

El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica

Nicolás Varchausky

El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica

Durante las primeras décadas del siglo veinte, la música contemporánea hizo un giro hacia la construcción tímbrica como parámetro central de su desarrollo estético, introduciendo a su vez el ruido como un nuevo material. El presente trabajo intenta identificar cómo este giro puede rastrearse también en el tango a partir del surgimiento de la orquesta típica. Se establece que este conjunto instrumental implica una invención tímbrica novedosa y estilísticamente fundacional para el género, definida por la amalgama entre cuerdas frotadas, piano y bandoneones. El trabajo expone que en el centro de esa amalgama entre instrumentos de afinación fija (piano y bandoneones) e instrumentos de afinación libre (cuerdas) yace la imposibilidad de una armonía en perfecta afinación. Esto instala una inestabilidad en el origen mismo de este timbre, construyendo una orquesta a partir de un componente de ruido fundamental, que expandirá su tensión a la música. A partir de un análisis espectral de esta amalgama, el trabajo acabará por proponer que el tango puede leerse como la expansión de ese ruido original, de ese desacuerdo básico, de esa tensión irresoluble.

Palabras clave: timbre, orquesta típica, ruido, afinación, *batimenti*.

The Original Noise of Tango: a Journey to the Center of the Orquesta Típica

During the first decades of the twentieth century, contemporary music turned its attention to timbre as a central parameter of its aesthetic development, introducing noise as a new material. This article tracks how Tango music also incorporated noise as an important characteristic of the genre with the rise of the Orquesta Típica. We argue that this specific instrumental line-up implies an original timbral invention from which the whole genre does unfold, based on the mixture between bowed strings, piano and bandoneones. The article proposes that at the center of this amalgam between fixed and free tuning instruments, lays the impossibility of a perfectly tuned harmony. This installs great instability at the origin of this timbre, resulting in an orchestra built upon a foundational noise component that will expand its tension into the music. After doing a spectral analysis of this timbre, the article suggests that Tango can be thought of as the expansion of this original noise, this basic disagreement, this unresolved tension.

Keywords: timbre, tango orchestra, noise, tuning, beatings.

1. A lo largo de su historia, el tango nos ha ofrecido diversas versiones que explican el carácter dramático de su música y las fatalidades que abundan en su poesía. Hay cierto consenso en ubicar el origen de esas versiones en la influencia de las sucesivas olas de inmigrantes italianos, españoles y judíos de nacionalidad diversa, que nostálgicos de su hogar y mayormente en la bancarrota conjuran a través de un género musical que al mismo tiempo ayudan a crear las penurias que los aquejan. El propósito de este trabajo no es desmentir ese consenso sino acaso complementarlo, proponiendo una observación menos sociológica y más musical de ese carácter. La estrategia es entonces buscar algunas respuestas analizando el timbre de la formación instrumental que le otorgó al género su identidad definitiva: la orquesta típica.¹

Al pensar acústicamente la lógica material presente en el sonido que lo definió, intentaremos especular acerca de las características del tango, ya no desde las circunstancias externas que le dieron origen sino desde el interior mismo de su propio timbre. Argumentaremos finalmente que es a partir de este timbre que el tango logra su forma final, siendo a la vez inicio y consecuencia de su carácter. Para lograrlo apelaremos a una perspectiva más propia de la música electroacústica, cuyo interés suele privilegiar las componentes materiales del sonido, intentando explicar algunas particularidades sobresalientes del género a partir de una interpretación del análisis espectral de su timbre original.

2. Pensemos primero el contexto musical en el que surge la orquesta típica. En las primeras décadas del siglo xx, los compositores europeos iniciaron un giro estético que los alejó de manera más o menos progresiva de los preceptos armónicos que regían, aunque expandidos y reformados, desde hacía más de dos siglos. Esta nueva dirección rescataba al timbre de su subordinación a la armonía y la melodía, para convertirlo en un parámetro independiente con un rol protagónico en la construcción musical. Con enfoques diversos, surgieron nuevos pensamientos musicales cuyo denominador común era la importancia del timbre en la organización musical y la construcción de los sonidos. La Segunda Escuela de Viena exploraba toda la red interválica que el Clasicismo y el Romanticismo habían ignorado, abriendo un campo de sonoridades disonantes ajenas hasta el momento a la música orquestal. Debussy repensaba el acorde ya no desde su función armónica sino como una sonoridad en sí misma. Con una actitud aún más radical, la vanguardia futurista proponía reemplazar a la música por un arte de los ruidos y construía una orquesta de máquinas que producían ruidos, estruendos y crepitaciones. Varèse y Chávez componían obras exclusivamente para instrumentos de percusión, es decir, para sonidos que no eran notas. Incluso otras artes como el cine a través de Dziga Vértov y la literatura Dadá, incursionaban en experiencias

¹ Este artículo fue presentado en el Coloquio *Pensar, Escuchar y Representar el Tango* realizado en la Alianza Francesa entre el 25 y el 27 de abril de 2013. Agradezco a Marina Cañardo la invitación para participar de ese evento.

sonoras involucrando fuentes no instrumentales, privilegiando sonidos de altura indeterminada y organizaciones verticales que la armonía funcional era incapaz de explicar. En la Argentina, faltarían algunos años para que los compositores locales realizaran sus propias versiones de estas nuevas concepciones. De todos modos, el espíritu de la época logró introducirse subrepticamente por esos años en nuestro país para emerger acaso en el lugar menos pensado: la música popular rioplatense. Cuando hacia fines de la segunda década del siglo comienzan a aparecer grupos instrumentales conformados por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo, lo que surge no es solo el carácter sonoro estilísticamente fundacional de una expresión musical poderosa y original, sino también un timbre inaudito que introduce al ruido como su componente fundamental. Para entender la originalidad de la invención tímbrica que significa la orquesta típica, es necesario primero pensar un poco acerca del orgánico del que, por lo menos nominalmente, es deudor: la orquesta clásica.

3. Si nos detenemos a pensar en las distintas familias de instrumentos que forman parte de la orquesta clásica, es interesante notar que todos tienen la posibilidad de corregir su afinación mientras son ejecutados. Por un lado, en los instrumentos de afinación libre como la totalidad de los instrumentos de cuerda y los trombones, esta posibilidad es máxima por ser estructural a la construcción misma del instrumento. La ausencia de trastes en el diapasón de las cuerdas y la vara deslizable del trombón permiten y desafían a sus ejecutantes a afinar cada nota, cada vez. Es decir, una vez encontrada la referencia inicial antes de comenzar a tocar, deben realizar el proceso de afinación de manera permanente y en tiempo real, nota por nota, hasta el final de la interpretación. Esta característica agrega una gran dificultad en la ejecución de estos instrumentos, a la vez que una gran flexibilidad, ya que habilita la posibilidad de una afinación perfecta –posibilidad teórica que encuentra su límite, claro está, en la habilidad de los músicos y en última instancia en el factor humano, pero que existe como posibilidad–. Por otro lado, el resto de los instrumentos de la orquesta, mayormente de viento (maderas y metales), son de afinación fija: un sistema de llaves o pistones prefigura la afinación de cada nota, basado en una nota de referencia determinada por la longitud total del tubo. Por un lado, como la posición inicial de la embocadura determina esta longitud final y por ende la afinación global del instrumento, resulta sencillo para el ejecutante corregir la afinación de base desplazando la embocadura en el momento. Sin embargo, esta prefiguración no nos asegura la correcta afinación final de la nota ya que en última instancia esta depende de la posición de los labios en relación a esa embocadura al momento de ejecutar la nota. Esta característica común a todos los instrumentos de viento implica que, de manera más o menos radical, sea posible corregir la afinación de cada nota mientras es ejecutada. Algunos logran correcciones de unas pocas comas, otros consiguen realizar pequeños *portamenti* y unos pocos *glissandi* de hasta un tono. Es decir, que a pesar de ser instrumentos de afinación fija, pueden realizar correcciones significativas mientras tocan.

Habitualmente, es el oboe el encargado de dar la nota de referencia para que la orquesta afine, debido a su registro y a su timbre claro con pocos armónicos. Ahora bien, la introducción de un piano en ese conjunto fuerza a toda la orquesta a tomarlo como referencia de afinación, ya que el proceso para afinar un piano es largo y complejo, siendo además imposible realizar ningún tipo de ajuste durante su ejecución. Gracias a la relativa facilidad y rapidez con la que podemos afinar los instrumentos de la familia de las cuerdas, las maderas y los metales, esta referencia inmóvil que impone el piano no resulta problemática. Entonces el oboe afinará con el piano, y luego la orquesta afinará con el oboe como lo hace habitualmente

Esta característica general de los instrumentos de la orquesta no es casual, y responde a una concepción estética predominante hasta principios del siglo XX que privilegiaba y tendía a la consonancia y el “buen temperamento” tanto a nivel micro como macro. Resulta entonces lógico y necesario para esa estética generar un conjunto instrumental capaz de, al menos conceptualmente, lograr una consonancia perfecta minimizando e intentando excluir toda desafinación. Entendemos entonces a la orquesta clásica como una maquinaria cuyos partes deben, como condición de pertenencia, tener la capacidad de corregir su afinación en tiempo real en función del contexto. Pensemos ahora qué ocurre en la orquesta típica.

4. La sonoridad planteada por la orquesta típica es única y está definida por la amalgama entre cuerdas frotadas, piano y bandoneones. A la luz de lo expuesto en relación a la orquesta clásica, esta amalgama presenta características estructuralmente diferentes. El conjunto se conforma por una familia de instrumentos de afinación libre, las cuerdas, y dos tipos de instrumentos de afinación fija, el piano y los bandoneones. Las cuerdas frotadas, representadas en las primeras versiones de estas orquestas por dos violines y un contrabajo, se encuentran así en un dilema no menor: ¿a cuál de los dos tipos de instrumento de afinación fija con los que conviven tomar como referencia? Como ya dijimos, afinar un piano es un proceso arduo y de largas horas. El caso de los bandoneones no es diferente, con el agravante de que su proceso de afinación es en cierta manera destructivo, ya que implica limar las lengüetas de metal que al vibrar con el aire insuflado por el fuelle producen su sonido. El problema surge al ser altamente improbable que el piano y los bandoneones estén afinados exactamente a partir de la misma nota de referencia. Especialmente si pensamos que ya casi no hay bandoneones nuevos equiparables a los tradicionales, por lo que los que circulan tienen al menos medio siglo de uso (o desuso) y sucesivas afinaciones. Tenemos entonces dos instrumentos de afinación fija condenados al desencuentro permanente. Más aún, no sería extraño que los bandoneones tampoco estén perfectamente afinados entre sí. Es decir que en realidad tenemos tres fuentes de sonido afinadas tomando tres notas de referencia diferentes, y sin posibilidad de hacer nada al respecto. La introducción de las cuerdas en este contexto no hace más que contribuir a la confusión general, ya que las cuerdas deberán de alguna manera elegir o hacer un promedio entre las tres afinaciones contra las que tocan.

Se entiende que estas desafinaciones entre los instrumentos son variables y muy pequeñas, típicamente de unos pocos Hertz. Dependiendo del registro, esto puede resultar margen suficiente para que el oído, en lugar de escucharlas como desafinaciones, incorpore esas diferencias como parte de la sonoridad general de la orquesta. Pero lo cierto es que estas mínimas diferencias producen una rugosidad en el timbre que suele percibirse como una oscilación o inestabilidad en el sonido, y si esa brecha crece, lo que oímos puede describirse como cierta “suciedad”, “rugosidad” o simplemente “ruido”. En su versión más simple –representado con sinusoides– el resultado de dos frecuencias separadas por muy pocos Hz da como resultado una cantidad de oscilaciones (o *batimenti*) regulares por segundo que pueden calcularse como el resultado de $|f_1 - f_2|$. Por lo tanto, si un bandoneón está afinado a 440Hz y otro a 442Hz, al tocar la misma nota en el mismo registro escucharemos cómo la amplitud del sonido oscila entre sus picos y valles dos veces por segundo.

A medida que la diferencia entre las frecuencias es mayor (y antes de que esa diferencia crezca lo suficiente para percibir las como dos notas diferentes), notamos cómo esas oscilaciones se hacen cada vez más rápidas hasta convertirse en una componente inarmónica. A medida que agregamos más frecuencias muy cercanas, percibimos una rugosidad creciente en el timbre resultante. Al trasladar estas discrepancias a timbres complejos con innumerables armónicos escalamos estas discrepancias innumerables veces hasta volverlas audibles en la forma de rugosidades que, de manera quizás imperceptible, aportan una característica muy definida al conjunto sonoro que emerge de esta combinación de instrumentos.

Estos batimentos instalan entonces una inestabilidad en el origen mismo de este timbre, construyendo una orquesta a partir de una componente de ruido fundamental, que explayará su tensión a la música. Yace en el centro de esta amalgama entre diferentes instrumentos de afinación fija e instrumentos de afinación libre la imposibilidad de una armonía en perfecta afinación. Proponemos entonces que el tango puede entenderse como la expansión de ese ruido original, de ese desacuerdo básico, de esa tensión irresoluble. Ruido, tensión, inestabilidad y desacuerdo son las bases de un timbre que se expande hasta construir por analogía un género que las toma para definir su carácter musical y poético.

5. Intentemos rastrear estas características en diversos aspectos del género. Primeramente, la invención del timbre implicó la conformación del carácter definitivo del tango, comenzando por su tempo. Previo a la invención de la orquesta típica, el tango incursionó en formaciones diversas, de los tríos iniciales de violín, flauta y guitarra hasta los cuartetos o el piano solista. Es interesante notar que el carácter de estos primeros tangos distaba muchísimo de las melancólicas melodías, ritmos cadenciosos y sombríos acordes por venir. El tango era notorio en sus primeros tiempos por su vivacidad, picardía y alegre atmósfera. A propósito de este cambio brusco de carácter, Luis Adolfo Sierra señala la incorporación del bandoneón como punto de inflexión y sugiere, que

esta transmutación rítmica, ahora más lenta y parsimoniosa, se debió a la enorme dificultad que el adecuado manejo del novedoso instrumento oponía a las posibilidades de aquellos entusiastas ejecutantes, que suplían sus carencias de conocimientos técnicos nada más que con aguda intuición. Es decir, que las limitaciones de digitación de los primeros bandoneonistas del tango, los obligaba a tocar con llamativa lentitud rítmica.²

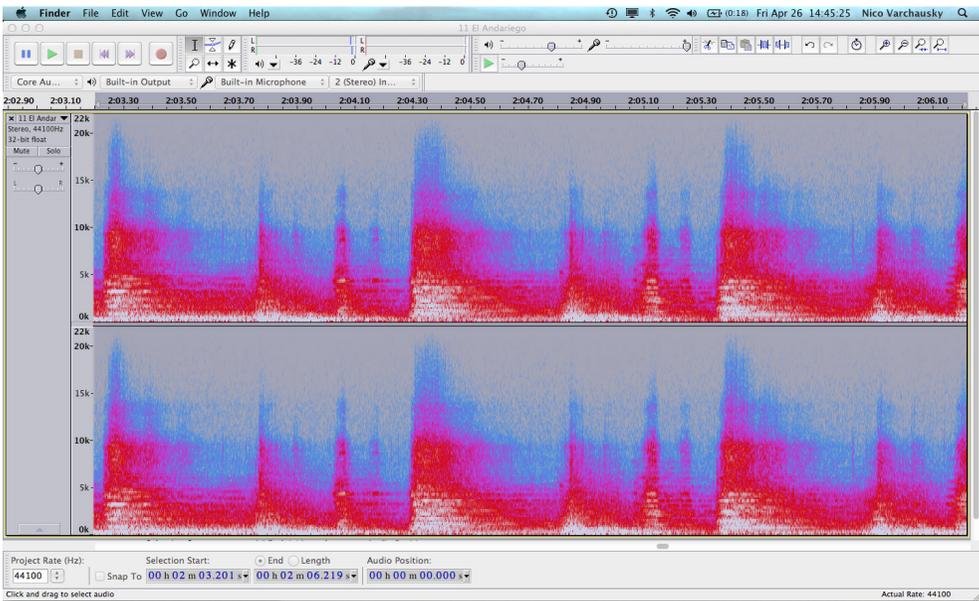
Ahora bien, es cierto que la introducción del bandoneón significó en sí misma un cambio dramático en la sonoridad de los conjuntos de la época, ya que amplió el registro, aportó nuevas articulaciones y dinámicas e instaló una sensación general de mayor gravedad y severidad. Demos crédito a Sierra y aceptemos que a partir de su incorporación además, el tango se volvió más lento. Pero poner la responsabilidad de esa nueva “parsimonia”, de ese cambio de carácter en un solo instrumento sin un análisis tímbrico y rítmico más detallado del conjunto, tiñe la operación de cierto aura de magia y queda trunca. Desde nuestra perspectiva, explicar el drástico cambio de tempo que experimenta el género es necesario, pero no suficiente, para dar cuenta de la igualmente drástica transmutación de su carácter. Por empezar, el complejo tratamiento del ritmo que tiene lugar en el tango no se reduce a una mera cuestión de tempo. O en todo caso, una de las características que le aporta gran complejidad rítmica al tango se da en gran medida por una cuestión de tempo, pero no en términos de velocidad sino de inestabilidad. Las interpretaciones con orquesta típica están plagadas, dentro de los confines de un mismo tango, de aceleraciones, desaceleraciones e incluso de detenciones totales. Esta fluctuación en el tempo, sumada al hecho notable de que siendo una orquesta de baile carezca de instrumentos de percusión, otorga una plasticidad a la superficie temporal inusual en otras músicas. Encontramos por lo tanto aquí, una de las posibles implicaciones del desacuerdo básico que late en el corazón de esta invención. Entendemos que estas oscilaciones, *batimenti*, rugosidades y en términos generales micro-desafinaciones que escuchamos todo el tiempo cuando escuchamos a una orquesta típica interpretar un tango, encontrarían su correlato en las oscilaciones temporales que distinguen al género. La proliferación de rubatos, acelerandos y calderones tendrían su origen entonces en el centro de un timbre definido por su inestabilidad, como si fueran su espejo y fatal consecuencia. Este desequilibrio intrínseco del timbre lograría así trascender su mera materialidad para tener un impacto en el género mismo, ayudando a definirlo. Acaso haya sido la sutil intuición (audición) de los músicos que primero forjaron, escucharon y trabajaron con este timbre que nunca descansa ni termina de acomodarse o asentarse, la que inició ese inexorable viraje en el carácter del género.

Otra característica del timbre iniciático cuyo rastro encontramos con facilidad y desarrollado en abundancia a lo largo de las distintas etapas del tango es el ruido.

² Luis Adolfo Sierra: *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2 ed., 2010), p. 40.

Como ya mencionamos, una de las características que vuelven a la orquesta típica una invención original es la ausencia de instrumentos de percusión en un conjunto instrumental cuya finalidad era hacer bailar a la gente. Para resolver esta aparente deficiencia, el género nos propone una solución ingeniosa y radical: bandas de ruido breves en un amplio espectro y con alta concentración de energía. En otras palabras, el característico “marcato tanguero”.³ Veamos un análisis espectral de un marcato:

Figura 1. Detalle del sonograma de *El Andariego* por la orquesta de Alfredo Gobbi



Observamos que además de los armónicos propios del acorde, hay una gran cantidad de energía en bandas inarmónicas. La violencia y la brevedad típicas de la ejecución de los “marcados” generan estas bandas de ruido con las que el tango se las ingenió para volver innecesaria la presencia de instrumentos de percusión. Pero el ruido en la estética tanguera es prácticamente omnipresente. ¿De qué otra manera podemos describir el “arrastre” sino como un *cluster* o banda de ruido? Inseparable del marcato, el arrastre es una masa sonora de altura indefinida caracterizada por un *cluster* de notas adyacentes, a veces incluso en *glissando*, que nunca se confunden con un acorde y que se ubican generalmente en el tiempo débil o en síncope. Es decir, por un lado contradiciendo al marcato, que suele ubicarse en los tiempos fuertes, desestabilizando el ritmo y por otro, sumando como él su importante dosis de ruido.

³ El “marcato tanguero” es una forma de acompañamiento en la que el acorde se ejecuta de manera breve y acentuada, con la intención de “marcar” generalmente los tiempos fuertes del compás.

Es notoria también la proliferación de disonancias –sobre todo segundas menores y mayores– tanto en las armonías como en las melodías solistas en forma de bicordios y *appoggiaturas*, que incluso suelen acentuarse.

Y por supuesto en términos de lo que suele describirse como efectos, por lo menos desde el sexteto de Julio De Caro en adelante, escuchamos una surtida paleta de ruidos y percusiones realizadas con técnicas de ejecución no convencionales: *strappata*, chicharra, tambor, látigo, cepillo, doble gallo, sirena, raspados sobre la botonera del bandoneón, golpes diversos sobre las distintas cajas de resonancia, *glissandi* rápidos y agudos en los violines o *pajaritos*, etc.⁴ Lejos de percibirse como un nostálgico intento de suplir la percusión ausente, estos ruidos suenan más como una *canchereada* ante lo irrelevante de esta falta.⁵ Como fuere, el ruido se hace presente allí de manera explícita y consciente, puntuando, articulando, subdividiendo, desestabilizando y creando texturas.

Finalmente, acaso la tendencia a la tragedia y los conflictos narrados en la letras de tango respondan también a esa tensión y a esa discrepancia que vibran en la intimidad del timbre que le da origen. Como si la sensibilidad de los poetas vibrara por simpatía con ese ruido original, con el *big bang* del tango. Como si esa tensión permanente se expandiera desde su núcleo y siguiera reverberando en la innumerable saga de desencuentros amorosos, vaivenes temperamentales, violencia doméstica, tensiones irresolubles y profunda añoranza que se despliegan en el imaginario poético del tango.

6. A modo de conclusión, podemos decir que el origen del tango tal como lo conocemos, en particular su imagen más acabada –que no es otra cosa que el producto de una acumulación sensible de décadas en torno de la orquesta típica– reside en el desacuerdo básico que emerge de la amalgama entre cuerdas, piano y bandoneones y que se exploya a la música y la poesía. Es decir que el tango encontró primero su timbre y luego desarrolló su carácter como una analogía o un eco de ese timbre, aquel que se volvió referente hacia su propio pasado y futuro.

⁴ Para un detalle de estos efectos ver Horacio Salgán: *Curso de Tango* (Buenos Aires: el autor, 2001), pp. 45-46; Ramiro Gallo: *El violín en el tango* (Munich: Ricordi, 2011), pp. 126-129; Julián Peralta: *La orquesta típica* (Buenos Aires: el autor, 2008), pp. 189-190.

⁵ En el lunfardo argentino, “canchero” refiere a alguien que hace gala de una supuesta sabiduría en algo de manera poco humilde. Cfr. Oscar Conde: *Diccionario etimológico del lunfardo* (Buenos Aires: Taurus, 2010), p. 85.