontraron partituras suyas en archivos como el de Chiquitos, en Bolivia, músicos como Gabriel Garrido, que grabó casi la totalidad de su obra, y Ennio Morricone, que lo resucitó, sin nombrarlo, en el tema de oboe de la película *La misión*, le dieron su tercera vida.

CORO: LUCIANO BERIO

Las 40 voces requeridas por la partitura hacen pensar, inevitablemente, en “Spem in alium”, el genial motete de Thomas Tallis escrito para ocho coros a cinco voces. Pero hay un dato que conecta aún más profundamente *Coro*, de Luciano Berio, con la polifonía del Renacimiento y, sobre todo, con algo que siempre estuvo entre las preocupaciones del compositor italiano, los modos de interpretación. Y es que en su obra, igual que en las experiencias tardías de la Iglesia de la Contrarreforma, aparecen instrumentos doblando a las voces humanas. No se trata de un coro y una orquesta, a la manera de la tradición clásicoromántica, sino de una búsqueda tímbrica, de una cuestión de color por la cual cada voz hace pareja con un instrumento predeterminado. Las fuentes explicitadas por Berio, no obstante, son también otras, comenzando por la música folklórica,¹ a la que en sus notas refiere haber “vuelto en una manera muy explícita”.

“*Coro* fue escrita entre 1974 y 1976 para la Westdeutscher Rundfunk (Radiodifusión del Oeste Alemán) de Colonia”, contaba el compositor. Y el regreso al folk se fundaba, según él, “en la base de mis *Folk Songs*, de 1964 (*reescrituras de piezas tradicionales de distintas partes del mundo dedicadas a la mezzosoprano Cathy Berberian, que también cantó, por esa época, las versiones de Berio de canciones de los Beatles*), y *Questo vuol dire che*, de 1969. En *Coro*, sin embargo, no hay citas ni transformaciones de canciones folk reales, con excepción del *Episodio VI*, donde se usa una melodía croata, y el *Episodio XVI*, donde cito una melodía de mis *Cries of London*. En cambio –señalaba– se despliegan y en ocasiones se combinan

muchas técnicas y modos heterodoxos derivados de lo folklórico, sin ninguna referencia a canciones específicas. Es la función musical de esos modos y técnicas lo que, en *Coro*, se transforma continuamente. Por eso el título no se refiere solamente a un coro de voces e instrumentos sino también a un coro de técnicas diferentes, que van de la canción al lied y de la heterofonía africana, tal como la analiza Simba Arom, a la polifonía”.

En esta obra confluyen en rigor varias de las obsesiones de Berio como autor. Lo folklórico como reservorio de una clase de complejidad distinta –y nueva en ese contexto– de la de la tradición académica, por supuesto, pero también la teatralidad del sonido, el collage y la posibilidad de dotar de multiplicidad de significados a textos de origen heterogéneo, a partir de su contigüidad. Esta idea, que le fue sugerida por primera vez por Umberto Eco, se cristalizó en sus colaboraciones con los escritores Eduardo Sanguinetti e Italo Calvino y en composiciones como *Laborintus II* y *Sinfonía*. “Los textos de *Coro* son tomados de dos niveles diferentes y complementarios”, escribía Berio. “Un nivel folk, presente en textos sobre el amor y sobre el trabajo, y un nivel épico, que se encuentra en las palabras de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, que ponen en perspectiva el amor y el trabajo.” El texto del poeta chileno, recurrente en la obra, es “venid a ver la sangre por las calles”. Las palabras, tomadas de los versos finales de “Explico algunas cosas”, al ser leídas en la actualidad funcionan como referencia evidente al golpe de Estado chileno de 1973 y al asesinato de su presidente, Salvador Allende, pero el poema citado es muy anterior. Escrito en 1937 e incluido originariamente en un poemario clandestino, se refería a la Guerra Civil Española y a la suerte corrida por algunos poetas (“...Te acuerdas, Rafael?/ Federico, te acuerdas/ debajo de la tierra,/ te acuerdas de mi casa con balcones en donde/ la luz de junio ahogaba flores en tu boca?...”) y fue parte, después, del libro *España en el corazón*, incluido en la tercera parte de *Residencia en la tierra*. Esos viajes y resignificaciones de las palabras –y la idea de la obra de arte como núcleo

de una red de significados múltiples— son, eventualmente, muy cercanos al pensamiento de Berio.

El interés del compositor en las tradiciones populares, por otra parte, no es el de un pintoresquista ni, mucho menos, puede emparentarse con cualquier clase de populismo. No es lo más accesible de lo popular lo que lo tienta sino cierta guturalidad, una rugosidad persistente, un centro duro y resistente que encuentra allí aunque no en lo que el mercado fabrica y difunde como “popular”. En una entrevista realizada en 1993 para la radio WNIB de Chicago, Berio conversaba con el periodista Bruce Duffie y afirmaba, por ejemplo: “No pienso a la música como una mercancía. Puede ser algo que se compre en un supermercado y luego se descarte. Hay un montón de música que se puede usar de esa manera. Pero yo no estoy interesado en esa música, incluso aunque escucharla, a veces, pueda resultar divertido o placentero. Estoy muy lejos de eso”. Y ante la pregunta sobre cuál música, entonces, era la que le interesaba, respondía: “En principio todas las músicas que hunden su raíz en nuestra historia, en nuestra experiencia. Ellas acarrean trazas del pasado pero contienen una visión del futuro, también. No la música como un objeto o una cosa sino como algo vivo”. La relación entre pasado y presente y las maneras en que uno informa y a la vez es influido por el otro, en ambos sentidos, están presentes, por otra parte, en mucha de su producción. Uno de los movimientos de su *Sinfonía* contiene, en su interior, un movimiento completo de una sinfonía de Mahler (el tercero de la *Sinfonía N° 2*), por ejemplo. Y Berio orquestó un quinteto de Boccherini, trabajó con fragmentos de Schubert en *Rendering* y no debería dejar de ser tenido en cuenta el hecho de que haya sido, también, quien, disconforme con el trabajo de Franco Alfano (según él un incomprensible capricho de Ricordi), completó nuevamente *Turandot*, de Giacomo Puccini, por encargo del Festival de Canarias.

“Intentar definir la música es un poco como definir la poesía: se trata, a saber, de una operación felizmente imposible”, reflexionaba Berio en su

Intervista sulla musica, una serie de conversaciones con la musicóloga Rossana Dalmonte publicada en forma de libro en 1987. “La música es todo aquello que se escucha con la intención de escuchar música –definía allí–. La búsqueda de un límite que continuamente se desplaza.” En esa especie de apostilla a su actividad como compositor, Berio diferenciaba entre los músicos prácticos y los que no lo eran y decía que “Chopin y Brahms, grandes pianistas, no han dejado escritos. En cambio Schumann, que se había accidentado en un dedo y no podía tocar más, Berlioz, que tocaba malamente la guitarra, Wagner y Schönberg, que estaban lejos de ser virtuosos en sus instrumentos respectivos, el piano y el violoncello, han dejado una cantidad significativa de textos acerca de la música. A mí me gusta pensar en que los hombres hacemos lo que hacemos en el marco de saberes y profesiones precisas. Me gusta pensar que un pescador o un campesino son productores de cultura, al menos tanto como un burócrata o un locutor de noticieros televisivos. El músico y su audiencia no se apartan de estas categorías socioculturales. Para mí, el público ideal tiene muchas caras y se acerca a la música con muchas y muy diversas motivaciones. Todos entendemos, a nuestro modo, la música. Pienso incluso que no hay un modo correcto y un modo equivocado de escucharla: hay, simplemente, modos más simples y más complejos”.

Para Berio, en todo caso, sus ideas acerca de la escucha no estaban separadas de aquello que planteaba en su música. Como posible excepción a su taxonomía de “compositores/intérpretes que no necesitaban teorizar” y “compositores imposibilitados de interpretar que, por lo tanto, teorizaban” en su obra, ligada indisolublemente a las prácticas interpretativas tanto como a la escritura, teoría y práctica van de la mano. Y, en ese sentido, resulta particularmente significativa su descripción de *Coro*. Luego de detallar algunas de las técnicas utilizadas y de las variaciones permanentes a que estas técnicas están sujetas, dice en sus notas: “Es como un plano de una ciudad

imaginaria, realizado en diferentes niveles y capaz de generar, ensamblar y unificar diferentes cosas y personas, revelando sus caracteres individuales y colectivos, sus distancias, sus relaciones y sus conflictos dentro de límites reales y virtuales... Un paisaje, una base sonora que genera eventos siempre diferentes (canciones, heterofonía, polifonía), imágenes musicales grabadas como graffiti en los muros armónicos de esa ciudad”.

1 Si bien existe la versión castellana de la palabra *folklore*, escrita con la letra “c” en lugar de la “k”, se elige utilizar en este caso la versión convencional en todo el mundo (salvo en España). Tal elección se funda en cuestiones etimológicas (el vocablo “folc” no tiene significado alguno, en ninguna lengua) y, sobre todo, para evitar la contradicción con la forma abreviada “folk”, que no ha sido castellanizada y que Berio utiliza en sus propias notas acerca de la obra *Coro* y, obviamente, en el título de sus *Folk Songs*.

TURISMO ATÓMICO: BOAT

Es posible que los géneros musicales, en la actualidad, más que pactos de escucha –y, sobre todo, pactos acerca de los sistemas de valor que rigen esa escucha–, sean, simplemente, una cuestión de comodidad. Eventualmente, la cuestión acaba siendo importante, tan sólo, para delinear un público posible. Es claro que un guitarrista como Marc Ducret, quien le debe tanto a Ornette Coleman como a Robert Fripp –y Hendrix, inevitablemente–, en otros tiempos hubiera circulado por los carriles del rock. Y que hoy, sin que la música sea otra, los caminos de circulación elegidos son los del jazz. Un jazz fronterizo, es cierto, y que poco tiene que ver con quienes se refugian todavía en las secuencias de acordes y los ordenados solos sucesivos. Un jazz, en rigor, que reclama fuentes múltiples y que establece diálogos en las direcciones más variadas. Pero, sin duda, algo que a pesar de todo puede seguir siendo llamado jazz.

El sexteto The Bureau of Atomic Tourism –más fácilmente identificado como BOAT–, cuyo factótum visible es el baterista belga Teun Verbruggen, por donde pasó el célebre Trevor Dunn y en donde revistan algunos de los más sólidos emergentes de las zonas más modernas del jazz, como el trompetista Nate Wooley y el saxofonista Andrew D’Angelo, incluye a Ducret en la guitarra eléctrica y se completa con una base cuya conformación bien puede leerse como declaración de principios: un Fender Rhodes, tocado por Jozef Dumoulin, y un bajo eléctrico –ese bello instrumento al que tan pocos le han sacado el jugo– demoledor –y lírico, cuando es necesario–, actualmente en manos de Jasper Stadhouders, quien reemplazó a Dunn. *Spinning Jenny* es el

segundo disco del grupo –el primero con Stadhouders–, después de *Second Law of Thermodynamics* que, en 2011, tuvo el efecto de la ventana que se abre allí donde se pensaba que no había más que otras paredes. Si quedaba algo por decirse en el campo de los cruces entre experimentación sonora, ruidismos, improvisación jazzística *tout court* –sobre todo en los bronces–, homenaje al viejo jazz-rock (o rock-jazz, según se lo mire desde el ángulo de la Mahavishnu Orchestra o del King Crimson de *Red*), escuelas repetitivas –llegadas más del lado de Fripp que del de Steve Reich– y prolífico recorrido por la Etapa Superior del Ornettecolemanismo, allí estaba, en estado de gracia, para quien quisiera escucharlo.

Este segundo álbum, grabado en vivo en Ginebra y en París, posee el delicado encanto de lo imprevisible. Es decir, de aquello que no se ciñe a los lugares comunes de lo “imprevisible” entendido como género y puede sorprender con el reflexivo coral del comienzo de “Back To My Steel” –un prelude al Big Bang, en realidad– o con el potente y al mismo tiempo exacto “Canon” (allí la exposición del tema, por parte de Ducret, es de lo más impactante que se haya escuchado en mucho tiempo). Y si el nombre de Ornette ha sido mencionado ya un par de veces, es porque hay algo esquivo y maravilloso, que estuvo siempre presente en sus grupos, y que en BOAT aparece casi como principio constructivo: la coexistencia de texturas de gran densidad y de una asombrosa claridad de líneas. No bien el oyente logra internarse en esa espesura, como un caminante que va encontrando su camino en la niebla (¿púrpura?), se percibe algo casi bachiano. Un contrapunto con planos estrictos y con una exacta distribución de los papeles entre las seis voces. El orden secreto del caos, podría decirse, si eso no sonara tanto a moraleja.

Si “bote” acaba siendo el acrónimo de este grupo que se nombra a sí mismo como una supuesta oficina de turismo atómico, no habría que olvidar que el sello en el que graban –propiedad de Verbruggen– se llama RAT, al mismo

tiempo rata y, según confesión del baterista, las iniciales de “rare and treacherous” (raro y traicionero). La rareza no necesita explicación. Y lo traicionero resulta paradójico en tanto tiene que ver con el lado oculto, frecuentemente reposado e introspectivo, de las líneas individuales (escuchar, por ejemplo, a Wooley en “19”) en el centro de la aparente exasperación colectiva. Si el jazz es, en esta época de revoluciones convertidas en material de estudio –y en parte del acromegálico catálogo de Internet–, una música en la que la sorpresa todavía es bienvenida y el riesgo aún se considera un valor, se entiende que BOAT encuentre ese territorio –y ese público– más amigable que el del pop. Lo cierto es que su música, compleja, tridimensional y experimental más allá del experimentalismo adocenado, muestra que no todo está perdido. O, mejor, que ese viejo espíritu –que reivindicaban tímbricamente ya desde el Rhodes y el bajo eléctrico– encontró en ellos a algunos de sus mejores herederos.

CANON Y VARIACIONES

No era la primera vez que se hablaba de canon. Ni tampoco la primera en que la enunciación de una jerarquía daba lugar, inevitablemente, a su discusión. Harold Bloom, con el *Canon occidental* y su lista de autores imprescindibles en la literatura (“blancos” y “masculinos” fue la primera crítica), ponía en escena lo que cualquier seguidor de “los cuarenta principales”, “los diez CDs para la isla desierta” o “las mejores canciones del siglo” ya sabía. Que toda lista excluye, por necesidad, más que lo que incluye.

Todo canon del arte, eventualmente, es político, en un sentido amplio. El cuadro de honor refleja, además de los méritos de los incluidos, los gustos de la época en que fue pensado, los del grupo o persona particular que lo realizó, ideas más generales acerca de lo que el arte debe ser y, sobre todo, relaciones de poder. En la música, cuyas maneras de circulación se circunscribieron, hasta el siglo XIX, mucho más a lo local que las literarias –y es que los libros, todavía, viajaban más fácilmente que los músicos y las orquestas–, lo que se escuchaba en Roma o Nápoles tenía muy poco que ver con lo que consumían los círculos intelectuales de Viena. Y Londres o París generaban, también, sus códigos propios. La aparición de América como mercado posible –la exportación de instrumentos y partituras destinados a los salones de las nuevas burguesías pero, también, la fundación de orquestas, sociedades de conciertos y de ópera, con sus compañías y orquestas propias– posibilitó por primera vez un espejo que, aunque lejos de ser neutro, reflejaba un poco de cada uno de esos mundos estéticos y, a su vez, los reflejos que ellos propiciaban en los creadores locales. Hubo ciudades –y teatros– más italianos que alemanes, o

más franceses que italianos, pero lo cierto es que, más o menos por la misma época en que comienza a hablarse de “música clásica” en relación con la música abstracta de tradición académica pero también con la ópera, el entretenimiento burgués por excelencia, se dibuja un cierto mapa que, con muy pocas variantes, sigue vigente en la actualidad.

Alemania, que cobijó en sus fronteras estéticas al Imperio austrohúngaro, fue quien primero se preocupó por fundar una historia para aquello que se consumía como arte musical. De hecho, la propia idea de ese arte, con su concepción del sonido puro y de las formas por encima de la teatralidad, la palabra y las relaciones contextuales más evidentes, fue, también, una invención alemana. Biografías –la primera, sobre Johann Sebastian Bach, dios creador de la religión del “absoluto musical”, escrita en 1802–, conciertos como el que, dirigido por Felix Mendelssohn, exhumó, en 1829 (102 años después de su estreno), la *Pasión según San Mateo* de Bach, e historias de la música mostraron –y consolidaron con eficacia– dos pasiones germánicas: la genealogía y la supremacía. Se establecía un sistema cuyo centro era Ludwig Van Beethoven, con su articulación de la idea de valor ligada a la de complejidad formal, por un lado, y, por el otro, la de drama humano jugado más allá de las palabras, en el único lenguaje que podía internarse en ese territorio misterioso y secreto, la música. Había un antes: Johann Sebastian Bach. Y un después, que en ese entonces estaba aún en discusión: ¿Wagner? ¿O la tercera B alemana en disputa?

Créase o no, la discusión acerca de quién ocuparía el tercer punto de esa recta signada por el progreso, evolutiva –y evolucionista–, ya que definiría ni más ni menos que el rumbo correcto, apasionó a los historiógrafos de entonces: ¿El camino conducía a Johannes Brahms –el clasicista, el historiador, dentro del romanticismo– o a Anton Bruckner –el romántico, el heredero de Wagner en el clásico territorio de la sinfonía–? Cuando, ya en el siglo XX, Arnold Schönberg escribió un artículo titulado “Brahms el

progresivo” y también aseguró, en una carta, que con el dodecafonismo aseguraba “otros cien años de supremacía musical alemana”, pretendió clausurar la polémica. Quedaba, en todo caso, para Italia el universo de la ópera, siempre un poco dudosa como arte –salvo que estuviera en manos de alemanes–, para Francia el del color –ya se sabe, eran buenos pintores y por eso se encasilló a Claude Debussy, posiblemente el compositor más moderno y rupturista de los comienzos del siglo XX, como “impresionista”– y para el resto el del exotismo. Como sucederá más tarde con la industria estadounidense del cine y sus premios Oscar, estaba el mundo (ellos) y lo extranjero (los otros). Y allí cabrían desde Mussorgsky hasta Manuel de Falla. El tiempo de América aún no había llegado. Y, tal vez, no llegaría nunca.

No existe canon, podría decirse, sin políticas activas. Si la música de compositores británicos como Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Frederick Delius o Gerald Finzi se escucha es gracias a las orquestas y los sellos discográficos británicos. Si las composiciones para orquesta de Héitor Villa-Lobos tienen un lugar en el mundo es porque la Sinfónica de San Pablo las ha grabado, gracias a un convenio entre la casa local Biscoito Fino, que publica los discos en Brasil, y la sueca Bis, que los distribuye en el resto del mundo (incidentalmente a la Argentina no llegan ni unos ni otros). Con respecto a los compositores actuales, depende, sobre todo, de sus lazos con instituciones prestigiosas, en el campo del arte o de la enseñanza, en los Estados Unidos o en Europa.

En épocas en que contaban, sobre todo, los contactos diplomáticos, el argentino Alberto Ginastera se forjó una carrera casi internacional. Hoy tiene más que ver con su presencia como compositor, además de su talento y la fuerza de su música, la necesidad de un sello nacido por fuera de la égida de las *majors* por forjarse un repertorio. Y es que Naxos, que en los ochenta revolucionó el mercado con sus discos de bajo precio (gracias a que no firmaba contratos de exclusividad, a que recurría a intérpretes de las fronteras

y más allá –Ljubljana o Belfast pero, curiosamente, no Buenos Aires, porque sus orquestas son, a la vista de los europeos, caras e indisciplinadas– y a que omitía los costosos folletos llenos de fotos), encontró su especificidad en la totalidad. O en su ilusión. Allí no está todo. Pero parece. Por ejemplo, es el único sello que tiene varios títulos que reúnen lo más importante de la música sinfónica y de cámara de Ginastera. Los intérpretes, claro está, no son argentinos, salvo en el caso de la pianista mendocina Dora de Marinis, que grabó los conciertos junto con la Sinfónica de la Radio Eslovaca, y de Fernando Viani –otro mendocino–, que registró su obra para órgano y para piano.

Nadie sabe, a ciencia cierta, si la música de Constantino Gaito o de Juan José Castro –o más cerca, de Antonio Tauriello o Gerardo Gandini o Francisco Kröpflo Guillermo Grätzer, por no entrar en las generaciones posteriores– merece ser escuchada. Ni siquiera puede ser combatida. Es difícil pelearse con padres ausentes. La Argentina es uno de los países que peor ha cuidado su patrimonio musical de tradición académica, entre aquellos que cuentan con una tradición rica en ese campo. Ausencia de ediciones discográficas privadas y un Estado que jamás acudió a cubrir esa falta. Orquestas sin proyecto, político y estético, destinado a difundir el patrimonio universal, desde ya, pero también a construir un canon propio. Falta de programas de divulgación. Y, si se piensa, un panorama que no es muy distinto en el terreno de las músicas de los pueblos originarios, cuyas grabaciones duermen en metros y metros de cintas invaluable, en el Instituto Nacional de Musicología, sin que su sonido llegue a escuelas, universidades o a simples oyentes interesados en saber cómo suenan esas culturas. América llegó tarde al canon. La América Latina lo hizo, además, sin industria y casi sin objetivos. El México de Cárdenas, el Brasil de Gétulio Vargas y la Argentina de Perón, que fundó orquestas y radios para que transmitieran sus conciertos, hicieron lo poco que se hizo en la materia. Salvo contadas excepciones –Villa-Lobos,

Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Mozart Camargo Guarneri, Ginastera—, la música de tradición académica de América Latina no forma parte del canon, ni siquiera en el apartado de lo exótico. Cabe la queja y la crítica al egoísmo de los poderosos. Sería mejor la asunción de que se trata de un desafío pendiente. El canon es político y su hipotética reformulación dependerá, sobre todo, de políticas. Tal vez alguien, alguna vez, llegue a formularlas.

EN EL PRINCIPIO (EN EL FINAL): *POPOL VUH*

Obra final y sin final, *Popol Vuh*, de Alberto Ginastera, refiere al comienzo. “La noche de los tiempos”, “El nacimiento de la tierra”, “El despertar de la naturaleza”, “El grito de la creación”, son algunos de los momentos que su autor tomó del texto cuya traducción del k'iche' acabó Fray Francisco Ximénez, un clérigo español, en 1722. La fuente, perdida, tenía ya dos siglos de antigüedad y era una escritura en la lengua original pero con caracteres latinos que, a su vez, habría traducido jeroglíficos –también extraviados– con los que los sacerdotes explicaban al pueblo el origen de su raza. Los k'iche' eran el pueblo de la cultura maya demográficamente mayoritario en Guatemala, y el *Popol Wuh* (o *Popol Wuj*), traducible como *Libro de la comunidad*, cuenta el surgimiento del mundo y, claro, de los k'iche'.

Encargada por la Orquesta de Filadelfia, la obra fue comenzada en 1975 e interrumpida por la muerte de su autor en 1983. Había quedado con siete de sus ocho partes completadas y fue estrenada recién en 1989 por la Orquesta de St. Louis con la dirección de Leonard Slatkin. En Buenos Aires se la interpretó sólo dos veces, en 1995, dirigida por Guillermo Scarabino, y en 2008, con la conducción de Arturo Diemecke. Pertenece, junto con el *Moses und Aron*, de Schönberg, y *La Atlántida*, de Manuel de Falla, a la raza maldita de las obras que, más que inconclusas, resultaban inconcluibles; que se resistían a un final. Composiciones que llevaban al abismo la condición de tardías sobre las que teorizaron Theodor Adorno y Edward Said; obras que buscaban convertirse en síntesis pero resultaban construcciones trabadas por la dimensión de sus propios diseños; partituras que llevaban mucho tiempo, que se borraban y

reescribían y que, sencillamente, no podían acabarse. Slatkin la grabó para la RCA el mismo año en que la había estrenado, en un disco ya descatalogado que incluía además la *Obertura* del oratorio *La creación*, de Franz Joseph Haydn, y *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky. Hay, actualmente, dos versiones en Spotify, una de ellas por la Orquesta Nacional de la BBC de Gales con dirección de la uruguaya Gisèle Ben-Dor, y la otra por la Orquesta de la Radio del Oeste Alemán de Colonia, conducida por Stefan Asbury. Allí se escucha esta composición tan genial como imposible. Una composición sin final y, además, con un comienzo casi inaudible: el murmullo de las cuerdas graves; el mundo de lo no existente.

“Yo soy de la opinión de que componer es crear una arquitectura, poner en orden y en valores ciertas estructuras, considerando al mismo tiempo la totalidad del conjunto. En la música, esta arquitectura se elabora en el tiempo. Cuando el tiempo ha pasado, cuando la obra se ha desarrollado, una realidad perfecta sobrevive en el espíritu. Sólo entonces es posible decir que el compositor ha logrado elaborar esta arquitectura”, decía Ginastera en una entrevista publicada por el periódico oficial de las Juventudes Musicales de Suiza en 1982. Su *Popol Vuh* pertenece al período que la musicóloga Pola Suárez Urtubey caracteriza, siguiendo la periodización sugerida por el propio compositor, como “neoexpresionista”. Otra investigadora, Antonietta Sottile, en *Alberto Ginastera. Le(s) style(s) d’un compositeur argentin* –un trabajo publicado en Francia y en francés–, precisa la ubicación en la “fase final” de este estilo, en que el compositor retorna a un uso transparente de elementos identificables con el folklore y a ciertos procedimientos de la “neotonalidad”. Malena Kuss, tal vez la investigadora más importante en el campo de la obra de este autor, afirma, en cambio, que es “inadecuado continuar disociando la obra de Ginastera en períodos estilísticos de características rígidamente delineadas. El sentido de continuidad que lo impulsó a iniciar su segunda ópera, *Bomarzo* (1967), con el acorde final de *Don Rodrigo* (1964) y la

recomposición de materiales en obras que abarcan casi más de tres décadas (como ocurre con las correspondencias estructurales y temáticas entre la *Pampeana N° 2* [1950] y la *Sonata para Cello* [1979]) fusionan etapas en la elaboración de un lenguaje personal que retiene consistencia estilística ante la necesidad de internalizar rápidos cambios estéticos. Más objetivo y preciso es considerar las cincuenta y tres composiciones que representan su obra completa (1937-1983) como una búsqueda ininterrumpida de síntesis entre las fuentes folklóricas que forjaron su lenguaje y definen la identidad de su cultura, y las técnicas del siglo XX que Ginastera aprendió a manipular con consumado virtuosismo”.

Uno de los sellos de Ginastera, eventualmente, es la contradicción entre un espíritu modernista y un personaje conservador, ese “tremendo contraste entre la personalidad externa y su vida interior”, según lo describió el célebre compositor estadounidense Aaron Copland. Católico, situado, como mucha de la clase media argentina de los años 50 y 60 que se consideraba “apolítica”, mucho más a la derecha que en el centro, creador de la Facultad de Música de la UCA y profesor en el Liceo Militar, fue, también, el fundador del Laboratorio de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, por donde pasó gran parte de la vanguardia de la época y acabó –paradoja explicitada con brillo por Esteban Buch en *The Bomarzo Affair*, publicado por Adriana Hidalgo– censurado por la dictadura de Onganía. El compositor e investigador Martín Liut, por su parte, sugiere que el Di Tella, y su financiamiento por la Fundación Rockefeller, dan una clave de la evolución estilística de Ginastera. Sus pasos, igual que los de la CIA, van de la concepción nacional a la continental. Lo cierto es que en su obra se refleja, también, un espíritu de época, que en la Argentina podría detectarse en el paso de las pequeñas acuarelas de Yupanqui, Castilla y Dávalos a los grandes murales de Armando Tejada Gómez (en “Canción con todos”, grabada por Mercedes Sosa en 1970) y Félix Luna (en *Cantata Sudamericana*, registrada por la misma cantante en

1972). Y, por supuesto, en el discurso regionalista con el que Perón retorna a su país.

Popol Vuh es una composición de contrastes gigantescos. Va del virtual silencio a la explosión desbocada. Y parte de su atractivo pasa por la poderosa y al mismo tiempo refinadísima escritura para la percusión –que incluye, como la de la *Cantata para América Mágica*, de 1960, instrumentos aborígenes de América– y una amalgama de trabajo serial y apelación a ciertas raíces musicales imaginariamente precolombinas absolutamente inusual para una época en que, dentro del campo académico, lo folklórico era leído como concesión al pintoresquismo y la modernidad tenía el rostro obligatorio de la abstracción y, lo que es más importante, de su apariencia. Allí también se manifiesta esa tensión entre intensidad expresiva, virtuosismo instrumental y exuberancia rítmica, por un lado, y su concepción del acto creador como un proceso lento y tortuoso, por el otro. Orden y desorden, expresión y control, visiones expansivas y riguroso intelectualismo, cauce y desborde. La música de Ginastera nunca se agota en uno solo de estos polos; se constituye, en cambio, como la misma creación maya, en la coexistencia de opuestos.

CÍRCULO POLAR

En 2002, el disco de un grupo noruego de jazz –o de casi jazz, o de más allá del jazz– fue elegido por los oyentes de la BBC como mejor edición de ese año en ese género. El álbum se llamaba *A Livingroom Hush* y el grupo, cuya historia se remontaba a 1994, cuando los hermanos Lars y Martin Horntveth lo habían fundado junto con Ivar Christian Johansen, llevaba por nombre Jaga Jazzist aunque, en el futuro, muchos lo conocieron como Jaga.

El vigésimo aniversario de la banda fue festejado, en 2014, con una caja de vinilos en la que se incluía la reedición remasterizada de *A Livingroom...* –segundo disco del grupo– y descartes y remixes de sus publicaciones restantes. Algunos de los detalles de la festejada trayectoria tenían que ver, por supuesto, con su desenfadada estética, que debe tanto a Charles Mingus como a Frank Zappa, Soft Machine y el pop electrónico alemán. Y, claro, también con la leyenda y con el hecho de que su compositor principal tenía 14 años en el momento del comienzo.

El éxito, o por lo menos la nombradía de Jaga, se relaciona con varias cuestiones. Por un lado, la unión de un cierto experimentalismo con un tono antiintelectual que hace las delicias de los teóricos del “jazz para quienes no les gusta el jazz”. Por otro, y lejos del último lugar en importancia, lo que bien podría denominarse el factor escandinavo. Y es que así como los acentos sobre las consonantes, los circulitos sobre algunas vocales y las rampantes diagonales sobre otras, al igual que lugares llamados Ystad o Malmö, producen temblores de gozo a los editores españoles de novelas policiales –y, obviamente, a los *cultores* de las series televisivas *de culto*–, el jazz

escandinavo siempre fue una marca propia. Por lo menos desde el increíble saxo barítono del sueco Lars Gulin y, más cerca en el tiempo, desde la irrupción del sello ECM en el mercado y la aparición de músicas como las del saxofonista Jan Garbarek –miembro de uno de los cuartetos de Keith Jarrett junto con Palle Danielsson y Jon Christensen–, el guitarrista Terje Rypdal, el pianista Bobo Stenson, el contrabajista Arild Andersen o el baterista finlandés Edward Vesala.

Frente a esa apuesta más bien impresionista, donde el estatismo de la evocación de paisajes desolados parece ser una condición necesaria, el paisaje se desarrolla entre el free y el experimentalismo del que Garbarek (en sus comienzos un seguidor a ultranza del Gato Barbieri) o Rypdal habían surgido y un cierto oído folklorizante que, en ocasiones, se acerca bastante peligrosamente a la new age o la música ambiental, lo de Jaga Jazzist bien puede pensarse como una reacción. Algo así como el punk de ECM. En todo caso, se trata de un dato más de lo que, independientemente de las resonancias comerciales y de la idealización de Escandinavia –al fin y al cabo uno de los personajes clásicos del uruguayo Juan Carlos Onetti se llamaba Larsen y Jorge Luis Borges, mucho antes del nacimiento del *mito Mankell*, llamó Erik Lönnrot a su detective de “La muerte y la brújula”–, conforma uno de los movimientos más vitales, originales y duraderos del jazz de las últimas décadas.

Si de detectives europeos se trata, uno de ellos, el inspector Fabel de la policía de Hamburgo –tal vez el mejor escrito de todos ellos gracias a los oficios de su creador, el escocés Craig Russell– tiene dos pasiones: una cerveza frisona, de la costa noreste de Alemania, en el límite con Dinamarca, llamada Jever, y la música de e.s.t, el trío del notable pianista sueco Esbjörn Svensson, que integraban junto con él Dan Berglund en contrabajo y Magnus Öström en batería. El grupo empezó en 1990, grabó varios discos extraordinarios del jazz más estricto –aunque con una batería cuyo toque

parecía más cercano al pop—, entre ellos uno dedicado a la música de Thelonious Monk en que incluía una orquesta de cuerdas, integrada por miembros de la Orquesta de la Radio Sueca, con arreglos de Esbjörn y de Berglund. El grupo fue incluyendo, cada vez más, la electrónica en su música y los efectos de luces y máquinas de humo en sus conciertos y se definió alguna vez como “un grupo pop que hace jazz”. La contradicción más evidente estaba entre el nombre del trío, que era el de su pianista, y una concepción musical en que la figura del líder rotaba permanentemente entre sus integrantes. Y el final fue abrupto. Cuando habían trascendido ampliamente los límites del mercado ultraespecializado del jazz, habían ya pasado de un pequeño sello sueco al alemán ACT y de allí a Verve, parte de la multinacional Universal, Esbjörn murió, con apenas 44 años, a raíz de un accidente mientras practicaba buceo en un lago de Ingarö, en las afueras de Estocolmo.

La electrónica, en todo caso, aparece como elemento dominante en muchos de los grupos y solistas del jazz escandinavo y sus alrededores (musicales). No habría que olvidarse de que Terje Rypdal fue el primer guitarrista del género sensible a las conquistas que el rock —en particular Jimi Hendrix y David Gilmour— había hecho en el sonido de su instrumento. Otros grupos noruegos, como Elephant9, formado por el tecladista Ståle Storikken, Nikolai Hængle Eilersten en bajo eléctrico y Loftein Lofthus en batería, a quienes se agrega ocasionalmente el guitarrista Reine Fiske, o Krokofant, el trío del guitarrista Tom Hasslam, el baterista Axel Skalstad y el saxofonista Jørgen Mathisen, eligen el jazz como lugar de circulación más por razones de amabilidad y apertura del género que por cuestiones estilísticas. En realidad, mucho de lo que hoy se escucha como perteneciente al jazz —y aun a sus fronteras— hace cuarenta años hubiera elegido para sí mismo el rótulo de “rock”.

No obstante emerge una línea clásica, heredera de Garbarek —y de sus dos caras, el free y el estatismo semi-etnológico—, cuyo exponente más claro es uno

de los saxofonistas de la actualidad con una técnica más perfecta, el noruego Trygve Seim. Una de sus líneas de trabajo, más centrada en la improvisación colectiva y libre de parámetros convencionales, es la del grupo The Source, que integra junto con ex compañeros del programa de jazz del Conservatorio de Trondheim, Øyvind Brække, Mats Eilertsen y Per Odvar Johansen. Otra, donde practica la escritura para bandas en gran escala, en un estilo reminiscente del de Kenny Wheeler, es la que inauguró con el disco *Different Rivers*, de 2001, con el que ganó el Premio Alemán de la Crítica a Disco del año y que fue incluido en la última edición de la Guía Penguin de Jazz. Y una tercera es la que lo une al acordeonista Frode Haltli en proyectos mucho más cercanos al trabajo con el folklore regional como material. La cuestión de si el paisaje se filtra o no en la música conlleva una discusión antigua. Muchos aseguran que en las Sinfonías de Sibelius –y tal vez en la música de Jan Garbarek– pueden oírse los bosques nevados y los lagos congelados. Es posible que si fueran mongoles lo que se escucharía allí, en esa misma música, sería el desierto de Gobi. Y que si se tratara de mexicanos nadie dejaría de reconocer en esas planicies sonoras las de Sonora. Lo que sí existen son las tradiciones. Y en ellas puede reconocerse, indudable, la existencia de un jazz escandinavo.

INCOMPLETOS

Testamentos traicionados. Un nombre, el de Max Brod, que salvaba lo que no había querido salvarse. O no de esa manera. Que rescataba a Kafka del olvido que el escritor había impuesto a sus textos. Y que “adaptaba” a Leoš Janáček para que su música fuera aceptada en Viena. Milan Kundera reflexiona acerca de su figura y de estas traiciones que, como la de Leonard Bernstein –y muchos otros directores de orquesta– a Igor Stravinsky, “mejorándolo” (humanizándolo) allí donde el autor sólo quería ritmo maquinal, desoían los designios de los autores, entendidos como algo sagrado por lo menos desde el auge romántico de comienzos del siglo XIX, precisamente para darles vida.

Las obras incompletas ocupan un lugar particular en el capítulo de las traiciones. Traiciones necesarias, en todo caso. O, por lo menos, traiciones a voluntades nunca expresadas. Y es que cómo podría un autor saber antes de tiempo que una obra quedaría inconclusa. A veces, como en el *Contrapunctus XIV* de *El arte de la fuga*, de Johann Sebastian Bach, la música simplemente se interrumpe. En ocasiones, como en la célebre *Turandot* de Giacomo Puccini dirigida por Arturo Toscanini –“hasta aquí llegó Puccini”–, nada se agrega. O, más bien, la obra se completa, de manera dramática, con la noción de incompletud. Pero, como los átomos, la música –y el mercado a su alrededor– no parece soportar esa sensación de vacío. Allí donde reinan catedrales sin torres y diosas sin brazos; donde el azar, la impericia o la muerte –esa forma del azar y de la impericia– impidieron que algo llegara a su fin o el mero paso del tiempo corrompió su forma y estructura, menguan las obras musicales con implantes; réquiems, óperas y sinfonías cuyas prótesis

evidentes intentan disimular lo indisimulable. E, incluso, las que se resistieron a cualquier manera de la completud. Aquellas en que una cierta monstruosidad paralizó a los propios autores; las que no debieron haber sido finalizadas jamás porque rechazaban la propia idea de lo que, fiel a alguna forma del equilibrio, encuentra su reposo en la totalidad.

El *Moses und Aron* de Schönberg –que tenía hasta el nombre truncado, porque su autor omitió la segunda “a” de Aaron para evitar que el título tuviera trece letras–, la *Atlántida* de Manuel de Falla o, incluso, esa *Turandot* cuya protagonista Puccini no encontró cómo redimir –y sobre la que insistieron Franco Alfano y, mucho después, Luciano Berio– son obras definitivamente incompletas. Incluso la *Lulú* de Alban Berg, a la que la restauración del tercer acto le confiere la simetría entre ascenso y caída pretendida por el autor –y explicitada en el interludio del segundo acto que, en su centro exacto, comienza a retrogradarse, lisa y llanamente a sonar de atrás para adelante–, tiene algo de inacabado en sí. De lo que busca lo incompleto como única manifestación posible de la forma final. Una sola obra, tal vez la única que se pensó totalmente concluida en su supuesta cojera de dos movimientos, lleva en su título el orgullo de lo inconcluso. Y es que hay algo en la sinfonía así bautizada que, curiosamente, cierra cualquier intento posterior. No es un dato menor, en todo caso, la absoluta ausencia de cualquier clase de borrador o de intención anunciada en diario íntimo o carta alguna que hable de la más remota posibilidad de que Franz Schubert intentara agregar otros dos movimientos –o al menos uno– a su *Sinfonía N° 8* –NUMERADA por algunos como séptima–, salvo un dudoso boceto para un *Scherzo*, esbozado para piano, que pudo o no estar destinado a esa obra. No parece posible, en todo caso, que el compositor simplemente haya decidido pasar a la composición siguiente por mero hastío. Y teniendo en cuenta que Schubert vivió seis años más, con su sífilis auestas, todo indica, más bien, que su modelo estuvo más cerca de las sonatas en dos movimientos de Beethoven que

del modelo clásico de sinfonía. Es decir que la única composición a la que la historia musical le aceptó su condición de inconclusa, hasta el punto de haberla nombrado de esa manera, quizá no lo haya estado jamás.

Hay obras donde lo incompleto se filtra en su pretendido afán de completud, como *Tommy*, de The Who. Y hay obras a las que su condición maldita, más de inacabables que de inacabadas, como *Smile*, de Brian Wilson, terminó cediendo con el tiempo. Pero hay dos casos, casi gemelos, que exploran, con distinto grado de autoconsciencia y de fortuna, la condición y las posibilidades de lo perpetuamente inconcluso: *Let it Be* y *Abbey Road* de The Beatles.

Podría pensarse que, en el caso de la música de este grupo, todo juega en la tensión y en los campos de fuerza que se tejen entre lo definitivo y lo transitorio. Que ya el concepto de definir el disco como escritura y al arreglo como encarnación final y no intercambiable de algo esencial al objeto, es decir, como algo que ya no es “arreglo” sino sujeto mismo, cambia las reglas de juego. Una canción popular, al fin y al cabo, era, hasta ese momento, una cierta letra, con una cierta melodía, que podía variarse dentro de ciertos límites establecidos por las normas de cada género (más tolerantes en el jazz; menos en el pop) y que podía acompañarse de las maneras más diversas. Con los Beatles, o sea, con el cuarteto de cuerdas de “Yesterday” o con el octeto de “Eleanor Rigby”, nada de eso permanece incólume. Son canciones que pueden ser interpretadas por otros, desde ya, desde Wilson Pickett a Frank Sinatra. Pero en esos casos, aunque para las leyes de derechos autorales sigan siendo Lennon y McCartney sus autores, ya se trata de otras canciones. De la misma manera en que, si un cantante popular interpretara “La trucha” de Schubert acompañándose con los acordes de su guitarra, esa canción sería y no sería la de Schubert –ya con una forma acabada en su escritura con piano–, las canciones de los Beatles llegan a tener una existencia anfibia, como canciones populares, en algún sentido incompletas y sólo concluidas, cada vez

de manera diferente, en cada versión, y como obras terminadas, nunca repetibles salvo en el disco o en las clonaciones posteriores que, en principio, sólo Paul McCartney está autorizado a re-crear.

El material de *Let it Be* y *Abbey Road* fue gestado casi al mismo tiempo, en 1969, y cuando el grupo estaba desintegrándose. Su naturaleza es fragmentaria. Hay apenas unas pocas canciones completas y en el caso de “I’ve Got a Feeling”, resulta de la mezcla entre tres preexistentes, una con ese título, de McCartney, y dos de Lennon descartadas en las sesiones del *Álbum Blanco*: “Everybody Had a Hard Year” y “Watching Rainbows”. Ya se sabe, el cuarteto quería sonar unido y en vivo, pero no lo lograba. El proyecto *Get Back*, que luego fue *Let it Be* –el grupo sonando crudo, sin los artificios del estudio–, se postergó y se encaró la grabación de *Abbey Road*. Lo que allí se incluyó no era menos fallido, en su forma primigenia, que lo que había quedado en el núcleo de *Get Back*. Pero el destino de ambos intentos –un *Destino McCartney* y un *Destino Lennon*, tal vez– fue radicalmente diferente. En uno, por voluntad casi exclusiva de McCartney y con la asistencia cómplice de George Martin, siguiendo los lineamientos de “composición en estudio” que habían demarcado *Revolver*, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* y *Magical Mystery Tour*, lo inconcluso tomó la forma de La Forma y, en particular en lo que era el lado B del disco –pistas 7 a 17 en la edición del CD–, se plasmaba una estética en que la heterogeneidad del material resultaba en la homogeneidad más asombrosa y donde lo incompleto –e incompletable, por la propia crisis del grupo– plasmaba una estructura de inmovible unidad.

Abbey Road borraba lo trunco al convertirlo en esencia misma. *Get Back*, en cambio, al devenir *Let it Be*, obraba de manera inversa. La mano de Phil Spector, productor elegido –y aparentemente impuesto– por Lennon, en lugar de Martin, intentaba ocultar lo inconcluso, lo revestía con untuosos acordes de orquestas de cuerdas –esa argamasa capaz de filtrarse en las grietas más

imperceptibles y de dar la sensación, la mayoría de las veces falsa, de superficies pulidas allí donde no estaban— y acababa exhibiéndolo. Lo incompleto se obstinaba y resaltaba, como una mancha rebelde, aún más en la pretensión de blancura limpia que, curiosamente, tanto se alejaba de la intención inicial de crudeza y sinceridad que había rodeado el proyecto. Hubo, todavía, una nueva vuelta de tuerca, cuando en 2003 Paul McCartney propugnó la aparición de *Let It Be Naked* —hay que decirlo, si el arreglo, una vestimenta al fin y al cabo, es la norma, nada hay más incompleto que la desnudez—, donde se limpiaba al disco de la supuesta traición perpetrada por Lennon treinta y tres años antes. Si, en su primera versión, *Let it Be* mostraba que no debería haber existido, en la segunda ponía en evidencia el porqué. Y es que, de haberse completado con la norma Beatle, habría contado con Martin. No habría sido la versión restauradora —y desnuda— de 2003 sino, tal vez, otro *Abbey Road*. Pero, en rigor, tanto en una encarnación como en la otra, es una obra donde la inconclusión es tan radical como para resistirlas a ambas. Una incompletud que ni la vestimenta ni la desnudez serían capaces de doblegar.

TODO LO QUE NECESITAS ES OÍDO: GEORGE MARTIN

La novela *Más que humano*, de Theodore Sturgeon, trata sobre el *homo gestalt*. Una superación del *sapiens*. Una entidad colectiva hecha incluso de debilidades individuales. Tal vez no haya habido algo más parecido a esa unidad compleja, que sus partes por separado apenas podrían intuir, que The Beatles. Y, en particular, que la alianza entre el cuarteto y un productor llamado George Martin. Nada de lo que él sabía –y sabía mucho– hubiera sido completamente útil sin ellos. Y nada de lo que ellos imaginaban hubiera llegado a plasmarse del todo sin él. Es decir: si además de sus canciones perfectas, los Beatles son el crescendo culminando en un pianísimo, en “A Day in the Life”, el solo de corno de “For No One”, la trompeta piccolo, remedando desde otra parte el *Brandeburgués N° 2* de Johann Sebastian Bach, en “Penny Lane”, el octeto de cuerdas de “Eleanor Rigby” o la travesía del lado B de *Abbey Road*, es porque allí estaba Martin.

“Que Dios bendiga a George Martin. Paz y amor para Judy y su familia. Amor de Ringo y Barbara. Lo echaremos de menos”, escribió Ringo Starr en Twitter, en el primer mensaje en que se dio a conocer que uno de los genios musicales del siglo XX, quizás el más secreto de todos ellos, había muerto a los 90 años el 8 de marzo de 2016. “Él nos hizo ser lo que fuimos en el estudio de grabación”, dijo John Lennon en 1971. “Nos ayudó a desarrollar un lenguaje”, completaba. Y es que Martin no sólo fue el productor que vio allí algo que otros no habían percibido, e hizo que los Beatles firmaran su primer contrato con la Parlophone, en 1962, sino que, de alguna manera, los fue

maleando. Fue construyéndose como músico junto a ellos y fue, también, ofreciéndose y ofreciéndoles un campo de posibilidades que jamás había estado a disposición de un grupo de esas características. El proceso por el cual un notable cuarteto juvenil de músicaailable llegó a transformar el sonido de un siglo y a cambiar para siempre el modelo de la canción popular, convirtiéndola en laboratorio experimental, es difícilmente explicable desde una sola perspectiva. Influye allí el espíritu de una época caracterizada por la voracidad intelectual, la circulación horizontal de las tradiciones más diversas y la idea de revolución. Pero resulta insoslayable ese encuentro entre la imaginación y la osadía creativa de unos y la paleta de recursos casi infinita que otro pudo disponer para ellos.

Hay tres momentos en la carrera de los Beatles en que Martin reemplaza al grupo y pone en escena de manera cristalina la naturaleza del proyecto que los cinco van plasmando poco a poco. En “Yesterday”, salvo la guitarra y la voz de Paul McCartney, los Beatles están ausentes y en cambio aparece un cuarteto de cuerdas. En “Eleanor Rigby”, la operación es más radical. Inspirado por la música que Bernard Hermann había compuesto para el film *Fahrenheit 451*, de François Truffaut –y basado en una novela de Ray Bradbury–, Martin compone un extraordinario tejido contrapuntístico para un doble cuarteto de cuerdas, en que la riqueza melódica y los intercambios de papeles entre las voces coexisten con una función casi percusiva, con el octeto tomando casi el valor del rasguído en una guitarra, con el trasfondo de un ostinato de melancólico dramatismo. Y eso es todo. Allí se agregan las voces y, por vez primera, no sólo un grupo pop suena sin grupo pop en absoluto (ni guitarras, ni bajo ni batería, lo que se repetirá en el tercero, en “She’s Leaving Home”), sino que, también, se inaugura una forma de composición en que el estudio de grabación se convierte en material en sí mismo. El ingeniero de sonido, Geoff Emerick, decide grabar las cuerdas colocando los micrófonos a una distancia menor que la que marcan los estrictos protocolos de los estudios Abbey Road

–lo que casi le vale el puesto– y la canción, también por primera vez, se convierte en otra cosa. Si en las tradiciones populares este género es una suerte de terreno abierto –la pueden cantar voces sumamente distintas, puede acompañarse con guitarra, piano, banjo o balalaika e, incluso, cantarse a capella–, con “Eleanor Rigby” sucede algo diferente. Allí hay una obra terminada donde cada una de sus partes es irremplazable. Podrá ser interpretada por Aretha Franklin, Alice Cooper o Tony Bennett, pero será otra. La de los Beatles quedará fijada en un disco y esa idea, la de la obra acabada en el estudio, tendrá consecuencias evidentes cuando el grupo decida no presentarse más en vivo. De lo que se trata es de un cambio de estatus del “arreglo” –y del papel del arreglador– y de un reconocimiento. Las canciones en vivo serían algo así como las canciones sin Martin y, para los Beatles, eso ya no era posible.

¿Qué quedaría de “The Fool on the Hill” sin los dúos de flautas –y sin la inmensa sutileza de utilizar, en diferentes momentos de la canción, dos flautas traveseras y dos flautas dulces–? ¿Cuánto de “Strawberry Fields Forever” sobreviviría en una versión despojada de todo el proceso de composición por capas al que fue sometida en el estudio? La suite de *Abbey Road*, ¿es siquiera imaginable sin el trabajo de Martin? Hay, de todas maneras, una ucronía que permitiría calibrar el peso creativo de alguien a quien el rótulo de productor le quedó irremisiblemente pequeño. Es posible que se trate de una irreverencia pero conviene imaginarse, por un momento, como habría sido “Imagine”, de John Lennon, si los Beatles no se hubieran separado, si su autor no hubiera renunciado al *Modelo Martin* (y sí, tal vez, al *Modelo McCartney*) de canción. En ese caso las cuerdas las hubiera escrito Martin, seguramente vivaces, plenas de preguntas y respuestas, inabarcables en una primera audición, siempre nuevas a lo largo de los años, en lugar de Torrie Zito según la idea de Phil Spector, con su confesada “pared” de sonido. O, de manera más gráfica aún, para escuchar lo que George Martin construyó en el sonido

Beatle alcanza con escuchar a los Beatles en *Let it Be* y en las pavorosas cuerdas y coro de “The Long and Winding Road”. En la distancia entre esos arreglos y los de “Because”, por ejemplo, es donde se cifra la ausencia de Martin.

Nacido el 3 de enero de 1926 en Highbury, Londres, George Martin comenzó tocando el piano de niño y en 1943 ingresó en la banda de la Armada. Después de la Segunda Guerra Mundial trabajó para el departamento de música clásica de la BBC y luego en el sello EMI donde produjo, sobre todo, grabaciones de actores como Peter Sellers o Dudley Moore. En 1962, Brian Epstein le hizo escuchar una cinta de demostración de un grupo nuevo, The Beatles. “Podía entender perfectamente por qué había gente que los había rechazado”, contó Martin en su autobiografía *All You Need is Ears*. “Pero había una cualidad especial del sonido; una cierta aspereza que nunca había encontrado antes. Y estaba también el hecho de que eran varios los que cantaban.” La historia posterior es conocida. Martin fue, entre otras cosas, el que descubrió para Lennon las posibilidades de usar una cinta pasada al revés. Y el que experimentó con grabar y reproducir instrumentos a velocidades diferentes. Y el que frente a dos ideas aparentemente contradictorias, dijo “mezclémoslas”. Luego de los Beatles produjo otros grupos y grabaciones, entre los que brillan *Apocalypse*, de la Mahavishnu Orchestra, *Wired* y *Blow by Blow* de Jeff Beck, *Icarus*, del Paul Winter Consort –algo así como la precuela del grupo Oregon–, y su propio *In My Life*, dedicado, obviamente, a canciones de los Beatles. También trabajó en varios proyectos solistas de McCartney –el hit “Live and Let Die”, los álbumes *Tug of War*, *Pipes of Peace*, *Give My Regards to Broad Street* y, parcialmente, *Flaming Pie*– y en *Sentimental Journey*, de Ringo Starr. Pero, sobre todo, fue parte de aquel *homo gestalt* llamado Beatles, del más importante –o del único– del que la Tierra tenga memoria.

EL TOQUE (LATINO) AMERICANO

Nunca, como ahora, todo estuvo a disposición. Desde un salmo medieval hasta el pop electrónico o el vanguardismo alemán y desde lo sucedido en Nueva York hasta lo que suena en Ljubljana o en Bamako, no hay nada que no esté, a lo sumo, a un doble clic de distancia. Y a veces, en tiempo real. Sin embargo – o tal vez a causa de ello, vaya a saberse–, los tiempos de la historia nunca anduvieron tan lentos. Cuarenta años es lo que separaba a las *Variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach, de la ópera *Idomeneo, rey de Creta*, de Wolfgang Amadeus Mozart, dos mundos estéticos absolutamente distintos. O la distancia, inmensa, entre *El cantante de jazz*, primera película sonora en la que actuaban Al Jolson y Eugenie Besserer, y *La banda del Sargento Pepper*, de los Beatles. O entre la primera grabación de Louis Armstrong de “Ain’t Misbehavin’” y la explosión sonora de Jimi Hendrix, destrozando en mil pedazos el himno estadounidense frente a una multitud, en Woodstock.

En esta época de enciclopedias totales, en cambio, el mundo musical de hace cuarenta años –y también el de hace cincuenta– aún están en el presente. En 1974 György Ligeti terminaba su primera versión de la ópera *El gran macabro*, King Crimson publicaba su séptimo disco, *Red*, y el sello ECM editaba el disco *Belonging*, de Keith Jarrett en cuarteto con Jan Garbarek, Palle Danielsson y Jon Christensen. Puede haber diferencias tecnológicas, o una cierta expansión de algunos de sus principios, eventualmente. Pero cualquiera de esos objetos podría ver la luz hoy mismo sin que eso sorprendiera a nadie. Podría uno tentarse y decir, entonces, que nada ha sucedido en el último medio siglo. Que las revoluciones, y hasta la mismísima

idea de modernidad, pertenecen a esa historia capturada para siempre, a partir de entonces, en un eterno presente. Y, sin embargo, no es así. O, por lo menos, no lo es del todo y, en particular, no lo es en Latinoamérica.

Tal vez porque desde siempre –es decir, desde que hubo discos y mercado del entretenimiento musical y un cierto desarrollo masivo de la industria– los músicos de América Latina estuvieron acostumbrados a mirar hacia el pasado para construir su presente, para ellos esa operación jamás se convirtió en mecánica. El buceo de Atahualpa Yupanqui en las tradiciones pampeanas, de los grandes compositores de tango en las décadas de 1940 y 1950 y, desde ya, en Astor Piazzolla, en esa herencia de un género que se construía a medida que avanzaba, y de folkloristas como Amparo Ochoa o Mercedes Sosa en los repertorios tradicionales rurales, siempre se trataba de un movimiento en dirección doble. Hacia una tradición que no sólo se reivindicaba como principio (y, en muchos casos, conscientemente como hecho político), sino que se constituía en prueba de valor de la propia obra. Y hacia delante porque estos artistas jamás se entendieron a sí mismos –como sí lo hicieron muchos, por la misma época, en los Estados Unidos– como meros recopiladores, circunscriptos al filologismo.

Gran parte de lo mejor de América Latina, sin olvidar el extraordinario magma que surgió de la erupción brasileña, tuvo que ver con búsquedas, aún presentes y necesariamente actualizadas, tanto de lenguajes nuevos como de viejos anclajes que les otorgaran legitimidad. Y si en Lila Downs o Rita Indiana o Liliana Herrero, o en la cubana Gema Corredera, y en músicos de jazz como el argentino Guillermo Klein, el portorriqueño Miguel Zenón, el cubano David Virelles o los brasileños de San Pablo Underground, pueden rastrearse las huellas que llevan hasta las modernidades de hace cuarenta años, los dos extremos de la línea, a diferencia de lo que sucede en otras partes del mundo, están lejos de ser intercambiables.

Uno de los rasgos en común de estos artistas de tradición popular que en los

últimos años vienen consolidando obras de envergadura es una actitud que bien podría resumirse en el lema “ir hacia atrás para poder ir hacia delante”. Todos ellos son investigadores de las antiguas maneras de interpretación y de las inflexiones vocales anteriores a la estandarización provocada por el mercado. En Herrero, Downs o Rita Indiana estas investigaciones se convierten en principio constructivo. Y los músicos más ligados al jazz no se limitan a la superposición de temas nativos y armonías del género sino que van mucho más allá y rescatan una cierta esencialidad en la propia naturaleza de los materiales, y de allí derivan, con naturalidad, una parte significativa de su discurso. Pero hay un rasgo tal vez menos evidente y tiene que ver con la apertura, el humor y la posibilidad, también, de ir hacia los costados y producir los encuentros más fértiles e impensados.

En todo caso, lo que ha caducado son los compartimentos fuertemente estancos de los 70. Y la diferenciación tajante entre arte y entretenimiento. O, para decirlo en términos adornianos, entre reacción y progreso. Lila Downs, o, sin ir más lejos, Julieta Venegas, son personajes –y estéticas– que difícilmente hubieran cabido en una taxonomía de hace cuatro décadas aunque, sin duda, sean tributarias de ellas. El recorrido no es exhaustivo –no podría serlo– ni pretende dar una imagen totalizadora. En particular, es claro que no se trata aquí de toda la música popular o de tradición popular sino sólo de aquella que elige circular, aunque sea de manera anfibia, por lugares de lo que se identifica con el arte o con conductas artísticas de recepción. El misterio –el que afortunadamente sigue estando– tiene que ver con esas zonas de encuentro entre mundos aparentemente irreconciliables. En esos territorios fronterizos donde, sin que nadie lo haya podido prevenir hasta el momento, la vanguardia se convierte enailable. Donde los fans diseñados por el pop gritan enajenados ante canciones en náhuatl, o en que los viejos ritmos del *pleno* dominicano o de la rumba y los venerables protocolos del bolero, se convierten, sin que nadie lo note demasiado –allí está la gracia–, en material

de experimentación.

LA CUNA SE MECERÁ: MARC BLITZSTEIN

Es posible que se lo recuerde por haber sido el autor de la versión en inglés de *La ópera de tres groschen*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill, que Lotte Lenya estrenó en Broadway en 1952 y con la que llegó a las 2611 representaciones a lo largo de siete temporadas consecutivas. Y, sobre todo, por su traducción de “Mack the Knife”, que cantantes como Louis Armstrong o Ella Fitzgerald hicieron famosa.

Tal vez, su nombre aparezca asociado con el hecho de haber sido colaborador y, posiblemente, amante de Leonard Bernstein. O con haber tenido que comparecer, en 1958, ante el Comité de Actividades Antiestadounidenses, explicando tanto su afiliación al Partido Comunista, entre 1935 y 1948, como la expulsión del partido a causa de su homosexualidad. O con haber muerto en 1964 en Martinica, durante sus vacaciones, en lo que en esa época se denominaba “misteriosas circunstancias”, es decir, por las hemorragias internas producidas a lo largo de una noche junto con tres marineros portugueses.

Marc Blitzstein, sin embargo, más allá de haber sido discípulo de Arnold Schönberg y, en Francia, de Nadia Boulanger, de ser amigo –y devoto– de Kurt Weill, y autor de una ópera sumamente interesante –*Regina*, sobre un texto de Lillian Hellman, la mujer de Dashiell Hammett–, de algunas canciones bellísimas, como “I Wish It So”, de la comedia *Juno*, que Dawn Upshaw grabó en 1993 junto con Eric Stern en piano, y de su proyecto inconcluso sobre Sacco y Vanzetti, fue quien compuso, en 1936, la más extraña comedia musical –con nada de comedia, en todo caso–, quien protagonizó la más épica

de las jornadas con el estreno (nunca sucedido del todo) de esa obra y quien por esa causa se convirtió en personaje (él y esa comedia y su director de escena, Orson Welles) de una película de Tim Robbins.

La obra, titulada *The Cradle will Rock* (la cuna se mecerá), fue financiada por el Programa Federal de Teatro, el brazo del *New Deal* de Roosevelt en el ámbito del entretenimiento. Y fue el mismo gobierno, aunque desde otro lugar (un grupo de senadores que, anticipando en casi veinte años al famoso McCarthy, investigaba las influencias comunistas en el mundo del arte y, obviamente, los subsidios que recibían del Estado), el que impidió –o al menos lo intentó– el estreno. A esto se sumó la acción intimidatoria del Actor’s Equity, el sindicato que agrupaba a los intérpretes de teatro “en vivo”, cuya conducción en ese entonces estaba asociada con los grupos estadounidenses de extrema derecha. El sindicato, con el argumento de que la obra “ya no era un proyecto federal”, prohibió a sus afiliados participar en él.

“Estoy regresando a mi casa ahora, ya es suficiente por hoy,/ yendo a mi habitación, prendiendo la luz./ Jesús, apaguen esa luz...”, empieza cantando, contra un farol (todo un tópico), la joven Moll –Emily Watson en el film de Robbins–. “No estoy desde hace mucho en Steeltown (Ciudad del acero)./ Trabajo dos días a la semana./ Los otros cinco mis esfuerzos no son requeridos./ Por dos días de siete/ me dan dos billetes de un dólar./ Así que ahora estoy buscando por la calle/ para los otros cinco días en que sería lindo comer./ Jesús, Jesús, ¿quién dijo ‘déjalos comer’?” Moll es una prostituta, por supuesto. Y esa canción, una de las melodías más hermosas que puedan imaginarse, con el clásico estilo quebrado, de grandes saltos melódicos y modulaciones repentinas que caracterizan el lenguaje de Blitzstein, junto con el texto más amargo, da comienzo a una obra en cuyo transcurso, de manera casi didáctica, se verá cómo todos, incluyendo a los propios artistas, son, también, prostitutas.

Pero en el medio, con personajes como el Reverendo Salvación y Mr.

Mister (el dueño de todo), hay otra canción inolvidable, también a cargo de Moll. Ella cuenta que estuvo el jueves, o el martes, en el café de Andy. Que desayunó y almorzó café. Y que para la cena sólo consiguió café. Y que, tras la puerta, vio brillando una moneda y se apresuró a ponerle el pie encima. “Entonces miré de cerca,/ y no había ninguna moneda”, canta. “Señor, no sabe lo que sentí,/ creyendo que tenía una moneda bajo mi pie./ Tal vez usted esté feliz de saber/ lo que hace a la gente buena o mala/ por qué un seguro ganador/ se convierte en un bastardo/ y también al revés./ Le diré lo que yo siento:/ sólo se trata de una moneda bajo el taco./ ¡Oh!, usted puede vivir una vida de *Flores y Corazones*/ y cada día es un viaje por la Tierramágica./ ¡Oh!, usted puede soñar y planificar,/ y cada día poner y sacar, sacar y poner./ Pero primero esté seguro/ de que la moneda esté bajo su pie...” Quien cantaba ambas canciones era Olive Stanton, una ex desempleada pelirroja y menuda que se había incorporado al elenco, precisamente, a partir de las listas del Programa Federal. Y se convertirá en una heroína.

El 16 de junio de 1937 iba a ser el día. La “ópera” –según la partitura– u “obra teatral con música” –como la llamaba Blitzstein– se presentaría en el Teatro Maxine Elliott pero la sala estaba rodeada, desde la mañana, por una barricada de guardias. Welles y John Houseman, el productor, utilizaron lo que quedaba del día para conseguir otro lugar y llevar allí un piano. A la noche, esperaron al público en la calle y explicaron que la obra no se representaría porque había sido prohibida pero que, en el escenario del Teatro Venice, a veinte cuerdas de allí, Marc Blitzstein cantaría todas las canciones acompañándose con el piano. La multitud, en caravana y siguiendo a Welles y Houseman por las calles de Manhattan, es la primera gran escena. La segunda fue posteriormente, cuando ya en la sala, después de que el compositor dijo “Una esquina, Steeltown, Estados Unidos...” y empezó a entonar “Estoy regresando a mi casa...”, una voz empezó a cantar con él desde la platea.

Olive Stanton se puso de pie y se hizo cargo del personaje y, a partir de ese

momento, otros se animaron a desafiar al sindicato y al gobierno. *The Cradle will Rock* se representó así, con los actores y cantantes repartidos en la platea y Blitzstein tocando solo sobre el escenario. Y así la exhumó Leonard Bernstein años después, ocupando el lugar vacante del compositor y pianista. Existen versiones discográficas tanto de un elenco neoyorquino, con Patty Lupone en el papel de Moll, como de la versión de Bernstein. Y, desde ya, la banda sonora del film donde se agrega, en los títulos, a P. J. Harvey haciendo “Nickel Under the Foot”. En la Ciudad del Acero, una esquina, una voz y, tal vez, una moneda bajo el pie.

JUGAR EN EL MUNDO: MARÍA ELENA WALSH

Había un programa de televisión. Se llamaba, como se llamó después la obra de teatro, *Doña Disparate y Bambuco* (aunque no sé por qué, en casa decíamos “Bambuco y Disparate”). Allí estaban Leda y María, pero no era lo único que había. Si no me equivoco, un hombre gigantesco enseñaba a tocar el tonette, asignando a cada nota un número. Y uno aprendía, también, a “fabricar” pergaminos antiguos, con papel, aceite y talco.

En esa época, papá trajo a casa el primer disco de María Elena Walsh que tuvimos, *Canciones para mirar*, con una tapa de papel satinado. Fue a comprarlo, contó infinidad de veces, a un departamento donde una señora de ojos claros atendió la puerta, dijo “un momentito” y al rato salió con el disco en la mano.

Yo tenía seis o siete años. No había casi televisión –*El Capitán Piluso*, algunas series, *El llanero solitario*, *Superman*–; estaban los discos Calesita, de plástico de colores, con canciones infantiles tradicionales, y un LP de “nursery rhymes” (“The Farmer in the Dell”, “Jack and Jill”, “London Bridge”, “Mary Had a Little Lamb”, “Humpty Dumpty”). Estaba la bicicleta, también, y las revistas mexicanas, y el Parque Rivadavia los domingos a la mañana, y una escuela en la que no podía suceder nada interesante. Era un mundo pequeño. No había muchas novedades: apenas las que podían entreverse en las conversaciones de los grandes. Y ese mundo cambió de tamaño con Leda y María.

No se trataba sólo de canciones divertidas –que lo eran–. O tristes –“La

Pájara Pinta” era insoportable, por más que la “escopetita verde” intentara restarle algo de dramatismo—. Lo que allí sucedía era la revelación de un universo en el que cabían bagualas, milongas, zambas, el vodevil, el jazz, ritmos caribeños, más adelante chamamés y chacareras y hasta un twist. Leda y María se convirtieron, en poco tiempo, en María Elena Walsh a solas. O, mejor, en ella junto a músicos como Oscar Cardozo Ocampo y acompañada por arreglos de una sutileza y un detalle altamente infrecuentes en la música argentina en general y, hasta ese momento, simplemente impensables en las canciones para niños. Yo no lo sabía entonces, y ella lo negó cada vez que pudo, pero en esas canciones había un proyecto pedagógico. Un modelo acerca de lo que el aprendizaje podía ser y acerca de lo que tenía que abarcar.

No se trataba de moralejas, desde ya. Ni de esa escuela que funcionaba como un Rey Midas al revés, convirtiendo todo lo que pasaba por ella en tonto, aburrido y, sobre todo, falto de humor y novedad. Las canciones de María Elena Walsh, como lo que estaba en sus discos anteriores junto con Leda Valladares, respondían a un cierto modelo humanista según el cual cuanto más se conociera más libre se podía ser. La exhumación de folklores, el americano o el español, como en *Canciones del tiempo de Maricastaña* (“en qué nos parecemos, tú y yo a la nieve; tú en lo blanca y galana, yo en deshacerme...”), respondía al mismo impulso que el mapa que sus canciones infantiles buscaban trazar: la diversidad como un bien en sí mismo. Y la cuestión no estuvo ausente, tampoco, en su plan para educar adultos. El chamamé “La Juana”, en todo caso, era una pequeña lección de sociología (“sé que ustedes pensarán, qué pretenciosa es la Juana, cuando tiene techo y pan también quiere la ventana... yo vivo en un cuadradito de oscuridad recortada... y mi único balcón es ver la televisión”). Y ese “¿diablo estás?” al que se le contestaba con “me estoy poniendo la cartuchera y la casaca militar, y con mi música de metralla a todos quiero ver bailar” resultaba igualmente didáctico en ese 1968 previo al Cordobazo. Su *Juguemos en el mundo*,

estrenado en el Teatro Regina, se convirtió en un éxito sin precedentes inaugurando además un género, “a la manera del Olympia de París”, según la revista *Primera Plana*.

Es posible que la educación argentina –y la vida misma– se haya desarrollado, simultáneamente, en dos direcciones opuestas. Dos poderosas líneas se habían ido gestando junto con el país: una abierta, atenta a la variedad y a las novedades de todo tipo; la otra, cerrada en sí misma. Una sintetizada, tal vez, en ese espíritu dentro del cual revistas como *Primera Plana* o *Análisis* reemplazaron a la Iglesia en la formación del gusto de la clase media; la otra corporizada en el golpe de Onganía y su gesto restaurador. En la primera sonaban las relecturas del folklore del Nuevo Cancionero mendocino, de Mercedes Sosa y, claro, de Leda y María. A la segunda le llegará su banda de sonido con Roberto Rimoldi Fraga. ¿Diablo estás?, preguntaba María Elena Walsh. Y el lobo estaba poniéndose su cartuchera para imponer, además de los consabidos recetarios económicos de sus ideólogos, un modelo cultural. “Anastasia querida”, le cantaba Nacha Guevara a la censura, que se entronará en esos años y que, luego de un cortísimo interregno al comienzo del gobierno de Cámpora, volverá a reinar a partir de 1975.

En 1979, en plena dictadura, Walsh escribió un texto titulado “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”. No era exactamente un alegato contra la tiranía, de hecho –concesión a los tiempos que corrían o, tal vez, convicción– reivindicaba la lucha contra el terrorismo –aunque lo llamaba, igual que los militares, subversión–. Era un texto contra la censura. Allí se hablaba de la libertad. Se hablaba de la Argentina abierta, en cuya aniquilación la Junta Militar puso por lo menos tanto ahínco como en la de la lucha armada. Los niños de los 60, formados por la riqueza cultural de sus canciones, por los infinitos juegos que podían surgir de “el gato que pes, sentado en su ventaní”, la “gaviota medio marmota” que confundía un perro salchicha con una gran

lombriz o las “ganas muchas ganas, de tomarse un desayuno con catorce medias lanas”, pertenecían a ese país. Se habían (nos habíamos) educado en un mundo de bomberos con brillantes sacapuntas y de escuchas donde se pasaba con naturalidad de la chanson francesa al huayno y del jazz o la chaya al “Señor Juan Sebastián”.

Ya en los 90, Walsh me dijo, en una entrevista, que la Argentina había salido del jardín de infantes, pero estaba en la secundaria y en una escuela de varones. Era un país de “muchachones”, decía. Ese país en que la comicidad adquirió la forma de la módica violencia de la “jodita”, y donde se buscaba zafar más que estudiar, con Tinelli como referencia cultural (faltaba aún para que se lo nombrara “personalidad destacada de la cultura”), volvió a poner en entredicho a la Argentina abierta. La modernidad del 68, con *Juguemos en el mundo* y, a pocas cuerdas, la otra María, la de Buenos Aires, de Piazzolla, y los primeros recitales de Almendra, ya no estaba más. Era, quizás, un proyecto terminado. Y, no obstante, permanecía —y así seguirá siendo— en esas canciones extraordinarias. En esas obras de perfecta concisión, belleza melódica, humor, inteligencia, ingenio y vuelo poético que enseñaron —y enseñarán— que sin curiosidad no hay escucha verdadera. Y que mostraron, entonces y siempre, que un mundo más grande es un mundo mejor.

CHET BAKER Y UN DISCO FUERA DEL TIEMPO

Chet Baker se hizo famoso y se convirtió en fracasado con la misma velocidad. Se puso de moda cuando otros vieron en él a la “esperanza blanca”, cuando las mujeres caían a sus pies, cuando el lirismo de su estilo cautivaba en medio de las vorágines del bop. En esa época, en la que comenzó a ganar cada encuesta de las revistas especializadas como “mejor trompetista de jazz”, Miles Davis lo odió. Quince años después, y después de que en una venganza por haberle robado a un dealer se quedó sin los dientes de arriba, Baker estaba acabado. No tocaba, o lo hacía tan mal, decía Ralph Gleason, el famoso crítico de jazz del *San Francisco Chronicle*, que parecía “un jugador de fútbol viejo que asiste a una reunión de ex alumnos”. Alguien en cuya cara se veían grabados “los estragos del tiempo y la frustración, y los demonios de la inseguridad”.

Chet Baker se había puesto de moda y había dejado de estarlo, pero su estilo, donde cada nota era esencial, donde la subdivisión rítmica jamás era mecánica y en la que el timbre, sólo aparentemente suave, y los ataques, siempre en tensión, construían una arquitectura precisa, no había cambiado. Antes había sido el “blanco y lindo” en el negro mundo del jazz y ahora era alguien pasado de drogas, tan arruinado como empecinado en su engañosa suavidad, en los tiempos de *Bitches Brew* y la furia eléctrica. “Algunas de esas melodías no puedo oírlas; no sé a dónde van. Creo que a Miles le gusta hacer cosas que fastidien a la gente”, le decía Baker a su nuevo amor, Diane Vavra, una baterista que tocaba descalza y que veía al trompetista “todo

dorado, como un Adonis griego”.

En ese momento, después de varios años tratándose con metadona, con una dentadura postiza con la que finalmente estaba aprendiendo a tocar, luego de un tiempo de parálisis demasiado largo y de lidiar a la vez con sus fantasmas, con la persecución de la policía y con la moda del jazz-rock, el productor John Snyder, que lo admiraba, decidió salvarle la vida. No lo logró, o, por lo menos, no del todo. Baker volvió a la droga, volvió a perderse y a encontrarse varias veces, hizo más profundo y más oscuro su sonido y terminó cayendo de la ventana de un hotel en Amsterdam por la que, según dicen, nadie podía caerse sin que lo empujaran. Pero del intento de Snyder quedó un disco extraordinario, grabado en 1974, que en su momento casi todos rechazaron. Con una apariencia demasiado blanda para algunos y muy fuera de moda para otros, *She Was Too Good To Me* es una muestra excelente, en todo caso, de que lo bueno de Baker está por encima de las apariencias y de las modas.

Según James Gavin, el obsesivo biógrafo de Baker en *Deep in a Dream* (publicado en castellano por Mondadori, en 2004), “fiel a la imagen de reliquia de Baker, *She Was Too Good To Me* era pura nostalgia, un álbum de amor adolescente de los 50 en una época de sexo libre e inocencia perdida”. Esa descripción nada dice de la interacción entre Baker y el equipo de profesionales que el jefe de Snyder –el famoso Creed Taylor, que había inventado el sello Impulse y, más tarde, el exitosísimo CTI– puso a regañadientes junto al trompetista: Bob James en piano eléctrico, Ron Carter en contrabajo, Paul Desmond en saxo alto, Hubert Laws en flauta, David Friedman en vibráfono, Steve Gadd y Jack DeJohnette turnándose en la batería, y una pequeña orquesta arreglada y dirigida por Don Sebesky que incluía otras dos flautas (que alternaban con clarinete y oboe d’amore), nueve violines y tres cellos. Tampoco dice nada del interludio instrumental entre las estrofas cantadas –dieciséis compases de rarísima perfección– en el tema que da título al disco, de esa voz que la revista *Down Beat* alguna vez destruyó y

que, sin embargo, llegó a ser comparada de igual a igual con la de Nat King Cole, ni del solo de “Tangerine”. Ni se refiere a los comentarios de Gadd, al impecable Laws de “Funk in Deep Freeze” o a las exquisitas construcciones de Desmond. “Nunca me la creí”, aseguraba Baker acerca de su ascenso a comienzos de los 50, cuando integraba el cuarteto de Gerry Mulligan. “Viéndolo en perspectiva, sólo puedo decir que progresé conceptualmente, que es lo importante. En la época en que ganaba las encuestas de las revistas, mi estilo era muy lírico; un estilo que el oyente promedio podía disfrutar y entender sin ser un experto en técnica. Yo puedo tocar, todavía, en ese estilo, muy cool, pocas notas y un montón de espacio vacío. Pero puedo tocar también muy liviano; y muy duro. Creo que toco diez veces mejor que antes. Y no quiero perder a la gente. Quiero que entiendan lo que estoy tocando con mi trompeta”, argumentaba en la época en que grabó *She Was Too Good To Me*. Y ese disco, precisamente, sigue siendo la mejor de las explicaciones de aquello que decía.

MARTINI SECO: PAUL DESMOND

Dave Brubeck, se cuenta, empezó a tocar jazz por consejo de un compositor “clásico”, Darius Milhaud, que le daba clase en el Mills College. Paul Breitenfeld, más conocido como Desmond, un apellido que eligió al azar en la guía telefónica, era un graduado universitario en Lengua Inglesa que, según sus palabras, abandonó la literatura “porque sólo era capaz de trabajar en la playa y no dejaba de entrarme arena en la máquina de escribir”. Y, también, un saxofonista que aseguraba haber ganado “varios premios al saxo alto más lento del mundo, así como un galardón especial al silencio en 1961”.

No era su única frase genial. “Pasé de moda antes de que nadie me conociera”, aseguraba. Y definía: “Creo que de forma inconsciente quería sonar como un martini seco”. Brubeck y Desmond no siempre tocaron juntos y el pianista lo sobrevivió treinta y cinco años. Pero, por algún motivo, cuando se habla de uno de ellos es inevitable hacerlo también del otro. Y hasta el tema más célebre de Brubeck es, por supuesto, de Desmond: ese “Take Five” que utilizó un compás de cinco tiempos en el jazz y que convirtió al disco que lo incluía, *Time Out*, en el máximo hit de la historia del género. “Nunca pensé que un solo de batería se haría tan famoso”, fue la conclusión de su autor.

“Soy el saxofonista del cuarteto de Brubeck –decía Desmond–. Pueden reconocerme porque cuando no toco, lo que ocurre a menudo, aún sigo allí, apoyado en el piano.” Empezó a tocar con Brubeck en 1946, integrando un octeto modernista donde ya estaban inscriptas muchas de las obsesiones estéticas del pianista: el uso de acentuaciones irregulares (y nada usuales en el jazz), de la politonalidad, a la manera de Milhaud, y de formas provenientes

de la tradición académica, como la fuga. Luego, hasta 1967, integró de manera estable el famoso cuarteto, al que más adelante regresó de manera esporádica. La disolución del grupo también fue objeto, obviamente, de su humor implacable: “Estamos trabajando como si el grupo estuviera pasando de moda, cosa que por supuesto está ocurriendo”, dijo. Una de las últimas colaboraciones entre Desmond y Brubeck fue el notable disco *The Duets*, de 1975. En 1976 volvió a conformarse el cuarteto, conmemorando los veinticinco años de su fundación. Y en 1977, antes de cumplir 43 años, Desmond murió de cáncer de pulmón. Su comentario ante el diagnóstico había sido el festejo público por lo bien que estaba su hígado de bebedor de whisky: “Impoluto, perfecto, uno de los grandes hígados de nuestra era. Bañado en Dewars y rebosante de salud”.

Entre la abundante producción del cuarteto se destaca el período en que grabó para el sello Columbia. Uno de esos discos, *Jazz Impressions of Japan*, de 1964 y grabado después de una de las numerosas giras a lugares a los que ningún otro grupo estadounidense llegaba, desde Polonia hasta Australia pasando por el Lejano Oriente, incluye una de las piezas más perfectas –y más bellas– de todo el jazz. Titulada “Rising Sun” y compuesta por Brubeck, allí puede encontrarse la quintaesencia del estilo de Desmond, tal vez el único saxo alto más cercano a Lester Young que a Charlie Parker. El melodismo de ese sonido puro, cristalino, la facilidad para desarrollar las posibilidades armónicas de una melodía y para llevarla, con la máxima naturalidad, a los lugares más insospechados, la imaginación para subdividir rítmicamente de maneras sorprendentes y jamás sobreactuadas, están allí en su versión más concentrada y exacta.

Ese grupo, conformado además por el baterista Joe Morello y el contrabajista Eugene Wright (un negro, lo que le hizo perder a Brubeck más de un trabajo en una época en que la integración no estaba muy bien vista), está allí en estado de gracia. Otra de las ediciones para no perder de vista es *The*

Great Concerts, con extractos de las actuaciones en Amsterdam y en el Carnegie Hall, en 1963, y en Copenhague en 1968, y donde puede escucharse el exquisito swing que el grupo tenía en vivo, y la forma en que lograba que los ritmos y contrapuntos más intrincados sonaran con la fluidez más extrema. La obra de Desmond, no obstante, no se agota allí. Y, más allá de alguna incursión en instrumentaciones diversas –como en el excelente *Skylark*, editado por CTI en 1973, donde además del guitarrista Gabor Szabó y el pianista Bob James aparece una pequeña orquesta arreglada por Don Sebesky, en los iniciales quintetos de 1954 o en los históricos *Blues in Time* y *Two of a Mind*, que registró junto con Gerry Mulligan en saxo barítono–, tuvo el formato casi excluyente del cuarteto con guitarra eléctrica, contrabajo y batería.

Con Jim Hall en la guitarra grabó, en 1959, el notable *First Place Again!* (Percy Heath y Connie Kay, contrabajista y baterista del Modern Jazz Quartet, completaban el grupo). Y, en los 60, *Desmond Blue* (1961, con Georges Duvivier y Kay, además de una orquesta de cuerdas, corno y maderas), *Take Ten* (1963, con Kay y Eugene Chirico), *Easy Living* (con grabaciones realizadas ese año y el siguiente, con Kay y Gene Wright), *Glad To Be Unhappy* (1964, con ese mismo grupo), y *Bossa Antigua* (1964, también con la misma formación). Y, ya en los 70, se recorta una serie de grabaciones ejemplares con el canadiense Ed Bickert como guitarrista: *Pure Desmond* (1974, CTI, con Ron Carter y Connie Kay), y, con Don Thompson en contrabajo y Jerry Fuller en batería, varios registros realizados en vivo en Canadá: *Like Someone in Love* (Telarc, 1975), *The Paul Desmond Quartet Live* (Horizon, 1975), y *Paul Desmond* (del mismo año, en Artists House). Si algún sonido pudo parecerse alguna vez a un martini seco, allí, en esos notables ejercicios de autocontención, es posible encontrarlo.

A TIEMPO. EN EL TIEMPO: DAVE BRUBECK

Un cuadro abstracto en la tapa. Una serie de temas que experimentaban con compases inusuales en el jazz. Un cuarteto de interacción notable, con una infrecuente riqueza en la base rítmica –Eugene Wright en contrabajo y Joe Morello en batería–; un uso fluido de acordes disonantes y estructuras polirrítmicas por parte de su líder, el pianista Dave Brubeck, y cuyo saxofonista, Paul Desmond, había convertido en estilo la precisión extrema del fraseo, un melodismo preciosista y la expresa falta de sobreactuaciones.

Era 1959 y ése era un disco intelectual y elegante, “cool” en el único sentido que esa palabra tuvo para el jazz: fino y jamás frío. Capaz de decir tanto de quien lo escuchaba –de quien lo compraba; de quien lo tenía– como de sí mismo. Se llamaba *Time Out* y con toda su modernidad autoconsciente llegó al número 2 en la lista de ventas de la Billboard. Según dicen, todavía hoy es el álbum de jazz más vendido de la historia. El single con dos de sus temas, “Take Five” y “Blue Rondo à la Turk”, se convirtió en la primera grabación de música instrumental en vender más de un millón de copias. Y los derechos de autor de la primera de esas piezas, donados a la Cruz Roja por Desmond, su compositor, poco antes de su muerte, en 1977, aún le reportan a la organización un promedio de cien mil dólares anuales. La revista *Down Beat*, la más importante entre las especializadas en jazz en ese entonces, publicó la crítica el 28 de abril de 1960. Fue lapidaria.

La firmaba el legendario Ira Gitler y fundamentaba la calificación de dos estrellas sobre cinco posibles –casi un insulto para quien ya en 1954 había ocupado la tapa de la revista *Time*– con la siguiente reflexión: “En la música

clásica existe una clase de tontería pretenciosa, llamada en ocasiones ‘semiclásica’, que, para alguna gente, reemplaza al objeto auténtico. Como un paralelo, Brubeck es un músico de ‘semijazz’. Existe un ‘jazz pop’ sin pretensiones, como el de George Shearing, por ejemplo, que uno acepta por lo que es. Pero Brubeck, en el otro extremo, lleva ya demasiado tiempo laureado como el músico de jazz serio que no es”. Gitler comentaba uno a uno los temas del disco –y las notas de su contratapa–. Se refería al ostinato de “Take Five” como a la “tortura china del agua” y concluía diciendo: “Si Brubeck quiere experimentar con el tiempo, que deje de insultar al público con esa clase de recursos demoledoramente aburridos”. La furia del crítico no era nueva y reflejaba la reacción de la que Brubeck era objeto ya desde sus extraordinarias grabaciones junto a Carl Tjader, en octeto y en trío, y desde los impactantes primeros registros en vivo del cuarteto, de 1952 y 1953, en el club Storyville de Boston, en el Oberlin College, en el Wilshire-Ebell, en el club Black Hawk de San Francisco y en el College of the Pacific, de Stockton, California.

En 1960, además de *Time Out*, otros discos de Brubeck fueron comentados por *Down Beat*: los excelentes *The Riddle*, *Southern Scene* y *Bernstein Plays Brubeck Plays Bernstein*. Ninguno de ellos obtenía más de tres estrellas y en todas las críticas era notoria la incomodidad con el hecho de que el pianista fuera inmensamente popular. Y, de paso, en todas ellas pasaban inadvertidas la originalidad, la energía de las improvisaciones y la manera en que se trascendían los límites formales, rítmicos y armónicos de los solos. Un despliegue de modernidad que lejos de ahuyentar al público lo atraía y que, tal vez como consecuencia de esa gravitación, propiciaba una cólera simétrica de cierta crítica especializada y de gran parte del mundo del jazz.

Brubeck murió el miércoles 5 de diciembre de 2012, un día antes de cumplir 92 años, y hasta hacía muy poco daba conciertos de piano. *Time Out* es apenas uno de los grandes discos de una carrera única por su extensión y

calidad. Y es uno de los cinco en que el título hace una referencia al tiempo – descontando *Brubeck Time*, de 1955, que en realidad a lo que aludía era a la aparición del músico en la tapa de la revista *Time*–. En el citado *Time Out*, en *Time Further Out* (1961), *Countdown Time in Outer Space* (1961), *Time Changes* (1963) y *Time In* (1966), Brubeck ponía en palabras, en todo caso, una obsesión que nunca dejó de aparecer. Desde sus grabaciones tempranas en octeto, trío y cuarteto hasta los álbumes finales, ya con más de 80 años, hay allí infinidad de puntos altísimos. *Time Out* no fue el primer disco moderno de la historia. Ni tampoco el primero en exhibir esa modernidad como argumento –incidentalmente, el cuadro de la tapa pertenecía a Sadamitsu Neil Fujita, quien años después diseñó la tapa para la novela *El Padrino*–. Ya las ediciones del sello Pacific, a fines de los 50, utilizaban cuadros originales en las portadas. Y en 1959 se publicó ese otro mojón, *Ah Um*, de Charles Mingus, que también utilizaba la abstracción como señuelo. Pero *Time Out*, el primero de los discos que colocaban al tiempo en su título, lograba enfocarlo con una mira telescópica. Eran los años de las *Variaciones Goldberg* de Bach interpretadas por Glenn Gould (publicadas en 1956), del culto al contrapunto y a la primacía de las formas puras. Era la época que desembocará en el *Sgt. Pepper* de Los Beatles, en la *sinfonía collage* de Luciano Berio y en un entramado social donde la cultura y, en particular, lo moderno ocuparán un lugar central.

En esos años, una edición de discos de música académica contemporánea será publicitada en la revista *Time* con un sugerente eslogan: “Tenga una Navidad dodecafónica”. Y, en Buenos Aires, otro disco donde un discreto experimentalismo y el espíritu camarístico de las interpretaciones se entremezclaban con tradiciones populares para articular un exacto destilado de época ponía al tiempo en su título y a la pintura abstracta –un cuadro de Vicente Forte– en su frente. *Nuestro tiempo*, de Astor Piazzolla, recuperaba, además, aquello que Brubeck había formulado en su “Fugue on Bop Themes”.

Los parentescos de Brubeck y Piazzolla (el primero era apenas unos meses mayor que el segundo, por otra parte) van, sin embargo, más allá. Por obra del talento, más que del programa estético, ambos estuvieron entre los muy pocos capaces de lograr el Gran Sueño de esa música de tradición popular que intentaba disputarle a la académica el cetro de lo artístico y profundo: complejidad y riesgo estético en la composición; fluidez y swing en la interpretación.

Mucho después, Brubeck contó que los críticos que lo despreciaron le habían ido pidiendo perdón a lo largo de los años. También Gitler, que se defendió diciendo que su crítica “no había sido totalmente desfavorable”. Su familia lo describió, luego de su muerte, como un “hombre de lealtades firmes”. Estuvo setenta años junto a la misma mujer y su cuarteto, con pocas variantes –y a veces ampliado a quinteto o reducido a trío–, existió a lo largo de cuatro décadas. Improvisador sorprendente, compositor genial (como prueba bastaría “Rising Sun”, incluida en el disco *Jazz Impressions of Japan*, de 1964) y factor nuclear de una química extraordinaria en cada uno de los grupos que lideró, su música combinó, como muy pocas, la fantasía y el desafío con la más extrema de las cortesías. Como en la de Mozart, en la música de Brubeck la osadía jamás es declamada y se acomoda a la mayor de las elegancias. Y, como en Mozart, ese contraste resulta maravilloso. Su muerte tal vez haya coincidido con la de toda una era en que la modernidad –aun cuando muchos consumieran apenas su pátina– fue atractiva y deseable. En que el tiempo, devorado y devorador, siempre consumiéndose a sí mismo y, a la vez, imparable –esa arma cargada de futuro–, podía estar en el centro de la escena. El músico y su época han muerto. La supervivencia de su obra permite, quizás, aventurar otros tiempos.

BIG BANG: *AH UM*

1959 fue un buen año. O, por lo menos, lo fue para el jazz. Se editaron discos extraordinarios del Modern Jazz Quartet, de Gerry Mulligan, del cuarteto de Dave Brubeck, de Charlie Parker y de Dizzy Gillespie. Pero, sobre todo, se publicaron tres de los álbumes que, en adelante, figuraron en todas las listas de los mejores de la historia. Incluyeran lo que incluyeran además, siempre hubo consenso para *Kind of Blue* de Miles Davis, *Giant Steps* de John Coltrane y el que tal vez sea el menos obvio y el más salvaje de los tres: *Ah Um* de Charlie Mingus.

El disco pone en escena su importancia ya desde el comienzo, una de las mayores explosiones controladas de las que se tenga registro. Y, por supuesto, desde su tapa, un cuadro cuyo autor no se indica pero habla a las claras del jazz entendido como “objeto de arte”. El septeto, que incluía a John Handy, Shafi Hadi y Booker Ervin en saxos, Mingus en contrabajo o piano, Horace Parlan en piano, Dannie Richmond en batería y Jimmy Knepper alternando con Willie Dennis en trombón, grabó en dos sesiones, el 5 y el 12 de mayo. El LP original presentaba la mayoría de los temas en versiones editadas. La edición en CD, además de tres piezas que no se habían incluido en el álbum primigenio, incluye seis de los nueve restantes en versiones completas, sin editar. Aquí, por ejemplo, “Goodbye Pork Pie Hat” dura el doble que en la edición de 1959.

En las notas incluidas en la contratapa del LP, Dianne Dorr-Dorynek citaba a Mingus. “En primer lugar, una composición de jazz, tal como la oigo en el oído de mi mente –aun cuando la escriba con precisión y usando un montón de

notas en una partitura—, no puede ser tocada por ningún grupo ni por ningún músico, clásico o de jazz”, decía el compositor. “Un músico clásico puede leer todas las notas correctamente, pero las toca sin el sentimiento correcto del jazz o de la interpretación. Y un músico de jazz, aunque pueda leer todas las notas y tocarlas con un sentimiento jazzístico, inevitablemente introduce su propia expresión individual antes que las dinámicas que el compositor previó. En segundo lugar, el jazz, por definición, no puede traducirse a partes escritas, con sentimiento, sin que salga volando libremente.” La idea de cómo resulta imposible constreñir el jazz a una escritura es particularmente productiva si se la cruza con el experimento que Mingus venía realizando desde 1951, sus talleres (workshops) de jazz. En 1943, cuando estudiaba en el Los Angeles City College, había tomado contacto con los talleres de música clásica, donde intérpretes y compositores compartían el trabajo sobre nuevas obras. Y ya en Nueva York decidió aplicar el modelo de trabajo al jazz. Entre los primeros participantes de estos talleres estuvieron Thelonious Monk, Max Roach, Horace Silver y Art Blakey. Y Teo Macero, otro de los músicos que formó parte de los workshops que, además, era productor en el sello Columbia, fue el contacto para que este disco existiera.

La importancia de *Ah Um*, cuyo principio constructivo es la idea del homenaje a los ancestros musicales, tiene que ver, en primer lugar, con cómo suena. Los saxos de Handy, Hadi y Ervin junto con el trombón de Knepper, en la triple repetición variada de la melodía, en “Self-Portrait in Three Colors”, el tema que compuso para *Shadows*, el primer film de John Cassavetes, donde nunca se lo utilizó, el solo de Booker Ervin en esa especie de sermón genial que es “Better Get it in your Soul”, Handy en “Goodbye Pork Pie Hat” —un homenaje a Lester Young, muerto hacía apenas siete semanas— y el juego con el trémolo en el contrabajo, la originalidad en la reescritura de temas anteriores (“Nouroog”, “Duke’s Choice” y “Slippers”) en “Open Letter to Duke”, son sólo algunos de los argumentos que convierten al disco en uno de

los mejores del jazz. El sonido colectivo, con ese sentimiento que, según el propio Mingus, se escapa libremente por el aire en el mismo momento en que sucede, está, hasta donde es posible, fijado en una nueva clase de escritura. “Mis métodos actuales de trabajo incluyen muy poco material escrito. Escribo en una partitura mental y dejo que esa composición pase, parte por parte, a los músicos”, decía Mingus. El disco, en todo caso, terminó omitiendo un paso. En este caso los que leen –y los que seguirán haciéndolo por los siglos de los siglos y amén– son los que escuchan. Y ese comienzo de *Ah Um* seguirá sonando, siempre, con el mismo poder. Y “Goodbye Pork Pie Hat” seguirá siendo, como antes y para toda la eternidad, el mejor blues posible.

ÓPERA POP: SANDRO

Los músicos del primer rock lo odiaron, pero tomaron de él mucho más que lo que durante años estuvieron dispuestos a reconocer. Después se puso de moda considerarlo un precursor. Él, sin embargo, es una figura mucho más compleja. Los ídolos populares funcionan en múltiples direcciones y pueden gustar, o no, por un montón de razones. Las hay sentimentales, históricas y, también, a veces, artísticas, aunque, en los hechos, resulte casi imposible –y bastante inconducente– intentar aislarlas. Mucho más que a sus contemporáneos (Palito Ortega, Leo Dan), a Sandro resulta difícil ubicarlo, aun después de muerto.

Algunos lo valoraron por cierta idea de libertad sexual que encarnó –o facilitó encarnar–, otros por su introducción del rock cantado en castellano, los más por toda esa sobreactuación de lo sentimental que tomó forma en sus canciones y en la manera de interpretarlas. Y él fue todos ellos a la vez. El inventor de una estética fundada en el exceso, en una época en que el exceso era un sinónimo de “mal gusto”. Una estética, además, que fue perfeccionando trabajosamente a lo largo de su carrera, a partir de una mezcla que hoy resulta extraña e inclasificable –rock’n’roll à la Presley, bolero, balada, melodrama cercano al radioteatro– por la única razón de que las clasificaciones en uso (y sus categorías) son posteriores.

Era una época donde Los Beatles (“Anochecer de un día agitado”, “Ámame”, “Perseguiré al sol”), The Kinks (“Un hombre bien respetado”) o Roy Orbison (“En línea”, “Volando en dos ruedas”) podían estar al lado –lo estaban en el gusto de un chico suburbano de los 60– de la protoprotesta de “Me he preguntado muchas veces”, de Bonifay y Schoepen (“A veces me

pregunto yo/ por qué un negro habrá de ser/ sólo inferior/ por su color”), de la pronunciación abolerada donde “io” reemplazará para siempre a “yo”, y del melodrama de “Como caja de música”, incluido en el disco *Alma y fuego*, de 1966, y tal vez el primer tema donde Sandro fue el que después será. Ése era un mundo donde Jorge López Ruiz tocaba el contrabajo con el Gato Barbieri y la banda, casi calcada, improvisaba en el Bop Club, o acompañaba a Sandro. O donde uno de los arregladores de la CBS, Félix Villa (en realidad, Félix Lipesker), podía pasar de haber compuesto tangos con Manzi, y alguna pieza con Atahualpa Yupanqui, a traducir las canciones de Los Beatles al castellano (como Ben Molar, que lo hacía para RCA) o a compartir con Sandro la autoría de “Johnny”, incluido en *El sorprendente mundo de Sandro*, de 1965, donde se cuenta la misma historia que en la novela *Johnny fue a la guerra*, de Dalton Trumbo, que aquí tradujo Rodolfo Walsh y más adelante cantará Metallica en “One”. Más allá de que el texto es de 1939 y su personaje es una víctima de la Guerra del 14, cuando Sandro canta “Johnny por la causa fue a luchar, por un falso ideal de libertad, dejando sus tierras y su hogar, fue con ansias locas de matar, (dónde estará) derramando sangre fraternal”, la letra no suena ajena a la politización juvenil creciente, a la condena a la participación estadounidense en Vietnam y, tampoco, a los comienzos del llamado rock nacional. El tema que Los Beatniks grabaron en 1966 junto con “Rebelde” y “No finjas más” (y que quedó inédito) se llamaba “Soldado”. Y mientras Sandro llamaba “Johnny, vuelve”, Los Beatniks reclamaban: “Soldado, ya regresa, ven y no luches más”.

Esa cercanía de mundos que después fueron especializándose (y separándose) tampoco era diferente para gran parte del público, sobre todo en las afueras del recoleto ámbito que convirtió en manual de instrucciones los diálogos que Landrú pergeñaba entre María Belén y Alejandra –con la participación necesaria de Mirna Delma, la prima mersa– y donde no existía lugar para que se cantara en castellano (salvo boleros y si eran cubanos, un

poco más finos que los mexicanos, mejor). No cuesta imaginarse en la versión que hace Sandro de “La casa del sol naciente” (en *Al calor de Sandro y los de fuego*, de 1965) la matriz de “Presente”, cantada por Ricardo Soulé al frente de Vox Dei, un grupo nacido en Quilmes.

En cuanto a la especialización de Sandro, al hallazgo definitivo de su estilo, podría pensarse que empieza a aparecer en el primer tema que firma junto con Oscar Anderle, “Muchacho de la cara triste”. Hay, desde ya, una ilusión autobiográfica: la cara triste es la suya, en la tapa del disco, y la palabra “muchacho” volverá a aparecer en 1970, como título de una de sus películas. Pero además allí se plasma un modelo de canción nuevo, narrativo, con abundantes alusiones al paso del tiempo, que hará su eclosión en la mencionada “Como caja de música”, se cristalizará en el disco *La magia de Sandro*, de 1968 (el primero donde todas las canciones le pertenecen), y que será su sello en los grandes éxitos posteriores. Ni más ni menos que lo más cercano a la ópera pop que jamás se haya inventado, con sus teatralizaciones amplificadas de la risa y el llanto (*Pagliacci* pasado por Banfield) y con sus cambios de patrones melódicos y rítmicos para representar lo hablado en el medio de lo cantado. Una manera de interpretar que estará presente incluso en su versión de “Sus ojos se cerraron”, de Gardel (en *Sandro espectacular*, de 1971), donde evitó cualquier intención de parecerse no sólo al autor sino al tango en su conjunto. Sandro convirtió a esa canción ni más ni menos que en una canción de Sandro, tal como tempranamente había hecho con “Unchained Melody”, de la película *Unchained* (1955), un éxito que él grabó en 1965 y que volvió a ser famoso mucho después, en otro film, mientras una mujer lloraba, observada por un fantasma.

UN DÍA, UN GATO: BARBIERI

El jazz es, por naturaleza, nocturno. Sucede de noche pero, además, el solo, constitutivo de ese género, tiene algo del acecho de los cazadores que andan en las sombras, del arranque veloz y del freno repentino; del engaño; de lo que parece que irá en una dirección y, no obstante, dispara en otra. Es posible que fuera por eso que a Leandro Barbieri lo llamaban “Gato”. O por su andar en las oscuridades de las calles porteñas a fines de los cincuenta y comienzos de la década siguiente, con el saxo colgado de un hombro. “No era el centro del mundo sino una ciudad inmensa y oscura. Y al final de la calle, detrás de esos edificios negros, flotaban unos resplandores. Buenos Aires bajo la noche era un vivac. Más allá empezaba el campo de batalla”, escribía David Viñas en el final de *Dar la cara*, una novela publicada en 1963 y ambientada en 1958, que daba cuenta, con una inocultable mirada bélica, de una ciudad donde había, también, otras guerras.

Eran los años de la autodenominada Revolución Libertadora, de azules y colorados, pero, también, de enfrentamientos más secretos, menos notorios. El Bop Club albergaba a los modernos; el Hot Club a los otros, a los que pensaban que con Dizzy Gillespie y Charlie Parker se había acabado el jazz. Unos tildaban a sus adversarios de ser tan primitivos como las músicas que reivindicaban y éstos combatían a los primeros por intelectuales y fríos. En los “tradicionales” no había complejidad ni elaboración y, a veces, ni siquiera la técnica adecuada para tocar sus instrumentos, decían los modernos que, a su vez, eran anatemizados por “tocar sin alegría”. Leandro “Gato” Barbieri, llegado de Rosario, donde había estudiado clarinete de chico, tocaba, siendo

un adolescente, con la orquesta de Lalo Schifrin, que después se fue con el grupo de Gillespie y, más tarde, ganó fortunas con el tema musical de la serie televisiva *Misión imposible*. Era uno de los modernos.

El clarinete había cedido su lugar al saxo alto cuando en 1946, a los 14 años, escuchó a Charlie Parker en “Now’s the Time”. Y el saxo alto fue reemplazado por el tenor cuando escuchó a Coltrane. En ese entonces, iba a Uruguay a conseguir discos. En Buenos Aires, contaba, no había ni discos ni instrumentos: apenas imaginaban. El Gato se movía de noche y construía el sonido de una ciudad cosmopolita y moderna, que se superponía a otras ciudades anteriores sin reemplazarlas.

Buenos Aires aparecía en ese nuevo jazz, que se filtraba en las músicas en vivo de los canales de televisión y en el nuevo cine que tenía a Manuel Antín, Leonardo Favio y Leopoldo Torre Nilsson como figuras destacadas. Y el saxo de Barbieri, tocando la música que había compuesto su hermano, el trompetista Rubén, era el sonido de *El perseguidor*, la película que el también compositor Osías Wilenski dirigió en 1962 a partir del cuento de Cortázar y con Sergio Renán como protagonista. Buenos Aires era el octeto que Piazzolla había fundado en 1955 y el quinteto que creó en 1960 –y que interesó, sobre todo, al público y a los músicos de jazz–, era la profunda revisión del arte y la historia provocada por el grupo *Contorno*, era la literatura que asomaba con los cuentos de Cortázar pero, también, era las revistas musicales de la calle Corrientes, las “comedias nacionales” donde el cine no se cansaba de mostrar a las familias argentinas siempre con un sacerdote, algún estanciero y un militar entre sus miembros; era la orquesta de De Angelis o la de D’Arienzo, con su brulote “Che existencialista”, un tango que ridiculizaba, precisamente, los nuevos aires que sacudían la ciudad. El Gato se movía de noche y, tal vez sin saberlo, su nombre ya prefiguraba otros destinos. A lo largo de una carrera tan extensa como imprevisible (gatuna, es claro), nadie tendría, como él, tantas vidas y tan distintas.

El Gato Barbieri murió de neumonía el sábado 2 de abril de 2016. Tenía 83 años. “Los músicos de jazz no me consideran un músico de jazz y los músicos latinos no me consideran un músico latino”, decía Barbieri en Nueva York, donde vivió durante más de cuatro décadas. “Si tengo que tocar un tango, puedo; si tengo que tocar música brasileña, puedo. Y si quiero tocar como Coltrane, también puedo. Pero lo hago siempre con mi firma.” Quien le habló primero de lo latino, y lo incluyó en ese campo conminándolo a que su música lo reflejara, fue el cineasta brasileño Glauber Rocha. Antes de eso, el Gato ya andaba por su segunda vida. En 1962 se había ido a Roma con su mujer, la italiana Michelle. En París conoció al trompetista Don Cherry, que había sido miembro del grupo de Ornette Coleman en 1959. El antiguo bopper era entonces miembro de la vanguardia y, junto con Cherry, grabó dos discos para el sello Blue Note: *Complete Communion* (1965) y *Symphony for Improvisers* (1966). También tocó con la Jazz Composer Orchestra de Michael Mantler – con la que grabó para el sello ECM la obra *Escalator over the Hill*, de Carla Bley, donde participaban Jack Bruce, el bajista y cantante del trío Crean (con Eric Clapton y Ginger Baker), Linda Ronstadt, Enrico Rava y Dewey Redman, entre otros– y, en 1969, fue parte de otro disco legendario, *Liberation Music Orchestra*, del contrabajista Charlie Haden y con arreglos de Carla Bley, publicado por Impulse. “Me di cuenta de que el Free Jazz no era para mí”, decía Barbieri que había dicho entonces, y ése fue el comienzo de su tercera vida, en un tercer mundo tan fructífero como imaginario y con un disco llamado *The Third World*.

“Pensaba que les robaba a los negros todo lo que hacía, que el jazz era de ellos”, dijo en 1971 a la revista *Siete Días* cuando llegó para actuar en el teatro Regina con un grupo donde se reveló, para el público argentino, el percusionista Naná Vasconcelos. “Y Glauber Rocha me hizo entender que yo, como subdesarrollado, tenía los mismos problemas, que yo también tenía mis raíces musicales.” En ese mismo reportaje el Gato Barbieri hablaba de un

“sonido duro”. En todo caso, si algo, como la mirada de los gatos, atravesó todas sus vidas como músico fue, justamente, su sonido: potente, lírico aun en los momentos más explosivos, cálido hasta el extremo de la metáfora. “Se trata de la melodía –explicaba–. Eso es lo más importante y es lo que más amo y lo que ha estado siempre en todas las músicas que he hecho. Cuando toco el saxo toco la vida, toco el amor, toco la furia, la confusión; yo toco cuando la gente grita.” La mención a la furia y al grito de la gente, en todo caso, habla del sonido, entendido, también, como un hecho político.

The Third World, el disco que Barbieri grabó en 1969, no era un título inocente. Tampoco lo era el de la Liberation Orchestra, que recorría un repertorio conformado por canciones de la Guerra Civil Española, temas compuestos por Carla Bley, una obra de Ornette Coleman (“War Orphans”) y dos de Haden, “Circus ’68 ’69”, inspirado por “el circo de” la Convención Nacional del Partido Demócrata a fines de 1968, y “Song for Che”, dedicada al Che Guevara.

Eran los años de la guerra de Vietnam, del Mayo francés, y no había casi nada que no se tiñera de lecturas políticas. “La música de este álbum está dedicada a crear un mundo mejor; un mundo sin guerra ni asesinato, sin pobreza ni explotación; un mundo donde los hombres de todos los gobiernos entiendan la importancia trascendental de la vida y luchan por defenderla en lugar de destruirla. Deseamos ver una nueva sociedad de iluminación y esperanza donde la creatividad se convierta en la fuerza dominante para la vida de todas las personas”, escribía Charlie Haden en el interior del disco. En *The Third World*, Haden era también una de las piezas fundamentales y junto con él estaban Beaver Harris en batería, Richard Landrum en percusión, Roswell Rudd en trombón y Lonnie Liston Smith en piano.

El disco abría con una versión de “La Canción del llanero”, entremezclada con una especie de tango, e incluía un tema llamado “Antonio das mortes” (el personaje de los films *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Un dragón de*

maldad contra el santo guerrero, de Rocha) y una interpretación de *Bachianas brasileiras N° 5* DE HÉITOR VILLA-LOBOS. DESPUÉS LLEGARON *FENIX* y *El pampero*, grabados respectivamente en abril y junio de 1971—el segundo en vivo, en el festival de Montreux—, *Bolivia*, de 1973, y *Under Fire*, de ese mismo año pero con grabaciones realizadas en 1971. Esa saga de cuatro discos publicados por el sello Flying Dutchman (luego reeditados en CD por Sony) establece, en todo caso, una idea de jazz latino que nada tuvo que ver con el adocenado “jazz latino” de la industria y que no se pareció a nada anterior ni a nada sucedido después. En el estilo mucho tenía que ver el sustrato dejado por el Free Jazz. Ese camino de la atonalidad y la polirritmia que había comenzado unos diez años antes de la mano de John Coltrane, Ornette Coleman, Eric Dolphy y Paul Bley, en las fronteras de los setenta había desarrollado una analogía casi obvia entre radicalidad estética y política. Un arte comprometido con las luchas del pueblo no podía ser complaciente con los dictados del mercado burgués y el entretenimiento.

La idea no era ajena al rock y a la explosión del timbre propiciada por Jimi Hendrix, por ejemplo. Ni, tampoco, a la electrificación y la multiculturalidad iniciada por Miles Davis en *In a Silent Way* y *Bitches Brew* y continuada, entre otros, por la Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin. Barbieri, en ese tumultuoso comienzo de década, produjo una suerte de caldo genial —“ensalada de frutas” lo llamaba él— que se cristalizó a partir de *Fenix*, donde la percusión de Vasconcelos, el bajo de Ron Carter, la guitarra de Joe Beck —más adelante estará John Abercrombie—, el piano de Lonnie Liston Smith y la batería de Lennie White —también integrante de *Return to Forever*, junto con Chick Corea—, se sobreimprimían a su sonido tenso, rugoso, y a esas frases espiraladas, ascendentes, en permanente ebullición, del rosarino.

Pero hubo otras vidas. Algunas casi simultáneamente, como el éxito con la música para *Último tango en París* (1972), el famoso y en su momento controvertido film de Bernardo Bertolucci con Maria Schneider y Marlon

Brando. Incidentalmente, esa banda de sonido fue causante de un malentendido también célebre, cuando Piazzolla aseguró haber sido traicionado ya que, según su versión, la música le había sido encargada a él. Piazzolla llegó a grabar un disco con dos temas bautizados como los personajes de la película, como para demostrar que había compuesto esa música, pero la verdad fue otra. Bertolucci había pedido la música a Barbieri y el nombre de Piazzolla surgió cuando se comenzó a pensar en quién podría orquestrarla, lo que ocasionó la ofensa del bandoneonista. El capítulo (sud)americano y político tuvo, por su parte, una continuación con una serie de discos para el sello Impulse llamados, justamente, capítulos: *Chapter One: Latin America* (1973), *Chapter Two: Hasta Siempre* (1973), *Chapter Three: Viva Emiliano Zapata* (1974) y *Chapter Four: Alive in New York* (1975). Y luego, una vida más, la que comenzó con *Caliente!* (1976) y *Ruby Ruby* (1978), discos producidos por Herb Alpert donde estaba, como siempre, el sonido Barbieri, pero faltaba el desafío. “Creo que *Caliente!* es mi disco preferido”, me dijo mucho después en una entrevista. “Herb Alpert fue el mejor productor que tuve. Y *Caliente* es un disco muy bello. También *Tercer Mundo*. Y *Fenix*. Pero mi memoria ya no es buena. Tuve problemas con la droga y el alcohol. Estuve mucho tiempo sin tocar. Después Michelle estuvo muy enferma. Y yo la amaba. Y ella murió y creo que recién me di cuenta cuando llegó un dolor que no podía soportar. Estaba muerto. Lo único que hace que viva –decía el Gato, que todavía seguirá viviendo– es seguir tocando.”

FUEGOS LENTOS

Vestía, a veces, de blanco. Solía usar, para sus actuaciones, un saco de terciopelo bordó. Y mostró, hasta sus últimas apariciones en público, con más de noventa años, el pelo y un bigote pertinazmente renegridos. Era un personaje del tango, podría decirse. Un sobreviviente. Una leyenda. Pero no se trataba de eso. Su aspecto atildado, y hasta sus dichos, tratando de explicar de manera insuficiente una música inexplicable, eran los de un viejo músico de tango, atado a su propio recuerdo y al culto a un cierto pasado. Lo que sonaba era otra cosa.

Horacio Salgán, mal valorado en vida y mal recordado ahora, que apenas ha muerto, fue un músico tan extraordinario como esquivo. Con una obra brevísima, que se regurgitó a sí misma hasta el infinito, unos pocos y brillantes arreglos, que formuló con precisión en la década de 1950 y luego amplió o redujo según las necesidades, y una manera de tocar el piano que hace realidad aquello que la académica Josefina Ludmer aseguraba acerca de la buena literatura y el “resto de texto” (aquello que, luego del análisis, aún quedaba allí, resistente y capaz de caracterizar la obra por sí solo), conviene recordar que fue el menos exitoso de los músicos importantes del tango. Y, de todos ellos, uno de los que menos registros discográficos dejó. Grabó muy poco y, para peor, dos de las compañías en que lo hizo –TK y la uruguaya Antar-Telefunken– están desaparecidas, y el resto, repartido entre RCA y Philips, fue condenado durante años, como casi todo el tango, a las recopilaciones al azar, con mal sonido, nula información y presentación aún peor.

Recién en la última década, RCA –hoy parte de Sony– publicó de manera ordenada todas las grabaciones realizadas en los cincuenta –originalmente editadas en discos de 78 rpm y finalmente agrupadas en dos CDs– y los dos discos del Quinteto Real primigenio, que junto con Salgán integraban el genial violinista Enrique Mario Francini, Pedro Láurenz en bandoneón, Ubaldo de Lío en guitarra eléctrica y, en contrabajo, primero Kicho Díaz y después Rafael Ferro: *Quinteto Real*, de 1960, y *Su majestad el tango*, de 1964. Universal, por su parte, es la propietaria actual del catálogo Philips y publicó la primera edición en CD de los discos orquestales *Presente y futuro del tango*, de 1964, y *Salgán Tango*, de 1967, y los dos que registró junto con Edmundo Rivero: *Edmundo Rivero-Horacio Salgán*, de 1962, y *Entre tango y tango*, de 1970. Quedarán aún en el tintero un single de 1961 que incluía los temas “Tango del balanceo” y “Con bombo legüero”, los tres álbumes en dúo con De Lío, *Buenos Aires at 3 AM*, editado en 1961, en los Estados Unidos, con la marca Verve (también perteneciente a Universal), *Tanguero*, de 1967, y *Tango*, de 1971, y un extraño LP de 1963 publicado en Japón, donde la orquesta de Salgán tocaba canciones tradicionales de ese país (*Música japonesa en tiempo de tango*). En la década de 1990 Salgán volvió a grabar, para Warner, con nuevas encarnaciones del Quinteto Real y en dúo con el fiel De Lío.

“Yo nunca quise renovar nada. Siempre tuve mucho respeto por el tango. Sólo quería incorporar allí algo de la gran música que amaba, Chopin y Rachmaninov”, decía Salgán en una entrevista realizada para el diario *Página/12* hace más de dos décadas, cuando el pianista tocaba con De Lío en el Café Mozart. Lo que no decía –y es que tal vez no lo supiera, o no conscientemente– era cómo hacía para que eso no sonara alambicado; cómo esa operación de “jerarquización” aparecía con la máxima de las naturalidades y el mayor swing imaginable. Es decir, allí entraba en juego ese “resto del texto”: la interpretación. Algo que, en las músicas de tradición

popular, sigue siendo esencial, más allá de todas las complejidades lingüísticas que pueda haber incorporado a lo largo de un siglo de circulación como “objeto de escucha”. Por supuesto: no hay *Sonatas* de Beethoven ni *Partitas* de Bach ni *Sinfonías* de Bruckner sin interpretación. Pero en el campo de la tradición académica, se trata de un agregado. La obra, se supone, ya está completa en la partitura. Y el intérprete lo es en un sentido literal: un traductor, un médium. En las músicas artísticas de tradición popular, en cambio, la interpretación es la que construye la obra. La que la firma. “La Cumparsita” podrá haber sido compuesta por Matos Rodríguez y por Firpo (aunque él no apareciera en los créditos). Pero “La Cumparsita” de Troilo, la de Piazzolla, la de D’Arienzo, la de Héctor Varela, la de Carlos Di Sarli y la de Salgán con De Lío sólo son la misma obra a los efectos del cobro de derechos de autor. Es la interpretación de cada uno de ellos, como la de “Strange Fruit” por Billie Holiday o la de “My One and Only Love” por Frank Sinatra, la que define la obra.

La edición realizada por la Biblioteca Nacional, en 2008, de facsímiles de algunas partituras para piano de Salgán permitió, eventualmente, conocer algo más de su pensamiento. El tango es una música que, como se ha dicho, necesita de la partitura pero no está en ella. Por razones de mercado, sin embargo, todos los autores publicaron versiones para piano de sus tangos más famosos. En el caso de Salgán, la obsesividad *scaramuzziana* con la que se anotan los mínimos detalles de dinámica y fraseo indica que esas partituras, a diferencia de la mayoría de las de su tipo, fueron escritas por él mismo. Y, aún más, que no se trata de simples reducciones, con una melodía anotada chapuceramente y un acompañamiento estandarizado, sino de verdaderas versiones para piano. Para él no se trataba de una simple cuestión de mercado sino de darles a esas piezas “populares” una condición de existencia dentro del anhelado mundo “clásico”: el de la escritura. Salgán, en realidad, es alguien en quien la orquestación y la reducción marchan de la mano, como dos caras indivisibles

de su manera de componer. Podría suponerse, en estas versiones pianísticas de muchas de las obras que conocieron interpretaciones de su orquesta, el origen, el punto de partida. En la manera de orquestar de Salgán se reconoce al piano de la misma manera que en su escritura para piano permanecen –o se anuncian– los planos orquestales, esa clásica composición por capas. Salgán, posiblemente, haya orquestado a partir de estas partituras pianísticas, o de sus esbozos, pero también redujo con eficacia la orquesta a un dúo y a un quinteto –versión ampliada del dúo que, a su vez, reducía la orquesta al máximo–.

Su concepción –incluso la concepción orquestal– no cambiaba de una versión a otra. Incluso el énfasis en los graves, que en la primera orquesta se puso de manifiesto en la utilización de viola y violoncello (siguiendo el modelo de Troilo) y, a fines de la década de 1960, en el agregado de clarinete bajo, está presente en la escritura para piano. Si hay una música que pone en tela de juicio la vieja taxonomía de lo popular y lo clásico, ligados a lo pasatista y lo profundo, es precisamente la de Salgán. Su obra no cabe en esa zona muerta que Carlos Vega nominó, a imagen y semejanza de su incompreensión del objeto, como “mesomúsica”. La obra de Salgán, discutiendo desde la escritura su derecho a existir también (y sobre todo) en el sonido, es, en ese sentido, ejemplar de lo que las categorías corrientes no contienen. Como aquella clasificación de los animales citada por Borges, donde algunas especies podían estar en varias clases al mismo tiempo mientras que otras no cabían en ninguna, la idea de que existe una “música artística” y otra “popular” tiene dificultades para incluir a Gershwin y Villa-Lobos, que probablemente estarían en ambas, a Donizetti, que a esta altura del partido, salvo por alguna aria, no estaría en ninguna de las dos, y, por supuesto, a Salgán, un *músico artístico de tradición popular* que, como pianista, se formó en la *música artística de tradición europea y académica* y que, como buen exponente de las sociedades urbanas del siglo XX, trabajó, conscientemente o inconscientemente, con la convicción de que los préstamos

culturales eran no sólo posibles sino deseables.

CABALLOS Y AMANTES EN EL CIELO

Extranjeros. Bárbaros. Y el miedo –y el rechazo– ante lo distinto. Y, claro, también el deseo. La gitana que regala la flor al buen soldado. Las caravanas en las afueras de la ciudad. Las fronteras –de los territorios y de la moral–. Y en otra frontera, otros extranjeros. Rusos que hablan de gitanos. Unas gigantescas *gouaches* destinadas al escenario. El decorado para un ballet basado en un poema de Alexandr Pushkin. Y un funcionario de aduanas de un lejano país americano al que, el año anterior, los alemanes le han hundido tres barcos petroleros. En 1942, el funcionario teme que se trate de espías. México, tal vez sin quererlo del todo, ha declarado la guerra al Eje y estos extranjeros intentan entrar al país con esas pinturas inmensas, llenas de inscripciones en incomprensible cirílico. La primera imagen del improbable estreno de *Aleko* en el continente americano tal vez sea ésta: Marc Chagall y Bella, su mujer, tapando y borrando las inscripciones en ruso de sus pinturas y vestuarios, en la puerta de la aduana mexicana. Unos viajeros –unos exiliados, unos gitanos– en tiempo de guerra, ocultando todo rasgo visible de extranjería.

“No hay otra ruta que la nuestra”, dirá en su manifiesto muralista el pintor David Alfaro Siqueiros. El mismo pintor había formado parte, en mayo de 1940, del primer atentado destinado a matar a Leon Trotsky, baleando personalmente la cama donde supuestamente dormía con su mujer Natalia Sedova, en su casa de la Delegación de Coyoacán. Quienes habían intercedido para conseguirle asilo al dirigente condenado por Iósiv Stalin eran también pintores y vivían muy cerca de allí, en la “Casa Azul”. Diego Rivera, sin embargo, se había peleado con Trotsky a causa –dicen– de la aventura que

había tenido con su mujer, Frida Kahlo: esa especie de gitana. En 1942, el 8 de septiembre, Rivera y Kahlo aplaudían de pie en la platea del Palacio de Bellas Artes. Se había estrenado allí un ballet, que un mes después se presentó en Nueva York. La bailarina –la gitana Zemfira– era Alicia Markova. La coreografía era de Leonid Massine y los decorados y las pinturas sobre los vestuarios eran de Marc Chagall. La música, escrita sesenta años antes en Roma por Piotr Ilich Tchaikovsky, estaba dedicada “a la memoria de un gran artista”, en referencia a Nikolai Rubinstein, y había sido orquestada para el ballet por Ernő Rapée. Y las razones de la première mexicana estaban lejos del *amour fou* del argumento. Massine había recibido una invitación del Palacio de Bellas Artes para presentar allí su compañía, Ballet Theatre, y su administrador, Sol Hurok, había llegado a la conclusión de que la aceptación de esa propuesta le permitiría sortear los altos costos de producción estadounidenses, recurriendo a mano de obra mucho más barata y, según sus informantes, sumamente confiable.

“...Pero Dios, cómo juegan las pasiones/ con esa alma obediente/ con qué fuerza ellas han hervido dentro suyo/ en su atormentado pecho...” La traducción, obviamente, hace que se pierda el riguroso ritmo de los octosílabos yámbicos (alternando cuatro pares de sílabas cortas y largas) del poema original de Pushkin que inspiró a Massine. Es posible que ese texto ruso de 1824 en que no se habla de rusos sino de “bárbaros” haya sido uno de los más famosos en todo el mundo, durante más de un siglo. Lo “Otro”, esa amenaza, quizás haya sido la coartada necesaria para fascinarse con un erotismo libre de las ataduras de las buenas costumbres. Un erotismo incontrolable, enloquecido. La ruta está trazada siempre de la misma manera. Es una mujer extranjera –y extraña– la que muestra a la vez a Eros y Thanatos. O, mejor, a una cierta salvación individual –el amor como nunca se lo ha sentido– unida, de manera inevitable, a la perdición social.

El *Trío en La menor, Op. 50*, de Tchaikovsky, estrenado el 30 de octubre de

1882 en la Sociedad Musical Rusa de Moscú, con Sergei Taneyev al piano, tiene poco que ver con esta historia. Más allá de que haya sido escrito durante su estadía en Italia y de que tal vez haya allí un posible embelesamiento con lo extranjero —y sus permisos hacia la pasión—, la composición sigue un modelo rigurosamente clásico —o rigurosamente rupturista con lo clásico—: la sonata en dos movimientos, con un largo tema con variaciones en el lugar del segundo, tal como Beethoven lo había hecho en su *Op. III*. Lo notable, en todo caso, es su instrumentación. Es el único trío con piano que compuso y, si se juzga por la carta que le escribió a su benefactora, Nadezhda von Meck, el 5 de noviembre de 1880, no debería haberlo escrito nunca. “Usted me pregunta por qué nunca he escrito un trío. Perdóneme, querida amiga. Querría complacerla pero esto está más allá de mí. Simplemente no puedo tolerar la combinación de piano con violín y cello. Para mi mente, el timbre de estos instrumentos no se combina. Es una tortura para mí escuchar un trío o cualquier obra que mezcle piano y cuerdas. Para mí, el piano puede ser efectivo solamente en tres situaciones: solo, en contexto junto con la orquesta o como acompañamiento, por ejemplo como en el fondo de una pintura.” Sin embargo, el 27 de diciembre del año siguiente vuelve a escribirle sobre el mismo tema: “A pesar de mi antipatía por el trío con piano estoy pensando en experimentar con esa clase de música que durante tanto tiempo no me ha conmovido. Ya he escrito el comienzo de un trío. Quizá lo termine y tal vez lo haga satisfactoriamente pero, en cualquier caso, me gustaría mucho llevar lo que he comenzado a alguna clase de conclusión. No quiero ocultarle el gran esfuerzo que significa para mí poner mis ideas musicales en esta forma nueva e inusual. Espero poder sortear todas estas dificultades”. El primer movimiento lleva como indicación “Pezzo elegiaco”; el segundo consiste en un tema con once variaciones, incluyendo un vals (la sexta), una fuga (la octava) y una mazurka (la décima), más una duodécima que incluye una coda y un final señalado en la partitura como “lugubre”. La idea de utilizar este trío como música para *Aleko*

fue del director de orquesta Efrem Kurtz. Massine comenzó a imaginar esta composición cuando era director artístico del Ballet Russe de Monte Carlo, la compañía de Sergei Denham en la que estuvo entre 1938 y 1942. Tchaikovsky rechazaba cualquier interpretación “argumental” de esta música. “Nada tiene que ver con ningún episodio de la vida de Rubinstein”, escribía. “Es sólo música que homenajea a un músico.” Por supuesto, está esa marcha fúnebre en el final. Pero el sentido, para su autor, no era la descripción sino la evocación.

“Déjanos hombre prudente/ somos salvajes y no tenemos leyes/ no torturamos ni castigamos/ no necesitamos de sangre y gemidos/ pero no queremos vivir con un asesino.../ No has nacido para una vida salvaje/ tú debes conquistar la libertad sólo por ti mismo”, dice el poema de Pushkin. Marc Chagall pintó un caballo volando y unos amantes en el cielo. Había comenzado sus pinturas para la escena en Nueva York, donde vivía exiliado, y recordará después, en una carta a su nieta, el período de febril actividad en que junto con Bella escuchaba, sin parar, el *Trío* de Tchaikovsky mientras trabajaba en su escenografía, como “uno de los más felices de mi vida”. Las *gouaches* fueron completadas en México. Al comienzo en una casa del barrio de San Ángel, muy cerca del estudio de Diego Rivera. Y luego de una primera semana allí, en el Hotel Montejo, cerca del Palacio de Bellas Artes, para evitar los largos traslados hacia el Centro y desde allí. Tenían menos de un mes para confeccionar más de sesenta trajes y completar las cuatro enormes pinturas para el escenario. Participaron de la producción unos trescientos artistas y artesanos. Massine ensayaba con la compañía en el Hotel Reforma. Chagall, que solía pasearse con un abrigo rayado multicolor que Bella le había comprado allí, trabajaba en el propio Palacio de Bellas Artes, y su mujer, que se encargó del vestuario, había instalado un taller de confección en el propio interior del teatro.

Los amantes voladores tal vez no fueran extraños en ese país donde se festejaba a la muerte y al que habían llegado algunos de los artistas más

importantes del surrealismo. Dos mujeres geniales, ambas exiliadas también, colaboraron codo a codo con Chagall: Remedios Varo y Eleonora Carrington. Aleko y Zemfira contrastan con un cielo de un azul tan profundo como improbable, vetado con nubes deshilachadas. El azul, quizá, de las cerámicas de Puebla, México. Un país en que el surrealismo era casi costumbrista, aplaudió a Chagall –cuentan que el público, en la función del estreno, lo vivaba a él por sobre coreógrafo y bailarines–. Es posible que México lo hubiera transformado. Era un ballet ruso, basado en un poema ruso –aunque escrito por Pushkin en el exilio y referido a extranjeros–, y Chagall dijo haberse inspirado para sus decorados, como en tantas ocasiones, “por la vida judía del pueblo”.

Y, sin embargo, los testimonios hablan de otra cosa. De cómo el color de los decorados que había traído de los Estados Unidos cambió durante su estadía. Eran colores grisáceos y pálidos. “Los decorados arden como el sol en el firmamento”, comentaba Bella sobre el resultado final. El crítico de danza estadounidense Edwin Derby, por su parte, opinó que “el decorado constituye el verdadero tema de *Aleko*”. Y, con cierta maldad, agregó que “el caballo celeste del último cuadro era más desgarrador que todo lo que pasaba en el escenario”. Según Jackie Wullschläger, uno de sus biógrafos, Chagall parece haberse quejado, en una carta a su galerista en Nueva York “de su fatiga, del clima y de la comida”. Otro de quienes escribieron sobre Chagall, Franz Meyer, señala en cambio: “Su realización fue influenciada por el descubrimiento del mundo tropical. Ya en el pasado, los paisajes nuevos, de la región de Île-de-France, de Bretaña, de Auvergne, de la Costa Azul, habían sido estimulantes y decisivos”. Más allá de que la ciudad de México esté bastante lejos de ser tropical, hay dos o tres datos relevantes: las *gouaches* de tema mexicano, inmediatamente posteriores a su viaje, la influencia que parece haber tenido Remedios Varo en su estilo y, lejos del último lugar en importancia, aquel trío de Tchaikovsky. “A lo largo de mi vida –contará su

nieta Bella que habría contado Chagall—, me bastaron siempre apenas unos pocos compases para recordar una época maravillosa.”

EL OTRO

Hasta el 22 de agosto de 1862 no había una palabra capaz de designarlo. Existía una vaga noción acerca de algo a lo que se denominaba “antigüedades populares”, pero recién con la invención del arqueólogo británico William John Thomson se le confirió a ese universo más allá de las fronteras – geográficas o temporales– la condición de un saber. Que el pueblo, o los pueblos, hacían cosas, no era novedad. Sí lo fue que la manera de referirse a ellas empezara a ser “folklore”, o sea, “saber del pueblo”.

Se abría camino la formalización de una mirada respetuosa sobre el otro. Y, también, se cristalizaba esa otredad. Al fin y al cabo, nadie se llamaría folklore a sí mismo. Podría decirse que, de las dos maneras de ser imperial – la ineficiente exterminación cultural intentada por los españoles o la eficaz apropiación de los franceses y británicos–, acababa primando la segunda: aquella que quiso descifrar la Piedra Roseta, la que respetuosamente reconstruyó la Acrópolis en sus museos, la que se fascinó en la Exposición Mundial de 1898 con la música de Oriente, otorgó el premio Goncourt de 1921 a la novela *Batouala*, del martiniqués René Maran, y festejó, el 2 de octubre de 1925, la *Revue Noire* de Josephine Baker.

En la serie televisiva *Game of Thrones*, la aparición de los “dothraki”, un pueblo que, como los hunos de Atila, ama más a sus caballos que a las mujeres y cuya cultura se basa en la alternancia –u ocasional simultaneidad– del saqueo y la violación, es acompañada invariablemente por tambores. También eran tambores los que animaban el gigantesco festejo gungan en *Star Wars 1*. Unos y otros, como los mayas en la versión melgibsoniana del mundo, tienen

sus lenguajes propios. La civilización filmica, en cambio, habla en inglés, de la misma manera en que una cosa es el Cine, al que se le concede el Oscar, y otra muy distinta el “cine extranjero”, es decir, no estadounidense, para el que hay un Oscar especializado. Ya lo habían precisado con exactitud en el Imperio romano: lo que estaba afuera eran los bárbaros. O, dicho de otra manera, los hunos son los otros.

Si las primeras décadas del siglo XX conllevaron una progresiva africanización del arte –e incluso de la idea de belleza humana, trocando redondeces en tono pastel por músculos largos y brillantes–, el jazz fue, posiblemente, el arte que mejor la puso en escena. Sobre todo en sus comienzos, cuando de lo que se trataba era de públicos blancos –y muchas veces racistas– hipnotizados por una música cuya adjetivación incluía, en la mayoría de los casos, las ideas de erotismo y salvajismo, además de todas las posibles combinaciones entre ellas. Los shows de Duke Ellington en la segunda mitad de la década de 1920, en el Kentucky Club y en el Cotton Club, donde sólo actuaban negros –la mercadería más preciada– y sólo podían concurrir blancos, llegaron incluso a convertir en estética ese pacto implícito con una audiencia para la que existían escasos grados de separación entre las tribus selváticas y los afroamericanos que trabajaban en sus negocios o empresas o como camareros en ferrocarriles, bares u hoteles.

Ellington inventó el “sonido jungla”, donde abundaban sordinas wah wah, gruñidos de trompetas y trombones y glissandi. Esa música funcionaba como banda de sonido para disparatadas escenografías selváticas y cuadros que rondaban lo pornográfico, donde bailarines como Fredi Washington y Bessie Dudley, vestidos con plumas y collares, se contoneaban en danzas eróticas que dramatizaban, por ejemplo, el rescate de una rubia reina cautiva a manos de un aviador negro que se arrojaba a la selva en paracaídas. Nada había allí de africano, salvo aquello que ya hacía unos cuantos años había pasado de África al blues, convirtiéndolo en uno de los primeros géneros genuinamente

(afro)americanos de la historia. Y, por supuesto, si el músico responsable de tales composiciones no hubiera sido negro, se lo juzgaría como un severo caso de incorrección política. Ellington, bastante más pragmático, dirá: “Este tipo de experiencia teatral, y las exigencias que nos imponía, era tan educativo como enriquecedor. Y traía consigo un mayor ensanchamiento de los alcances de la música”. Eventualmente, el africanismo propiciado por los músicos de free jazz en los finales de la década de 1960 y los comienzos de la siguiente, y en particular el de los integrantes de la Asociación de Músicos Creativos de Chicago (AACM, por su sigla en inglés), que tuvo como uno de sus principales exponentes al Art Ensemble of Chicago, tuvo fundamentos políticos más claros que aquel exotismo ellingtoniano pero, en lo estilístico, no fue menos exterior que lo que podría haber sido cualquier músico blanco. La invocación de una legitimidad de sangre operaba como coartada para recurrir a un lenguaje que, más allá del lejano parentesco con los orígenes del jazz, era irremisiblemente extranjero. Los músicos negros e intelectuales de los Estados Unidos descubrían el África como antes lo habían hecho los franceses, y la utilizaban como bandera, autorizados por su raigambre. Ésa era la música de sus tatarabuelos y tenían derecho a ella. Aunque fuera una lengua desconocida, olvidada por sus padres y sus abuelos, y hubiera que aprenderla desde el principio. O inventarla.

Los jóvenes ingleses y alemanes de la posguerra, en cambio, tuvieron mucho menos pruritos para adueñarse del blues y el rhythm & blues y para, a partir de sus imperfectas imitaciones, crear algo absolutamente nuevo. Lo mismo que había sucedido con Debussy y el Oriente. O con la primera ópera moderna, aquella en la que Francia inventa a España para hablar del Otro. Y, de paso, de las dos grandes fuerzas que mueven a Occidente, Eros y Thanatos. En todos estos casos, y finalmente también con Ellington, Muhal Richard Abrams, Dollar Brand (rebautizado Abdullah Ibrahim) o el Art Ensemble of Chicago, lo que terminó preponderando en la valoración no fue la corrección

de la apropiación o el grado de legitimidad o respeto de ella, sino la belleza y fuerza expresiva del resultado. Pero el caso de *Carmen* –esa primera ópera moderna– explicita como pocos el límite de la tolerancia y el doble juego entre atracción y miedo. La novela, de Prosper Mérimée, era quince años anterior a la palabra acuñada por Thomson. Y el estreno parisino de la adaptación realizada por Georges Bizet y sus libretistas –Ludovic Halévy y Henri Meilhac– sucedió trece años después de que el folklore tuvo un término capaz de nombrarlo. La historia de *Carmen* era, en gran medida, la de Francia. Y hasta podría aventurarse, la de aquello autodenominado Occidente. Y es que más allá de años de interpretaciones que vienen buscando corregir lo incorrecto, otorgándole a esa gitana maldita el rango de símbolo libertario o de improbable luchadora por los derechos de las mujeres, Carmen es el mal. Pero no cualquier clase de mal, sino aquel que viene del Otro. Aquel mal que sólo podrá ser redimido por la muerte pero, sobre todo, ese al que es imposible resistirse.

P. M. AUTOR DE *LA CARMEN*

Georges Bizet leyó a Prosper Mérimée y éste a Pushkin. Ésa, por lo menos, es la versión oficial. Y, sin embargo, hay una canción, y antes de ella un poema, que vienen a complicar las cosas. *Carmen* fue compuesta en 1875. La novela de Mérimée fue escrita en 1845 y publicada dos años después. Su autor decía haber leído, muchos años antes, el poema “Los gitanos”, que Pushkin había escrito en 1824. También menciona entre sus fuentes la historia que le habría relatado su amiga María Manuela Kirkpatrick, condesa de Montijo, durante un viaje a España, en 1830. Resulta extraño, en cambio, que jamás mencionara un poema publicado en 1840 por Victor Hugo, uno de sus escritores predilectos. Un poema que se situaba en España y que contaba la historia de un buen soldado perdido por el amor salvaje a una extranjera.

En “La guitarra”, incluido en la colección *Les Rayons et les Ombres*, Gastibelza, el hombre de la carabina, pregunta –o se pregunta– por Doña Sabina, hija de una vieja mugrabí de Antequera, mientras canta que el viento que llega a través de la montaña lo volverá loco. El personaje, el paisaje y el *amour fou* son los de Carmen (que aquí es mora y no gitana). Dice haberle visto el tobillo y la rodilla (anticipando la iconografía sexual de toda puesta de la ópera que se precie de tal). Y mezcla, como hará Mérimée, el francés con el pintoresquismo de palabras españolas – “señora”– y de nombres de dudosa prosapia: Gastibelza en este caso, el inverosímil Lilas Pastia en el de *Carmen*. Es posible que a Mérimée le costara menos reconocer sus deudas con autores lejanos en el tiempo y misteriosas amigas ibéricas antes que con el más grande poeta de su época. Las iniciales de Prosper Mérimée eran las

mismas, al fin y al cabo, que las de Pierre Menard. Pero si a alguien no le pasó inadvertida la similitud entre *Carmen* y “La guitarra” fue a Georges Bizet. Es más, también allí quedó una deuda impaga y hasta es posible que en ella se haya originado la idea de componer una ópera sobre ese texto.

Y es que hay una canción sobre “La guitarra”. El título fue cambiado por “Gastibelza” –lo mismo hará un siglo después Georges Brassens cuando cante su propia versión del poema de Hugo– y fue compuesta por Franz Liszt en 1844. Cabría la posibilidad de que Bizet no la conociera, pero dos datos lo hacen sumamente improbable. Uno es el poema gemelo que Hugo incluyó en su colección, “Otra guitarra”, al que Bizet puso música. Y el otro es la propia canción de Liszt, cuya música es ni más ni menos que un *boléro*, el género del que Bizet se apropia para su *Carmen*. Si en el poema de Hugo están ya presentes los personajes, las situaciones y el ambiente del texto de Mérimée, en la canción de Liszt está inscripto el ADN musical de la ópera. Es difícil saber si Bizet llegó a la canción de Liszt y de allí al poemario de Victor Hugo a partir de la celebridad de la novela de Mérimée o si hizo el camino inverso. Pero lo cierto es que esa pequeña canción de Franz Liszt suena, en música y texto, como la versión condensada –y nunca reconocida– de la *Carmen*.

EL MISTERIO DE DAVIS Y LA DIADEMA DE BERILOS

Habría que empezar, como siempre, por lo que no es cierto. Por su autobiografía, desde ya (¿quién sería capaz de decir la verdad sobre sí mismo?), pero, sobre todo, por los postulados a medias. Por esas semicertezas originadas en algo leído alguna vez, y escrito vaya a saberse por quién, que acabaron repitiéndose de boca en boca –y de libro en libro, lo que es más grave–, reemplazando incluso a realidades evidentes. La primera, la fundamental, es que Miles Davis no era un gran trompetista. Y conviene, antes incluso de ponerse a escuchar, operar como un detective en un misterio de cuarto cerrado.

Aun si nada se supiera acerca del músico –y de su música–, mantener la hipótesis de Miles como un solista carente implica algunas preguntas incómodas. Si no era un gran trompetista, es decir, si no había algo en su manera de tocar que lo hacía genial, y único, más allá de su aparente desgano frente al virtuosismo, ¿por qué lo eligió Charlie Parker, cuando apenas tenía 18 años? ¿Por qué, con poco más de 20, fue reconocido en la función de líder por músicos experimentados como John Lewis y por los arregladores de varias de las orquestas importantes de fines de la década de 1940, como Gil Evans, Gerry Mulligan y John Carisi? Y, lejos del último lugar en importancia, ¿por qué Dizzy Gillespie, el virtuoso, el “gran trompetista” sin lugar a duda alguna, había tocado el piano, en varios de los registros con Parker, para dejarlo a él, a Miles, como único trompetista?

Se le reconoce, eso sí, la capacidad para aglutinar grupos perfectos y para

estar en el momento justo y en el lugar exacto. Pero, nuevamente, ¿cómo era eso posible si no era un gran instrumentista, dentro de una comunidad y un mapa estilístico como los de jazz, donde la interpretación y la composición no son entidades que puedan pensarse por separado?

“Una vez que se ha excluido lo imposible, lo que queda, por improbable que parezca, ha de ser la verdad”, dice Sherlock Holmes en “The Adventure of the Beryl Coronet”, un relato publicado originalmente en la revista *The Strand*. La frase no podría ser más exacta. Y su aplicación al Caso Miles arroja una conclusión inevitable: que los colegas del trompetista –o los más dotados de ellos– escuchaban en él algo que a los oídos de otros permanecía – y permanece– oculto. Que Davis sí era un gran trompetista –lo que queda, por improbable que parezca, ha de ser la verdad– y que entonces, por fuerza, lo que falla es una de dos cosas: o la percepción de quien escucha o su definición de grandeza. Sin entrar en mayores detalles, por ahora, para entender el virtuosismo de Miles habría que incluir, en la definición de destreza instrumental, no sólo lo que un músico es capaz de hacer con las series de sonidos –aunque eso también–, sino en el propio interior de cada sonido. Como en los berilos de la diadema de Conan Doyle (en el cuento no aclara si se trata de esmeraldas o aguamarinas), resultan importantes el engarce y la relación entre unas gemas y otras. Pero nada tendría sentido si las características de cada piedra, en sí, no las convirtiera en únicas e inimitables.

Davis es, en efecto, uno de esos músicos reconocibles por su “sonido”. Y hay que pensar que en el jazz esa palabra denomina a mucho más que el timbre. Sobre todo si se tiene en cuenta que parte del valor del género se basa, precisamente, en la capacidad para volver a ese timbre inestable, voluble. Si hay algo que sigue resultando esencial al jazz y que une, como un hilo invisible, a King Oliver con Miles, con Wadada Leo Smith, Lester Bowie, Peter Evans o Nate Wooley –por nombrar sólo a trompetistas–, es cómo unos parámetros sonoros contaminan –o insemnan– a los otros: el valor rítmico del

timbre, el papel tímbrico de la armonía, el juego melódico del ritmo. Y el sonido, allí, es todo eso. Y también la manera de frasear, las articulaciones, los ataques, las respiraciones.

Si se tratara únicamente de escalas y de acordes, de las tensiones entre unas y otros y de la imaginación de Miles Davis para trabajar las primeras con los elementos más alejados de los segundos, alcanzaría. Y si sólo fuera cuestión de significación histórica, qué más podría pedírsele a quien estuvo en las grabaciones fundantes –y modélicas– del bop, en los experimentos “arreglados” –es decir, “cool”– que cuajaron en la serie de registros que acabaron agrupándose como *The Birth of the Cool*, en algunas de las mejores grabaciones del hard bop, con Sonny Rollins o con Horace Silver y Art Blakey, en el genial quinteto que dio una vuelta de tuerca al bop, junto con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones, en el sexteto que abrió las puertas al jazz atemático y modal, con el mismo Coltrane, Cannonball Adderley y Bill Evans, en el nuevo y extraordinario quinteto que bordeó el mundo de la libertad tonal y rítmica del free, pero en una realidad paralela creada juntamente con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams, en la ampliación sonora que resultó de la interacción con músicos como John McLaughlin, Chick Corea, Dave Holland, Keith Jarrett y un improbable Hermeto Pascoal, o en las sesiones tardías –y coqueteando con el funky y el *Mundo Prince*– junto con Branford Marsalis y John Scofield. Pero además está el sonido. Esa condición de virtuosismo casi intangible que convierte a Miles Davis, sencillamente, en uno de los músicos más importantes del siglo XX.

Parte del secreto de Davis es tocar con la máxima relajación, casi sin ataque, los sonidos más tensos de la armonía. El uso de la sordina metálica, una de sus marcas de fábrica. Su cancelación casi permanente del vibrato. Las notas lisas, en él, son, más que sonidos, declaraciones de principios. Pero, además, la idea de la construcción del timbre en su caso se pone en escena de

manera radical. Cada sonido, y a veces hasta sonidos contiguos, tienen un timbre particular. No se trata del timbre de la trompeta sino de cómo, a partir de él, Miles elabora, esculpe, cada nota que emite. La forma, además, en que desciende la afinación en el final de cada nota. A veces todo sucede a gran velocidad, es casi imposible percibirlo de manera consciente. Pero el efecto es absolutamente inquietante. Algo hay allí que trasciende las meras notas, la relación con los acordes o la subdivisión rítmica, por imaginativa que ésta sea. Y ese algo está presente tanto en sus primeras grabaciones como en las últimas. Aparece en “Billy’s Bounce”, con los Charlie Parker’s Reboppers –y Gillespie al piano–, grabado el 26 de noviembre de 1945. Y en la versión de “Milestones” (un tema propio y un juego de palabras con su propio nombre, además) registrada el 14 de agosto de 1947, y ya al frente de un grupo llamado Miles Davis All Stars, donde sus adláteres eran Parker, John Lewis en el piano, Nelson Boyd en contrabajo y Max Roach en batería. Y sigue incólume en el canto del cisne, en vivo en Francia en julio de 1991, cuatro meses antes de morir.

Eso, el sonido, es lo que siempre estuvo. Lo otro, en cambio, no hubo un solo momento en que permaneciera inmóvil. Nadie, salvo Miles, estuvo en todas –o casi todas– las revoluciones del jazz. Y nadie encarnó tan perfectamente uno de los grandes mitos de finales del siglo XX. Un mito que en las artes había empezado a cristalizarse a fines de la Edad Media y que, después del final de la Segunda Guerra Mundial, fue ascendiendo hasta al paroxismo: el progreso perpetuo. Si Beethoven había sido el primero en articular conscientemente esa idea del artista en combustión permanente, para el que cada hallazgo acabara resultando, de manera indefectible, en insatisfacción y en el comienzo de una nueva búsqueda, y si con el Romanticismo la idea del artista capaz de consumirse a sí mismo –y de construir su biografía como obra de arte– tuvo en Byron y en los poetas malditos –y en músicos como Berlioz o Wagner– su consumación en la Tierra,

fue con el jazz y, sobre todo, con el rock de las décadas de 1960 y 1970, con los que se asomó al abismo. Parker o Billie Holiday en el jazz, Jim Morrison, Jimi Hendrix o Janis Joplin en el rock, pusieron nombre y cuerpo a la muerte joven. Y al ideal del artista consumido por su propia llama. La manera de Miles fue distinta. Fue la del sobreviviente. La de quien murió y resucitó varias veces. La de quien, en todo caso, desde el jazz pero incorporando mucho del imaginario del rock, lo jugó todo al estilo. Y donde la carrera de los Beatles tuvo apenas un poco más de seis años para desarrollarse, la de Miles se desplegó luminosa a lo largo de casi medio siglo.

En su recorrido hay, por otra parte, diferencias significativas con el de otros músicos de jazz. Salvo un breve período en el que tocó con la banda de Billy Eckstine, donde conoció a Parker y Gillespie, y sus comienzos en la orquesta de Benny Carter, casi siempre, y desde muy joven, apareció como líder y la mayoría de sus grupos y buceos musicales están bien documentados en disco. Hijo de un odontólogo y de una pianista aficionada –que no le enseñó pero le insistió para que aprendiera–, comenzó a estudiar trompeta a los 13 años y a los 15 ya tocaba profesionalmente. Quien había elegido el instrumento había sido el padre y Davis dijo más de una vez que con eso le “había arruinado la vida”. También contaba que fue su profesor, Elwood Buchanan, quien aborrecía el vibrato y lo castigaba cada vez que él lo utilizaba. Tal vez resulte más importante lo que Miles decía acerca del sonido. Según Ashley Kahn, en su *Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece*, el trompetista afirmaba: “Prefiero un sonido redondo, sin ninguna clase de sobreactuación en él; como una voz sin mucho trémolo y sin muchos bajos. Justo directa y en el medio. Si yo no puedo tener ese sonido, no puedo tocar nada”. El escaso tiempo como tercer trompetista en la banda de Eckstine lo llevó a buscar perfeccionarse, por consejo del padre, y a viajar a Nueva York, donde además de ingresar en la Escuela Julliard, se dedicó a buscar por cielo y tierra a Charlie Parker. Lo encontró en el Minton’s Playhouse. Y allí y en el Monroe

participó junto con él de las jam sessions de cada noche. En su autobiografía escribió que la Julliard estaba demasiado centrada en la música clásica y “blanca”. Pero lo cierto es que Miles no tenía mucho tiempo y que le resultaba mucho más educativo estar cada día al lado de Parker, Gillespie, Thelonious Monk o Max Roach.

Kind of Blue, ese disco que Bill Evans comparó con viejo arte japonés en que se dibuja sobre una fina tela en la que es imposible borrar, retroceder o abandonar el trazo, es posiblemente el más –si no el único– consensuado de la historia del género. Hay listas más largas o más cortas, realizadas por otros músicos, por críticos o por oyentes. Y en todas ellas está ese conjunto de grabaciones de 1958 que, por primera vez de manera franca, prescinden de la improvisación sobre los acordes de un tema. Es más, allí casi no hay tema: ostinatos de unos pocos acordes, una célula rítmica, poco más que un riff en el contrabajo. Y eso de lo que tanto se hablará desde ese momento, el jazz modal. De lo que se trata es de que los solos se estructuran a partir de modos, es decir, de escalas distintas de las corrientes en la música actual de tradición europea, y no de una sucesión de acordes. Esto no implica la desaparición de esos acordes, desde ya, sino, por el contrario, su proliferación. El efecto –un efecto que Coltrane explotará en otro sentido en sus propios grupos– era paradójico. La falta de acordes fijos y de un esquema armónico rígido hacía que, lejos de no haber acordes, hubiera muchos más que antes. Aunque, de más está decirlo, cumpliendo funciones muy alejadas de las relacionadas con el sistema tonal. El otro elemento esencial allí es la particular tensión que se genera con Coltrane. Ambos se influyen mutuamente, parten en sus buceos de los aportes del otro, generan sus ideas a partir de las ajenas, pero, al mismo tiempo, no podrían ser más distintos. Los solos de Davis se desarrollan en línea recta. Los de Coltrane van en espiral. Siempre parecen volver a un hipotético punto de partida para volver a las erupciones. Las ideas del saxofonista siempre regresan a células rítmicas y melódicas planteadas con

anterioridad. Las de Davis no lo hacen jamás e, incluso, en sus grabaciones de la década anterior, faltan las reexposiciones literales de los temas, reemplazadas por versiones variadas –y a veces muy variadas–.

En 1955 (número del 2 de noviembre), Miles decía a la revista *Down Beat*: “Quiero a este grupo; la manera en que cada una de estas personas suena individualmente, diferente de cualquier otro en el jazz actual”. Se refería al nuevo quinteto, con Garland, Chambers, Philly Jo Jones y, en saxo, Sonny Rollins. “Tenemos esa cualidad individualmente; ahora vamos a trabajar para conseguirla grupalmente. Si trabajamos regularmente, algo saldrá a la luz y tendremos un estilo.” Más allá de que el grupo conseguirá ese “estilo” colectivo cuando se incluya Coltrane, la frase revela el nivel de autoconsciencia de Miles y su preocupación acerca de la originalidad y el estilo propio. En la misma entrevista hablaba bien de los músicos que le gustaban –Dizzy, por supuesto, Roach, Rollins– y mal de los que no –Brubeck y, sobre todo, Paul Desmond, de quien decía que no tenía swing en absoluto–. Y de Parker afirmaba: “Tiene 40 estilos y puede elegir entre cualquiera de ellos”. En el caso de Miles la variedad está dada en el tiempo. Hay una fuerte sensación de unidad en todo ese despliegue estilístico pero, también, una inocultable heterogeneidad y, es obvio, esa sensación de progreso continuo hasta el punto de que podría contarse la historia del jazz, a partir del bop, casi exclusivamente con discos de Davis.

Allí estarán sus grabaciones con Parker, con Rollins y con Monk. Sus sesiones “arregladas” de 1949 que más adelante serán editadas como *The Birth of the Cool*. Su quinteto con Coltrane y obras magnas como *Cookin'*, *Relaxin'*, *Workin'* y *Steamin'*. *Miles Ahead*, con él en flugelhorn y arreglos de Gil Evans. *Kind of Blue*. El quinteto con Shorter, Hancock, Carter y Williams y algunas joyas indiscutibles: *ESP*, *Sorcerer*, *In The Sky* –con el agregado, en un tema, de George Benson en guitarra eléctrica–, *Bitches Brew*, *Decoy*, *Amandla*. La historia de Davis es, posiblemente, la que más cuenta acerca de

la del jazz. Y, también, la más difícil de ser contada. La más inabarcable. Una historia que difícilmente contiene a todos sus admiradores. Algunos reivindican una parte del relato. Y pusieron el grito en el cielo cuando el trompetista actuó en la Isla de White. Por allí puede verse, en un documental, a Stanley Crouch, ideólogo de Wynton Marsalis y el adalid de la Restauración, hablar pestes de la conversión de Miles al mundo eléctrico. Otros enarbolan, como bandera, la otra parte, la de Miles renegando del mundo cerrado del jazz y abriendo las puertas de su música a los nuevos vientos. Unos y otros, no obstante, son fieles al credo. Y es que Miles se negó no tanto a ser Dios como a ser uno solo. Nunca intentó ocultarlo. Él era, a un tiempo, miles de Miles.

DEL CONGO A LA LUNA: MBONGWANA STAR

“Un estallido de gritos, un revuelo de músculos negros, una multitud de manos que palmoteaban, de pies que pateaban, de cuerpos en movimiento, de ojos furtivos, bajo la sombra de pesados e inmóviles follajes”, describía el ex marino Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski, ya convertido en el escritor Joseph Conrad. En *El corazón de las tinieblas*, Marlow cumple un viejo sueño: navegar por un río en el interior del Congo. Busca a Kurtz. “Gritó en un susurro a alguna imagen, a alguna visión, gritó dos veces, un grito que no era más que un suspiro: ‘¡Ah, el horror! ¡El horror!’”, escribe ya cerca del final, en una célebre alocución que, sin duda, debe parte de su fama a la adaptación vietnamita de Francis Ford Coppola y a la inquietante –e inquietada– figura de Marlon Brando.

La fascinación. El horror. Dos puntas, tal vez, de un mismo recorrido. “La tierra no parecía la tierra. Nos hemos acostumbrado a verla bajo la imagen encadenada de un monstruo conquistado, pero allí... allí podía vérsela como algo monstruoso y libre.” El Congo según Conrad. O según Pablo Picasso. O en los bailes que Duke Ellington musicalizaba con su “sonido jungle”. O, mucho más cerca, en el nuevo juguete de la post posmodernidad culta (y *cool-ta*, desde ya): Mbongwana Star. Festejado por *The Guardian*, *The New York Times* y la revista *Mojo*, entre muchos otros faros del *buen gusto*, este grupo producido por Liam Farrell, un irlandés radicado en París, alguna vez el baterista de Les Rita Mitsouko, gestor de productos ligados al trip-hop y colaborador de Tony Allen, una especie de microleyenda del Afrobeat, tiene en su origen, en realidad, a un grupo extraordinario –en más de un sentido–:

Staff Benda Bilili.

Allí ya estaba la mezcla entre la raíz congoleña (en particular, la rumba del lugar), el rhythm & blues y una base rítmica ultramoderna, y es que el grupo estaba dividido prácticamente en dos. Por un lado, los adultos: un grupo de parapléjicos que cantaban y bailaban sobre sus sillas de tres ruedas. Por el otro, niños sin hogar, a quienes éstos protegían. Dos de los fundadores de Staff Benda Bilili, Coco Ngambali y Theo Nsituvuidi, están en Mbongwana Star (la primera palabra significa “cambio” en lingala, la lengua franca del Congo) y en su notable disco debut, *From Kinshasa to the Moon*. Y si no se sabe exactamente qué hace allí Farrell, que figura, no obstante, como miembro de la banda, eso es más bien una virtud. Es que a diferencia de tantos otros proyectos en que lo africano aparece como el condimento exótico en la comida de todos los días, en este camino del Congo a la Luna resulta difícil (para bien) discernir dónde termina uno y en qué lugar comienza la otra. Podría pensarse, incluso, que el plato principal –y no sólo sus materias primas sino, sobre todo, las maneras de prepararlas– es indudablemente congoleño.

Uno de los motivos del encanto de Mbongwana Star es su capacidad para desorientar. Del lirismo extremo a la furia. De las texturas etéreas al horror, al horror. Puede aparecer el sonido industrial, la electrónica, los espacios poblados de ecos y los usos y costumbres de producción en estudio del mundo central (ese que define la “música del mundo” como lo que se hace allá afuera). Puede filtrarse (y reutilizarse, de manera consciente) la familiaridad entre el pie rítmico de la rumba del Congo y el reggae. O cierto aire a acid rock de comienzos de los 70. O a psicodelia de finales de la década anterior. Pensarlos como un producto “de fusión”, como una mera yuxtaposición de civilización y barbarie, sería un error. Y, claramente, no se corresponde con lo que suena. A diferencia de Ray Lema (otro congoleño) y un concepto de orquestación que tiende a la domesticación (y a su asimilación a los suburbios del minimalismo y la música ambiental), en este grupo es más bien lo africano

lo que se apropia del resto. Haciendo suyo el ideal tropicalista –y tal vez alguna que otra tradición local–, Mbongwana Star es antropofágico en el mejor sentido. Convierte en propio todo lo que toca. Es Kinshasa la que se apropia de la Luna. Los sonidos son los del mundo –incluyendo allí a las metrópolis que, a priori, se colocan fuera de él–. Pero la composición por capas –unas y otras finísimas y superpuestas– no podría proceder de otra parte que de aquel corazón de las tinieblas, en el centro del otro mundo. Definitivamente “monstruoso”. Inocultablemente “libre”.

SEGUNDO ACTO: NATALIE COLE

Francis Scott Fitzgerald escribió, en *El último magnate*, una de esas frases perfectas: “No hay segundos actos en las vidas norteamericanas”. Y si hubo alguien capaz de desmentirla fue Natalie Cole, varias veces fracasada y otras tantas capaz de éxitos fuera de toda medida. Ganadora de varios Grammy con sus dos primeros discos, cercanos al universo del rhythm & blues, luego de un retiro forzado por la adicción a la heroína volvió a grabar y consiguió la proeza de vender 14 millones de copias con una canción olvidada y, claro, con uno de los primeros ejemplos de espiritismo musical de los que se tenga memoria. La canción era “Unforgettable” y el dúo fue ni más ni menos que con la voz de su padre, el célebre Nat King Cole. Y la palabra “inolvidable” (unforgettable) fue casi un lugar común cuando se supo que en la última noche de 2015 la cantante había muerto, a los 65 años de edad.

“Natalie luchó con fuerza y coraje y murió como vivía, con dignidad, fuerza y honor. Echaremos de menos a nuestra querida madre y hermana que permanecerá *inolvidable* en nuestros corazones para siempre”, decía la declaración de su hijo Robert Yancy y sus hermanas Timolin y Casey Cole. Ella estaba internada en el Cedars-Sinai Medical Center en Los Ángeles, a raíz de las complicaciones combinadas de un trasplante de riñón que había recibido en 2009 y las consecuencias de una hepatitis C, que la habían obligado a suspender sus actuaciones de esos días. Un paro cardíaco precipitó el final. Según contaba, había cantado a dúo con su padre habitualmente, de niña, hasta que él murió en 1965. La idea de tomar su voz, restaurar la grabación y grabar con ella a dúo fue, en sus palabras, “lo más natural del

mundo”. Y si Nat King Cole, un extraordinario pianista que se avergonzaba de su propia voz y que jamás había pensado que se convertiría en una estrella popular, arrastraba una leyenda falsa, algo similar sucedió con la hija. En el caso de Nat, se decía que todo había cambiado cuando un insistente –y borracho– patrón de club lo conminó a que cantara “Sweet Lorraine” en una de las actuaciones con su trío (junto con el guitarrista Oscar Moore y Wesley Prince en contrabajo). “Sonaba bien, así que la dejé correr”, contaba mucho después. Pero Natalie tampoco había pensado en ser cantante profesional. “Un amigo que me había escuchado en privado se enfermó y me pidió que lo reemplazara en unas actuaciones”, relataba.

Su primer disco, *Inseparable*, de 1975, ganó dos premios Grammy, como “Mejor Artista Revelación” y “Mejor Interpretación Femenina R&B”. *Natalie*, de 1976, y *Unpredictable*, del año siguiente, también fueron multipremiados y en el último caso llegó a ser disco de platino, hito que repitió con el álbum siguiente, *Thankful*. Y luego llegó su primer eclipse. En los comienzos de la década de 1980 no volvió a haber éxitos similares, las drogas la llevaron a un retiro casi total de los escenarios y recién en 1986, con el disco *Everlasting*, Natalie Cole volverá a brillar. Allí incluía una versión de “Pink Cadillac”, de Bruce Springsteen, que obtendrá nuevamente el platino. Pero nada hacía suponer lo que sucedió en 1991, cuando *Unforgettable with Love*, con el dúo virtual con su padre, vendió 6.000.000 de discos sólo en los Estados Unidos y en apenas unos pocos meses. Después hubo otros éxitos e incluso una secuela, *Still Unforgettable*, y un nuevo encuentro con la voz de su padre en “Walking My Baby Back Home”. También actuó en series de televisión, como *Law & Order* y *Grey’s Anatomy* y apareció en el film biográfico de Cole Porter *De-Lovely*. Hija no sólo de Nat sino de Marie Hawkins Cole, una cantante que llegó a trabajar con Ellington, Natalie quedó, de alguna manera, prisionera de su éxito. Y de una circulación que la colocó, inevitablemente, en la órbita del pop y en la obligación por conseguir ventas extraordinarias. Lo cierto es que

la mayoría de sus discos, divididos casi por partes iguales entre el rhythm & blues –con grandes cumbres como su dúo con Peabo Bryson, *We're The Best of Friends*, publicado en 1979– y el jazz en su vertiente más aterciopelada, tiene grandes momentos. Su voz amplia, potente y expresiva se encontraba igualmente cómoda en ambos territorios y, finalmente, ella nunca dejó de rendir tributo a sus fuentes: Nat King Cole, por supuesto. Y también las cantantes que la deslumbraron en su juventud: Aretha Franklin y apenas un poco después Janis Joplin.

DRAMA JOCOSO: *SINFONÍA N° 41* DE WOLFGANG MOZART

La biografía, y la idea de la muerte, atraviesan, de manera casi inevitable, la escucha actual de la última de las sinfonías compuestas por Wolfgang Mozart. No obstante, pocas cosas le sientan tan mal a esta obra posmoderna en los albores de la premodernidad que el concepto de “obra tardía”. Habría que pensar, más bien, que ésta es la obra más compleja entre las que desarrollan una de las obsesiones –o marcas de fábrica– del compositor: la cercanía entre el drama y la comedia. Fue escrita tres años antes de su muerte, es cierto, pero, sobre todo, fue escrita en los años de *Don Giovanni* y *La flauta mágica*. Y si en la segunda de estas óperas se pone de manifiesto el cruce entre formas “altas” y “bajas”, la primera instala la idea de “dramma giocoso”.

En la *Sinfonía 41*, como en la escena del concierto incluida en *Don Giovanni*, hay una autocita: la aparición, antes del final de la primera sección del primer movimiento, de un aria compuesta un año antes para ser intercalada en la ópera *Le gelosie fortunate*, de Pasquale Anfossi –y que más adelante plagiará Gaetano Donizetti en *El elixir de amor*–: la confirmación de que la seriedad –la sinfonía entendida como terreno de lo *musical absoluto*– y la broma no eran sino dos caras de una misma cosa. Allí se plantea una *summa* del contraste entendido como principio constructivo del género. Y en este caso no sólo entre temas o motivos sino entre géneros y modalidades de composición –el posterior desarrollo contrapuntístico de ese motivo de *opera buffa* casi extemporáneo–.

La forma canción expandida, en el movimiento lento, o el cromatismo

descendente –todo un tópico en el dramatismo musical desde el Renacimiento– en el tema inicial del *Menuetto*, son también muestras de esa idea de contraste extremo. Pero, desde ya, el cénit está en el último movimiento y la magistral fusión de las dos grandes “formas de formas”: la *Forma sonata* y la fuga, a la manera de los finales de las influyentes sinfonías de Michael Haydn. Y el motivo de cuatro notas sobre el que se estructuraba esta fuga en particular era también una cita. En principio a sí mismo –el *Credo* de su *Missa Brevis K192* y sus *Sinfonías N° 1* y *N° 33*–, pero, más allá, al himno “Pange Lingua” sobre el que Josquin des Prés había escrito el *Kyrie* de una de sus misas y que Johann Fux, uno de los autores consultados por Mozart, había incluido en su manual de polifonía *Gradus ad Parnassum*.

Es imposible saber si Mozart hubiera decidido componer otra sinfonía más adelante pero, por lo pronto, en los seis años siguientes no lo hizo. Cabe, entonces, pensar esta obra como la última de un género. Aquella en que su autor plasmó una hipótesis de manera cristalina. Las risas espasmódicas de la pieza teatral de Peter Schaffer –y de la versión cinematográfica de Milos Forman– no estaban, finalmente, tan erradas. Pero en ellas no hay nada de locura –ese lugar común de las visiones superficiales sobre el genio–. Mozart no pasa de la risa al llanto en segundos por falta de control sino todo lo contrario. En el *Don Giovanni*, y en su última sinfonía, entendida como su más perfecto correlato en el mundo de la “música absoluta”, se trata de una tesis que, curiosamente, adelanta la respuesta que Umberto Eco le espeta a Mijail Bajtin en *El nombre de la rosa*. En su abordaje a la novela moderna, el teórico ruso encuentra que su característica polifonía hunde sus raíces en la literatura cómica y en lo carnavalesco antes que en la épica, criticando la *Poética* de Aristóteles, donde la comedia no tiene lugar. Eco, en su novela, encuentra la parte perdida de la *Poética*. Es allí donde se habla de la risa y es por eso que la Iglesia la oculta. Mozart, el masón, había respondido de la misma manera. Con una fuga –tan eclesiástica– sobre un tema buffo. Un tema tan bastardo –

literalmente— que ni siquiera había llevado su firma.

UNA PÚBER DEMASIADO BELLA: GYÖRGY LIGETI Y EL JAZZ

Rumano de nacimiento, húngaro por educación, exiliado desde 1956 (en Colonia, Viena y París) y muerto el 12 de junio de 2006 a los 83 años, György Ligeti nombraba al jazz con la pasión y la familiaridad con la que se habla de un viejo conocido. “Es la expresión estilística más bella del siglo”, definía uno de los compositores de tradición académica más importantes de la segunda mitad del siglo XX a una música –o una manera de hacer música– que dejó de ser un género para convertirse en una corriente que atraviesa transversalmente casi todo lo hecho con el sonido en estos últimos cien años.

Entre las influencias que reconocía Ligeti en su estilo, además de los cuentos de Borges y las perspectivas imposibles en los cuadros del suizo Maurits Cornelis Escher, estaban la música africana, los fractales, los estudios para piano mecánico de Conlon Nancarrow (influido a su vez por Art Tatum y Earl Hines) y quienes consideraba “los más grandes poetas de la composición”: Thelonious Monk y Bill Evans (a este último Ligeti lo había definido como “una especie de Michelangeli del jazz”, aludiendo a Arturo Benedetti Michelangeli, el gran pianista que hizo un credo de Debussy en particular y de la sutileza en general). Sin embargo, a la hora de elegir su disco de jazz predilecto, no dudaba en señalar aquel álbum doble en vivo de Chick Corea con Herbie Hancock: “Allí hay un juego polirrítmico increíble, lleno de desplazamientos sutiles, que a mi juicio está basado en un conocimiento perfecto de las músicas latinoamericanas y africanas”.

En la música de Ligeti, sobre todo en sus composiciones posteriores al *Trío*

para corno, violín y piano de 1982, subyace una especie de gesto improvisatorio y un trabajo alrededor de la polirritmia que la acercan, sin duda, al jazz. “La improvisación ocupa una parte importante de mi relación con la música, pero no puede decirse que sea una improvisación jazzística”, contaba en una entrevista publicada por la revista francesa *Jazz Magazine* en 1998. “Cuando estudiaba en Budapest, improvisaba muchísimo pero eso no era jazz sino variaciones bartokianas, en realidad. El jazz, de todas maneras, siempre estuvo prohibido en Hungría. Primero por Hitler, porque era una música degenerada, y después por Stalin, porque representaba el arte decadente y burgués de Norteamérica. Ahora, cuando compongo para el piano (porque cuando escribo para otros instrumentos mi método es totalmente diferente), más que improvisar lo que hago es partir de cierta idea, de cualquier imagen y de las resonancias acústicas que inevitablemente la modifican. Coloco los diez dedos sobre el teclado e imagino la música. Mis dedos reproducen la imagen mental a medida que me apoyo en las teclas, pero es una reproducción inexacta: hay una retroacción entre la concepción musical y la ejecución táctil y motriz, una suerte de bucle por el que la música empieza a existir, a partir de las modificaciones que el medio va imponiéndole al pensamiento. Si esto es improvisación, no lo sé. Quizá tenga en común con los músicos de jazz ese placer por sentir la resistencia de las teclas a la yema de los dedos, esa especie de contacto sensual con el instrumento y esa escucha de lo que el instrumento tiene para decir.”

El jazz y Ligeti se juntan, también, en otro punto: la canonización temprana. El primero, como música eminentemente popular, ligada a la fermentación americana de antiguas músicas inglesas e irlandesas y lejanos ritos africanos, devino en el gran lenguaje de tradición no escrita nacido en el siglo pasado. Ravel, Milhaud, Weill, Messiaen, Hindemith, Stravinsky y, obviamente, Gershwin, construyeron su música tomándolo como referencia más o menos directa. Y, simétricamente, las experiencias de todos ellos catapultaron al jazz

hacia formas y materiales progresivamente más complejos y cada vez más alejados del viejo blues. Ligeti, por su parte, ostentó el raro récord de ser el único compositor al que un sello discográfico independiente y dos grandes (Wergo, Sony y Warner) dedicaron ediciones integrales en vida. Desde que los nazis asesinaron a sus padres y él fue condenado a un campo de trabajo, hasta su indiscutido lugar como el gran heredero contemporáneo de la decimonónica tradición del *Gran Arte*, habían transcurrido muchos años y bastantes cambios estéticos. Basta citar sus trabajos juveniles en el Laboratorio de Colonia, donde no sólo utilizó medios electrónicos sino que además aprendió a pensar a los instrumentos desde el punto de vista de la materialidad del sonido (*Atmósferas*, para orquesta, jamás podría haber sido compuesta por alguien que no hubiera pasado por la experiencia de la electrónica); algunas iconoclasias de los 60 como su *El futuro de la música, para conferencista mudo* o su obra para cien metrónomos; la inesperada popularidad que le dio la utilización de varias de sus composiciones como banda sonora de *2001, Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick; o el puntillismo paradójico de su *Concierto de cámara para 13 instrumentistas*, donde el movimiento casi permanente y la superposición constante de notas brevísimas provoca una sensación de estatismo casi absoluto.

Su obra, como pocas de su época, muestra una creatividad permanentemente inconformista así como una llamativa independencia de las “escuelas” (algunas de ellas surgidas a partir de su propia influencia). En cambio, siempre mantuvo el interés por lo que llamaba “las melodías interiores”. Eso que encontraba “en la música de los gamelanes de Bali, en la de los pigneos y en el jazz”. Este lenguaje, aseguraba, ocupa un lugar protagónico en el siglo XX: “La música que responde a la tradición de la forma sonata, los grandes desarrollos sinfónicos, todo eso que se identifica con la herencia alemana, ocupó el lugar dominante durante el siglo XIX. De la misma manera que París fue la capital mundial de la cultura y Debussy, al principio del siglo XX,

comenzó una revolución decisiva. Pero llegó el jazz (y antes que él, el ragtime) y se impuso una combinación de influencias inédita. No es africano, ni irlandés, ni francés, ni siquiera absolutamente americano: es la primera expresión musical totalmente multicultural. Y la popularidad que conquistó, por ejemplo con Louis Armstrong, lo mantuvo vivo, espontáneamente creador y, sobre todo, muy diferente de los fenómenos comerciales actuales que fabrican la cultura popular. El jazz se convirtió, en Estados Unidos a partir de los años 30, en una explosión creativa única. Yo no sé si ahora podría desarrollarse una forma artística de esa importancia, cuando el marketing se encarga de apropiarse inmediatamente de cualquier forma de expresión que pueda aparecer”.

Reconocía, también, que Ornette Coleman (no el free-jazz sino Coleman, particularizaba) recuperó una tradición perdida. “La independencia de las voces no es nueva, ya era usual en la música francesa del siglo XIV, pero el pensamiento homofónico la fue borrando.” Lo que, en cambio, no lo atraía, era el uso que hizo Miles Davis de los sintetizadores a partir de 1969. “Es su etapa más pobre y, más allá de que no suene mal, no parece ser obra del mismo músico que produjo *Kind of Blue* o *Filles de Kilimanjaro*”, explicaba. Y tampoco lo entusiasmaba el free-jazz en su conjunto: “Ellos trabajaron en contra de la idea de pulsación regular, cosa que yo también he hecho, por supuesto, y que también ha hecho Pierre Boulez, entre otros. Pero al jazz, que es una música de marcha, o de danza (aunque ese origen se haya perdido y se haya abierto cada vez más a la polirritmia), esa antipulsación no le resulta muy funcional. El free-jazz habla la lengua del jazz pero la pulsación propia del jazz ha desaparecido. ¿Todavía es jazz? Quizá sea una música magnífica pero algo del jazz se ha perdido allí y no es la música que prefiero”.

Pierre Boulez dijo alguna vez que el jazz era “una música púber, sin desarrollarse”. Ligeti le contestaba: “Una púber demasiado bella. Todo lo que me interesa en la música está en el jazz: elegancia, riqueza y humildad. Es

extraño, pero uno puede encontrar que esas son las cosas que sostienen a cualquier clase de música, más allá del género al que pertenezca”.

EL VIENTO

El nombre del cuarteto, Kaze, es, para la filosofía budista, uno de los elementos esenciales: el viento. Podría tratarse de una brisa suave, acariciante, pero, en su segundo disco, ya desde el título, deja en claro que de lo que se trata es de un *Tornado*. Y es que resulta difícil evitar esa imagen un tanto obvia cuando lo que sucede musicalmente se parece tanto a esas gigantescas masas de aire en movimiento, capaces de transformar, en tiempos tan breves, tanto a su paso.

No es un dato menor, eventualmente, que *Something About Water*, el primer disco grabado en los Estados Unidos por la notable pianista de Kaze, Satoko Fujii –grabado junto con quien fue uno de sus maestros, el visionario Paul Bley–, también remitía a uno de los cinco elementos fundamentales. Viento y agua. Pero, también, fuego, tierra y vacío. Pocas músicas logran, de una manera tan directa e inmediata, provocar, alterar, dar nueva forma. Pocas se oyen tan emparentadas con la naturaleza. Una naturaleza, claro, más cercana a los vórtices, los agujeros negros, los magmas y volcanes, y las mareas indomables, que a los inmóviles paisajes de las publicidades de compañías de seguros y cementerios privados.

Kaze tiene, visiblemente, dos motores: Fujii y su marido y habitual aliado musical, el trompetista Natsuki Tamura. Sería injusto, sin embargo, no considerar en pie de igualdad a quien toca la otra trompeta, el francés Christian Pruvost –uno de los más claros herederos de Bill Dixon en la escena actual–, y a su compatriota, el baterista Peter Orins. Fujii es alguien que ha ido y vuelto varias veces entre Japón y los Estados Unidos. Comenzó sus estudios

pianísticos en su país natal pero fue, también, becaria de la Berklee de Boston y, en un nuevo viaje, que la llevó al Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra, discípula de Bley y, también, de George Russell.

Kaze, una de sus más recientes invenciones –que van desde la introspección más absoluta a las más desbocadas improvisaciones colectivas y desde los discos de piano solo a las big bands–, puede escucharse como un exponente del nuevo jazz japonés. Pero está lejos de ser sólo eso. Hay allí, en todo caso, un signo de los tiempos que carece por completo de localismos. *Tornado*, apenas cinco temas que funcionan como un universo en miniatura, o como cuentos cortos que acaban conformando una improbable novela, empieza por una falta –un vacío, o *kû*, para volver a los cinco elementos–, la del contrabajo. Y establece, a partir de allí, reglas donde prima el contrapunto extremo. El piano y la batería, frecuentemente desdoblados para tomar parte de las funciones que el contrabajo asume en el jazz, se obligan a sí mismos a trabajar más como conjuntos de voces que como unidades. Las trompetas, que incorporan prácticas extendidas, tampoco se limitan a ser apenas dos líneas en el relato común. Kaze es, en todo caso, una maravillosa fuente de sorpresas estructurada a partir de una interrelación prodigiosa, una capacidad de explosión única –como en “Wao”, el tema inicial– y una pluralidad de recursos que puede llevar, incluso, a que los trompetistas renuncien a todo efecto, como en la magistral “Triangle”, que cierra el disco.

LO QUE SE ESCUCHA. LO QUE SE ENTIENDE

“–Toque esto –dijo, abriendo un libro de sonatas de Beethoven. Era el *adagio* de la sonata *Quasi una fantasia*–. Vamos a ver qué tal lo hace –añadió, retirándose a un rincón de la sala con el vaso de té en la mano... Temía el juicio de Serguei Mijailovich, pues me constaba que le gustaba la música y la entendía. El *adagio* estaba en consonancia con los recuerdos que había provocado en mí la charla durante el té y, al parecer, lo interpreté bastante bien...(él dijo, entonces) –Me parece que entiende la música...” El diálogo entre la joven terrateniente Maria Alexandrovna y Serguei Mijailovich, el administrador de los campos y antiguo amigo de sus padres fallecidos, en *La novela del matrimonio*, una pequeña *nouvelle* de Leon Tolstoi, puede ligarse con otras tres escenas. En una, dos hombres dialogan en un café del centro de Buenos Aires y uno de ellos dice: “Yo no entiendo nada de música, pero la versión de Arrau me gusta mucho más que la de Pollini”. Incidentalmente, también en este caso se habla de sonatas de Beethoven. Una segunda escena sucede en la televisión. Un canal *cultural* transmite un programa especial dedicado al cellista Yo-Yo Ma. Y el músico habla de la emoción “cuando se entiende la música”. Y dice: “La música codifica lo que se tiene dentro”. En la última de las escenas, un viejo toca el bandoneón en el tren que va de Retiro a Tigre, un día de semana a la tarde, en hora pico. Enfrente de él, contra la puerta del vagón, un joven está apoyado en un cello. Cuando el viejo termina de tocar, el joven lo felicita. Conversan. “¿Es un cello? Aprendés por música, ¿no?”, pregunta el bandoneonista.

En todos estos casos aparecen algunos elementos en común. En primer

lugar, hay un dato insoslayable y es el grado de cotidianidad que tiene la música. En segundo, en todos ellos se hace referencia, de una u otra manera, a qué es entender música. Pero en el último de ellos aparece otro dato a tener en cuenta. La expresión “aprender por música”, aunque ya no tan corriente como en otra época, encierra una contradicción que, sin embargo, no es percibida por el sentido común. ¿Cómo podría aprenderse música de una manera que no fuera “por música”? ¿Sería posible un músico que no tocara “por música”? Obviamente, “por música” aquí quiere decir otra cosa y se refiere, exclusivamente, a la lectura de partituras escritas con el sistema convencional de tradición europea. Algo similar a lo que se desprende de lo aparecido en un diario donde, al referirse a un cantante y autor de canciones, se decía “compuso más de quinientas canciones sin saber nada de música”. ¿Podrían componerse canciones sin, por lo menos, saber componer canciones, lo que, sin duda, es un saber musical? Mientras que una proporción de la música tocada y escuchada en la actualidad cercana al 90% no utiliza partituras y el 88% del consumo discográfico mundial corresponde a géneros identificados por el mercado como “populares”, en el sentido común permanece la identificación de la música con una música en particular, la llamada “clásica”, y de su entendimiento con el dominio de su lectoescritura. El sistema escolar opera en la misma dirección. Saber música es saber acerca de *música clásica* y aprender música significa aprender el sistema europeo de notación tradicional. Es decir: una mayoría abrumadora de quienes hacen, escuchan y disfrutan la música creen que no saben música y miden su relación con el objeto a partir de un modelo –el de la *música clásica*– que, en casi todos los casos, está absolutamente ausente de sus vidas.

¿Qué es entender música? ¿Qué es escuchar? ¿Todos escuchan lo mismo y todo se escucha de la misma manera? Quienes bailan música tropical en un local del Gran Buenos Aires y quienes están abonados al Teatro Colón, ¿se refieren a lo mismo cuando se refieren a la música? ¿Se puede hablar de

música o todo lo que aparentemente se diga sobre ella se estará diciendo, en realidad, sobre otras cosas que ya fueron dichas acerca de la música? Casi todo lo que se sabe –o se cree que se sabe– sobre música admite revisiones. Incluso su propia definición y la noción más extendida en el sentido común acerca de que se trata de un lenguaje que transmite sentimientos. Es posible que en el origen de un hecho musical haya *sentimientos*; y es posible que en su punto de llegada –quien escucha, en el momento en que escucha o, incluso, cuando recuerda lo escuchado– también los haya. Podría decirse, por lo tanto, que la música es un lenguaje, una cierta *codificación de sentimientos*, que se transmiten de un punto a otro de una cierta cadena comunicativa. Pero hay un problema. Los sentimientos del punto de partida pueden o no ser los mismos que los del punto de llegada. No existe ningún grado de certeza, ni de control, ni siquiera de sospecha, acerca de que, por ejemplo, la tristeza del compositor (¿tristeza sentida en el momento de componer o, tal vez, una tristeza imaginada a partir de una tristeza real y pasada o de ninguna tristeza en particular?) sea la misma que la del receptor. Y existe la posibilidad, desde ya, de que esa música originada, tal vez, en una tristeza infinita, provoque alegría y gozo en quien escucha –incluso la alegría de sentir tristeza a partir de una obra de arte–. O, como en el caso de Tchaikovsky después de terminar de componer su sexta sinfonía, de que el autor se sienta feliz por “haber logrado plasmar la tristeza en esta música”.

Si los lenguajes codifican y transmiten y la música es un lenguaje, la pregunta entonces es qué transmite, e incluso, si existe siquiera alguna clase de transmisión. Conviene, por otra parte, reparar en las diferencias culturales. Por ejemplo, en la simbología religiosa acuñada en Occidente desde la Edad Media y popularizada hasta límites insospechables por el cine, los sonidos graves evocan lo terrenal y hasta lo infernal, mientras que para los rituales tibetanos representan lo espiritual. Una escala ascendente o descendente, un determinado ritmo, pueden producir sensaciones muy diferentes en contextos

culturales distintos. Una escala menor, en la llamada cultura occidental, suele asociarse con la melancolía, pero casi toda la música festiva del centro europeo utiliza escalas menores. La supuesta transmisión, entonces, ¿estará en la música o ésta será apenas un conjunto de estímulos que diferentes oyentes, con distintas cargas culturales, escucharán de diferentes maneras? En la escucha, ¿hay decodificación o traducción?

La relación entre los discursos sobre la música y la propia música acarrea otro problema. Mientras que, invariablemente, casi la totalidad de los que escuchan música hablan de sentimientos, refieren el placer de la música a la evocación (de un primer beso, de un paisaje nevado o de la idea que se puede tener de África, o del Renacimiento, o de Finlandia), a posibles descripciones de objetos extramusicales o al valor ritual (el pertenecer al mundo de los abonados al Colón o al de los fans de Damas Gratis), la mayoría de los compositores asegura que la música es abstracta y que su sentido descansa, únicamente, en las relaciones internas entre sus elementos. Para ellos, como consta en el mal juego de palabras hecho por el estructuralismo y repetido entre otros por Pierre Boulez, la música es un significante que porta sólo significante. Mientras, para todos los demás, allí hay alguna clase de significado. Es más, esa creencia, ilusoria o no, es la que sostiene la escucha. En primer lugar hay que partir de la idea de que el famoso “oyente ideal” – caracterizado por Theodor Adorno en su *Sociología de la música* como aquel que comprende, provisto sólo de su escucha, todas las relaciones intralingüísticas del discurso– no existe salvo, tal vez, precisamente como ideal. Ni siquiera un intérprete competente, como Yo-Yo Ma, coincide con esa caracterización. Entonces, algo falla en algún lugar.

Por una parte –notas de programas de concierto, ensayos musicológicos–, se sostiene que la música *es* su lenguaje y que quienes más la disfrutan son aquellos capaces de comprender –de escuchar– los procedimientos a los que los compositores someten sus materiales. Por otra, está la gran mayoría de

quienes escuchan música por placer, que no distingue ninguno de esos procedimientos. Una de dos: o quienes disfrutan de la escucha en realidad no disfrutan, están confundidos, no sienten placer cuando creen que lo sienten y, ya que no entienden los procedimientos, no deberían escuchar música y, mucho menos, gozarla, o la música *es* algo absolutamente diferente de lo que creen quienes teorizan sobre ella. Es decir, aquello que la constituye como objeto, lo que la hace interesante, atractiva, lo que lleva a que alguien quiera escucharla, no tiene nada que ver con la detección de los procedimientos de composición, aunque sí, desde ya, con sus efectos.

La trama que sostiene esa escucha jamás podría desarrollarse sin esas relaciones intralingüísticas. Quien escucha no puede nombrar esas relaciones significantes, es más, cree que “no sabe música”, pero, en cambio, distingue repeticiones y variaciones, distintas instrumentaciones, aceleramientos y detenciones, texturas densas o transparentes, y muchas otras variables que los compositores –aun los compositores sin partitura, como Yupanqui, Dylan o Bola de Nieve– lograron con un trabajo secreto. Tal vez se trate, simplemente, de una nueva encarnación de la caverna de Platón y la verdad esté circunscripta a un mundo ideal. Quizá, cuando se escucha música, la música, inasible por naturaleza, no se escucha. Quizá, sólo sea posible escuchar, en lugar de la música, su *copia sensible*. Esa música que cada uno, con sus ideologías conscientes e inconscientes, con su historia individual y social, crea a partir de la escucha.

SUS DOS VOCES: JONI MITCHELL

“Justo antes de que se perdiera nuestro amor dijiste: ‘Soy más constante que la Estrella del Norte’”, cantaba. Una pequeña gran historia. Una más de esas en que los gestos y las palabras rara vez dicen lo mismo. Y nadie las cantó como ella. Si sólo se tratara de eso, de esa manera de contar como “han pavimentado el Paraíso y construido allí un estacionamiento” y cómo “un gran taxi amarillo se llevó a mi hombre”, alcanzaría para considerarla una de las artistas más importantes del último medio siglo. Pero Joni Mitchell es, además, una música extraordinaria.

Su voz –o sus dos voces, la cristalina, aérea, de su juventud; la árida y carnal de sus últimos tiempos– es maravillosa. Sus maneras de acompañarse con la guitarra, utilizando frecuentemente afinaciones alternativas para lograr una gama mayor de acordes posibles, y con el dulcimer o el piano, fundaron referencias inevitables para la canción de tradición popular. Y es, qué duda cabe, una de las compositoras más influyentes de su época. Fue original cuando surgió dentro del movimiento del neofolk neoyorquino; fue más allá de todo lo conocido cuando incorporó entre sus colaboradores al bajista Jaco Pastorius y el saxofonista Wayne Shorter (una relación que continuó a lo largo de los años); no se pareció a nada cuando intentó un camino más pop, en los 80. Y volvió a ser única en sus últimos trabajos compositivos, en los discos *Turbulent Indigo* (1994), *Taming the Tiger* (1998) y *Shine* (2007), y en sus relecturas, desde otra voz y desde otra mirada, a sus temas clásicos, en *Both Sides Now* (2000) y *Travelogue* (2002). Sus canciones, y su manera de interpretarlas, fueron influyentes para artistas tan disímiles como Cassandra

Wilson, Cat Power y Madonna, que la señala como su primera y más fuerte referencia en el mundo de la música. Y toda una nueva camada de cantantes de jazz, como Tierney Sutton o Kate McGarry, la tienen como referencia principal.

Nacida en Alberta, Canadá, el 7 de noviembre de 1943, su nombre verdadero es Roberta Joan Anderson. Joni le quedó como apelativo por su segundo nombre y el apellido con el que se hizo famosa fue la huella de su breve matrimonio con el cantante folk Chuck Mitchell, cuando tenía 17 años y acababa de abandonar la casa de sus padres, en Saskatoon, Saskatchewan. Fumaba desde los 9 y consideraba al cigarrillo el responsable de lo mejor de su voz (alguna vez Mercedes Sosa aseguró lo mismo). Antes de cumplir los 20 actuaba en bares y pubs de Toronto, haciendo sus propias canciones, y poco después, ya en Nueva York, fue escuchada por David Crosby, quien la cobijó bajo su tutela. Muy pocos sabían su nombre, pero algunas de sus canciones ya habían sido grabadas por intérpretes exitosos en el country y el folk como George Hamilton IV y Tom Rush y, en 1968, el grupo inglés Fairport Convention incluía, en su primer disco, dos temas suyos: “I Don’t Know Where I Stand” y “Chelsea Morning”.

Sus primeros tres discos tomaban de manera sumamente creativa la tradición del folk, pero introducían allí algo que no estaba: la autobiografía como material, por un lado, pero, sobre todo, una mirada distanciada y crítica, incluso de sí misma. Una suerte de subjetivismo objetivo que atraviesa a *Song to a Seagull*, *Clouds* y *Ladies of the Canyon* y hace eclosión (también con el mayor protagonismo del piano como instrumento acompañante) en el genial *Blue*, de 1971. En *For the Roses*, del año siguiente, *Court and Spark*, *Miles of Aisles* (en vivo) y en el más experimental *The Hissing of Summer Lawns* (la muchas veces ciega y casi siempre sorda *Rolling Stone* estuvo tentada de elegirlo “peor disco del año”, pero se conformó con adjudicarle “el peor título”), hay grandes canciones: “Cold Blue Steel and Sweet Fire”, “You Turn

Me On I'm a Radio", "Help Me", "Free Man in Paris", "The Jungle Line", "Shadows and Light". Y *Hejira*, de 1976 y con el bajista Jaco Pastorius como cómplice necesario, trae, de nuevo, un nuevo tipo de canción. Allí están "Amelia", "Coyote", "Furry Sings the Blues", "Black Crow" y "Blue Motel Room". Después llegarán *Don Juan's Reckless Daughter* ("Jericho", "Otis and Marlena" y "Dreamland", entre otras pequeñas joyas) y un nuevo mojón, *Mingus*, de 1979, donde trabajó con músicas del contrabajista y junto con un grupo que incluía, además de Pastorius, a Wayne Shorter, Herbie Hancock, Peter Erskine y Don Alias. La tapa, y una lámina interna con un retrato de Mingus, eran, como había sido en los primeros discos y como será en todos los últimos, pinturas de la propia Mitchell, que siempre se consideró a sí misma más una artista plástica que componía canciones y las interpretaba que lo contrario. Había para ella, en todo caso, una especie de equilibrio. "Pintar mucho es la manera de que, después, componga muchas canciones", llegó a decir.

En 1980 publicó *Shadows and Light*, su deslumbrante segundo álbum en vivo y, esta vez, con un supergrupo que incluía a Pat Metheny, Pastorius, Michael Brecker, Lyle Mays y Don Alias, además del grupo vocal The Persuasions. Un período más cercano al pop, aunque siempre con su sello, se abrió con *Wild Things Run Fast* (1982), al que siguieron *Dog Eat Dog* (1985) y *Chalk Mark in a Rain Storm* (1988). *Night Ride Home*, de 1991, marcó la vuelta a un sonido más intimista. Sumamente crítica con el mercado discográfico, después de su notable *Turbulent Indigo* dejó pasar cuatro años hasta *Taming the Tiger*. En 1998 fue parte de *The Gershwin World*, de Herbie Hancock, cantando "The Man I Love" y "Summertime". Dos discos en que se revisitó a sí misma con suntuosos arreglos de Vince Mendoza –*Both Sides Now* y *Travelogue*– y el final *Shine*, de 2007 –en ese mismo año participó en el homenaje que le hizo Hancock en *River: the Joni Letters*, interpretando "Tea Leaf Profecy"–, fueron el cierre de una carrera signada por la búsqueda,

el inconformismo y la máxima libertad formal. Después vino el silencio.

LA MELANCOLÍA Y EL CAOS: KENNY WHEELER

Era un trompetista que rechazaba la estridencia, hasta el punto de ser el único capaz de estrangular intencionalmente sus sobreagudos, convirtiéndolos más en una expresión de melancolía infinita que en una explosiva fanfarria. Sus temas y su concepción orquestal, aun con grupos pequeños, jugaban meticulosamente con lo imitativo y con la independencia de las voces. Era inmensamente expresivo pero jamás exhibicionista. Y tocara lo que tocara – eso en él podía realmente significar los extremos del universo del jazz– y lo hiciera en trompeta o flugelhorn, sonaba siempre inconfundible, aterciopelado, obsesivamente preocupado por la frase y la melodía. Se llamaba –se llamará– Kenny Wheeler, fue uno de los músicos más influyentes de las últimas cuatro décadas y murió el 18 de setiembre de 2014, a los 84 años.

“Mi secreto es escribir canciones tristes y luego elegir los mejores músicos para que las destruyan”, decía. Y los mejores músicos efectivamente lo eran: Anthony Braxton, Dave Holland, Keith Jarrett, Jack DeJohnette, Peter Erskine, John Abercrombie, Bob Brookmeyer, Ralph Towner, Lee Konitz o Bill Frisell, ingleses como el pianista John Taylor, la cantante Norma Winstone, el guitarrista John McLaughlin, con quien grabó en sus comienzos, o los saxofonistas Evan Parker, Stan Sulzmann y Julian Argüelles, que fueron sus compañeros de ruta durante años, o, en un registro sumamente diferente, el baterista Bill Bruford, con quien participó en algunas de sus experiencias más cercanas al jazz-rock. Había nacido en Toronto, Canadá, pero desde 1952 vivía en Londres. Estudiante de armonía y trompeta en el Conservatorio Real

de su ciudad natal, en el momento de buscar un paisaje más propicio para el jazz eligió Europa, en lugar de los Estados Unidos, por una razón sencilla: la guerra de Corea. En Inglaterra estudió con el compositor Richard Rodney Bennett y con el legendario Bill Russo, uno de los grandes arregladores que había tenido la orquesta de Stan Kenton. Pero su fuente más evidente fue el segundo quinteto de Miles Davis. De él venía el sonido de su trompeta, en una versión ultrarrefinada y estilizada. Y de Wayne Shorter tomó el estilo fuertemente angular y cromático de las melodías e incluso cierto gusto por lo imitativo que en aquel quinteto aparecía insinuado.

Con una discografía ejemplar, donde no sólo no hay puntos flojos sino que varios de sus álbumes aspiran con justicia a figurar entre los mejores de todos los tiempos, se convirtió en un músico de culto para otros músicos y sus composiciones son estudiadas con avidez por intérpretes de todo el mundo. Si bien grabó en varios sellos, y en su última época varias producciones fueron publicadas por el italiano CamJazz, su música está indisolublemente ligada a ECM, de cuya edad de oro fue protagonista indiscutido. Su debut allí no podría haber sido mejor. En *Gnu High*, de 1975, integraba un improbable cuarteto con el pianista Keith Jarrett (en su única aparición bajo liderazgo ajeno posterior a su partida de los grupos de Art Blakey, Charles Lloyd y Miles Davis), el contrabajista Dave Holland y el baterista Jack DeJohnette. Y la música, siempre con su característica cuota enigmática e inasible, era maravillosa. Tanto como la del disco posterior, *Deer Wan*, de 1977, donde varios de los más importantes músicos de jazz de la época –Jan Garbarek, todavía más cercano al Gato Barbieri que a la decoración de interiores, Abercrombie alternándose con Towner, Holland y DeJohnette (la base era el trío Gateway)– están en su mejor forma.

Pero eso no era todo. En esos años había integrado, también, la experimental Globe Unity Orchestra, ideada por el pianista alemán Alexander von Schlippenbach, y había sido miembro regular del cuarteto de Braxton, con

el que participó de dos extraordinarios discos de estudio –*New York, Fall 1974* y *Five Pieces 1975*– y varios en vivo, entre los que se destacan *The Montreux/ Berlin Concerts* y *Live, Moers New Jazz Festival 1974*.

En sus dos discos siguientes para ECM se introduce un elemento de tensión entre estéticas sumamente interesante. En *Around 6* (1979), las meditativas tramas armónicas y el aéreo, casi impresionista vibráfono de Tom van der Geld no podrían establecer un contraste mayor (ni más fructífero) con el salvaje saxo de Evan Parker –que ya había grabado con Wheeler (y ya había planteado esa clase de tensión) en *Song for Someone*, de 1973–, y en *Double, Double You* (1983), el papel del “extranjero” le cabe al saxofonista Michael Brecker, un músico con una larguísima carrera como sesionista y más cercano al funk que a las acuarelas de Wheeler que, sin embargo –o tal vez por eso–, logra momentos de singular intensidad, como su inolvidable entrada y el pasaje imitativo con Wheeler en el tema “Three for D’reen”.

En una trayectoria tan vasta como notable, cabe recordar, además, su producción como parte del quinteto de Dave Holland y dos discos de tesis: *Music for Large & Small Ensembles* (1990) y *Angel Song*, de 1996, cuyo cuarteto de estrellas (y sin batería) completan el saxofonista Lee Konitz, Holland en el contrabajo y Bill Frisell en guitarra eléctrica. “Todo lo que hago tiene una dosis de melancolía y una dosis de caos”, había definido el trompetista. Hasta un par de años antes de su muerte siguió tocando. A comienzos de 2012 el también trompetista Dave Douglas había curado un festival de cuatro días que lo tuvo como centro. “Las noticias de Kenny no son buenas”, le había dicho hacía poco Norma Winstone a Holland, después de visitar a Wheeler en la clínica en la que estaba internado desde hacía unas semanas. “Un espíritu bello que vive en su música y en nuestra memoria”, escribió el contrabajista en Twitter, el día de su muerte. “La mejor parte del día es cuando estoy tocando; eso pone todo lo demás en perspectiva”, decía Kenny Wheeler. La mejor parte del día es, para muchos, como siempre, seguir

escuchándolo.

UNA VACA DE ESPALDAS: PINK FLOYD

La música es, a la vez, montones de cosas. Un conjunto de ritos. Una manera de incluirse (y de excluirse) y de incluir y excluir a otros. Una forma de construir identidad social. Lo que muchas veces se olvida es que, además, es música. Y aunque sea cierto que el objeto sea bastante indivisible, y que nada pueda entenderse demasiado bien si se separa al sonido de sus funcionamientos sociales –se trate del punk, la bailanta o Maria Callas–, hay algo –debería haberlo, en todo caso– en la propia música. No se trata sólo de ella, podrá decirse, pero lo cierto es que no existe sin ella.

La reedición de los catorce discos originales de Pink Floyd, remasterizados y con bellas presentaciones que reproducen los vinilos y agregan folletos con las letras de las canciones y abundantes fotos, fue bautizada *Why?*, lo que puede parecer una confesión o un exceso de cinismo rockero/empresarial. Sin embargo, más allá de los contenidos emocionales –a favor o en contra– con que cada uno rellene la línea de puntos que la pregunta “por qué” promueve, e independientemente de las viejas cuestiones acerca de la meneada rivalidad – y de los rendidores arreglos– entre Gilmour y Waters, de la fidelidad o no al viejo Barrett, y de las traiciones reales o supuestas que Pink Floyd habría perpetrado contra Pink Floyd a lo largo de su carrera, está la propia música. Hay un relato, eventualmente, que comienza con *The Piper and the Gates of Dawn* y con el single que incluía “Arnold Layne” y “Candy and a Currant Bun”, en 1967, y que concluye diecisiete años después con *The Division Bell*. Un relato que termina y vuelve a comenzar varias veces e incluye a varios Pink Floyd. No sólo al de Syd Barrett y al posterior sino al que acaba (y al

que comienza) con *The Dark Side of the Moon*, el que termina – definitivamente, dirían algunos– con un disco de nombre definitivo, *The Final Cut*, y, también, el que empieza después del corte final. Por un lado, el de las sucesivas reconstrucciones de una pared ya derrumbada hace tiempo, cada vez que Roger Waters, invocando una parte (la suya) en representación del todo, se presenta como Pink Floyd sin el grupo. Por el otro lado, Gilmour, quien ya a partir de *A Momentary Lapse of Reason* (1987), habiendo retenido el nombre, trató de conservar además su sonido.

La mitología alrededor de este grupo –que empezó llamándose Tea Set y tomó su nombre definitivo de dos músicos de blues que Barrett había escuchado, Pink Anderson y Floyd Council– incluye dos certezas que, sin embargo, se contradicen entre sí. La primera es que la esencia pura y dura de The Pink Floyd Sound –luego The Pink Floyd y más tarde Pink Floyd a secas– desaparece cuando Barrett se va. La segunda es que el sello del grupo, aquello que lo vuelve inconfundible y que caracteriza su sonido (al fin y al cabo esa palabra estaba dentro del nombre primigenio), es la guitarra de David Gilmour. Es obvio: Gilmour entró en reemplazo de Barrett, por lo que o ninguno de los dos es el verdadero Pink Floyd o ambos lo son. Y alcanza con escuchar el primer tema del primer disco para saber la verdad. Si bien aún no está Gilmour, ya hay una idea de la guitarra como instrumento más colorístico que armónico y, sobre todo, hay allí una infinidad de recursos compositivos que, lejos de ser abandonados en la etapa posterior, se desarrollarán con el tiempo. Lo que se escucha allí es una transmisión radial, con la voz sumamente distorsionada, que se superpone rápidamente a un ritmo regular marcado sobre el puente del bajo y una especie de mensaje en morse, con una unidad rítmica distinta. La batería, en lugar de marcar un pulso regular, más bien comenta y bordea esos dos ritmos, y tanto la voz como la guitarra eléctrica plantean, después, melodías muy amplias y con sonidos largos, que contrastan con las acentuaciones. Hecha la salvedad del timbre de la guitarra, que a partir de

Gilmour será más espeso, casi corpóreo, la descripción podría referirse con bastante precisión a varios temas de *The Dark Side of the Moon* o *Wish you Were Here*. El resto se corresponde con bastante precisión con las afinidades explicitadas por Barrett pero, también, por Gilmour y Waters: el blues –y el country blues– y los Beatles post-*Rubber Soul*. Esa alquimia aparece expuesta con claridad, por ejemplo, en “Wish you Were Here”, una excelente composición a la manera de la canción folk de los Estados Unidos, pasada por el tamiz sonoro que el grupo tomó de los últimos Beatles y llevó a un nuevo escalón experimental, incluyendo la posibilidad de espacialización.

El lado Beatle, es decir, eso que resultaba de la sobreimpresión del modelo de la canción tradicional inglesa –estructura de coplas y estribillo, melodías de interválica amplia y con un uso asiduo de síncopas– con experimentos tímbricos, trabajos con cortes y pegados de cintas y utilización de sonidos pregrabados que podían ir desde relojes o cajas registradoras hasta motores de moto (como en el comienzo de “Father Shout”, la primera parte de la suite “Atom Heart Mother”), estuvo mucho más presente en los inicios; el blues y el rhythm & blues se hicieron más notables a partir de *The Dark Side of the Moon*. Y las búsquedas sin red, que ocupaban una buena parte (presumiblemente la de Barrett) en *A Saucerful of Secrets* y (ya sin él) en *Ummagumma*, no tuvieron demasiado lugar a partir de ese momento. En *Atom Heart Mother*, aun cuando el corno que toma el tema inicial y las cuerdas y coro femenino puedan sonar por momentos demasiado ampulosos, todavía se escucha una posible continuación de *Revolver* y *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. En lo que viene a partir de *The Dark Side of the Moon* ese rastro se hace más débil. Hay, sí, una muy novedosa utilización de las posibilidades de la consola de mezcla de 24 canales y una impecable tarea de parte de quien funcionó como ingeniero de grabación: Alan Parsons. Pero, en muchos aspectos, ése es ya un disco de hits. Depuradísimo, perfeccionista en el trabajo sobre el sonido, pero musicalmente mucho más estandarizado que lo

que lo había antecedido, e incluso que parte de lo que lo sucederá: *Wish you Were Here*, mucho de *Animals*, algo de *The Final Cut*, un poco, aunque ya tardío y manierista, de *The Division Bell*. La reedición, además de reponer algunos títulos muy poco transitados –*More*, el excelente *Meddle*, *Ummagumma*–, puso en foco procedimientos de grabación muchas veces vanguardistas a los que el CD no había hecho justicia. Eventualmente, es la primera vez que *Atom Heart Mother* suena realmente bien en este soporte. Y el resultado en *Wish you Were Here* es realmente prodigioso. Llama la atención –y queda para una nueva edición, si es que existe– la ausencia de los temas publicados en single y no incluidos en los LP originales. Algunos habían sido incluidos en un disco llamado *Relics* y, en rigor, todos esos temas sólo habían sido editados de manera completa en un álbum llamado *The Early Singles*, que formaba parte de la caja *Shine On*. Pero el recorrido de la moto en el fenomenal comienzo de “Atom..”, la guitarra de Gilmour en la exposición final del tema (¿alguien pensará seriamente que se trata tan sólo de la marca de una traición?) y las pequeñas canciones beatle de los primeros discos compensan con creces lo que falta. Y, también, lo que sobra: aquella megalomanía que, en todo caso, hoy se lee como una marca de época.

CUATRO ESPEJOS RETROVISORES: THE WHO

The Who, junto con The Beatles y The Rolling Stones, es uno de los grupos con más discos “clásicos” de la historia. *Sell Out*, de 1967, *Tommy*, de 1969, y *Quadrophenia*, de 1973, figuran en varias de las listas de lo que no debería dejar de escucharse antes de morir, de lo que ha cambiado al mundo para siempre y de los mejores discos a secas. Pero, además, exceden intencionalmente el marco del disco estándar de larga duración de la época, no necesariamente en extensión –*Sell Out* ocupa un solo disco, los otros dos, concebidos como óperas rock, sí fueron álbumes dobles–, pero sí en concepto. En todos ellos hay una idea de unidad e incluso en el primero de esos discos, donde las canciones no parecen tener un eje temático, los falsos avisos comerciales que unen una y otra tejen un relato acerca de la relación entre un grupo musical y la industria.

La tapa de *Quadrophenia* mostraba a un mod: alguien en una motoneta viendo en el reflejo de sus cuatro espejos retrovisores a cada uno de los integrantes del grupo. Se trata, por un lado, de una alusión al tema de la obra. Un esquizofrénico cuyas cuatro personalidades reproducen las características salientes de cada uno de los músicos de The Who. Y hay allí, también, una alusión al aspecto menos explicitado de la moda mod: los hábitos intelectuales, el gusto por el cine de la *nouvelle vague* y la literatura existencialista y, en particular, la ironía. La moda de utilizar cuatro –o más– espejos en el “scooter” fue la respuesta a la ley que impuso la obligatoriedad de su uso. Y The Who, que en *Quadrophenia* cuenta la historia de un mod, fue,

qué duda cabe, un grupo mod. No habría que olvidar, en ese sentido, que la palabra comenzó a utilizarse para diferenciar a quienes escuchaban jazz moderno de los que consumían jazz tradicional. Los gustos luego se ampliaron a otras músicas de los negros estadounidenses, en particular el soul, pero hay dos elementos del jazz moderno sin los cuales resulta imposible entender el estilo de The Who: las acentuaciones a contratiempo y la independización de la función del bajo.

Si en varios de los grupos surgidos a fines de los 60 el virtuosismo ya es un dato esencial, The Who es más un grupo de la vieja escuela. No hay allí guitarristas ni tecladistas heroicos. Curiosamente, su virtuosismo está en la verdadera base. Y es que el grupo, en rigor, no es otra cosa que base: la guitarra rítmica de Townsend (una de las más originales e influyentes del pop rock), la batería (jazzística, más cercana al bebop que a la mera marcación de pulsos) de Moon y, en particular, el bajo de Entwistle, convertido muchas veces en el único solista instrumental posible del cuarteto que completaba un cantante, Roger Daltrey. Entwistle, incidentalmente, también tocaba la trompeta y el corno y, sobre todo este instrumento, utilizado con profusión en *Tommy* y *Quadrophenia*, acabó siendo uno de los sellos del grupo. Son obvios el talento melódico de Townsend y Entwistle (los principales compositores), la imaginación de las canciones y la impactante energía de las interpretaciones, tantas veces mencionada. Suele pasar más inadvertida una fineza en el trabajo rítmico que aún asombra. La vieja idea del bajo continuo que se había impuesto en el siglo XVII –un instrumento haciendo el bajo, otro los acordes– encontró en The Who, en todo caso, una de las encarnaciones más perfectas y potentes que pudieran imaginarse.

GOTA DE VOZ... CARGADA DE HUMO: JULIE LONDON

La imagen, desmesurada, es una de las mejores que podrían imaginarse. “Podrías llorarme un río”, dice, o susurra, Julie London junto a la guitarra de Barney Kessel. Y el que ponía una y otra vez la canción, en una vieja rockola, era esa mezcla de conde de Montecristo y fantasma de la ópera que con el nombre de V renovó hace unos años un viejo tema: el del refinamiento de aquellos que combinan la violencia con el perfeccionismo. Hannibal Lecter y sus *Variaciones Goldberg* por Glenn Gould –casi un lugar común– o Dennis Martin (aquel detective inventado por el historietista Robin Wood) y sus solitarias escuchas de la *Hammerklavier* de Beethoven –la sonata con más fama de abstracta y difícil gracias a su descomunal fuga– son algunos de los antecedentes de esa canción escrita para Julie London por un antiguo compañero de colegio llamado Arthur Hamilton.

Hasta 1955, la cantante nacida como Gayle Peck era actriz. Había cantado junto con la orquesta de Matty Malneck a comienzos de la década de 1940, pero había abandonado al casarse con el actor Jack Webb (discreta estrella de la serie *Dragnet*). El merecido divorcio y la relación con el músico Bobby Troupe (autor de “Route 66”) la convencieron de volver a intentarlo. Su primer disco, *Julie is Her Name*, y la canción “Cry me a River”, que también se publicó en single, vendieron más de 13 millones de copias. El single figuró en la lista de los más vendidos de la Billboard a lo largo de trece semanas y el LP durante veinte. La tapa del disco, como las de los treinta y uno que lo seguirán hasta 1969, en que dejó nuevamente de cantar, explotaba su aspecto

de pin-up e incluso fue considerada por algunos como “escandalosa”. La cantante jugó con ese equívoco –y con la sensualidad que invariablemente se asociaba con su voz– y llegó a bautizar uno de sus discos *Calendar Girl*. La tapa incluía doce fotos suyas –una para cada mes del año– y en el interior se ofrecía un póster desplegable “para el mes número trece”. Actriz imperturbable, como pudo observarse en su composición de la enfermera Dixie McCall en la serie *Emergency* (1972-1977), como cantante fue notablemente consciente de sus virtudes y defectos: “No es una voz sino tan sólo una gota de voz, así que debo usarla cerca del micrófono. Pero es esa clase de voz cargada de humo que automáticamente suena íntima”, dijo cuando, en febrero de 1957, la revista *Life* le dedicó su tapa. Y en un reportaje radial fue aún más explícita: “Jamás estudié, estoy segura de que cualquier profesor de canto que me escuchara rápidamente me haría callar. Lo hago todo mal, pero pienso para mí misma que aun así es lo mejor, porque yo no tengo una voz sino un estilo y cualquier cosa que hiciera, si realmente aprendiera a cantar, haría perder mi estilo”.

“Cry me a River”, en todo caso, es un clásico tan extraño como quien lo hizo famoso. Es, de hecho, una de las canciones menos cantadas de todo el repertorio que habitualmente alimenta al jazz. Apenas una versión de Ben Webster junto con una orquesta danesa, una de Benny Golson (en homenaje a Webster), alguna de Ella Fitzgerald, alguna de Dinah Washington, una muy bella, de 1965, que une al guitarrista George Benson con el organista Jack McDuff y el saxofonista Red Holloway, otra del gran saxofonista –otro olvidado, de paso– Charlie Ventura, y una francamente horrible, que oscila entre el tango y una marcha húngara, a cargo de Harry Connick Jr. Fuera del jazz, en cambio, tuvo más suerte. Ray Charles, Joe Cocker (en *Mad Dogs & Englishmen*) y hasta Aerosmith y Caetano Veloso (en su *Foreign Sound*) rindieron tributo a su elegante cercanía con el blues y al módico cinismo de su letra. Pero esa canción (y, hay que decirlo, ese notable acompañamiento de

Kessel, que una década antes había tocado con Billie Holiday) no fue lo único bueno que produjo London que, en sus discos conceptuales –y en su utilización del micrófono–, se acercó bastante a la idea sinatiana de la canción. *Latin in a Satin Mood*, *About the Blues* y el disco dedicado a Cole Porter, *All Through the Night*, están no sólo entre lo mejor de su carrera sino entre lo más interesante de una época en que, frecuentemente, los cantantes pop (en el sentido que le dan a la palabra los norteamericanos) se tentaron con el jazz y los cantantes de jazz dejaron de serlo.

Sus versiones de “No Moon at All”, “My Heart Belongs to Daddy” y “Two Sleepy People” son extraordinarias. Y nadie hubiera podido cantar en “Go Slow” como ella eso de “anda despacio, querido, ten cuidado en las curvas... anda despacio, tenemos un montón de tiempo”, con un sentido que únicamente podía completarse con sus propias curvas. Nacida en 1926, hija de una pareja de cantantes y bailarines de vodevil, y muerta en 2000, no sólo retirada sino borrada del parnaso de la canción, Julie London fue, tal vez, quien mejor puso en escena una de las cualidades esenciales del jazz: esa manera de mostrar y ocultar a la vez que quizá tenga que ver con la propia naturaleza del deseo y a la que su gota de voz, tan cargada de humo, tan perfectamente imperfecta, sirvió como ninguna.

LAS VARIACIONES QUE NUNCA CALMARON EL INSOMNIO

Contar una historia es contar la historia. Que la primera vez que se contó una vida –y la primera en que una época miró al pasado para hacerlo– haya sido la de Johann Sebastian Bach, en todo caso, dice mucho acerca de cómo la música decidió contarse a sí misma. O, más bien, qué mitos se edificaron para narrar, además de su creación, los valores que la sustentaban. Johann Nikolaus Forkel, nacido un año antes de la muerte de Bach y fallecido en 1818, escribió su *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst, und Kunstwerke* (Sobre la vida, arte y obra de Johann Sebastian Bach) en 1802, cuando Beethoven ya había compuesto su *Segunda Sinfonía*, su *Tercer Concierto para piano y orquesta* y sus *Sonatas para piano Op. 31*. Con Beethoven aparecieron las ideas del compositor que lucha con sus materiales, de la obra como doloroso resultado de la creación, y del sufrimiento y la dificultad –incluyendo la dificultad de la escucha– asociados al valor del arte. Y podría pensarse que la aparición de Beethoven hizo necesaria la historia de Bach.

Mauricio Kagel, un compositor que, aunque muchas veces de manera irónica, nunca dejó de reflexionar acerca de la tradición, tituló una de sus obras *Pasión según San Bach*. Y es que si las *Pasiones* cuentan ni más ni menos que el paso del Hijo de Dios por la tierra de los hombres, la vida y la obra de Bach ocupan ese mismo lugar mítico para la música artística de tradición europea y escrita. De hecho, sus composiciones, ligadas casi siempre a circunstancias y funcionalidades muy precisas, desde el rito eclesiástico hasta la pedagogía, ya desde el siglo XIX son entendidas como el

monumento de la Música Absoluta. La propia idea de música pura seguramente le habría resultado extraña a Bach y, sin embargo, en la actualidad es imposible pensar ese concepto sin recurrir, antes que nada, a las obras de Bach y, en particular, a sus composiciones para teclado.

“Señor Goldberg, toque una de mis variaciones”, relata Forkel que, invariablemente, solicitaba el Conde Hermann Carl von Keyserling a su clavecinista, que había sido alumno de Bach y para quien, siempre según ese texto, había encargado ese conjunto de piezas que Bach llamó “Estudios para teclado consistentes en un aria con diferentes variaciones para el clave de dos manuales”. Forkel habla de la paga insuficiente y del insomnio del Conde, dos temas fundamentales para una época en que la vida del artista ya había empezado a concebirse como obra. Poco importa que esta anécdota no haya sido siquiera mencionada en la portada de la primera edición de las variaciones, que, después de su ascético título aclara: “Preparada para el placer y la alegría de los amantes de la música por Johann Sebastian Bach, compositor de la corte para el Rey de Polonia y Gobernador de Saechs, Capellmaister y Directore Chori Musici en Leipzig”. En esa leyenda no parece contar que Bach haya incluido las variaciones como cuarta y última parte de sus *Clavierübung* (estudios para teclado) –sin referencia a insomnio alguno–, ni que el bueno de Goldberg tuviera, en 1741, apenas 14 años. Ni tampoco que, según la cantidad de lecciones tomadas con Bach y los ejercicios que su maestro le encomendaba, resultara totalmente imposible que el joven intérprete pudiera afrontar las dificultades de estas variaciones sobre el mismo bajo que Händel había utilizado para su gran *Chacone en Sol Mayor*, de 1733.

El notable clavecinista Richard Egarr, que publicó una magnífica interpretación de las *Variaciones*, desliza una hipótesis sorprendente, en un

artículo publicado por una revista especializada llamada, casualmente, *Goldberg*. Bach, se sabe, era particularmente afecto a los juegos numéricos (las propias *Variaciones* son un total de 32 partes basadas en un tema de 32 compases). En numerosas oportunidades tuvo en cuenta, por ejemplo, que el número resultante de la suma de los números asignados a las letras de su apellido según la posición ocupada en el abecedario (A=1, B=2, C=3, etc.) era 14, al que consideraba “su número”. Bach había publicado la primera parte de sus *Clavierübung*, las *Partitas*, a los 41 años (retrógrado de 14), y cuando dio a imprenta su primera versión de ese conjunto de piezas con el *Op. 1*, incluía en total 41 movimientos. Que las *Goldberg* fueran publicadas en 1741 y con una historia atribuida a un clavecinista de 14, bien podía tratarse de una invención del propio Bach, contada por él a su hijo Carl Philipp Emanuel y por éste a Forkel. Pero, más allá de la dudosa veracidad de la historia, lo cierto es que allí nace el primer mito sobre esta *Aria con diferentes variaciones para el clave de dos manuales*. El segundo y el tercer mito se relacionan entre sí y ambos tienen que ver con aquella idea de “música pura” y con el lugar que esa idea ocupó en la constitución de la propia imagen de la cultura culta a partir de mediados de la década de 1950.

Pierre Bourdieu, uno de los más importantes sociólogos de la cultura en la segunda mitad del siglo pasado, señala en su libro *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, que de sus investigaciones se desprende que a un mayor nivel educativo corresponde una preferencia por músicas más abstractas. El sector de la burguesía “con ingresos más bajos y competencia más alta” (profesores y estudiantes universitarios, artistas) dice preferir, según Bourdieu, “las obras que requieren la más ‘pura’ disposición estética, como *El clave bien temperado*, *El Arte de la Fuga* o las *Variaciones Goldberg*” en lugar de la música más ligera y más ligada a funcionalidades explícitas (sobre

todo la ópera) elegida por sectores más pudientes pero con menor formación. Si se piensa en la explosión del consumo de música barroca en esos años, y en el prestigio que lo barroco llegó a otorgar a músicas de otras tradiciones (los fugatos y contrapuntos, las secuencias armónicas y los trinos y mordentes en el Modern Jazz Quartet, Dave Brubeck y Piazzolla, el clave en los Beatles, Burt Bacharach o Ariel Ramírez, las citas a Bach de Procol Harum o Emerson, Lake and Palmer, las versiones de los Swingle Singers o de Jacques Loussier), se puede llegar a una conclusión bastante precisa acerca de lo que significó para la sociedad culta este estilo entonces recién redescubierto por el mercado. La música de Bach se había preservado a lo largo del tiempo entre profesionales. Era parte de la educación pianística y Beethoven o Schumann ya la habían alabado como la *summa* del saber occidental. Pero la ampliación del consumo a las capas sociales medias, la popularización del disco y la radio y la proliferación de salas de concierto, solistas y orquestas en todo el mundo, desde Tokio o Sidney hasta Manaos o Buenos Aires, lograron que la “palabra divina” corriera como agua por las montañas. Y en la constitución de este segundo mito, y en particular con el que todavía rodea a esta obra canónica, donde cada tres variaciones hay un canon, tuvo que ver el tercer mito: la canonización que, en 1955, se produjo precisamente desde la industria discográfica y desde un intérprete que terminará levantando como bandera las formas nuevas de la circulación musical –el estudio de grabación– en reemplazo de la antigua y, según él, perimida modalidad del concierto público.

Glenn Gould era, a la vez, un narrador y un personaje. Y esa versión intelectual y deconstructivista, con su velocidad paralizante y su puntuación estricta, quedó grabada hasta tal punto como *Las Goldberg* que, para encontrar hoy una interpretación de esas variaciones que no sea una relectura de Gould, hay que remitirse a la registrada por Wanda Landowska en París, en 1933. Es más, la revolución del filologismo –comenzada más o menos al mismo tiempo

que Gould grababa las *Variaciones* por primera vez—, que transformó radicalmente la mirada sobre composiciones como los *Conciertos Brandeburgueses*, las *Suites orquestales* o, desde ya, las *Suites para cello* — basta comparar, en los primeros dos casos, a Münchinger o von Karajan con Pinnock o Goebel y, en el último, a Casals con Bylsma, Wispelwey o Jaap ter Linden—, en el caso de las *Goldberg* se limitó a perfeccionar, hasta el infinito, la versión de Gould. Ni Gustav Leonhardt en 1978, ni Trevor Pinnock en 1980, ni el técnicamente deslumbrante Pierre Hantaï en los noventa, se alejan de lo que, a esta altura del partido, bien podría llamarse *Variaciones Gouldberg*. Se podría llegar aún más lejos y asegurar que, en el campo de la música para clave, la idea del historicismo se ciñó, en contra de sus propios fundamentos, a la idea que sobre el clave tenía Gould. Y si a nadie se le ocurre que puedan ser definitivas sus lecturas de las *Variaciones Op. 27* de Anton Webern o del *Concierto N° 24* de Mozart, en el caso de esas *Goldberg* brillantes, arbitrarias y únicas, sin duda había algo que coincidía con el mito de Bach y la Música Absoluta. Tal vez Gould no fuera fiel al compositor, pero sí lo era a esa construcción sobre la forma pura que la historia había edificado con él. El sonido del Bach gouldiano expresaba —y en gran medida aún lo sigue haciendo— la idea que la sociedad culta tenía acerca de Bach.

Sin embargo, pocas interpretaciones como la de Gould, con su definitiva estética de lo tajante, lo rápido y lo breve, contradicen tanto lo que se sabe acerca de los deseos de Bach en cuanto a la interpretación de sus obras para teclado. En la introducción a sus *Invenciones y Sinfonías* (que es el nombre con el que publicó sus *Invenciones a tres partes*), por ejemplo, pide a sus alumnos dos cosas: la “comprensión de la fuerza y carácter verdadero” de la composición y que “nunca dejen de cantar con su instrumento”. El barroco fue un movimiento estético de origen eminentemente vocal. Numerosos teóricos apelaban a la voz para justificar la retórica y el tratamiento de los afectos esencial para el gusto de la época. El célebre violinista Tartini afirmaba que

“para poder tocar, primero hay que poder cantar”. Resulta bastante improbable, por lo tanto, que en una serie de variaciones donde al tema, además, se lo llamaba “Aria”, la imagen de lo vocal y lo cantabile no estuviera presente. Ya la concepción de las Goldberg como obra es una imposición de un modelo de circulación impensable en la época de Bach. Que el aria debiera ejecutarse siempre seguida de las treinta variaciones y de su repetición final es, obviamente, un forzamiento provocado por las maneras de pensar la música generadas por el concierto público y el disco. En una época en la que no existían las radios ni los equipos de audio, la música tenía usos hoy desaparecidos pero entonces esenciales, como el solaz íntimo. Pero que, una vez que se decidiera tocar el *Aria* seguida por las *Variaciones*, no se intentara guardar una relación evidente entre éstas y el bajo que les daba origen, resultaría inadmisibile para cualquier época y estética. Y ése es, precisamente, el otro eje –además del abandono de la vocalidad– que caracteriza la visión de Gould: la construcción de una suerte de relato abstracto, guiado por las aceleraciones y los frenos repentinos y los más abrumadores cambios de tempo. Como ejemplo, bien puede bastar la desenfrenada excitación de la primera variación, sin relación alguna con la calma de algo que, vale la pena recordarlo, se llama “Aria”.

Sólo cuatro de las variaciones tienen un epígrafe o una referencia al tempo (la séptima, “al tempo di Giga”, la decimoquinta, “Andante”, la vigesimosegunda, “Alla breve”, y la vigesimoquinta, “Adagio”). Todas ellas ocupan lugares importantes dentro de la arquitectura global. Se trata de la primera variación del tercer ciclo de tres, del canon a la quinta y en inversión que señala la mitad del conjunto y que, además, es la primera variación, en modo menor, de la primera y de la última –y extraña, “antimatérica”, en palabras de Egarr– variación del octavo grupo. La indicación “Aria”, por otra parte, en el barroco

implica una cierta cuestión de velocidad. Esa palabra –o la versión *Ayre*, en algunos casos– indica, a la vez, lento y cantabile. Todas aquellas variaciones que no tienen una indicación específica, puede inferirse con bastante facilidad, deben interpretarse en un tempo que remita al del *Aria*.

El director Arturo Toscanini decía que la tradición era la memoria de la última mala versión escuchada. No es que pueda decirse que las versiones de Gould sean malas interpretaciones. Tanto su primigenia grabación de 1955 como la que la completa y perfecciona, de 1981, son verdaderas obras maestras y fijan, sin duda, una mirada sobre las obras que es, además, la mirada de una época y un imaginario cultural. De lo que se trataría, en todo caso, es de relativizar su valor canónico. De negarles, por lo menos, el lugar de tradición única. Y en ese aspecto es donde se destaca la versión grabada por Egarr, quien, además de respetar todas las repeticiones indicadas en la partitura y de ornamentar con discreción esas repeticiones, como corresponde si se parte de un paradigma estilista –lo que, desde luego, no es obligatorio–, completa su generosa extensión con los *14 Cánones* sobre el mismo bajo de las *Variaciones Goldberg* que Bach también incluyó en el *Clavierübung IV* y que en la Edición Bach figuran como *BWV 1087*. Decir que esta interpretación es la primera de una nueva era podría parecer exagerado pero, de hecho, hasta entonces no había aparecido ninguna en la que, independientemente de otras cuestiones de fraseo y articulación, se pusiera tal énfasis en la característica cantabile y en la relación de tempo entre el aria y las variaciones. Egarr, que ya había registrado grandes versiones de las *Sonatas para violín y clave* de Bach junto con Andrew Manze (y, también con él, de obras de Biber, Händel y Mozart, entre otras), deslumbra con su digitación perfecta (a pesar de todo gouldiana, qué duda cabe), con sus arcos melódicos siempre inteligibles, con su sentido de la *inegalité* rítmica, fundamental en el barroco, con la claridad en la exposición temática y en los planos, en los pasajes más contrapuntísticos, y con su manera de no hacer perder de vista jamás el bajo de la chacona sobre

el que las variaciones se construyen. Egarr, en todo caso, no piensa al clave, a la manera de Gould, como un piano primitivo –en una época en que el piano, tal como hoy se lo conoce, aún no existía mal podía pensarse un instrumento como su antecesor–, sino como un laúd moderno, con teclado, pero con las mismas características íntimas y cantantes de ese instrumento.

Entre las particularidades de la versión está, también, el temperamento, es decir, la manera en que fue afinado el instrumento, una copia de un original flamenco de Rückers, de bellissimo sonido y magníficamente grabado en la iglesia de Doopsgezinde de Haarlem, en Holanda. La actual escala de doce sonidos es una convención, donde todas las notas están apenas desafinadas para que no haya ninguna en que la desafinación sea excesiva. Es que la división de la octava en doce sonidos jamás es exacta y, a lo largo del tiempo, desde las mediciones de Pitágoras, fueron cambiando las maneras de hacerlo. Es decir, fueron cambiando las decisiones acerca de qué se desafinaba para que la escala fuera razonablemente afinada, por lo menos en sus intervalos más usuales. La discusión acerca de cuál fue la afinación preferida por Bach lleva tantos años como la preocupación filologista en relación con la interpretación de su música. Y el musicólogo Bradley Lehman, en un artículo publicado en el número de mayo de 2005 de la revista *Early Music*, propone una hipótesis tan verosímil como sencilla (ésas son siempre las mejores hipótesis). Según él, la clave sobre el temperamento preferido la da el propio Bach, precisamente, en la portada del *Clave bien temperado*. Todos los rulitos, de apariencia meramente decorativa, que se encuentran sobre el título de la obra no estarían haciendo otra cosa que indicando las relaciones de distancia que debe haber entre un sonido y otro de la escala. Egarr, además de pedirle al constructor de su instrumento, Joel Katzman, que colocara plectros de pluma de gaviota en lugar de los usuales de plástico –lo que, aunque parezca una sofisticación excesiva, indudablemente influye en el sonido cantabile–, afinó el instrumento sobre un La de 409 vibraciones por segundo –

aproximadamente medio tono más grave que el actual– y de acuerdo con el temperamento Lehman, que, por añadidura, suena bien. “He intentado que el *Aria* aparezca en el trasfondo musical incluso en las partes más acrobáticas y decididamente grandiosas”, afirma Egarr en *Goldberg*, acerca de sus *Goldberg*. Y concluye: “No consigo siquiera imaginar el momento en que me sea posible alcanzar un punto de comprensión total de la música de Bach y, en particular, de sus *Variaciones Goldberg*, además de una satisfacción plena en su interpretación. Se trata de una música consumada, perfecta e inagotable. Sólo nos queda esperar que, al dejar que esta música cante y respire, y hacerlo con inteligencia, podamos comunicar de la mejor manera qué había en la mente y el alma extraordinarias de Bach”.

HOY TODO EL HIELO EN LA CIUDAD

Recibí la noticia a la tarde. Lo primero que hice fue poner un disco. Una canción. “Los libros de la buena memoria”. Después escribí lo que saldría en el diario al día siguiente.

El 8 de febrero de 2012, Luis Alberto Spinetta murió a los 62 años. El cáncer de pulmón había sido diagnosticado en julio del año anterior.

Estoy con mi primo Miguel en el patio de un departamento de La Perla, en la calle Necochea a media cuadra de Independencia. Recuerdo los higos de un árbol junto a la entrada, un metegol en un club de barrio, probablemente de los curas, y una canción que escucha Carmen, su madre. En casa no se oye radio, apenas el noticiero de la mañana para saber la temperatura antes de ir a la escuela. Conozco a los Beatles y poco más. Los discos de mi padre: un sexteto de Brahms, Aznavour, Edith Piaf, Tango para una ciudad de Piazzolla. Tengo 12 años. La música no tiene demasiada importancia para mí. Antes está el fútbol y, sobre todo, los planes casi siempre absurdos para lograr hablar con la hija de una amiga de mi madre, que tiene un año menos que yo y cumple años un día antes, lo que me parece un signo inexorable del destino. Esa canción, que volveré a escuchar varias veces ese verano por una voz que luego sabré que era la de Leonardo Favio, me convertirá en otro, aunque todavía no pueda saberlo. Muy poco después, en casa de Juan Rodolfo, que compraba la revista Pinap, sabré el nombre de Spinetta. Compraré “Tema de Pototo” en la disquería Musiquita, en la Galería París,

frente al Parque Rivadavia donde, hasta hacía apenas unos meses, jugaba carreras en bicicleta. Y descubriré esa música, esa guitarra rítmica, tan beat, unida a la tristeza que anidaba en esa voz aguda, casi de niña, y en unas pocas palabras: para saber cómo es la soledad.

Las exégesis abundan en fórmulas como “padre” o “fundador del rock nacional”. Limitar su importancia a la mera estadística de un género sería, sin embargo, una injusticia mayúscula. Porque de lo que se trata no es de quién llegó primero a ningún lugar ni del modesto valor que pudiera tener la invención del rock argentino. Todo eso existe, eventualmente, pero lo que Spinetta hizo, como antes José Dames, Lucio Demare, o Eduardo Falú, fue crear algunas de las piezas más significativas de un largo período de cuatro décadas que coincidieron, por otra parte, con la aparición de una nueva forma de la canción argentina, alejada del tango y el llamado folklore, aunque en muchas ocasiones –tal vez en las mejores– fuera capaz de abreviar en ellos.

Ni “Ella también”, ni “Barro tal vez”, o “Los libros de la buena memoria”, o “Las golondrinas de Plaza de Mayo”, o “Laura va”, “Durazno sangrando”, “A estos hombres tristes”, “Los elefantes”, “Hoy todo el hielo en la ciudad”, “La cereza del zar”, “Credulidad”, “Seguir viviendo sin tu amor”, “Tema de Pototo” o “Tu vuelo al final”, por sólo nombrar algunas de sus canciones, se agotan en los estrechos límites de un estilo ni de una generación. Cuando, en 1968, Leonardo Favio cantó “Tema de Pototo”, cambiándole el título por “Para saber cómo es la soledad”, entendía, en todo caso, que de lo que se trataba no era de una canción de rock –aunque entonces no se las llamara así sino “beat”– sino, simplemente, de una gran canción.

“La música es algo que va más allá de si uno da recitales o no. Hay que librarse de todo eso y quedarse con la naturaleza del sonido, como para ver bien a qué jugamos con este lenguaje tan maravilloso”, decía Spinetta en una charla abierta ante estudiantes de música, en 2001. Y concluía con una de esas

iluminaciones, esas metáforas desaforadas con las que lograba forzar las palabras, invadirlas de un ritmo propio y hacerles decir lo que nadie había dicho antes: “Y a mí, que me siento un pequeño músico, frente a músicas que son el cielo, me encanta poder difundir algunas ideas que creo que son válidas. Me encanta poder hablar de lo sagrado que tiene el sonido. De esa arcilla con la que, si se tiene la visión del cielo, se puede elaborar el cielo”.

El arte de Spinetta, en todo caso, siempre había tenido que ver con llevar los materiales –una melodía de una amplitud melódica inédita, una armonía que la recorría con un significado sorprendente, unos acentos que la convertían en elemento vivo– a su propio terreno, allí donde estaba “la cereza del zar impulsada por él”; allí donde se compelia a figurarse que se perdía “la cabeza”. Esos acentos a contrapelo en la canción “Figuración”, incluida en esa suerte de mapa de futuros territorios que fue el primer disco de larga duración de Almendra, son, en ese sentido, toda una declaración. Porque podría pensarse en un error; en una falta de pericia en la manera de conciliar música y letra; en un trabajo apresurado o demasiado autocomplaciente. Pero, en cambio, están las versiones anteriores de ese tema, escuchadas en vivo, donde todo cabía perfectamente y todavía la cabeza no se había perdido en un nuevo acento. Y esas versiones muestran que no hay error sino decisión. Que la desnaturalización de la palabra era necesaria para crear un efecto.

Tuve ese primer LP en mis manos un martes a la tarde, creo. Hacía ya varios días, o semanas, en que preguntaba en Musiquita, para averiguar si ya había salido. Para ese entonces el tocadiscos, un Winco color crema, ya había pasado a mi habitación. Y con una radio portátil bajo la almohada escuchaba “Modart en la noche” mientras mis padres suponían que ya dormía. Tenía los dos simples de Almendra que había conseguido –mucho

después me enteré de que había habido otro, el primero, donde el lado B de “Tema de Pototo” no era “Final” sino “El mundo entre las manos”-. Escuchaba sin parar “Tema de Pototo” y “Hoy todo el hielo en la ciudad”. “Campos verdes” me parecía tonta. Y de “Final” me gustaba todo menos el final, que me desconcertaba. Gracias a las revistas (Pinap, Cronopios, Pelo a partir del año siguiente) y a la radio había aparecido un nuevo mundo. Toda una constelación de nombres antes desconocidos eran centrales en mi vida: Traffic, Cream, Jethro Tull, “No pibe”, por Manal. Y un primer LP de Almendra del que Cronopios había adelantado una letra: “Cuánta ciudad, cuánta sed, y tú un hombre solo”, decía. Mi memoria no coincide con el dato acerca de la publicación del disco. Salió en enero; lo recuerdo invernal. Sí me acuerdo, con la exactitud con la que se rememora un cataclismo o una revelación, del momento en que el disco empezó a girar, el pickup se apoyó en esa superficie irregular, siempre algo combada en las ediciones de esa época, y sonó “Muchacha (ojos de papel)”. Mis canciones preferidas, sin embargo, fueron otras. “Plegaria para un niño dormido” (y ese pequeño, discreto piano casi susurrado), “A estos hombres tristes” (el solo de guitarra, la manera en que la voz emergía, se expandía en ese comienzo: “Salva tu piel, la ciudad te llevó el verano”). Y “Laura va”, claro (el arpa, el bandoneón, la voz quedándose en “y el sol también”). Algo de esa primera escucha todavía está conmigo. Buscaba, y aún lo hago, recrearla con cada nueva música que llegaba a mis manos.

El tiempo era veloz, en los finales de la década de 1960. Un día los Beatles sacudían al mundo con la *Banda del Sargento Pepper* y al otro ya no existían. De un disco a otro de The Who, Procol Harum, Moody Blues o The Hollies había universos de distancia. Y la historia del grupo que cambió para siempre la historia de la música artística de tradición popular en la Argentina también fue rápida. En 1966 The Larks, un grupo en el que tocaban Luis Alberto

Spinetta y el baterista Rodolfo García, cambiaba de nombre por The Mods y luego se unía a Los Esbirros, donde tocaban el guitarrista Edelmiro Molinari y el bajista Emilio del Guercio, ambos compañeros de Spinetta en la escuela San Román. Después de un año de paréntesis, motivado por el servicio militar de García, en marzo de 1968 el grupo retomaba sus ensayos y cambiaba de nombre. Pensaron llamarse La Organización o El Tribunal de la Inquisición. Finalmente eligieron Almendra. Una conversación casual con el productor discográfico Ricardo Kleiman (también factótum del programa radial “Modart en la noche”, patrocinado por su empresa familiar), a la salida de un recital de Los Gatos en el teatro Payró, derivó en la firma de un contrato con la RCA Víctor.

En agosto, la revista *Pinap* –la primera dedicada casi exclusivamente a la “música beat” y destinada explícitamente, en la Argentina, a un público juvenil–, en su número 5, hablaba por primera vez de ellos. “Almendra se llama el conjunto que, seguramente, se va a convertir en la sensación de la próxima primavera porteña”, sentenciaba. “El capo del group (sic), José Luis (sic, de nuevo), según algunos de los más entendidos músicos beats de Baires, está destinado a ser una especie de prolífico Lennon argentino: tiene alrededor de sesenta temas compuestos, ‘uno mejor que el otro’ según dicen. Almendra ya está grabando sus temas y el mes que viene RCA los lanzará al mercado.” Ya eran capaces de vaticinar el éxito y calificar la música del grupo, aunque nunca la habían escuchado, no sabían el nombre de Spinetta, y anunciaban grabaciones que, en rigor, recién comenzaron un mes después de que el artículo fuera escrito, con el registro, el 20 de agosto, de “Tema de Pototo”.

Pero hay una canción grabada apenas un mes después, el 2 de octubre, que alcanza para poner en escena, con toda su magnitud, el talento de este supuesto “Lennon argentino”. El tema ocupará el lado A del segundo simple del grupo.

Su nombre era “Hoy todo el hielo en la ciudad”. La sola mención de la ciudad en un título ya significaba algo. Y esa ciudad era, en este caso, una fantasmagoría. Una ciudad cubierta por el hielo. Un blanco profundo permanente, arriba y abajo; de nada servía perforar el hielo y remontarse al cielo: sólo se podía observar el hielo en la ciudad. Allí aparecía, muy tempranamente, una guitarra distorsionada. También un vibrafón –tocado por Mariano Tito– y un pitido electrónico *à la* Pink Floyd. Y además, una escena genial. Como sucederá más adelante con el Capitán Beto –esa brillante continuación de Trafalgar Medrano, el camionero espacial que había creado Angélica Gorodischer–, esta fantasía en blanco y blanco aparecía anclada en Buenos Aires, aun cuando nunca se la nombrara. No podía ser otra la ciudad donde “inmóvil ha quedado un tren, entre el hielo de la estación” y en que “mientras no hay nadie que pueda ayudar, los niños saltan de felicidad”. En la ciudad de la dictadura de Onganía, allí donde no se podía hablar y reinaba la censura, y donde el tango venía cantándole a una ciudad irreal –sin casas de departamentos ni migración interna– y a un barrio idealizado y convertido en mito desde hacía décadas, por primera vez esa geografía imaginaria era trazada desde otra parte. Eran los años en que Cadícamo llamaba “cretinos y turros” a los que “escuchan a los Beat’s” y Spinetta cantaba, a los 18 años, “cuánta ciudad, cuánta sed, y tú un hombre solo”.

Fui al Festival Pinap solo. Era el más chico y el que tenía el pelo más corto. Volví a casa diciendo que había visto hippies verdaderos. Escuché a Almendra. Escuché La barra de chocolate, el grupo de Pajarito Zaguri. Y escuché un extraño supergrupo formado, o eso creía en ese momento, de acuerdo con el voto de los lectores. De Almendra estaban Emilio del Guercio y Spinetta. Pero él no cantaba. Tenía a su cargo la guitarra rítmica. La primera voz era Amadeo Álvarez, el cantante de La Nueva Conexión N° 5.

Sin embargo, ya en el segundo tema, Spinetta fue invitado por él a sumarse. Cantaron, casi con certeza, en inglés.

En 1968, lo que después se llamó rock no entraba en los diarios. Es más, allí no había crítica de música popular. El pionero, en esa materia, fue Jorge Andrés, en sus notas para la revista *Análisis* y, un poco después, en el diario *La Opinión*. “Antes de seis meses, no menos de 30 grupos de virginal anonimato lograron un contrato de exclusividad con alguna grabadora o productor independiente”, diagnosticaba en un artículo publicado por *Análisis* el 30 de marzo de 1971. Allí citaba a un buscador de talentos de un sello grabador diciendo “en la Capital hay por lo menos un conjunto –*así se designaba a lo que más adelante se nombró como grupos o bandas*– en cada manzana” y afirmaba: “Al cabo de dos años de imprudente utilización, el rótulo música beat comprende ahora cualquier tipo de grupo, con la condición de que sus participantes sean jóvenes, no importa si practican una cerrada investigación underground o se dedican a las tonterías más calculadoras”.

Fui al B.A. Rock con el historiador Ricardo de Titto, que en ese entonces era mi compañero de banco en 3° E, en el Mariano Acosta. Grabé la actuación de Almendra con un pequeño grabador de cassette marca Bell & Howell que me había regalado mi padre a fines del año anterior, cuando aún casi nadie tenía cassettes. Era una cinta Norelco, de 120 minutos. Nos sentamos en las gradas del Velódromo, cuya existencia había desconocido por quince años, con el extremo del micrófono asomando del mismo bolso que usaba para llevar al club. Después escuchábamos, una y otra vez, un tema que, unos meses después, cuando se publicó el disco doble, sabría que era “Parvas”.

Para ese entonces, ya todo había sucedido. El 21 de noviembre del año anterior Almendra había actuado en el primer B.A. Rock, en el Velódromo, estrenando

gran parte de los temas de su álbum doble, que terminó de ser grabado seis días después y se publicó el 19 de diciembre. En esa ocasión, la canción “Rutas argentinas” había sido chiflada por gran parte de los asistentes. Era “música comercial” para los oídos de barricada azuzados por la revista *Pelo* y su taxativa división entre “progresivo” o “complaciente”. El 25 de ese mes fue la última actuación, en el cine Pueyrredón de Flores.

“DESVIRGAR LA MATERIA”

El protocolo indicaba que los grupos debían separarse, y Almendra se separó. Vino Pescado Rabioso, con la explicitación de un mandato más carnal (y la influencia de Led Zeppelin auestas). Pero estaba Spinetta, claro, y entonces todo acababa siendo distinto. Y nuevo, y desafiante. Y ese lenguaje “de época” se mezclaba con una serpiente que viajaba por la sal, y con una de las clásicas e inquietantes –y dolorosamente bellas– melodías de su autor. Después llegó Invisible. Y Jade. Y Los Socios del Desierto. Pero la originalidad siguió siendo la misma. “Veo a la música como el cielo”, decía Spinetta en aquella conversación con estudiantes de música. “Con la complejidad, la magnificencia y la sencillez del cielo.” Allí decía: “Inventar es maravilloso. Porque tenemos esa gran posibilidad de descubrir algo y volverlo cien por ciento efectivo, como decía John Cage. Lograr el máximo de utilidad de una materia sonora que originalmente no fue pensada como instrumento. Cuando no hay catálogo, cuando uno desvirga una materia, todo se inventa y al no haber con qué comparar lo que hacemos, eso es el máximo hasta que venga otro y le saque otro juguito. La materia, en esa primera vez, da todo de sí”. Definía la creación como una “colisión entre uno y los materiales” y “un milagro”.

Un teatro en Mar del Plata. Ya no soy el más chico. Tengo el pelo largo. Toca Invisible. En el escenario, Spinetta pasea de un lado al otro,

encorvado, con una sirena de ambulancia (¿o de coche policial?) sobre su espalda. Esa puesta en escena apareció después en una película, Hasta que se ponga el sol, que es, también, un réquiem.

Dos de las palabras más usadas por Spinetta en sus canciones son “luz” y “mirada”. Pero uno de sus sellos de fábrica –y de todo el rock argentino a partir de él– fue siempre la utilización de palabras inusualmente largas (“desenvolverás”, por ejemplo, en “Abrázame inocentemente”). Palabras que obligan a usar varios acentos o, directamente, a desplazarlos. En una tradición que, en el español, se remonta a Juan de Mena y a Francisco de Quevedo y, más cerca, a Rubén Darío, Spinetta (y curiosamente, casi al mismo tiempo Juan Gelman, en *Fábulas*) ya desde el primer disco de Almendra forzaba la prosodia. La colisionaba. “Es muy difícil conmoverse con la obra de uno”, decía. Se emocionaba con “ese instante en que la música puede enmudecerlo a uno”.

Enmudecer. Enmudecer por una voz que enmudece. Estoy frente a mi computadora. A mi lado, frente a mí, a veces desparramados, apilándose con voluntad propia, están los discos. Hablan también de una historia. La mía. Si los ordenara teniendo en cuenta su fecha de adquisición, como sugería en algún momento el personaje de Alta Fidelidad, la novela de Nick Hornby –y la película de Stephen Frears–, contarían mi biografía. Muchas de sus inclusiones hablan de las personas que amé y de las que amo; sus agujeros señalan los odios o, meramente, los desamores. Sé dónde comenzó esa historia, en qué casa, con qué tocadiscos, con qué canción. Esa historia incluye este libro que, a su vez, la incluye a ella. Pero hay una voz que ya no está. Una palabra que no veo llegar igual.

Sus sueños son luces en torno a mí.

AGRADECIMIENTOS

Escribir es un acto solitario. Y un libro, siempre –por lo menos para mí–, es un proyecto colectivo. Nada tendría lugar allí sin las ideas de los otros, sin conversaciones infinitas con amigos, sin la mirada crítica de quienes leen antes de que el libro acabe de acabarse.

Estos textos en particular deben su existencia, en primer lugar, a las más informales de las situaciones. Cafés, asados, sobremesas, escuchas conjuntas de música –esa vieja y maravillosa costumbre– han visto surgir muchos de los temas por los que estos breves ensayos transitan y han propiciado su discusión. Escenas que no sucederían sin coprotagonistas: Diana Theocharidis, Abel Gilbert, Jorge Fondebrider, Guillermo Hernández, Jorge Bielorai, Teresa Floriach, Alejandro Ares, Roberto Sarfati, Gustavo Fernández Walker, mi hija Laura, mis hermanas Andrea y Lucila, mi hermano Federico y gente entrañable con quienes, si no fuera por cuestiones de distancia –Tomás Gubitsch en París, Jaime Andrés Monsalve, Juan Carlos Garay y Natalia Algarín en Colombia–, conversaríamos aún más que lo que lo hacemos.

Nicolás Cabral, director de la revista *La Tempestad*, en México, y Juan Ignacio Boido, durante sus años como editor del suplemento *Radar* de *Página/12*, fueron corresponsables directos de los aciertos que algunos de estos textos, editados en sus versiones primigenias en esos medios, pudieran tener y, obviamente, son absolutamente inocentes en relación con sus errores. Y lejos del último lugar en importancia, *El sonido de los sueños* (y hasta cabría en este caso evitar la itálica) no existiría sin Gaby Comte que,

encarnando a Penguin Random House –por esas cosas de la metonimia–, creyó en él y lo alentó desde el primer momento.

El extraño destino del hombre que grabó por primera vez *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, el Oeste psicodélico de Ennio Morricone, gitanos en Europa y rusos en México, Liszt, Víctor Hugo y la verdadera Carmen, el clavecinista que cometió el error de enamorarse y acabó como misionero en un virreinato perdido. También Billie Holiday, la comedia de Broadway — que nada tenía de comedia— y la sinfonía que Mozart pensó como comedia, el encuentro entre William Burroughs y Ornette Coleman, los sonidos del mar, *Let it be* y el arte de lo incompleto, Sandro, Ginastera, Paul Desmond, Chet Baker y los misterios de Miles Davis. Y también algunas marcas personales: María Elena Walsh, Luis Alberto Spinetta.

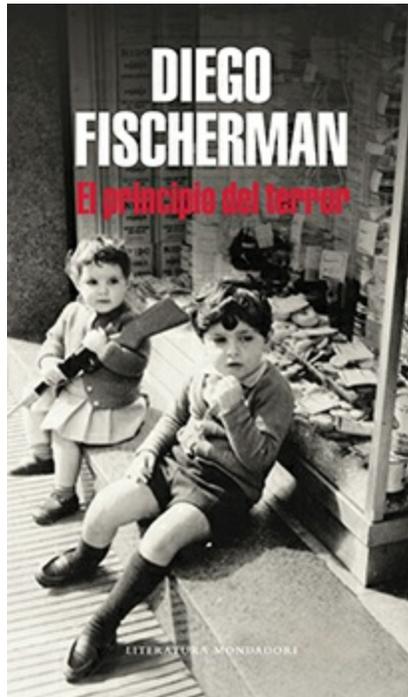
En esta serie de ensayos breves, Diego Fischerman enhebra verdaderas joyas sobre música. Es decir, sobre el sonido: la sensación o la impresión producida en el oído por un conjunto de vibraciones que se propagan en un medio elástico, y que, como el aire, pueden ser la levedad o la espesura de un sueño.



DIEGO FISCHERMAN

Es autor de *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (2004, reeditado en versión ampliada en 2013), *Escrito sobre música* (2005, reeditado en versión ampliada en 2012), *Después de la música. El siglo XX y más allá* (2011); y, en colaboración con Abel Gilbert, de *Piazzolla. La biografía y Piazzolla. El mal entendido. Un estudio cultural* (ambos en 2009). Publicó el volumen de cuentos *El principio del terror* (Mondadori, 2010), y actualmente prepara su novela *La gran fuga*. Se desempeña como crítico musical y periodista en *Página/12*, y en diversas publicaciones argentinas y extranjeras. Fue editor de la revista *Clásica* y coordinó las ediciones discográficas completas de Astor Piazzolla, Mercedes Sosa, Horacio Salgán y Edmundo Rivero para los sellos Universal, Sony y Lantower. Conduce los programas *La discoteca de Alejandría* (Radio Nacional Clásica), *Tren de noche*, un ciclo de jazz con desvíos y ocasionales descarrilamientos (Radio de la Universidad de Buenos Aires), e *Historias en modo mayor* (La 2x4).

Foto: © Alejandra López



[Otro título del autor en megustaleer.com.ar](http://megustaleer.com.ar)

Fischerman, Diego

El sonido de los sueños / Diego Fischerman.- 1a ed.
- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Debate, 2017.
(Debate)
Libro digital, EPUB.

Archivo Digital: descarga y online.

ISBN 978-987-3752-74-2

1. Música. 2. Ensayo Histórico. I. Título.

CDD 907.2

Diseño de cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial / Rompo

Edición en formato digital: junio de 2017

© 2017, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.

Humberto I 555, Buenos Aires

www.megustaleer.com.ar

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.

El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

ISBN 978-987-3752-74-2

Conversión a formato digital: Libresque

Penguin
Random House
Grupo Editorial

Índice

El sonido de los sueños
Dedicatoria
Interludio marino
El temblor de Lady Day
La interzona: William Burroughs y Ornette Coleman
Estaciones en guerra
Fragmentos: Paul Bley
El grano de la voz de Tom Waits
El sonido de los sueños
Érase una vez en la música del Oeste
Las tres vidas de Domenico Zipoli
Coro: Luciano Berio
Turismo atómico: BOAT
Canon y variaciones
En el principio (en el final): *Popol Vuh*
Círculo polar
Incompletos
Todo lo que necesitas es oído: George Martin
El toque (latino) americano
La cuna se mecerá: Marc Blitzstein
Jugar en el mundo: María Elena Walsh

Chet Baker y un disco fuera del tiempo
Martini seco: Paul Desmond
A tiempo. En el tiempo: Dave Brubeck
Big bang: *Ah Um*
Ópera pop: Sandro
Un día, un gato: Barbieri
fuegos lentos
Caballos y amantes en el cielo
El otro
P. M. autor de *La Carmen*
El misterio de Davis y la diadema de berilos
Del Congo a la Luna: Mbongwana Star
Segundo acto: Natalie Cole
Drama jocoso: *Sinfonía N° 41* de Wolfgang Mozart
Una púber demasiado bella: György Ligeti y el jazz
El viento
Lo que se escucha. Lo que se entiende
Sus dos voces: Joni Mitchell
La melancolía y el caos: Kenny Wheeler
Una vaca de espaldas: Pink Floyd
Cuatro espejos retrovisores: The Who
Gota de voz... cargada de humo: Julie London
Las variaciones que nunca calmaron el insomnio
Hoy todo el hielo en la ciudad
Agradecimientos
Sobre este libro
Sobre el autor

Otro título del autor
Créditos