



RAFAEL COIRINI  
*Universidad Complutense de Madrid*

## Después de Piazzolla... nuevo tango y postango

---

Se puede establecer en el tango tradicional rioplatense un claro seguimiento de las corrientes conservadoras e innovadoras del género a lo largo de su historia, entendidas como el aporte de compositores e intérpretes que enriquecieron un conjunto de normas ya establecidas, normas que dictaban qué debía o no ser tango. La irrupción de Astor Piazzolla en la segunda mitad del siglo XX puso esto en tela de juicio y abrió esta música a algo nuevo, su Nuevo Tango. La impresionante e imprevisible repercusión de su obra en todo el planeta se impuso por encima de los cuestionamientos de aquellos que consideraban suya una música que hoy es de todos. Para las nuevas generaciones fue más fácil: Pablo Ziegler y Gerardo Gandini lo entendieron así y es esta su aportación al género, una música polisémica y actual que ya no es sólo de Buenos Aires.

Palabras clave: Astor Piazzolla, Pablo Ziegler, Gerardo Gandini, Tango rioplatense, Nuevo Tango.

*Both conservative and innovative trends in the traditional Rio de la Plata tango can be monitored throughout its history, understood as the contribution of composers and performers that enriched a series of pre-established norms dictating what was or wasn't tango. The emergence of Astor Piazzolla during the second half of the twentieth century called this into question and the composer opened up the genre with the introduction of his Nuevo Tango. The impressive and unforeseeable repercussion of his output all over the world prevailed over the questioning of those who considered their music that today belongs to all of us. The new generations had it easier: Pablo Zieger and Gerardo Gandini interpreted it as such and their contribution to the genre was a polysemic and modern music that no longer pertained only to Buenos Aires.*

*Keywords: Astor Piazzolla, Pablo Ziegler, Gerardo Gandini, Río de la Plata Tango, Nuevo Tango.*

---

El Nuevo Tango rioplatense es fruto de la creación del bandoneonista y compositor argentino Astor Piazzolla, artista cuya obra transgredió los lineamientos compositivos tradicionales, lineamientos que se mantenían fuertemente estereotipados desde la génesis misma del tango tradicional. La originalidad de su música influyó e inspiró a buena parte de las nuevas generaciones de compositores e intérpretes que le sucedieron. Tal es así que muchos de ellos buscaron emularlo con mayor o menor fortuna, y en cambio otros intentaron escapar a su fuerte influencia; pero para ninguno de ellos su legado resultó indiferente.

Artista controvertido en su tierra, su música representa un antes y un después en la manera de entender el género, habiendo generado una ruptura necesaria de los parámetros formales establecidos, y que llevó a sus contemporáneos a cuestionar si lo suyo era o no tango, controversias generadas en los ambientes más conservadores, y que lo acompañaron a lo largo de toda su vida.

Transcurridos veinte años de su muerte, acaecida en 1992, la internacionalización y recepción que su música ha tenido en espacios diversos merece un estudio desde una perspectiva suficiente que contemple la producción de aquellos compositores que compartieron su experiencia creadora, artistas procedentes de “otras músicas” muchos de ellos, que tuvieron la libertad suficiente de entender su legado. Al respecto podemos afirmar que Piazzolla ha generado escuela.

Música de fuerte inspiración popular, pero también sometida a un exhaustivo proceso de reelaboración y re-significación de sus contenidos, su Nuevo Tango es un género netamente urbano<sup>1</sup> –y en esto respeta la tradición del tango rioplatense– pero que se halla sometido a un proceso de abstracción en el que participan elementos y recursos compositivos de la música occidental, depurada y estilizada, a la que aún hoy llamamos coloquialmente música clásica.

Su obra transgredió no solo los límites del género en el que se inspira, sino que ganó otros espacios en principio ajenos a su lenguaje como los del jazz y la música culta, formando parte del repertorio de sus mejores intérpretes, y logrando la aceptación de sus respectivos públicos, que vieron en su contenido una combinatoria de elementos tanto propios como ajenos, y que aportaron aquello “nuevo” –y no solo novedoso– que requería la escucha atenta de un público que apreciaba lo diferente. Gran admiración fue la que recibió del mundo del jazz, siendo Piazzolla asiduo invitado, junto a sus agrupaciones instrumentales, en festivales internacionales como el de Montreal, Estocolmo o Niza. En el ámbito de la música culta, intérpretes como Guidon Kremer y YoYo Ma prestaron especial atención a sus composiciones y otros como Daniel Barenboim o Martha Argerich, dada la enorme mediatización que Piazzolla lograra después de su muerte, y teniendo ambos el mismo lugar de origen que el bandoneonista, interpretaron sus obras.

Esta apertura de Piazzolla a las corrientes estéticas modernistas y de postguerra, y su actitud renovadora frente a la música en general, lo llevó a relacionarse e integrar en sus agrupaciones a artistas muy dotados, muchos de ellos formados académicamente –como también sucedió con él mismo–, y a otros pertenecientes al mundo del jazz, enriqueciendo constantemente sus creaciones con sonoridades y recursos nuevos, incluyendo instrumentos no-acústicos, como es el caso de la guitarra eléctrica que tempranamente formó parte esencial –junto al bandoneón, violín, piano y con-

---

<sup>1</sup> No olvidemos su propia expresión: “Esta es la nueva música de Buenos Aires, el Nuevo Tango”, tal como se puede apreciar en la grabación de su concierto en vivo en New York, el 6 de septiembre de 1987, registro que dará origen al disco *Astor Piazzolla: The Central Park Concert*, (Chesky JD 107. EEUU, 1994) que el compositor interpretara junto a su segundo Quinteto.

trabajo— de su afamado Quinteto, su formación camerística más estable y duradera. Recordemos en este punto que Piazzolla fue discípulo de Alberto Ginastera y Nadia Boulanger, y tuvo como referentes compositivos a Stravinski y Bartók. En relación al género negro norteamericano, destacan sus colaboraciones con el saxofonista Gerry Mulligan en la década del setenta y con el vibrafonista Gary Burton en los ochenta, además de sus intentos de fusionar el jazz con el tango.

Una vida de constantes migraciones<sup>2</sup> condicionará sus búsquedas y moldeará una música conformada de elementos muy heterogéneos, pero que en sus manos se combinaron de manera única, una música aparentemente híbrida<sup>3</sup> y policéntrica como la de casi todos los compositores latinoamericanos cultos— y también norteamericanos— del siglo XX, cuyas búsquedas identitarias tienen su origen en una serie de tradiciones e influencias muchas veces ajenas a sus territorios, provenientes de los centros de poder cultural y económico, que conforman como tal estas “culturas híbridas”.

Julio Ogas, en su artículo “Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX” afirma con acierto que “el contenido musical, fruto de las referencias a la tradición folclórica, los estilos europeos y los generados a partir de la recepción y/o la transformación de las técnicas compositivas del siglo XX, es leído como signifiante de las diferentes construcciones identitarias”<sup>4</sup>. Esta heterogeneidad de significantes en la obra de Piazzolla logra diluirse a tal punto que pierden su significado de cita para unificarse y convertirse en su propio estilo, una música intensamente rítmica y emotiva que cautivó a grupos sociales muy diversos y de muy distintas latitudes.

Al cumplirse en estos meses el vigésimo aniversario de su muerte, dos artistas destacan en el panorama musical internacional por sus respectivas trayectorias y aportaciones al Nuevo Tango post-piazzolliano: los compo-

---

<sup>2</sup> El nomadismo en la vida de Piazzolla es un hecho significativo ya que influirá en su producción musical. Si bien nació en Mar del Plata (Argentina) en 1921, a los cuatro años de edad emigra con su familia a New Jersey (EEUU), retornando a su ciudad natal en 1937 con dieciséis años. A partir de allí alternará su estancia en Buenos Aires por períodos más o menos largos con París, Nueva York, Milán y Roma, emprendiendo las dos últimas décadas de su vida intensas giras internacionales junto a sus dos últimas agrupaciones instrumentales: su segundo Quinteto con Pablo Ziegler como pianista y su Sexteto, con Gerardo Gandini también como intérprete de este instrumento.

<sup>3</sup> Respecto a este término la musicóloga Malena Kuss se muestra especialmente reticente a usarlo. Al referirse al campo semántico utilizado para definir la música de Piazzolla, nos dice: “no nos identificamos con “híbrido”, el término que adopta Néstor García Canclini en su libro fundamental *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Mexico, Grijalbo, 1990), porque conlleva de alguna manera la posibilidad de “pureza”. Malena Kuss: “La poética referencial de Astor Piazzolla”, en Omar García Brunelli: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Ed. Gourmet Musical, 2008.

<sup>4</sup> Julio Ogas: “Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, n°1, SeDEM, Madrid, 2005, pp. 808-825.



El compositor y bandoneonista  
Astor Piazzolla.

sitores–pianistas Pablo Ziegler y Gerardo Gandini, integrantes de sus dos últimas agrupaciones instrumentales en dos períodos consecutivos diferentes, y cuyas creaciones, especialmente en el caso de Ziegler, tienen una conexión estilística directa con la obra del maestro.

Pianista durante casi diez años de su segundo Quinteto Nuevo Tango, Pablo Ziegler se formó simultáneamente como intérprete de jazz a la par de sus estudios en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires, y la influencia de su experiencia con el bandoneonista, condicionó durante mucho tiempo su creación a tal punto de que él mismo llegará a considerar –y decir– lo difícil que resultó desarrollar un estilo propio. El jazz fue su aliado, y su camino la improvisación tal y como se entiende en

este ámbito que, en combinación con materiales latinos –y más específicamente rioplatenses– acercan su música a las cuantiosas fusiones actuales derivadas de estos mestizajes culturales.

El recorrido de Gerardo Gandini es diferente, y por lo tanto su aportación al nuevo tango rioplatense lo es también, ya que luego de muchos años como compositor de música culta, su acercamiento a este género fue en una etapa de mayor madurez y con una personalidad artística muy bien definida. Su experiencia con Piazzolla fue por un período de tiempo mucho menor que la de Ziegler, y por lo tanto para él representó una de las tantas aperturas de conocimiento y de búsquedas estilísticas que experimentó a lo largo de su vida, exploraciones nuevas en las que finalmente primó su individualidad, y que se encuentran reflejadas en la creación de sus *Postangos*.

### **Pablo Ziegler y su Nuevo Tango**

Los diez años de experiencia como pianista del quinteto que Piazzolla volviera a conformar entre 1978 y 1988, condicionaron su desarrollo posterior como compositor, y ofrecieron al músico la oportunidad de desplegar –y consolidar más tarde– una importante carrera musical internacional. El propio Ziegler recuerda su entrada en el quinteto de esta manera:

Astor no buscaba pianistas de tango sino algo más; él quería que tuvieran un training clásico increíble y lo del jazz le venía bien. Empezamos juntos con Jorge López Ruiz –guitarrista de la agrupación–, que fue quien me presentó, y pronto empezamos a cambiarle la impronta al quinteto de Astor y hasta la fórmula rítmica, cosa que lo ponía chocho [feliz] porque era un tipo amplio, con muchas influencias, como la de Bartók. Él quería convertir su música en algo sofisticado, porque hasta ese momento todos los compositores componían para el baile y no había una cosa instrumental tan rica, aunque sí grandes melodistas.<sup>5</sup>

Esta agrupación, como así también el breve Sexteto final del que luego participará Gandini, se presentó asiduamente en los festivales más importantes de jazz y salas de conciertos, emprendiendo intensas giras por Estados Unidos, Europa y Japón hasta que, en el año 1989, y tras una dolencia cardíaca, Piazzolla decide disolverla. Es el momento en el que Ziegler comienza los ensayos con su Cuarteto para el Nuevo Tango, cuyo debut tuvo lugar el 31 de mayo de 1990.

A partir de entonces el ex pianista de Piazzolla comenzará un largo recorrido en la búsqueda de su propio estilo creativo, búsquedas que continúan en la actualidad, y que se hallan plasmadas en sus grabaciones discográficas, trabajos en los que advertimos un constante coqueteo con su pasado piazzolleano, pero del que no le será necesario renegar, ya que de ello nacerán los frutos de su propia producción.

Sus discos *La conexión porteña* de 1991 con el Cuarteto Nuevo Tango, la recreación para dúo de pianos de obras que tantas veces interpretara con el Quinteto de Piazzolla en su disco *Los Tangueros* de 1996 junto al pianista norteamericano Emanuel Ax, y *Asfalto, Tango Romance* (ambos de 1998) o *Quinteto para el Nuevo Tango* (1999), registros estos con diferentes agrupaciones instrumentales, dan muestra de su constante búsqueda en definir un estilo que lo caracterice y lo impulse un paso más allá en la obtención de sus hallazgos más personales.

La consolidación y afianzamiento de su carrera llegará en el 2003 con la presentación de su disco compacto *Bajo cero*, junto al guitarrista Quique Sinesi y como bandoneonista invitado Walter Castro, registro que logró una amplia difusión mediática, y que obtuvo diferentes nominaciones y galardones, entre los que destaca el premio Grammy al Mejor Álbum de Tangos.

Su siguiente disco, *Buenos Aires Report*, a diferencia del anterior, está grabado en vivo junto a los mismos músicos. También de similares características en lo que respecta a la variedad del repertorio elegido, podríamos considerarlo una continuación del anterior. Ziegler lo presenta de la si-

---

<sup>5</sup> Entrevista “El pianista se presenta en El Circulo con la Orquesta de Cámara Municipal”, por U. G. Mauro para el periódico *La Capital*, 27-VI-2003, Rosario, Argentina.

guiente manera: “Ahora hemos decidido hacer una nueva propuesta con este CD *Buenos Aires Report*, que grabamos en vivo en Bimhuis en Holanda, que tiene cinco estrenos de mi autoría, más dos temas ya conocidos, pero totalmente reciclados para esta oportunidad, más un tema compuesto por Quique y una nueva versión de un tema de Astor Piazzolla”<sup>6</sup>. Estas cinco nuevas obras de su autoría son *Buenos Aires Report*, *Pájaro Ángel*, *Places*, *Blues Porteño* y *Buenos Aires Dark*, tres tangos propiamente dichos, un vals y una milonga.

Finalmente, la última grabación con la que contamos actualmente es *Tango & All That Jazz* la que, a pesar de su título, continúa la línea de las anteriores en lo que a repertorio se refiere. De las diez obras que incluye, ocho son de Ziegler y dos de Piazzolla, autor que por primera vez no utiliza para finalizar sus discos. Realizado en colaboración con el bandoneonista Héctor del Curto –con quien grabó los discos *Asfalto* y *Quinteto para el Nuevo Tango*– incluye además guitarra, contrabajo, y como artista invitado al vibrafonista Stefon Harris, con quien compartiera, entre otros, sus regulares presentaciones anuales de diez conciertos en Jazz Standard, uno de los clubes de jazz más importantes de Manhattan.

Luego de esta escueta referencia a sus trabajos discográficos, –fuente ineludible para el estudio de las músicas populares urbanas– resulta oportuno profundizar ahora en el análisis de algunas de sus obras, para poder comprender de esta manera la importancia de sus aportes estilísticos al género. Si elegimos, por ejemplo, el disco *Bajo cero*, uno de sus registros sonoros más importantes, podemos extraer del mismo un corpus de elementos musicales que lo caracterizan y definen, siendo esto extensible al lenguaje musical que el artista utiliza en gran parte de su discografía, especialmente en sus últimos trabajos. Recursos musicales nuevos que se combinan con los ya empleados por Piazzolla en sus composiciones, y que en su conjunto, determinan una evolución del Nuevo Tango.

Si consideramos las cuatro composiciones de su autoría incluidas en este CD, a saber: *La Rayuela*, *La Fundición*, *Milonga del adiós* y *Bajo cero*, como así también sus arreglos de los restantes tangos<sup>7</sup>, se aprecian algunas constantes que por un lado reafirman el legado de Astor Piazzolla y por otro aportan novedades a la práctica del mismo. Respecto a las primeras podemos reconocer:

- La preferencia de ambos músicos por un sonido “acústico” más que electrónico es una constante que se mantiene en ambos más allá del

<sup>6</sup> Nota y comentarios de Pablo Ziegler para la portada del CD *Buenos Aires Report*, MDR1478. Grabación en vivo en Bimhuis, Amsterdam, abril de 2006.

<sup>7</sup> Me permito aquí generalizar con este término, como habitualmente se hace para designar la totalidad de “subgéneros” que participan del tango rioplatense, ya sean tangos propiamente dichos, milongas o valeses, sin diferenciarlos coloquialmente entre unos y otros.

particular uso que Piazzolla hizo de la guitarra eléctrica en sus composiciones. Actualmente han surgido corrientes estéticas dentro del Nuevo Tango que tienden a jerarquizar un tipo de sonoridad “electrónica” más allá de que se mantengan muchas veces los instrumentos acústicos tradicionales. Es lo que sucede con grupos tales como Gotan Project, Tanghetto o Bajo Fondo entre otros, y con los cuales sería posible establecer una clara diferenciación estética o bifurcación de tendencias. A esto también se suman otras consideraciones tales como el tipo de fusiones a las que estos grupos se adhieren, inspirados por ejemplo en el rap o el rock.

- Otro aspecto tímbrico de fuerte personalidad en esta música hace referencia a las sonoridades percusivas obtenidas por golpe directo en la caja de resonancia de los instrumentos. Aspecto éste ya exhaustivamente estudiado en la obra de Piazzolla, es también una constante en la música de Ziegler, quien también prefiere este tipo de sonoridades a la inclusión de la batería en sus agrupaciones.
- La rítmica piazzolleana es tal vez el parámetro musical más personal del bandoneonista, y que más se ha perpetuado en las nuevas generaciones de compositores jóvenes del Nuevo Tango. La característica marcación del 3-3-2 está presente en las composiciones de Ziegler sin el menor reparo en su empleo ya que es muchas veces el elemento que define más claramente a este género musical como tal.
- El bajo caminante o *walking bass*, que aporta la regular base rítmica sobre la que cobran especial énfasis los ritmos sincopados del tango, fue uno de los mayores aciertos de Piazzolla. En Ziegler, cuya fuerte afinidad estilística con el jazz define su música, el empleo de este bajo caminante, en conjunción con las prácticas improvisatorias –a las que me referiré a continuación–, marcan un paso más en esta fusión de géneros de influencias negras.

Consideradas ya estas similitudes que enlazan el lenguaje de ambos artistas, detallo a continuación aquellos rasgos innovadores aportados por Ziegler. Estos elementos, que marcan una evolución y enriquecimiento en la corta tradición del Nuevo Tango, son el fruto de las búsquedas de este músico por definir su individualidad compositiva, y se hayan íntimamente relacionados con sus gustos y experiencias musicales más personales:

- Podemos reconocer en su música una clara predilección por construir ideas musicales a partir de motivos cortos y bien definidos, con una fuerte base rítmico-armónica y la preferencia de esquemas melódicos descendentes y claros cromatismos. Si bien esto ya está presente en la música de Piazzolla, cobra aquí especial interés y pone de manifiesto la preocupación de Ziegler por generar una obra a partir del motivo, recurso éste que nos recuerda a veces los procedimientos

compositivos del clasicismo alemán de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

- Su búsqueda para otorgar a la forma un equilibrio “clásico”, con la predilección por cerrar la misma guardando las proporciones, y volviendo a las ideas primarias a modo de reexposición.
- La inclusión de amplias secciones dedicadas a la improvisación, las cuales, en la mayoría de los casos, se encuentran ubicadas en la parte central de las obras. La manera en que Ziegler utiliza este recurso se acerca más a la tradición del jazz, ya sea en cuanto a la riqueza y libertad en la transformación de la melodía original de cada *standard* tanguero, como en el empleo de la misma para definir un crecimiento textural de la forma basado originariamente en la variación, pero que trasciende la misma. Por el contrario, la improvisación fue utilizada por Piazzolla con mucha menor frecuencia. Aplicada de manera selectiva a algunos de los instrumentos de sus agrupaciones, si bien reforzaba texturalmente la densidad sonora en las repeticiones de motivos o pequeñas secciones, no iba más allá de ser una ornamentación “barroca” en la mayoría de los casos, y particularmente en la forma con la que interpretaba su música en el bandoneón. Son contadas las obras en las que deja la “composición improvisada” o libertad en la transformación melódica al instrumentista. Estas pocas excepciones las encontramos por ejemplo al final de su *Concierto para Quinteto* –en donde indica este recurso a la guitarra eléctrica–, o en el final del tango *Chin chin* incluido por Ziegler en este registro sonoro *Bajo cero*.
- Respecto a los “subgéneros” incluidos en este CD, aparte de la tradicional trilogía *tango-milonga-vals*, Ziegler va más allá desarrollando las dos variantes de la milonga: la lenta o rural –empleada por primera vez y de forma innovadora por Piazzolla en el Nuevo Tango, aquí ejemplificada por su *Milonga del adiós*–, y la milonga rápida o también llamada “candombe” –incorporada al tango tradicional en la década del ‘40 por Sebastián Piana–, y que reaparece aquí de forma novedosa asociada al Nuevo Tango como primera obra de este disco, titulada *La Rayuela*. El musicólogo uruguayo Coriún Aharonián al tratar este tema, abre nuevas vías de investigación respecto a la resignificación histórica que en su país tuvo la milonga-candombe en este período histórico. Haciendo referencias claras a lo que el término *candombe* designa en la cultura uruguaya, demarca en su libro *Músicas populares del Uruguay*<sup>8</sup> un primer significado asociado a las “comparsas de negros (*conjuntos lubolos* u otras denominaciones, según la época) del carna-

---

<sup>8</sup> Coriún Aharonián: *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Tacuabé, 2010. Capítulo VII, “El candombe, los candombes”, pp. 143-164.

val montevideano”, y otro significado otorgado a las expresiones musicales posteriores del tango rioplatense:

Otra, introducida en el mundo de las orquestas de tango (“orquestas típicas”), esencialmente constituidas por blancos, hacia 1940 (Sebastián Piana, Francisco Lomuto, Julio De Caro), y afirmada por los aportes de compositores uruguayos como Alberto Mastra, Horacio *Pintín* Castellanos, Carmelo Imperio y Romeo Gavioli –todos culturalmente blancos–, aportes que serán adoptados (a partir de 1944) por intérpretes argentinos –también culturalmente blancos– de corte populista, como Alberto Castillos (Alberto De Luca). Las denominaciones de las variantes tangueras del *candombe* cambian de composición en composición, o de etiqueta de disco en etiqueta de disco, e incluyen el término “*candombe*” a secas o el “tango *candombe*” o el “*milonga candombe*” (o su inversión “*candombe milonga*”).

- También, en lo referente a la recreación de tangos tradicionales, Ziegler incluye aquellas obras compuestas dentro de las corrientes evolucionistas del género pertenecientes a la Guardia Nueva, a diferencia de lo que veremos a continuación con Gandini, quien extiende sus preferencias al período anterior, la llamada Guardia Vieja.
- Resulta significativo que tanto él como Gandini utilicen la cita de ideas musicales ajenas, si bien es un recurso al que Ziegler recurre en contadas ocasiones. Por el contrario Piazzolla nunca las empleó, por lo menos en forma directa. Si bien siempre se ha hablado de las influencias que su música recibe del jazz, las prácticas del barroco o la música culta contemporánea, estos elementos conforman su lenguaje sin la necesidad de aludir a una obra o idea musical ya creada. Por el contrario, sí encontramos más ejemplos de citas textuales en jóvenes agrupaciones dedicadas al Nuevo Tango, como bien podemos constatar, por ejemplo, en el reciente registro sonoro *Exposiciones* del Víctor Parma Quinteto<sup>9</sup>, en el que se lleva al extremo este recurso compositivo.

### **Gerardo Gandini y sus Postangos**

Citar la figura de Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936) en el quehacer musical argentino, equivale a hablar de un cúmulo de experiencias que lo han llevado a ser un fiel reflejo de la situación sociopolítica y cultural de este país a lo largo de las últimas cinco décadas. Su nombre se alza en el panorama de la música actual como uno de los compositores, tal vez el más

---

<sup>9</sup> CD Víctor Parma Quinteto: *Exposiciones*. Tango contemporáneo. Epsa Music 1229-02 / VMP 0002.



El compositor y pianista Gerardo Gandini.

importante de su generación, que ha logrado afianzarse con un sello de identidad en el desarrollo del arte musical en su país, habiendo participado en innumerables emprendimientos como director y pianista, tanto en el campo de la música culta como sus incursiones en el tango, el jazz y el rock, en la música de cámara, sinfónica y coral, y para la escena, tanto en el cine como en el teatro.

Músico de formación académica –alumno de Alberto Ginastera y Goffredo Petrassi, en Roma, entre los más importantes– Gandini ha sido galardonado en muchas oportunidades por su fecunda creación, recibiendo en 1996 el Premio Nacional de Música de su país por la ópera *La ciudad ausente* y el Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes. En el año 1998 obtiene el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia por la banda sonora de la película *La nube* de Fernando Solanas, y en el 2008 el VIII Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria.

Su amplia producción musical abarca más de un centenar de obras escritas para orquesta con o sin solistas, música de cámara en diferentes combinaciones, ciclos para piano, óperas de cámara y una de grandes dimensiones: *La ciudad ausente* compuesta en 1995.

Fruto de su experiencia como pianista del Sexteto que Piazzolla conformara en el año 1989, desde el punto de vista compositivo, son sus *Postangos* –el término es creación de Gandini<sup>10</sup>–, los cuales se hallan editados en dos discos compactos, resultado de los conciertos que el músico ofre-

---

<sup>10</sup> Diego Fischerman: “El tango después del tango”. Nota crítica para el CD *Gerardo Gandini. Postangos en vivo en Rosario*. Sello BlueArt y Epsa Music S.A. 0264-02. s.p.

ció en la ciudad de Rosario (Argentina) en los años 2002 y 2004<sup>11</sup>.

El primero, titulado *Gerardo Gandini. Postangos en vivo en Rosario*, incluye un corpus de once tangos más dos improvisaciones a cuatro manos con el pianista Manolo Juárez, y es el testimonio sonoro del concierto que el compositor realizara el 8 de noviembre de 2002 en el teatro Príncipe de Asturias del Centro Cultural Parque de España, en Rosario (Argentina), siendo el segundo disco *Flores negras. Postangos en vivo en Rosario, Volumen II*—con un total de diez tangos— la grabación del concierto del 27 de noviembre de 2004, en el mismo teatro dos años más tarde, y como continuación del anterior.

A estos dos trabajos los antecede un primer registro sonoro que data del año 1996, el cual fue presentado por entonces en el Auditorio de Belgrano de la ciudad de Buenos Aires, y considerado por el propio Gandini como improvisaciones más virtuosísticas. Respecto a la evolución de su estilo interpretativo, el músico lo expresa de la siguiente manera:

Había demasiadas notas. Y estaba llena de referencias a la música clásica: el *Sueño de amor* de Liszt, la *Marcha nupcial* de Mendelssohn y la *Marcha fúnebre* de Chopin todas juntas, en el mismo tema (*Nunca tuvo novio*)<sup>12</sup>. Había unos contrapuntos clásicos tremendos. En mi primer disco grabado en Rosario ya había un estilo mucho más despojado, más liviano. Y este es aún más descarnado (en referencia al segundo CD). Hay alguna cita pero más bien de estilo, que viene de la música popular. Y en algunos temas decidí lo que iba a tocar. Por ejemplo en *Flores negras*, escribí lo que podría haber sido una improvisación. Y lo que noto, como actitud general mía, es que hay una frontera menos evidente entre la música que escribo y esta que improviso<sup>13</sup>.

Además de referirse a la utilización de citas diversas, es interesante destacar sus últimas palabras en cuanto al aparente binomio “música escrita—música improvisada”, conceptos que para él parecen ser antagónicos —esa es su manera de expresarse— pero que en definitiva se diferencian solamente por su mayor o menor grado de reflexión para ser expuestos, y no en su contenido: si bien es cierto que muchas obras de arte son fruto de la refle-

<sup>11</sup> Consultado el catálogo de grabaciones incluido por la compositora Marta Lambertini en su libro *Gerardo Gandini. Música-Ficción*. Anexo IV: Música grabada, Madrid, ICCMU, 2008, p. 235, observamos que incluye una primera grabación de estos *Postangos* para el sello Testigo, editado en New York en el año 1996, titulado *Postangos, Improvisations on tango standards* como volumen I, y excluye la que analizo en este trabajo *Gerardo Gandini. Postangos en vivo en Rosario*, que data del año 2002. Tal omisión se deba quizás a una confusión de la autora al considerar uno por otro. De todos modos, en el contenido de ese primer registro del año 1996 detallado en el catálogo, observamos que la mitad de esos *Postangos* son retomados en estos dos CDs posteriores.

<sup>12</sup> Tango perteneciente a la llamada Guardia Nueva, del año 1930. Música de Agustín Bardi y letra de Enrique Cadícamo.

<sup>13</sup> Diego Fischerman: “Gandini y el despojamiento”, nota crítica para el CD *Gerardo Gandini. Flores Negras. (Postangos en vivo en Rosario, vol.II)*. BlueArt y Epsa Music 0590-02. s.p.

ción, o que el acto reflexivo ha participado de una u otra manera en la formación del lenguaje musical de un artista, no determina que sea una condición *sine qua non* para que vean la luz.

Su producción dedicada o inspirada en el género rioplatense, se completa con una obra para quinteto de metales y piano llamada *Subtangos* del año 1997, conformada por dos números, “Mareadísimos” y “Remembering A.P.”, de los cuales el primero es una “relectura” que el mismo Gandini hizo del tango *Los mareados* de Juan Carlos Cobián, y el segundo un homenaje a Astor Piazzolla; y *Tangos y Postangos*<sup>14</sup> del año 2002, encargo de Radio Colonia (Alemania) para Big Band con dos solistas: bandoneón y violonchelo, la cual en sus propias palabras “no es una obra académica, tampoco es totalmente una obra popular”<sup>15</sup>. En estas dos obras podemos ver cómo el autor se adueña de algunos de sus números para reinterpretarlos luego a través del piano en sus *Postangos*. Tal es el caso del tema *La nube*, que tiene su origen como música para la película homónima, luego formará parte de *Tangos y Postangos para Big Band*, volviendo el autor a incluirlo en el CD *Postangos en vivo en Rosario*, y en el 2005 reutilizado en *Tristangos* para bandoneón, piano y cuerdas, como bien hace constar Marta Lambertini en su catálogo de obras<sup>16</sup>.

Su manera de encarar la problemática música popular-música clásica y sus fronteras nos sorprende en tanto que encontramos importantes contradicciones entre las prácticas, tanto compositivas como interpretativas, de las que hace uso en las mismas, y sus opiniones al respecto. A la pregunta de cómo influye en su producción “académica” su contacto con Piazzolla, él responde:

No, para nada. El fruto de mi relación con Piazzolla, desde el punto de vista creativo son los *Postangos*. A los cuales considero dentro de la música popular. Y no lo digo porque considere que la música popular es menos que la música culta. Lo que pasa es que funcionan en campos diferentes porque sus características son diferentes. Lo que hace imposible comparar un músico de un lado con otro del otro lado. Por ejemplo, no se pueden comparar, aunque sean dos grandes músicos, a Stravinsky con Charlie Parker. Porque se mueven en diferentes campos. Y en la música popular, sobre todo aquella donde impera la improvisación, la reflexión es mínima, las cosas se deciden sobre la marcha. En cambio la música culta es pura reflexión, demasiada reflexión, te diría. Casi siempre los intentos de un músico

---

<sup>14</sup> *Tangos y Postangos* consta de trece números. Estos son: *Café de la musique*, *Mi desgracia* (Homenaje A.F.F.Ch), *A Don Emilio Renzi*, *Gata escapada*, *La nostalgia*, *Neurology*, *Viernes santo lluvioso*, *Magnetic Resonance*, *Nube*, *una simple milonga*, *Tributo a Astor*, *El día después de la lluvia* (Homenaje a J. Lennon), *Milongula* y *Pueblo unido*.

<sup>15</sup> M. Lambertini: *Gerardo Gandini...*, p. 111.

<sup>16</sup> “derivada de *Tangos y Postangos para Big Band*”. Observación incluida en M. Lambertini: *Gerardo Gandini...*, Anexo III: Catálogo de obras, p. 200.

popular de tocar música culta o viceversa, fallan. En el caso de los Postangos, si algo meritorio tienen, es que trato de tocarlos como música popular<sup>17</sup>.

Sus palabras denotan constantemente esa necesidad de enmarcar aspectos musicales en “campos diferentes”, lo cual resulta muy poco convincente al oír sus propios registros sonoros, ya sea como compositor, intérprete, o intérprete de sus propias composiciones. Si bien es cierto, desde el punto de vista compositivo, que pueda establecerse una diferenciación entre los recursos basados en la improvisación –entendidos como la inmediatez al momento de crear un hecho sonoro en tiempo real– y aquellos en que la reflexión interviene de manera constante en el perfeccionamiento de una idea musical, no es cierto que ambos recursos sean exclusivos ni mucho menos de tal o cual música, sino que ocupan lugares diferentes o maneras diferentes dentro de la música como un todo, o dentro de un mismo género, en particular. Considero también que ambos recursos forman parte de las habilidades y personalidad compositiva de cada músico más allá del resultado artístico final.

En cuanto a la interpretación de estos *Postangos* sucede otro tanto: si bien podemos decir que cada estilo –o “género popular” en este caso– requiere conocer sus propios clichés, no significa que no podamos abordarlos sin ellos, o dicho de otra manera, a partir de una visión más personal o particular. Es esto lo que se oye en sus interpretaciones del tango rioplatense, muy alejado de lo que caracterizó las versiones de muchos músicos anteriores a Piazzolla, interpretaciones cuyas particularidades se estereotipaban y dictaban cómo debía abordarse el género y que, si bien aportaron ciertas características en la conformación del estilo interpretativo del tango, no significa que sean imprescindibles para su ejecución.

La formación musical de Gandini es internacional y abarcadora, en tanto que no se circunscribe solamente a una manera de crear, ni de tocar, lo cual denota una apertura al arte musical que redundará en el hallazgo constante de nuevas formas de elaborar y re-significar la tradición, dando sus trabajos sobrada muestra de ello. Tal es, a mi criterio, la importancia de su legado musical y su proceder en este ámbito, más acorde con lo que sucede actualmente, en este continuo diálogo de géneros y culturas diversas, donde cualquier encasillamiento resulta ya anacrónico.

Para concluir, la creación de estos *Postangos* podrían considerarse un homenaje de Gandini al tango rioplatense en particular, y a la música popular en general, sin poder circunscribirlos, por sus características, al Nuevo Tango.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 109.

Centrándonos ahora en el primero de sus registros sonoros *Gerardo Gandini. Postangos en Vivo en Rosario* del año 2002, si bien encontramos algunas referencias esporádicas a la música de Piazzolla, como así también la inclusión de dos de sus obras en estas interpretaciones, *Chau París* y *Los pájaros perdidos*, todo ello no basta para poder establecer una continuidad del lenguaje entre uno y otro, sino que en Gandini forman parte de un universo creativo más amplio, y le sirven de excusa una vez más para poner de manifiesto su fantástica creatividad y el dominio único e ilimitado del material sonoro.

Aunque haya sido su experiencia con Piazzolla la que inspiró la creación de estos *Postangos*, su personalidad prevalece al momento de abordar el género rioplatense, pudiendo reconocerse una serie de diferencias al contrastar el lenguaje musical de un compositor y otro:

- La elección del repertorio, que incluye indistintamente tangos pertenecientes a los periodos de la Guardia Vieja y Guardia Nueva, dos obras de Astor Piazzolla y tres de su autoría, muestran su predilección por abarcar diferentes momentos históricos y estilos, centrándose especialmente en el tango tradicional.
- La variedad de recursos utilizados, provenientes tanto de las diferentes corrientes estéticas de la música culta del siglo XX como del jazz, expuestos alternativamente de manera más o menos explícita en cada caso. La aplicación de estos recursos y materiales de otras músicas, se reconocen aquí a través de citas, como así también por la deconstrucción del material, para rearmarlo posteriormente y convertirlo en algo nuevo. En este punto podríamos establecer una cierta relación entre su obra y la de Piazzolla en la conformación de un estilo propio creado a partir de la reelaboración de elementos ajenos, pertenecientes a diferentes estilos y épocas, con la salvedad de que el resultado en ambos casos es totalmente diferente.
- Los ritmos propios del género rioplatense se hallan aquí más bien insinuados que mostrados explícitamente. Esto es una característica de Gandini –muy diferente a lo que hemos visto en las composiciones de Ziegler o del mismo Piazzolla–, quien muchas veces prefiere utilizar este parámetro musical de manera lúdica, diluyéndolo o escondiéndolo algunas veces, y marcándolo hasta lo grotesco otras. En efecto, en las interpretaciones de Gandini, la tradicional base rítmica del tango –y muy característica de la música popular en general– aquí se halla generalmente insinuada más que expuesta con claridad, y eso se debe a que en su música –al igual que en las corrientes estéticas de la música culta del siglo XX– el concepto de ritmo es mucho más amplio y abarcador, pudiéndose apreciar esto no solo en los tres pos-tangos de su autoría, a saber *La nube*, *El día después de la lluvia* y *Mi desgracia*, sino también en las interpretaciones de obras ajenas y muy tradicionales.

- Sus versiones de *La Cumparsita* o de *El choclo* lo corroboran: podríamos afirmar que cuanto más conocida es la obra a interpretar, más imperioso se hace evitar cualquier tipo de obviedad en la recreación.
- El tratamiento libre de la forma que escapa a cualquier concepción clásica y tradicional de la misma. Muy diferente a las búsquedas de Ziegler, en quién notamos una preocupación “clásica” en la construcción formal, la variedad y libertad que Gandini confiere a algunas de sus “recomposiciones” tales como *La Cumparsita*, la milonga *La nube* o *Gardel x 4*, escapan holgadamente a los cánones tradicionales del género.

### Tango y postmodernidad

El acercamiento al universo creador de estos compositores, ya sea a través de sus obras y el registro sonoro de las mismas, permite esclarecer y comprender mejor los aspectos técnico-estéticos de sus respectivos lenguajes. De estas aportaciones musicales particulares, que cada uno de ellos ha ofrecido al género rioplatense, afloran las siguientes conclusiones, fruto de una investigación que aún se encuentra en proceso:

Decir Nuevo Tango y Astor Piazzolla son hasta el momento dos palabras prácticamente inseparables. ¿Por qué? La respuesta podemos encontrarla en la particularísima conformación de su música, la fuerza de ese mundo piazzolleano unas veces tan obvio y explícito –especialmente para la escucha del músico académico–, como así también tan necesario para el amante de la buena música popular, quién muchas veces no logra identificar sus gustos con lo culto. Su cada vez más creciente aceptación por parte de distintos públicos la ha convertido en un fenómeno de la recepción, un producto postmoderno que muestra a cada uno algo con que identificarse. Podríamos decir que fue y son los receptores de su música –muchos de ellos compositores e intérpretes jóvenes– quienes convirtieron su obra en un nuevo género, manteniéndola presente en una cantidad de referencias creadoras nuevas, que conservan una mayor o menor afinidad con su estilo. Como bien ha citado el propio Ziegler: “Astor tuvo una trayectoria en los sistemas musicales tan inmensa que suelo preguntarme qué quedó para los que venían atrás. ¿Estrellarse contra una pared, como lo hicieron los postmodernistas? Por eso apareció el nuevo romanticismo, el minimalismo; porque seguir avanzando en que la música fuera cada vez más compleja... Para mí no es por ahí. Yo apuesto a otros caminos”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Miguel Frías: “Yo apuesto a otros caminos”. Entrevista para *Diario Clarín*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 2003.

Su postura es clara respecto a sus elecciones y gustos compositivos, pero no lo es en cuáles y cuantos posibles caminos existen en la creación musical actual. ¿No es acaso Piazzolla un incipiente posmodernista? Ziegler se adhirió a su estética y ese fue su punto de partida. Ahora bien ¿No es acaso Gandini otro posmodernista cuyo lenguaje se halla a la espera de ser imitado y reelaborado, como lo ha hecho Ziegler con la música de Piazzolla? Las posibilidades son muchas y será el devenir de la historia —y estudios musicológicos como éste— lo que intentará dar respuesta a ello.

Lo que sí es cierto, es que en este espectro tan amplio de combinatorias distintas, la música de Piazzolla y la de Gandini son solo dos ejemplos de ello. Si comparamos ambos lenguajes, las composiciones musicales del primero tienden a resaltar los rasgos más “populares” de la comprensión musical, como la fuerza e insistencias rítmicas, la profusión de secuencias barrocas o los giros melódicos de intenso lirismo, un conjunto efectivo de recursos a los que el bandoneonista se mantuvo fiel durante mucho tiempo, y que determinó casi toda su producción. En cambio, el universo sonoro de Gandini, de amplio recorrido en las tradiciones más cultas de la composición del siglo XX, se centra en aspectos diferentes. Tanto su producción académica como estos *Postangos* —por más que él mismo se esfuerce en encasillarlos dentro de la “mesomúsica”— evitan siempre las repeticiones esquemáticas simples —tan requeridas en primeras audiciones y que facilitan la escucha—, y ponen el énfasis en la riqueza tímbrica “espacial” asociada en su lenguaje a lo onírico, sueños del que surgen con mayor o menor intensidad las citas del mundo real y terrenal. Estas cualidades de su música definen la postmodernidad de sus *Postangos*, que se evidencia no solo en la libertad rítmica de sus obras sino también en el uso desprejuiciado de la armonía, el constante juego “existencial” del “ser y no ser”, y la deconstrucción del canon para aguardar a que surja lo imprevisto. Su manera de componer transforma los significados, deshace y rehace una y otra vez, en esto y en aquello el material sonoro. Su música no puede apresarse, es un devenir constante y difícil de estereotipar.

El caso de Ziegler es diferente. Sus creaciones se conciben desde otro lugar y otras tradiciones, y su postura al respecto es clara y contundente. Los diez años de experiencias musicales compartidas con Piazzolla, y su fuerte afinidad con el jazz y la música negra del centro y sur del continente americano, determinan un recorrido fiel a estas tradiciones. Su música indaga en el nuevo género rioplatense, buscando por un lado acercar las prácticas de América del norte al Nuevo Tango, y por otro aportarle a éste lo que Piazzolla no hizo, siempre guiado por el respeto a sus raíces, y plasmándolo en una interesante síntesis que acerca ambos géneros. También su concepto de la improvisación se ciñe a la tradición del jazz, recurso que combina muy hábilmente con el de la forma clásica centroeuropea, y de lo

cual surgirá su manera personal de ampliarla. Esta nueva combinatoria de elementos pertenecientes a diferentes tradiciones, como así también su nueva visión de la milonga-candombe son, a mi criterio, sus dos aportes más significativos al Nuevo Tango.

Por lo tanto, la música estudiada hasta el momento muestra dos visiones muy diferentes de lo que el tango rioplatense ha podido inspirar a estos compositores-intérpretes de larga trayectoria profesional, y obliga una vez más a mantener una postura abierta y abarcadora para poder comprender así el dinamismo, variedad y riqueza de la composición actual.