

DOSSIER



ASTOR PIAZZOLLA

Se cumple una década de la desaparición oficial en Buenos Aires, con setenta y un años, del compositor e intérprete Astor Piazzolla; su muerte clínica se había producido en París, en 1990, a consecuencia de un infarto cerebral. Desde este irrevocable desenlace, el bandoneonista argentino no sólo se confirma como uno de los nombres que, a través del tango, ha dado identidad musical al siglo XX, sino que por su fértil legado se mantiene en permanente vigencia. Estos pueden ser dos de los muchos posibles argumentos que justifican analizar en detalle los porqués

de la obra de uno de los artistas más complejos y fascinantes de la música contemporánea.

Este dossier tiene, por consiguiente, la doble intencionalidad de homenajear al artista y de profundizar en su trayectoria vital. No existe pretensión de exhaustividad en los textos que lo configuran, aunque sí se ha buscado que proyecten luz suficiente para iluminar los caminos que llevaron a Piazzolla al lugar que hoy ocupa.

José Luis Salinas – Raúl A. Mao

EL TANGO SIN ORILLAS

DOSSIER

■ **ASTOR PIAZZOLLA**
UN TIGRE AL QUE
LLAMARON GATO

■ Por José Luis Salinas

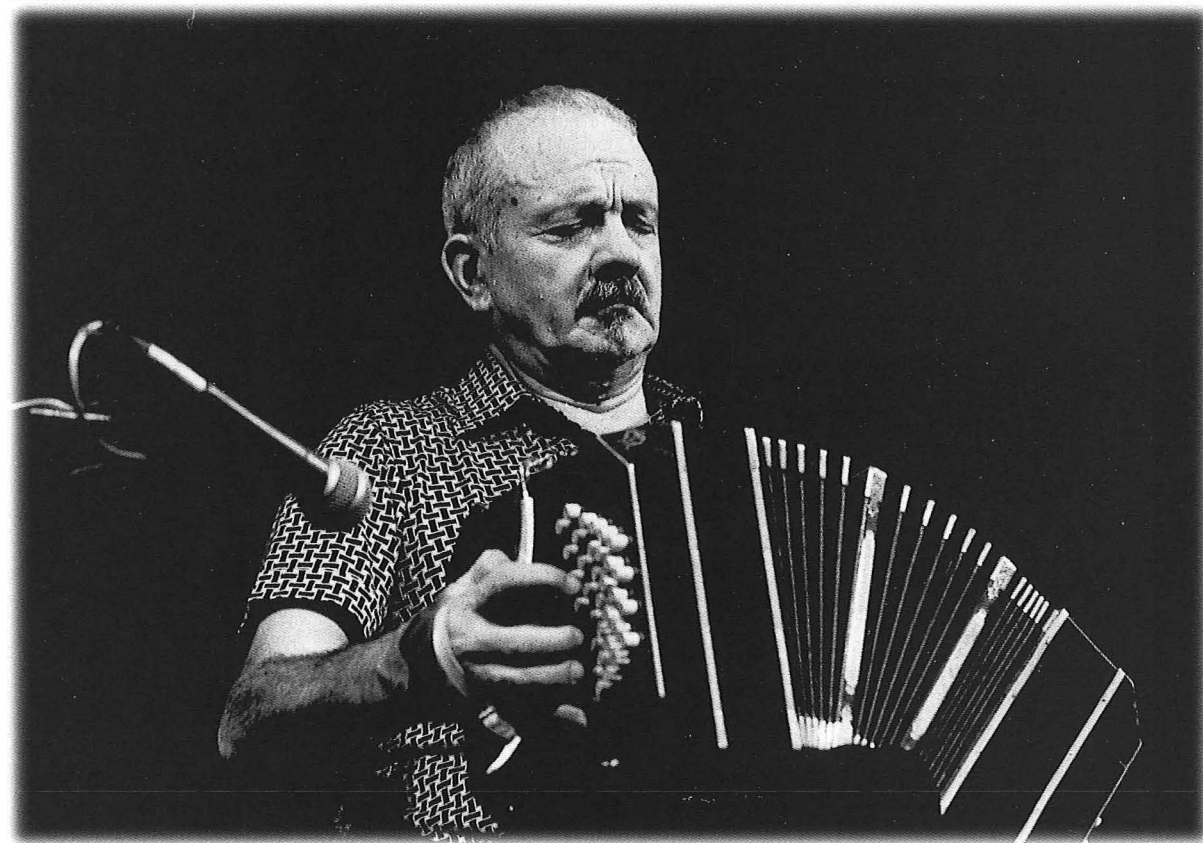
"A MÍ ME GUSTA QUE LA MÚSICA ME GOLPEE"

ASTOR PIAZZOLLA

"SI CLÁSICO ES LO QUE QUEDA INSTAURADO COMO MODELO DE
ARTE, Y UNIVERSAL ES LO QUE PERTENECE A TODOS POR TODOS
LOS TIEMPOS, EL TANGO DE PIAZZOLLA ES MÚSICA UNIVERSAL Y
CLÁSICA".

HORACIO FERRER

Ernesto Walfisch



UN TIGRE

AL QUE LLAMARON

Desde que un puñado de resueltos visionarios abrieran nuevos caminos para el tango, los horizontes no han vuelto a ser iguales en los paisajes de la música rioplatense. Se produjo una renovación de las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas del tango clásico, de su formato instrumental y de la forma y contenido de sus textos, así como de la manera de sentir la música, no aparejada como antaño con el baile.

Los innovadores caminos atravesaban en parte otros territorios musicales, lo que propició fructíferos intercambios, permitiendo incorporar el tango a la vanguardia musical de un mundo que avanzaba sin detenerse hacia la globalización. Este hecho motivó que se interesaran por el género musical porteño aficionados que hasta ese momento no vibraban con los resortes emocionales del tango clásico. Pero también determinó que algunos de los que sí vibraban no los reconocieran en las nuevas propuestas y, consecuentemente, dictaminaran que no se trataba de tango. Fue un posicionamiento apasionado, en ocasiones casi dogmático por su apariencia de irreversible, pero que demuestra que este género musical continúa desatando pasiones.

La polémica suscitada por el tango nuevo se ha vertebrado fundamentalmente sobre la obra de Astor Piazzolla ("Gato", "Astorpia"), sin duda porque este bardo es el que con más ímpetu acometió su renovación y el que mayor proyección alcanzaría con sus propuestas. Aunque tal vez parte de esa intolerancia dentro del tango también tuviera que ver, por decirlo de una forma simplificada, con su carácter "difícil". A Astor le gustaba sorprender con opiniones iconoclastas (del tipo "*La cumparsita* es la peor música del mundo"), y fue acusado de anteponer la música a cualquier otra consideración (personal o familiar), lo que le acarrearía numerosos problemas dentro y fuera del escenario. Lo cierto es que fue un músico tremen-

damente exigente e inconformista; unas cualidades muy convenientes para el proceso creativo, pero que demandan tolerancia en los demás: una indulgencia que el bandoneonista no siempre pareció encontrar (a pesar de considerarse "un buen tipo").

Pero lo musicalmente cierto es que nadie puede en verdad discutir que el tango, si se admite que se trata de un arte vivo, debe estar sometido a una continua evolución que le permita adaptarse a las nuevas realidades sociales y culturales en que se desenvuelve. ("Mi música cambia porque mi país cambia", ha corroborado lúcidamente el propio Astor.) De otro modo, como cualquier otra manifestación popular, acabaría anquilosándose, incluso correría el riesgo de morir de inanición. En este sentido, la renovación viene a ser un acto de fecundación, una acción revitalizadora en la que el mestizaje evita una esterilizante endogamia. Exactamente lo contrario de lo que postulan los conservadores. Pero el tango no es un género aislado en la lucha contra el inmovilismo, ni Piazzolla un caso único de polémica en el panorama musical contemporáneo.

Los francotiradores atrincherados en el pasado no son exclusivos del tango. El influyente crítico francés Hugues Panassié hizo de los últimos años de su vida una cruzada personal en defensa de lo que él consideraba el verdadero jazz. Murió en su refugio de Montauban exorcizando a Charlie Parker y a otros supuestos demonios responsables de la renovación del jazz. Uno de los muchos argumentos utilizados para desacreditar a los nuevos lenguajes jazzísticos era que, presuntamente, el propio Parker habría declarado en alguna ocasión que su música no era jazz. Probablemente este tipo de razones resulten conocidas para los aficionados a la canción del Río de la Plata: Piazzolla ha llegado a declarar que más que el tango ama la música, y que lo que él toca es la música de Buenos Ai-

GATO

res (lo que no le impide afirmar que hasta el pulso le late al ritmo del tango, género para el que confiesa haber trabajado toda la vida).

Francia, y más en concreto París, fue a lo largo de gran parte del siglo XX encrucijada de caminos musicales procedentes no sólo de Europa, sino también de América. De forma intermitente esta ciudad había venido acogiendo a grandes artistas rioplatenses, algunos de los cuales llegaron a asentarse en la capital del Sena (como Manuel Pizarro). En España, el trío Irusta-Fugazot-Demare mantendría durante años una popularidad para el tango genuino que completaba las giras europeas de Carlos Gardel, con sus secuelas discográficas. La estrella de la música del sur brillaba en el firmamento musical de estos países, y las orquestas de tango proliferaban. Sin embargo, se trataba muchas veces de conjuntos de baile que tenían tangos en el repertorio, junto a valeses, pasodobles, y otros estilos que iban y venían en el vaivén de la popularidad. En esa época, las orquestas se desenvolvían principalmente en clubes y salones de baile. La apreciación de la música popular bailable como un producto de suficiente calidad para disfrutarlo tanto analítica como emocionalmente se va produciendo gradualmente. Que sepamos, en Europa, el nuevo tango, al contrario de lo que sucedió en el jazz con la llegada del bebop, no llegaría a suscitar polémica (atrás había quedado la relacionada con la moralidad de su baile). No existía un sustrato crítico sobre el que ésta pudiera cimentarse. De algún modo la música rioplatense no se había desprendido en este continente de su etiqueta localista, y nadie parecía discutir si esa etiqueta (la de "tango") era o no auténtica: simplemente se asumía que lo era si la música procedía del Río de la Plata. Sin embargo, el cambio propiciado por Piazzolla, trastocó, como se ha señalado, la funcionalidad del tango: a partir de él los valores musicales lo empujaron hacia una música de concierto, que podía disfrutarse con independencia de su carácter bailable o cantable; una funcionalidad, la del baile, que, como pasó en el jazz y sucede en la música latina hoy formateada con la rúbrica salsa, había sido uno de los grandes propulsores del tango.

Así pues, cuando Astor Piazzolla desembarcó en Europa una nueva concepción de la música rioplatense, el tango se asociaba al baile y a una manifestación cantable cuya referencia recurrente era Gardel. Era una modalidad que la mayoría de los jóvenes aficionados europeos a la música popular percibía lejana, propia del pasado. Por eso el encuentro con los trabajos del argentino tuvo para muchos la revelación de un género musical hasta ese momento ignorado o relegado. Hasta sus últimos años, el propio Astor hubo de librar una batalla casi en solitario para conquistar el público europeo para el tango nuevo (que nada tenía que ver, a pesar de su gran impacto popular, con el postizo *Ultimo tango en París*). Actuaciones como la de la sala Olympia parisina en 1977, compartiendo un variopinto cartel encabezado por el cantante Georges Moustaki, muestran el deseo de Piazzolla de llegar al mayor número posible de oyentes (nosotros fuimos uno de los entonces conquistados por el bandoneonista). El fruto de estas y otras actitudes son las más de 100 referencias discográficas a su nombre que hoy pueden conseguirse en el mercado europeo (en este continente, por otra parte, Astor realizó gran parte de sus gra-

baciones). Resulta obvio añadir que si existe esa oferta es porque se produce una demanda de los discos. Significativamente, en las superficies de venta ocupan un espacio clasificado para el tango.

Decíamos que la polémica surgida con los nuevos postulados del tango encontraba paralelismo en el jazz. Un tercer género, el flamenco, se unió, desde España, a la disputa entre conservadores y progresistas. Al igual que el tango, el flamenco encontraba su medio natural en viveros concretos que identificaban una música, podría decirse, con denominación de origen. Cuando el ecosistema social cambió, algunos renovadores recurrieron a injertos de procedencia distinta, acaso mejor adaptados a una sensibilidad musical que se iba haciendo universal. Pero estos renovadores del flamenco chocaron con las posturas inmovilistas de los llamados "puristas", convertidos, supuestamente, en custodios de la verdadera esencia flamenca. Un cantaor a la usanza clásica, Antonio Mairena, fue elegido como guardián de la tradición flamenca, y sus partidarios, los "mairenistas", devinieron veladores de su legado. La polémica continúa todavía hoy, y es motivo de controversia en un acontecimiento tan actual como la última edición de la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, en la que se puso de manifiesto que la innovación puede venir también a través de nuevas percepciones del baile.

No casualmente, jazz, flamenco y tango comparten una historia que muestra que el mestizaje, producto de la convivencia de diversos lenguajes musicales, es lo que los ha hecho realidad. La posibilidad de recibir impulsos externos les ha facilitado seguir el paso del marco socio-cultural que los acoge, que nunca es estático ni hermético (de otro modo dejarían de ser músicas populares). Estos tres grandes géneros cuajaron como lenguajes trascendentes de modo sensiblemente simultáneo. Aunque distanciados geográficamente en sus lugares de nacimiento, comparten antecedentes musicales y entornos vivenciales que sugieren innegables paralelismos. Un análisis comparativo demuestra que los artistas que consiguieron hacer de ellos formas expresivas perdurables no se atuvieron a reiterar el pasado. El salto cualitativo prevalece, finalmente, sobre el meramente cuantitativo. La historia de estas manifestaciones musicales, de la música en general, está cuajada de nombres que suscitaron grandes pasiones, a veces canalizadas como agrias controversias. El tiempo ha terminado poniendo a cada uno, músicos y opiniones, en su sitio.

Dentro del tango, la aparición de los trabajos innovadores de Piazzolla se tomó por algunos como una herejía que atentaba contra la ortodoxia tanguera. Ciertamente, el compositor consigue, al renovar las palabras del lenguaje del tango, modificar su sintaxis. Este nuevo idioma musical, vienen a decirnos los disconformes, no es tango; en consecuencia, su creador es un hereje que, poco menos, habría que quemar junto a su obra. Pero al crear, partiendo del tango, un lenguaje musical diferenciado que puede ser entendido por un mayor número de oyentes, el bandoneonista consigue, acaso por vez primera, desvincularlo de unas coordenadas geográficas concretas. Su música se hace universal al interesar a cuantos se reconocen en la violencia y la ternura que la conforman, actitudes contradictorias que son justamente entre las que se mueve el hombre

contemporáneo (o, si se prefiere, entre la competitividad y la solidaridad, su polo opuesto). Fijémonos en que la combinación de estas dos actitudes conduce inevitablemente, al convertirlas en voces musicales, al tratamiento contrapuntístico. Con este modo de sentir, es obligado llegar a él en lo musical. Valorado desde la distancia (es decir, aquilatado sin la carga afectiva derivada de sentimientos extramusicales), la fuerza del tango emana estrictamente de sus cualidades musicales, poéticas y coreográficas. Necesariamente, las más universales, por no depender de la comprensión de unos textos ni de la participación activa en un baile (aunque éste pueda ser admirado por sus valores plásticos), son las musicales. De aquí que la revolución piazzollana se produzca en el ámbito musical; como sucedió en el jazz con Charlie Parker, o en el flamenco con Paco de Lucía. Naturalmente, la voz puede tener también un importante papel innovador, sobre todo en el flamenco, un arte eminentemente vocal. Cantaores como Enrique Morente contribuyeron a redefinir el nuevo flamenco, y grupos como Ketama a ampliar su formato vocal e instrumental.

En todos los casos se demuestra que los grandes renovadores lo son porque dominan el lenguaje que renuevan. Si se nos permite la comparación, del mismo modo que Picasso accede al cubismo tras mostrar su maestría en la pintura clásica, Piazzolla propugna nuevos postulados para el tango después de llevar a su máximo desarrollo los existentes. Cada uno en su terreno viene a decirnos que hacer las mismas cosas que quienes les precedieron sólo puede conducir a una recreación, pero no a una verdadera creación. Aunque nadie puede negar que es necesario el aprendizaje (el conocimiento de los modelos) no sólo para poder concretar ideas propias, sino también para alcanzar el suficiente dominio técnico para expresarlas. No hay azar ni banalidad en los ensayos que conducen a una renovación del lenguaje musical, sino tensión y búsqueda consciente de nuevas formas expresivas (aunque a veces no se vislumbre otro camino concreto para llegar a ellas que la intuición o la revelación súbita; pero hay que estar ahí para percibir las).

La trayectoria de Piazzolla dentro del tango es lo bastante dilatada e intensa como para que nadie pueda cuestionar la procedencia de los elementos primordiales que arman su obra más característica. Ello no es óbice para constatar las dudas del bandoneonista al asumir las formas y estructuras en que debía basarse su arquitectura musical. Nuevas ideas musicales bullían en su interior, ¿pero cómo concretarlas? ¿Podía ser el tango una base sólida para cimentarlas? Sólo cuando llega al convencimiento de que era posible hacerlo, el compositor da el gran paso adelante. Para ello también fue necesario asumir que la renovación pasaba por abrir las fronteras naturales del tango.

Resulta ilustrativo analizar la relación de Astor con diversos lenguajes musicales para conocer los procesos que han podido contribuir a la definición de su estilo. Entre ellos, como fuentes inspiradoras, la música de formato clásico (un modelo al que recurre ya desde sus primeros trabajos) y el jazz. En concreto, ciertas particularidades propias de estos lenguajes, que, de forma más trascendente que en aspectos concretos de su escritura, inciden en su percepción musical. No se trata de unas referencias dispares. Uno de los pianistas jazzísticos de van-

guardia que con más fuerza ha irrumpido en el siglo XXI, el norteamericano Brad Mehldau, señala con perspicacia que en el jazz convergen la música clásica y popular ¿No podía suceder algo parecido en el tango propuesto por Piazzolla?

Dentro de la tradición culta occidental, Igor Stravinsky había apostado en su etapa de neoclásico por un revisionismo con el que sacó partido a sus propios hallazgos musicales; por su parte, Béla Bartók había además demostrado que era posible hacerlo inspirándose en la música popular de su país. Estos dos compositores, como es sabido, fueron un referente para Piazzolla, no obstante la divergencia que existe entre la visceralidad de la obra de Bartók, dubitativa entre la tempestad y la calma, y el intelectualismo que anima la de Stravinsky (¿no participa de esta contradicción la obra, incluso la personalidad, del compositor argentino?). La bartokiana *Música para cuerda, percusión y celesta* propone brillantes combinaciones cromáticas y desarrollos contrapuntísticos, unos elementos que estructuran la escritura piazzollana. De Stravinsky el argentino quizás retuvo el valor de la polilinealidad (formas melódicas y armónicas plurales), que puede ser asumida asimismo como un modo de contrapunto. Esta fórmula musical barroca, que desde Bach ha persistido como estructura aplicable a numerosos desarrollos musicales, se la encontraría Piazzolla también en el jazz.

Si el conocimiento de la música clásica le llega a Piazzolla desde el aprendizaje formal (sabido es: en especial a través de las clases de Alberto Ginastera y Nadia Boulanger), su valoración del jazz se produce de forma más inmediata, al acceder a él desde la cotidianidad durante sus estancias en Nueva York. Pero, al igual que sucede con su apreciación de la música erudita, lo que deslumbra al arreglista de tango es no ya el idioma musical en su conjunto, sino la posibilidad de utilizar ciertas peculiaridades propias de su lenguaje. Del jazz retiene su capacidad para hacer de la interpretación no un proceso meramente reiterativo, sino creativo, que canaliza la alegría de tocar de los ejecutantes. Al incorporar la libertad como factor determinante en la interpretación, se suprime uno de los lastres que Astor cree advertir en el tango: una rutinización interpretativa que conduce a un estado anímico de desgana en los músicos.

Las alusiones más prolijas que el propio bandoneonista y los que han estudiado su obra hacen del jazz concretan nombres aislados dentro de su extenso mosaico estilístico. El compositor George Gershwin, con su "jazz sinfónico", es un compositor recurrente en configurar sugestivos paralelismos: Gershwin/jazz, Piazzolla/tango. Pero este paralelismo deja de serlo si se considera que mientras que la vinculación de Gershwin con el jazz es circunstancial, la del músico argentino con el tango es consustancial. Aunque el sinfonismo con ingredientes jazzísticos de *Rhapsody in Blue* fue muy celebrado, el mayor mérito de Gershwin en relación al jazz consistió en facilitar un extenso material temático, que ha venido siendo pródigamente utilizado aunque no se tratara de piezas específicamente jazzísticas (fueron en su mayor parte escritas para revistas musicales). Si se compara *Porgy and Bess* con *María de Buenos Aires*, la conclusión parece clara: en ésta se respira el aire de la cotidianidad, en la ópera del norteamericano un cuadro de

costumbres inspirado en arquetipos negros. En definitiva, lo que en Gershwin es apariencia, en Piazzolla es esencia. Mucho más adecuado nos parece comparar el espíritu que anima ciertos trabajos del bandoneonista con algunos de Duke Ellington. Ambos compositores consiguieron difuminar las fronteras entre las técnicas de la música clásica y, respectivamente, las del tango y del jazz.

Ellington comienza a interesarse por formatos musicales cultos hacia 1930, aunque no es hasta mucho tiempo después cuando los desarrolla con plenitud. En esa época, Piazzolla vive en Nueva York, ciudad en la que no sólo se desenvuelve Duke, sino el grueso de la actividad jazzística. Pero a pesar de este contacto con la música afroamericana desde temprana edad, el convencimiento de que algunas posibilidades expresivas de este lenguaje pudieran ser trasladadas al tango no se produciría hasta 1954, cuando el argentino escucha en París al octeto de Gerry Mulligan. En esta ciudad pareció abrirse la puerta de un mundo que hasta ese momento no sabía muy bien dónde se encontraba. Tomando como modelo al grupo del saxofonista, Astor estructuró, como es sabido, el Octeto Buenos Aires, conjunto en el que el guitarrista Horacio Malvicino asumía la parte más jazzística (por su timbre instrumental y su libertad para improvisar) de la nueva cara del tango; al resto de los instrumentistas el compositor les exigía "volar" alrededor de una música que escribía en todos sus detalles, y cuyo minucioso entramado impedía la improvisación en el sentido jazzístico. El sustancial paso adelante del bandoneonista entendemos que tuvo también que ver con la convicción definitiva de que era posible apostar por un proyecto musical que partía de la música popular rioplatense, pero que le permitía no renunciar a elementos estructurales de cuño erudito.

Detengámonos en unos momentos de tanta trascendencia para Piazzolla y, en consecuencia, para la nueva estética formal y funcional del tango. ¿Qué es lo que en verdad abrió los ojos al argentino? El propio músico alude al goce que deparaban las improvisaciones y al entusiasmo que desprendía el grupo de Mulligan, unas cualidades que no encontraba dentro del tango. Hasta ese instante, el bandoneonista había dado pasos significativos en la dirección adecuada, pero faltaba no sólo concretar las ideas, sino la decidida voluntad de conseguirlo. La estancia en París demuestra ser definitiva en ambos sentidos. Astor era en esas fechas valorado en Europa sobre todo por sus trabajos como arreglista. En esta faceta, sumada a la de compositor, el vate argentino pareció ir entregando lo mejor de sí mismo siguiendo las pautas del tango clásico. Apoyándose en unos cimientos tan bien asentados había empezado a experimentar con estructuras más complejas, al mismo tiempo que insistía en piezas de inspiración culta. Es en esta etapa decisiva de su carrera cuando su influyente profesora Nadia Boulanger le anima a reconducir sus aspiraciones como músico erudito aplicando sus conocimientos al tango. En este contexto contacta con el grupo de Mulligan (por cierto, un saxofonista con un timbre instrumental que recuerda el del bandoneón).

Gerry Mulligan llega a París en 1954 para actuar en el Festival de Jazz de esta ciudad. Lo hace con un cuarteto sin piano, que incorpora técnicas contrapuntísticas a sus interpretaciones (una estructura que ya guió la música de Nueva Orleans). En ausen-

cia del apoyo armónico aportado, habitualmente, por un piano, se cuida al máximo el entramado polifónico del conjunto (saxo barítono, trombón de pistones, bajo, batería), que es justamente lo que da equilibrio y fluidez a las ejecuciones. El éxito del cuarteto es enorme, hasta el punto de que su concierto en la sala Pleyel es editado en disco. El norteamericano pudo en algún momento de la gira ampliar su grupo a octeto, y sería esta formación la que deslumbró a Piazzolla (en una entrevista, aparecida en la revista *Jazz Magazine* de enero de 1985, declara que fue un noneto, lo que no cambia las cosas).

La música del octeto o noneto de Mulligan seguiría las mismas pautas que en el cuarteto, puesto que lo que el arreglista hace es sumar voces sin abandonar la estructura interpretativa. También evita que los volúmenes sonoros de los instrumentos, incluso sus texturas tímbricas, perturben el equilibrio del conjunto. Piazzolla podría apreciar que en el grupo del saxofonista cada instrumento asumía un papel concreto, que lo era tanto en su rol individual como colectivo. Así pues, la música progresaba porque los intérpretes se movían con impulsos individuales que, al entrelazarse, hacían avanzar a todo el equipo. La libertad para improvisar daba frescura a unas interpretaciones que recurrían al contrapunto, una técnica musical bien conocida por el maestro del bandoneón. Según muestran sus trabajos posteriores, esto es lo que dejó huella en Astor. El tanguista retuvo que esa podía ser una fórmula adecuada para combinar con ingredientes propios.

Insistiremos en el hecho de que, en nuestra opinión, se trataba sólo de asumir una fórmula interpretativa, la practicada por Mulligan; lo importante era que esta receta permitía una forma diferenciada de afrontar la creación musical. En sí mismos, los postulados musicales de partida eran distintos, lo que hacía difícil aproximarlos. Diferentes eran los instrumentos, y disimilares los desarrollos musicales, menos lineales y más complejos en la música del argentino. De aquí que cuando 20 años después el álbum *Summit* sea testigo del reencuentro de Mulligan y Piazzolla se opte, para empezar, por un material temático que no procede del repertorio del jazz o del tango. Se recurre a temas compuestos para la ocasión, que tratan de compatibilizar dos lenguajes. Buscar territorios intermedios no garantiza resultados equilibrados, y de aquí que nos parezca que el mérito principal de este trabajo sea, precisamente, el haberlo llevado adelante. El antecedente del jazz-tango formulado a finales de los años cincuenta por el bandoneonista no había sido una experiencia satisfactoria. El músico argentino hubo de aguardar algún tiempo hasta encontrar en Gary Burton un interlocutor jazzístico válido (creemos que en parte porque el vibráfono admite unas posibilidades de integración que no son posibles con el saxo).

Tras el descubrimiento de Mulligan, Astor permaneció fiel a las fórmulas expresivas propias del estilo cool, como demuestra su admiración por el arreglista Gil Evans. En contraste con las corrientes jazzísticas post bop (fundamentalmente el hard bop), los músicos que adoptaron los postulados del cool apostaban por un jazz más atento a configurar atmósferas sugerentes que a imponer climas concretos. Una percepción que encajaba bien con las propuestas piazzollanas. El buen entendimiento del bandoneonista con Burton se inscribe en este contexto.

Lo que en definitiva Piazzolla encuentra en el jazz es la capacidad de la música para mirar al futuro tanto o más que hacia el pasado, lo que implica una continua confrontación con el presente. Alguna vez hemos escrito que el jazz se mueve por caminos de empinados y sinuosos perfiles, en los que no es posible detenerse. Esta actitud de riesgo implícita en el jazz, una música en la que el proceso interpretativo se convierte en un acto de creación, nunca dos veces resuelto del mismo modo, es lo que el argentino quiere incorporar al tango. Reconociendo que músicos como De Caro o Troilo han hecho posible a Piazzolla, el bandoneonista traza su propio camino; parece comprender que seguir por uno transitado por otros sólo puede conducir a lugares ocupados por otros. Su actitud viene a ser la de Picasso cuando reinventa *Las Meninas*: el original ya lo fijó Velázquez, y permanecer fiel a ese modelo sólo conduciría a copias (mejores o peores).

Para dar el gran salto adelante, Piazzolla necesita abrir caminos nuevos: secuenciar los tiempos y las células rítmicas de los temas, trabajar con nuevos desarrollos melódicos y armónicos, introducir combinaciones tímbricas originales, experimentar con formatos instrumentales renovadores. Ya conocemos las fuentes en las que se inspira. Por consiguiente, este salto requiere también dar libertad a los músicos para que pueda surgir el chispazo de la creatividad. La incorporación de Malvicino al Octeto Buenos Aires sintetiza, de algún modo, la referencia jazzística que Astor quiere llevar al tango nuevo. Pero el papel de la guitarra no es estrictamente equivalente al que tendría en una formación de jazz, como tampoco asumirá esa función el baterista José Correale cuando se incorpore a los grupos que incansablemente renueva el bandoneonista. El compositor utiliza a estos instrumentistas de acuerdo con criterios propios. El cordón umbilical con el tango (un cordón que a veces puede parecer que persiste incluso a pesar de él mismo) prevalecerá sobre cualquier otra consideración.

A partir del Octeto, Astor Piazzolla amplía las propuestas. Las composiciones se formatean según dos modelos, uno más directamente vinculado al tango y otro en el que se insiste en el lenguaje sinfónico o de música de cámara. En los grupos tanqueros, el arreglista ensaya a lo largo de los años diversas combinaciones instrumentales, para desembocar en el último decenio de su actividad musical en un quinteto (bandoneón, violín, piano, guitarra, contrabajo); conjunto con el que, según el propio Astor, cosecha lo mejor de lo que había estado sembrando a partir de *María de Buenos Aires*. En un tramo intermedio había quedado la experiencia con un octeto electrónico, con el que trataba de vincularse a un público joven a través de un presunto tango-rock, equivalente del jazz-rock promovido por Chick Corea; una fusión con la que Miles Davis (un renovador al que Piazzolla responsabiliza de haber hecho el mejor jazz de las últimas décadas) justificó un trascendente cambio de rumbo de su trayectoria profesional.

Por su parte, los formatos clásicos habían estado siempre presentes en el argentino (conciertos, suites, sonatas, piezas sueltas, obras de corte diverso), pero a medida que éste decanta su escritura, en sus trabajos de carácter concertístico aparecen los hallazgos que conforman su obra más personal, que son los que utiliza para sus composiciones de corte popular, más di-

rectas y de menor extensión. Aunque no pocas veces estas piezas sugieren suites, dada su unidad estilística. La coherencia de la obra más característica de Piazzolla (en nuestra opinión, como se ha apuntado, asociada al tango) es tal que resulta delatoramente teñida por su personalidad musical.

En ella, el bandoneonista opta sistemáticamente por llegar al clímax interpretativo a través de obsesivas progresiones contrapuntísticas, adecuadamente contrapesadas por espacios que restituyen la calma. El Piazzolla más lírico, el más delicado, se reserva para estos momentos; el más apasionado, incluso el violento, para los primeros. Sus composiciones se balancean entre estas dos alternativas, que con frecuencia se suceden dentro de un mismo tema. Gracias al entendimiento con el poeta Horacio Ferrer pudo Astor, por otra parte, completar un legado musical que posiblemente de otro modo hubiera quedado sin ese referente vocal obligado en una obra que cabe considerar como totalizadora dentro de su estilo. Aunque de carácter menos revulsivo, sus composiciones para el cine constituyen otro capítulo importante de la escritura piazzollana.

Evidentemente, los caminos que acabarían conduciendo al tango nuevo comenzaron a abrirse con anterioridad a Piazzolla y, felizmente, siguen siendo transitados tras su desaparición. Stampone, Salgán, Garelo, Mosalini son algunos de los valores a los que la historia mantendrá en lugar privilegiado. Pero aunque el tango contemporáneo no se circunscribe sólo a Astor Piazzolla, hay que dejar claro que ningún otro músico lo catapultó con tanta fuerza hacia el futuro; acaso sea esto lo que en verdad no le perdonan sus detractores. Ningún otro compositor acertó a reflejar desde el título lo que era, más que una propuesta musical, una filosofía existencial postulada como renovación de un género: Libertango.

La dimensión de Piazzolla sobrepasa las fronteras del tango. Convertido en un clásico de la música contemporánea, su obra es valorada por intérpretes procedentes de los más variados territorios musicales, y de forma significativa por los de formación clásica. Lo suyo no fue una mera innovación de las formas, sino una renovación de las estructuras. De aquí su genialidad y las pasiones suscitadas por sus trabajos. Nadie como este músico impar ha sabido desvestirse al tango de referencias geográficas concretas: sencillamente, lo ha insertado en las grandes corrientes musicales contemporáneas. Y esta actitud que hoy lo impregna hace posible, por citar un ejemplo, que un evento tan significativo como el Festival de Tango de Granada se convierta en un espacio donde coexisten, armoniosamente, el tango clásico y el de vanguardia; y en el que tiene cabida un intercambio de experiencias musicales entre géneros diversos, con el tango como catalizador. Mientras tanto, en las estanterías de las tiendas de discos, Piazzolla se comparte con Gardel y Troilo con la misma naturalidad que lo hace Armstrong con Parker y McFerrin, o La Niña de los Peines con Morente y de Lucía. Todo lo demás es, finalmente, irrelevante. Como ha declarado el propio Piazzolla: "Todavía me parece mentira que algunos pseudo críticos me sigan acusando de haber asesinado el tango. Es al revés. Me tendrían que mirar como al salvador. Yo le hice una cirugía estética". Mucho más que eso, añadimos nosotros.

BIBLIO/DISCOGRAFÍA COMENTADA

- Astor Piazzolla: *A manera de memorias*. Perfil, Buenos Aires, 1988. Breve, aunque intensa, autobiografía, recogida por el escritor Natalio Gorín.

- Diana Piazzolla: *Astor*. Emecé, Buenos Aires, 1987. Crónica de primera mano de la vida y trabajos del bandoneonista marplatense, a cargo de su hija.

- Carlos Kuri: *Piazzolla. La Música Límite*. Corregidor, Buenos Aires, 1997. Interesante ensayo sobre la música de Piazzolla, que aporta un exhaustivo catálogo de obras.

- María Susana Azzi y Simon Collier: *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford, Nueva York, 2000. El más documentado y riguroso trabajo sobre la obra piazzollana.

- Horacio Ferrer: *El Libro del tango*. Antonio Tersol, Barcelona, 1980. La "biblia" del tango. Una obra de referencia para indagar los nombres y lugares que conforman el universo tanguero que produjo a Piazzolla.

- Sergio A. Pujol: *Jazz al Sur*. Emecé, Buenos Aires, 1992. Un libro imprescindible para conocer la incidencia del jazz en los escenarios naturales del tango.

- José Luis Salinas: *Jazz, flamenco, tango: Las orillas de un ancho río*. Catriel, Madrid, 1994. En su momento trazamos unas rutas musicales con encrucijadas en las que Piazzolla era un rótulo insoslayable.

- *La Maga*. La magnífica revista argentina ha venido prestando una significativa atención al bandoneonista. Se pueden recuperar textos a través de la dirección www.lamaga.com.ar

- www.piazzolla.org, página "oficial" del maestro.

- www.todotango.com, una dirección de referencia para el tango, que incorpora audiciones en vivo.

La producción discográfica de Astor Piazzolla es extensa. Algunos álbumes se repiten con diferentes portadas (hay que tener cuidado para no duplicarlos) y, en general, la información complementaria que incluyen es escasa o nula. La mayor parte de sus trabajos más significativos están permanentemente disponibles (sobre todo a través de las tiendas virtuales). Si se tiene en cuenta que, al parecer, el bandoneonista sólo grabó una parte del material que compuso, y de que es de esperar la recuperación de recitales inéditos, es posible que el futuro nos depare agradables sorpresas, del compositor y del intérprete. Que sepamos, no se han comercializado vídeos de Piazzolla, aunque probablemente aparecerán en el futuro (diversas televisiones le han grabado conciertos: recientemente hemos visto uno procedente de una actuación del quinteto en Portugal, el mismo que pudimos oír en Madrid). Las referencias que recomendamos son una selección personal, que entendemos suficientemente ilustrativa de las diversas facetas y etapas musicales del bandoneonista.

1946-1948: *Se armó* (El Bandoneón EBCD-31)
Astor Piazzolla al frente de su primera orquesta apunta detalles de lo que está por venir.

1955: *París. 1955* (Punch EU 1045)
Aún perdura un cierto clasicismo en la escritura, que realza la participación de la orquesta de cuerdas de París (con Martial Solal al piano).

1957: *Octeto Buenos Aires* (ANS 15276)
La plasmación discográfica del gran paso adelante dado por Piazzolla tras su regreso de París.

1965: *El Tango* (Polydor POCD 2623)
Sobre textos de Jorge Luis Borges, el músico recrea un cierto modo de concebir un tango pretérito.

1967: *La historia del Tango: La guardia vieja y La época romántica*. (Polydor 314 511 638-2 / 314 511 639-2)
De un proyecto de cuatro discos para recrear la historia del tango, cuajaron estas dos primeras entregas que ponen de relieve la genialidad del arreglista al moverse por terrenos tangueros ampliamente transitados.

1968: *María de Buenos Aires* (Discmedi Blau DM 15602)
Con letra de Horacio Ferrer (que aquí comparte recitado con un elenco tanguero de primer orden), esta "operita" es una pieza mayor de la escritura piazzollana.

1969: *Adios Nonino* (Discmedi Blau DMBox 17-02)
El *elepé* original de este álbum fue considerado en su momento por Piazzolla como su mejor trabajo discográfico. Entre otras, la versión de su tema más emblemático, que da título al compacto, justifica su entusiasmo.

1974: *Libertango* (Trova CD 5053)
Las señas de identidad del nuevo tango están reflejadas en los título del disco y de los temas: *Violentango*, *Meditango*, *Novitango*, *Tris-tango*...

1974: *Summit* (ANS 10005-2)
El encuentro en Milán de Piazzolla con el saxofonista Gerry Mulligan fue, ante todo, un abrazo simbólico entre dos formas de sentir la música.

1981: *Concierto para Quinteto* (Alfa AF-CD5-6)
Una muestra representativa, ofrecida desde el bonaerense Gran Rex, del ambiente irradiado por Piazzolla en sus recitales.

1969-82: *Astor Piazzolla-Roberto Goyeneche* (BMG 74321 1820-2)
Entre otras felices versiones, el álbum duplica las interpretaciones de *Balada para un loco* y *Chiquilín de Bachín*, dos momentos álgidos de la renovadora colaboración del bandoneonista marplatense con el poeta montevidiano Horacio Ferrer.

1984: *The Vienna Concert* (Messidor 15922-2)
El gran quinteto de Piazzolla registrado en vivo.

1986: *The New Tango* (WEA 2292-55069-2)
Este concierto irreplicable dado en el festival de Montreux permite compartir experiencias y afinidades al músico argentino y a Gary Burton.

1988: *Concierto para bandoneón/ Tres tangos* (Elektra/Nonesuch 979 1742)
El ejemplo más ilustrativo del Piazzolla sinfónico, con la Orchestra of St. Luke dirigida por el pianista (también argentino) Lalo Schiffrin.

1989: *La Camorra* (Nonesuch 7559-79516-2)
La última grabación del quinteto y la mejor para Piazzolla.

Musiques de films (Milan CD280)
Incluye dos de las bandas sonoras más representativas de los trabajos de Piazzolla para el cine: *Tangos...el exilio de Gardel* y *Enrique IV*. Una última recomendación: la serie *Astor Piazzolla Collection* (Digimode, 2000), integrada por diez discos compactos que acogen una sustantiva síntesis de la producción piazzollana.