

## UN ARREGLO PARA UN ARREGLO

Historia íntima, no comercial, del acordeón y el chamamé

ES bueno saber dónde se está parado antes de comenzar a hablar? Por supuesto, sobre todo si es mucho lo que se va a decir, y el lugar desde donde se habla no es muy cómodo, ya por que se trate de un hormiguero, o la casa de al lado de un apicultor cuando éste cosecha su miel. Lo mejor es no hablar parado, o bien no hablar, sino escribir. Pero aún así, nadie puede evitar describir su sitio, aún sin decirlo explícitamente. No es nuestro caso, pues lo primero a desarrollar será ese berretín que uno tiene con ciertos temas de la vida, que bien podría dejarlos como están y vivir en paz. Berretín propio de ciertos músicos desocupados, desorientados, polifacéticos, contemporáneos, pre y pos-modernos, pre y pos-eruditos, incapaces de apasionarse por una especie concreta: rock, tango, chamamé, cumbia, sin anteponer su inocua objetividad.

Bueno, bueno, bueno, no es para tanto, solamente quiero rescatar la contemporaneidad de estos músicos que en sus planteos compositivos tienen todo a su alcance, incluida la duda eterna y metafísica de la importancia de dicha composición. Así, el músico puede intercalar, mezclar, recrear, mimetizarse, innovar, sobre todo lo pre-existente y posexistente en el planeta Tierra, tarea harto difícil que culmina en problemáticas existenciales que merecen más una escucha

(\*) Cientibecario del Instituto Superior de Música de la UNL. Proyecto *El Chamamé especie musical del Litoral*. Director Walter Heinze; Codirector, Rubén Pérez Bugalló.

psicoanalítica, que la de un auditorio. Problema no muy claro, para estos músicos, esto del Auditorio, estos músicos, o sea nosotros.

Pero existen otros músicos con menos requisitos para existir como tales: Son éstos los envidiables músicos populares, que con su elementalidad han grabado más discos, creado más estilos y más formas que nos definen como región o país, que nosotros.

En estos músicos el misterio es otro, la problemática es otra, y tal vez lo que aquí pueda escribirse como singular, para ellos no es más que un elemento indiferenciable y tal vez dado previamente, como la cuerda de la guitarra, como la afinación de un acordeón, el dúo de terceras en el canto, o la especie misma donde "él" se encajille y produzca. Es en la composición donde la angustia que nos produce la categoría de "popular" se explica de cierta manera, porque a pesar de la existencia de vanguardistas en cada especie musical, el proceso compositivo es colectivo y se establece en el tiempo, donde la oralidad y la transmisión directa (no masiva, no institucional) de conocimientos tiene aún mucho que ver. Cada recurso tiene su camino recorrido y su aceptación o rechazo del público. Lo que aparece como forma total repetible de intérprete a intérprete, son en realidad, partes construídas en toda la existencia de la especie, donde la propiedad intelectual es difusa. Partes éstas totalmente seleccionables por el músico compositor, éste elige los elementos que integran cada tema, y también los que quedan fuera, lo que hace posible la diferencia entre dos canciones de la misma especie más allá de la letra-melodía que lo caracteriza.

Esta característica, propia de una gran mayoría marginada de las estructuras educativas musicales, es lo que permite visualizar una especie de resistencia natural de las culturas regionales, ante la injerencia autoritaria, agresiva e indiscriminada de los medios masivos de comunicación. Tal vez favorezca a esto, el atraso y el límite que impone el ser cada vez más un país no desarrollado, des-desarrollado.

### **El fuelle, el litoral, el chamamé**

Estos elementos compositivos-constitutivos, tienen sus huellas a veces pegadas a la historia y a veces también a la mecánica de la

organología. Porque en general la música popular es el arte de hacer música, "bailable o no" con los medios de los que se dispone; "la música popular es el arte posible en un medio dado".

Situándonos en los titulares de este trabajo hablaremos por ejemplo de los avances producidos, tanto en la interpretación como en la mecánica y en la selección de timbres, en el acordeón de dos o tres hileras: según dice la gente y sobre todo Pablo L. —médico clínico de acordeones, bandoneones, y de todo cuanto fuele y flautas tenga: "...Fue a causa del ascenso del bandoneón, cerca del 40 o del 30, cuando el tango lo desocupó un poco, cuando los provincianos fueron a Buenos Aires y éste subió al campo por el Paraná, hasta el norte, hasta el litoral, hasta Corrientes...". Se producen entonces fenómenos de una singularidad digna de destacar: tenemos primero y principal, el hecho de que siendo el bandoneón un instrumento superior al acordeón en todo sentido, aquél no lo desplazó sino que se acoplaron, se juntaron y formaron así una orquesta más sólida, con más recursos arreglísticos, con más volumen, capaz de llenar con su sonido propio y acústico ( no amplificado) un salón de baile, o peor: un patio. Es ésta una de las razones del protagonismo de los fueles.(<sup>1</sup>)

Dice la gente que el chamamé tuvo sus conjuntos guitarrísticos, pero estos no generaron una tradición y quedaron en la función rítmica —MBARAKA— (instrumento guaraníco: sonajera), y el rol melódico quedó a cargo de los fueles. Es la sensualidad, el swing, la melancolía de las líneas, lo que desplaza al arpa paraguaya, y establece la necesidad de un instrumento melódico y sutil como el fuele.

Ya no es una melodía pellizcada, con una elevada cantidad de ataques por compás como la polca paraguaya, sino un ritmo ágil sobre el que juegan líneas sugeridas, cortadas, y cada vez más tristes, como el chamamé. Aquí sucede otro aporte fundamental: el bandoneón trae dentro de su cartón el tango, y los instrumentistas tocan tango y chamamé, y el fraseo del tango se suma al arreglo, decora el trabajo del acordeón, lo contrapuntea y oscurece, por su timbre, la sonoridad del chamamé. Otro aporte es la transformación que produce el bandoneón

(<sup>1</sup>) El Chamamé: danza folklórica de la región guaraníca Argentina. Raúl Oscar Cerrutti. Simposio de música folklórica regional. Posadas, setiembre de 1981.

en la forma de tocar el acordeón, y esta nueva forma de tocar crea la necesidad de modificaciones en el instrumento: se trata del manejo de las dos manos en función melódica, la posibilidad de extender el repertorio de notas del acordeón, sobre todo hacia abajo y hacia la izquierda. Dice Pablo L.: "... para hacer dúos (terceras), tercias (sextas), para tocar todo enduado (homofonía)..."

Aquí vemos cómo la mecánica del instrumento, encierra la posibilidad o no de hacer cierto tipo de arreglos, más allá de la habilidad del músico. Esto no es exclusivo del acordeón o del chamamé, también sucede con todos los instrumentos, pero mientras las dificultades de un instrumento cualquiera limita a ese instrumento y no a la composición, en la música popular, en el chamamé, este límite arreglístico define a la especie y la caracteriza.

### **El artesano, el músico, el fuelle**

Es bueno, a partir de aquí, hablar de este señor citado anteriormente. Se llama Pablo L., es acordeonista, es correntino y se fue hace mucho tiempo de allá, tocó con mucha gente, entre ellos don Mario Millán Medina. Hoy vive en Santa Fe, ya no toca, alguien le enseñó el oficio, y a partir de allí pasó a ser para la música popular un elemento fundamental. Su creatividad, su habilidad, su prolijidad, su oreja, su precisión, componen no solamente su fama, sino también una marca regional: todo acordeón, bandoneón, verdulera, acordeón a piano, en algún momento de su vida útil, pasará por esas manos.

Pablo L. es un artesano, a quien la imaginación y el amor a ese sonido, a esa expresividad, le posibilitan una muy variada gama de recursos mecánicos, estéticos y funcionales. Trabaja con cartón, con madera, con metal, con acrílico, con botones de costura, y en el acabado, en la afinación, con el cuore, con sabiduría, los intervalos, las escalas, las canciones, pasajes de algún chamamé de don Ernesto Montiel o de Fito Ledesma, etc.

Pablo L. necesita vender su trabajo, necesita decirle al cliente lo posible y lo imposible en su instrumento; es por eso que este hombre se convierte en un punto referencial de tres músicas populares hoy vigentes: el chamamé, el tango y la cumbia. Músicos

de estas tres especies acuden a él, a veces con mucha urgencia. El tiene que tocar todo, saber todo, para poder comunicarse con el usuario.

El hombre interviene en el **sonido** de tres especies que por sus características definen nuestra región a través de casi 100 años. El hombre es un punto fijo, estable, capaz de mantener un proceso en cada especie; no es un productor de grupos fantasmas, no es un locutor de radio encargado de promocionar los bailes, no es un afiliado a SADAIC que especula con su mal gusto, para tener un ingreso como compositor. El participa, crea, corrige, mejora, ese **sonido**, que a pesar de la tecnología electrónica, a pesar de la sonoridad que se promociona radialmente, de los instrumentos sintetizados, de las bobinas y todo eso, sigue reformulándose y coloreando las músicas de **bailables** de la Argentina. Pareciera que los fuelles están destinados a ocupar un lugar muy importante, como solistas melódicos, y como acompañantes rítmicos, por mucho tiempo más, y si después de la **cumb'a** surgiera una nueva especie popular, **bailable** o no, no lo haría sin fuelles.

### **El arreglador y los arreglos**

No es casual que el luthier, el doctor de fuelles, sea chamamecero; no aquí, en Santa Fe, y como ya hemos visto, es en el chamamé donde las modificaciones del instrumento son parte del crecimiento arreglístico.

Para describir la importancia de Pablo L. en nuestra región, hay que destacar la existencia de otros artesanos colegas, que operan en otras ciudades. Se puede decir que existe uno por provincia, o por zona, por ejemplo: en Corrientes capital está Roque González, acordeonista de Cocomarola, que cuando éste se murió dejó de tocar y se dedicó por entero a este oficio, y es muy notable la diferencia que existe con el trabajo de Pablo L., y esto se traslada de alguna manera a los músicos, porque es posible que un acordeonista santafesino con un acordeón reparado en Corrientes, por Roque González, tenga dificultades para tocar o no encuentre algunas notas en su digitación acostumbrada (tratándose por supuesto de una reparación en la botonera del acordeón). Esto define una regionalidad casi dependiente de

estos maestros artesanos. Es cierto también que los trabajos se copian y trascienden estas fronteras, caso que relataremos más adelante.

1) Nos cuenta Pablo L. que uno de sus criterios propios más importantes, es el de disponer las notas, las flautas, de manera cromática, pero con el mando diatónico, "...hay que aclarar, dice Pablo, que esto no lo inventé yo, alguien lo inventó, yo le vi hacer y me puse a hacer acordeones con este tipo de mando, de manejo, de ubicación (...) Esto no lo sabe mucha gente, están todas las notas, pero el mando es como si fuera diatónico, porque son las posiciones de la mano lo que uno aprende con la verdulera, después es igual, las posiciones de la mano en esta que yo fabrico..."

Cuando L. habla de cromático se refiere a la disposición de las voces, cuando abre y cuando cierra el fuelle. Es cromático cuando al abrir y cerrar produce el mismo sonido y tiene todas las notas (acordeón a piano). Es diatónico cuando al abrir hace un sonido y al cerrar hace otro y puede tocar en una serie limitada de tonalidades.

Según L., la primera mencionada es más cómoda, pues al tener la misma nota para abrir y cerrar, la maniobra que esté haciendo el fuelle no complica el desarrollo de lo que se toca.

Todos los fuelles en general, tienen para la mano derecha, la botonera o el teclado (en el de los acordeones, las hileras de botones que pueden ser 2 ó 3), cumpliendo una función melódica (lado del discanto), y para la mano izquierda tienen los botones de los bajos que poseen distintas posibilidades y variados diseños. Su función es de acompañamiento, pues cada voz está armonizada según funciones tonales. El bandoneón también tiene dos botoneras, una para cada mano, pero su manejo es totalmente distinto y aquí las dos manos pueden cumplir igual función (melódica, armónica o de acompañamiento). También el bandoneón tiene un funcionamiento diatónico pero su repertorio de notas es completo, y es sin duda el más eficiente de los instrumentos en cuestión.

2) Uno de sus principales trabajos es transformar el acordeón a piano en acordeón a botonera. Esta nueva disposición permite tener un instrumento mucho más completo, sobre todo en la izquierda, en los bajos, pues el acordeón a piano trae un vasto sistema de bajos

armonizados. Se obtiene también un manejo mucho más veloz en la derecha, pues la disposición en 3 hileras permite una digitación que las teclas no ofrecen.

Dice L.: "...vos te plantás acá (en el centro de la botonera) y dominás todo...". Como vimos anteriormente, el manejo de este acordeón es diatónico, pero su funcionamiento es cromático, o sea que funciona cromáticamente pero se toca como si fuera un acordeón diatónico. Esto implica una distinción, una digitación, una posición de la mano, que es la forma más común de tocar estos instrumentos, manejo transmitido oralmente, visualmente. El teclado a piano, que es de manejo cromático, no permite algunos recursos, como dúos homofónicos de sexta, o bien dejar una nota ligada, y arpegjar con los otros dedos, o dibujar una melodía. "...Andás a los saltos, a las pifiadas..."

3) Para que los músicos se puedan juntar, tienen que hablar el mismo idioma en lo que a tonalidades se refiere. Para un guitarrero, acompañar haciendo siempre cejillas, le produce un malestar importante y no siempre sabe cómo resolver el problema de la pieza transportada. Lo mismo le pasa al cantor, si no se toca la pieza en la tonalidad más adecuada a su registro, tonalidad ésta que generalmente, coincide con la de la composición original.

Las verduleras son acordeones muy populares, casi tanto como la guitarra; es un instrumento más accesible a más gente y anda, hoy por hoy, en el campo y la ciudad de mano en mano: viejos modelos venidos de las Europas, pocos nuevos porque todo está caro, mil veces rotos y reparados.

"...Del extranjero viene así, después acá se sacó copia...", dice Pablo L., refiriéndose a las tonalidades originales de los modelos de verdulera (FA y DO, La y Re).

Es muy terrible la soledad de un acordeonista, que no puede acompañar un cantor por no tocar en una tonalidad cómoda. Dice don L., "...la gente te pide LA, MI y ya es muy alto, no se puede modificar; las voces se tocan en la punta y levanta. Por ejemplo, un tono, medio tono, dos ya no se puede (...) yo acá lo reformo: le levanto un tono y te da SOL y RE, y esto ya es más usado por los

cantores (...) porque resulta que tiene Re y La y te queda donde Re/Mi, y allí se puede cantar muchas más cosas. El Re menor y el Re natural quedan bajo para cantar. Se puede bajar medio tono, y te da MI mayor, también muy usado...”

Se refiere Pablo L., a la forma de afinar estos instrumentos. Se toca la lengüeta (lámina de acero) que produce el sonido, la que vibra. Según cómo y dónde se la “toque” el sonido producido será más agudo o más grave. Tocar significa alterar, modificar las dimensiones de la lengüeta de acero (o de bronce, antiguamente). Esto le permite al luthier subir o bajar la afinación del instrumento hasta un tono más o menos.

	Tonalidad original	Levantando un tono	Bajando medio tono
Mayores .....	FA - DO	SOL - RE	MI - DOB
Menores .....	Re - La	<u>Mi - Si</u>	Do <u>Sost</u> - Lab

— Tonalidades más requeridas por los cantores (subrayadas).

4) La verdulera es diatónica, tiene para hacer 4 tonalidades (dos mayores y dos menores), no tiene todas las notas y las escalas son incompletas (otro elemento de lo que se conoce por diatónico). Otras tonalidades suenan en forma también incompleta; “...o bien a la verdulera se le aplican 4 ó 5 bajos (tiene 8) o sinó le ponés los medios tonos (Botonera derecha) con lo que te dá 6 tonos, pero sigue siendo incompleta...” “...pero se pueden poner bajos sueltos y allí sí es completo, son 7 naturales y 5 sostenidos, y ya no hay más música, vos dejás descansar la mano derecha y toca todo lo que sabés con una acordeón chica...”

Siempre que el espacio físico del modelo de acordeón que se quiere mejorar lo permita, se pueden agregar más voces, tanto para el lado del discanto (derecha) o para los bajos (izquierda). Así tenemos que Pablo L., agrega más bajos a los 8 ya existentes, aumentando así la cantidad de tonalidades en las que se puede trabajar, o también transforma y agrega bajos sueltos, sin armonización, con lo que suenan solamente una o dos notas octavadas. Coloca entonces 12 botones, y tiene en su mano izquierda, la posibilidad de tocar las fundamentales de cualquier tonalidad.



5) La posibilidad de que los bajos suenen independientes, sin acordes, permite una aproximación al trabajo que puede realizar el bandeonón con las dos manos.

Esta influencia del bandeonón en el acordeón, se da en instrumentos más grandes que la verdulera, donde se incorpora una hilera de bajos sueltos en el lado izquierdo. Esto es como una prolongación del repertorio de notas hacia octavas más graves (ver o escuchar a Rudi y Nini Flores).

Quién escribe este artículo, o sea yo, es un guitarrero, por lo que mi saber sobre acordeones es intuitivo, y fruto de mis charlas con don Pablo L. (2). Esta aclaración es importante, por los errores que pude haber cometido. De todos modos recomiendo consultar ante cualquier duda a su médico, o al Atlas de la Música I (3) donde existe una descripción completa de un acordeón a piano y su funcionamiento.

6) Trataremos de explicar curiosidades que de alguna manera se inscriben en el análisis previo que hicimos sobre arreglos e instrumentos. Se trata del timbre, del color, del tipo de sonido que estos instrumentos emiten. Cada nota está compuesta por 3, 4, 5, láminas de acero que afinan de diferentes maneras según la cantidad de éstas que tenga el modelo. Si está en tercera tenemos una lámina en la nota justa, otra en la octava inferior y la restante en el trémulo superior, o sea un poco arriba de la afinación correcta. Dice Pablo L., "es el vibrato del trémulo que hace "iiiiiiiiiiii" que uno escucha". Si está en cuarta tenemos la misma disposición más un trémulo inferior. Si está en quinta, que es el máximo de voces: la afinación por nota también es igual a las anteriores más una lámina para la octava superior.

A través de un mecanismo conmutador se tienen lo que se denomina registros, que en el caso de las que vienen en quinta tenemos: el celeste: trémulo superior y la nota justa; voz de bandoneón: la que está justa y la de la octava inferior (esta disposición es la del bandoneón, que no tiene trémulo, es oscuro, pero sí puede tener cambio

(2) Entrevistas realizadas en los meses de octubre-noviembre'88, marzo del '89, en el marco del proyecto de investigación "El Chamamé, especie musical del litoral".

(3) Atlas de la Música I de Ulrich Michels. Editorial Alianza pág. 58.

de registro, selecciona la lámina justa y/o la de la octava inferior; el fuerte: tres láminas trabajan aquí, trémulo superior e inferior; el fagoto: una lámina sola, la grave; la flauta: una lámina, también la aguda.

Las denominaciones de los distintos registros fueron dadas por Pablo L. El cuenta que los cumbieros trabajan el celeste y la voz de bandoneón, los chamameceros también y en último caso el fuerte. Cuenta también Pablo L. de la posibilidad de modificaciones, aprovechando la existencia de acordeones en cuarta o en quinta. se toman las láminas que hacen el trémulo y se las afinan o sustituyen dejándolas a una tercera de distancia de la fundamental. De esta manera y a través de un dispositivo que habilita estas nuevas voces, pueden hacerse veloces escalas duadas homofónicamente.

Cuenta L.: "...¿Cómo puede haber un tipo que haga eso con los dedos?(...), Tiene que revolverlos para todos lados para poder hacer esa escala, toda enduada y a esa velocidad...". se preguntó don L. la primera vez que escuchó un acordeón con este dispositivo. "...descubrí luego que se trata de un enganche (...). Tuve que viajar a Corrientes y preguntarle a Roque (González), porque él lo hacía: lo tenía en su acordeón".

Aquí vemos como un dúo de tercera que es un recurso arreglístico típico se incorpora al instrumento definitivamente, a su mecánica.

### **Lo que queda**

Nos queda por hacer un trabajo más técnico, más útil a quienes quieran trabajar con este instrumento. También quedan por hacer más entrevistas, conocer gente de este mismo oficio, intentando escribir la historia del chamamé desde esos lugares, anónimos y fundamentales.