

DOSSIER

■ ASTOR PIAZZOLLA

EL TORBELLINO DE LOS 60

EL OTRO TANGO

■ Por Sergio Pujol

“LOS 60 FUERON LOS AÑOS MÁS BELLOS QUE TUVO BUENOS AIRES EN SU HISTORIA.” ¿QUIÉN LANZÓ ESTÁ SENTENCIA TAN CATEGÓRICA? ¿ACASO UN JOVEN REBELDE ENFRENTADO AL MUNDO DE SUS MAYORES? ¿UN CANTAUTOR DE PROTESTA, CONFIADO EN QUE LAS CANCIONES PUEDEN SER FUSILES JUSTICIEROS? NADA DE ESO. EL GRAN DEFENSOR DE LOS 60 FUE ASTOR PIAZZOLLA, QUIÉN POCO ANTES DE MORIR RECORDÓ CON NOSTALGIA AQUEL TIEMPO DE UTOPIÁS Y REBELIONES. ES CURIOSO: UN MÚSICO FORMADO EN LA ORQUESTA DE ANÍBAL TROILO PENSABA QUE EL MOMENTO MÁS DIFÍCIL PARA LA ESPECIE PORTEÑA HABÍA SIDO, EN REALIDAD, EL CAPÍTULO MÁS BELLO DE LA CULTURA ARGENTINA.

Hermenegildo Sábat



**MARÍA
DE
BUENOS
AIRES**

ASTOR PIAZZOLLA
Música

HORACIO FERRER
Letra

EL TORBELLINO DE LOS 60 EL OTRO TANGO

I

Podrá argumentarse que Piazzolla fue un iconoclasta del tango, un músico que extremó las posibilidades de un género popular hasta convertirlo en otra cosa. Y ese es el punto, justamente. En Argentina, los años 60 no sólo brillaron por sus novedades absolutas, como el rock y la Nueva Canción. También los géneros tradicionales, del folclore al tango, buscaron la renovación a toda costa. El folclore tuvo su *boom* a partir de nuevos compositores y poetas, todos ellos más o menos simpatizantes de los vientos revolucionarios que soplaban por América latina. Y el tango lo tuvo a Piazzolla y a sus seguidores, un clan fervoroso que hizo de la creación y difusión de la nueva estilística una cosa muy seria, una militancia artística que dividió aguas en un país siempre proclive a las divisiones. Esto no quiere decir que Piazzolla haya sido un ídolo popular: la historia no suele concederse milagros de esta índole. Pero los renovadores -y Piazzolla fue sin duda el mayor- tuvieron público y crítica, lograron instalarse en la agenda cultural de la sociedad, cifrando en sus experiencias más osadas eso que los alemanes llaman *zeitgeist* y los franceses *l'air du temps*.

En realidad, ni el juvenilismo ni la apertura al mundo que se operaron en la Argentina de aquellos años fueron buenas noticias para el tango como género. La música de Buenos Aires seguía reconociéndose por una poética que apelaba insistentemente al pasado. ¿Qué lugar podía tener el tango en los planes de las industrias culturales? Hacia 1969, siguiendo la concepción crítica de Adorno, Blas Matamoro constataba en su libro *La ciudad del tango* que la música porteña no figuraba en los cálculos de rentabilidad de los principales sellos discográficos. Por otra parte, era evidente que el tango se había convertido, para gran parte de los argentinos jóvenes, en algo viejo y reaccionario. Si bien muchas orquestas seguían en actividad, el baile y la canción rioplatenses no reflejaban a la ciudad vertiginosa del Instituto Di Tella, la minifalda y el twist. ¿Qué tenían que ver los cantores engominados del 40 con Los Beatles, el hinduismo y las drogas? ¿Cómo conciliar el machismo de la poesía tanguera con la píldora anticonceptiva y *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir?

En ese contexto tan poco favorable, un puñado de músicos buscó la renovación del tango mediante una sacudida fuerte, una alteración muchas veces radical de sus principios instrumentales, armónicos y formales. En realidad, la renovación había empezado algunos años antes, con las orquestas de Horacio Salgán y del propio Piazzolla. Pero en plena bonanza del tango como fiesta popular, aquellas experiencias habían quedado un tanto silenciadas. Hubo que esperar un tiempo para que las tendencias renovadoras encontraran su ambiente, su estado de empatía con una sensibilidad y una época. Fue en los 60 cuando la idea de un tango moderno dejó de ser vista como una excentricidad, si bien la resistencia que generó entre propios y ajenos del mundo tanguero fue en definitiva más numerosa que su adhesión.

II

El Piazzolla de los 60 fue el Piazzolla del quinteto. Para este compuso y con este grabó sus mejores temas: *Adiós Nonino*, *Verano porteño*, *Muerte del ángel*, *Michelángelo*... De Elvino Vardaro a Antonio Agri en violín y de Osvaldo Manzi a Dante Amicarelli en piano, las sucesivas formaciones del quinteto permitieron el lucimiento de Astor como compositor y bandoneonista, un doble talento que se materializó en una imagen poderosa: el músico de pie, con el instrumento sobre su rodilla derecha, un paso al frente de los demás. Si bien nunca traicionó su pacto de sangre con el espíritu de la vanguardia -siempre algún viraje en ciernes, algún cambio instrumental, algún estreno en suspenso-, todo lo que Astor hizo desde entonces se apoyó, en mayor o menor medida, en el corpus de composiciones surgido en los años febriles del primer quinteto.

Asociado a la ciudad moderna y sofisticada que recibía a Stan Getz en el mismo local donde se presentaba el nuevo tango, el quinteto de 1960 fue un ensamble de gran vitalidad. Su director contaba con el apoyo del periodismo cultural -la influyente revista *Primera Plana* le dedicó una de sus portadas más recordadas- y su prestigio entre melómanos e intelectuales crecía más allá de toda polémica. Piazzolla no paraba de componer y grabar obras que solía presentar en los clubes 676, Michelangelo y La noche. Sus declaraciones eran siempre explosivas (*"La cumparsita es horrible"*; *"A los cantores de tango habría que ponerles cemento bajo los brazos para que no los muevan tanto"* y cosas por el estilo), y su agenda de actuaciones estaba completa, con proyectos especiales, como la musicalización del poema *El tango* de Jorge Luis Borges y el estreno de *María de Buenos Aires*, una operita basada en textos de Horacio Ferrer.

Pero con la excepción de *Balada para un loco*, presentada con gran revuelo en un festival de 1969, las creaciones de Piazzolla no eran populares. El músico era repudiado por los tradicionalistas, que en referencia al tango eran mayoría. Lo acusaban de haber matado al género, creando un monstruo pronto estigmatizado como "antitango". Como en su momento Charlie Parker respecto al jazz, Piazzolla buscó definir su música un tanto al margen de la tradición del género que lo había visto nacer como músico. Habló de un nuevo tango, de una nueva música de Buenos Aires, y acudió al ejemplo de compositores ilustres del siglo XX, como sus admirados Igor Stravinsky y Béla Bartók, para fundamentar su proeza modernizadora. Pero en ningún momento se situó totalmente al margen del tango como tradición o herencia cultural. Su conducta parecía la de un joven con sentimientos contradictorios respecto a sus padres: tan fuerte era su deseo de emancipación como la necesidad de ser aprobado. En este sentido, el tango siguió siendo para Astor el plano de referencia de su música, aunque en términos formales su arte se había alejado bastante de los parámetros históricos.

El compositor de las figuras en ostinato y las segundas partes exquisitamente melódicas amplió el protagonismo del bandoneón, pero disolvió la marcación un tanto rígida de la orquesta. Le dió mayor énfasis a la guitarra eléctrica -tal vez el toque más jazzístico de su sonido-, con la inclusión de Horacio Malvicino primero y de Oscar López Ruiz más tarde, y profundizó las cualidades “líricas” del violín solista, compañero perfecto de su propio bandoneón. El contrabajo y el piano resumieron toda la rítmica de la tradición tanguera, pero a partir de una marcación de “tres en cuatro” que con los años se convertiría en una marca estilística tan recurrente como una obsesión.

III

Piazzolla fue un campeón de los 60, y la magnificencia de su música ensombreció otros intentos de modernizar al tango. Pero estos existieron y Astor no estuvo totalmente solo en su idea de componer para una Buenos Aires de tiempo presente. Aunque no es muy extenso, el directorio de los cismáticos del tango que hicieron su entrada en la década del 60 merece ser recordado.

Vinculado al ambiente literario, Juan “Tata” Cedrón le puso música a poemas de Raúl González Tuñón y Juan Gelman, entre otros. El resultado de ese maridaje fue un tango- canción de melodías largas, ritmo de milonga y sonoridad de música de cámara. La gente de tango no le prestó mucha atención, pero desde su club Gotán, el guitarrista y cantante encontró su público. Este provenía de los ambientes intelectuales porteños. La música de Cedrón era casi una extensión de la literatura del 60 y su posición excéntrica respecto al sistema del tango lo acercó un poco a la Nueva Canción, aunque en rigor él siempre fue un romántico enamorado de los valsecitos criollos y los tangos de Enrique Cadícamo.

También se habló en esos años de otros músicos, de otros bandoneonistas. Estaban los hijos musicales de Astor, empezando por Rodolfo Mederos y Juan José Mosalini, dos ex integrantes de la orquesta de Osvaldo Pugliese. Otros bandoneones díscolos eran los de Néstor Marconi y Daniel Binelli, para quienes la música de Piazzolla sería una revelación de por vida. En cambio, el salteño Dino Saluzzi, que en los 60 ya era un arreglista e instrumentista destacado, no parecía beber de la fuente piazzollana. Tan dúctil reescribiendo tangos como fraseando una zamba o una chacarera, Saluzzi articulaba las notas de su fueye con una respiración distinta, acaso menos dramática que la tanguera, y con una predilección por las formas abiertas que con el tiempo lo aproximó a la música de improvisación.

En el plano de la canción, los 60 fueron el último momento de renovación temática del tango. Eladia Blázquez, Horacio Ferrer, Héctor Negro, Chico Novarro y Carmen Guzmán buscaron las palabras que mejor expresaran la permanencia de la “tanguidad” (término acuñado por Tulio Carella en esos

años) en una ciudad cambiante; una ciudad cuyos habitantes, excitados con la luminosidad que llegaba de Londres y Nueva York, parecían estar un tanto malhumorados con la retórica tradicional del tango. Hubo varios intérpretes para este repertorio que intentó superar las elegías más estereotipadas, pero fue Susana Rinaldi quien mejor supo combinar lo nuevo con lo viejo. Y en la cuerda masculina, nadie como Roberto Goyeneche, quien hacia finales de los 60 ya estaba en perfectas condiciones para emprender su carrera de solista. El “Polarco”, admirador de Tony Bennett, había fogueado su voz con las orquestas de Horacio Salgán y Aníbal Troilo. Y ya nada faltó cuando llegó la bendición de Piazzolla: “Roberto Goyeneche y Edmundo Rivero son los mejores cantores después de Gardel”.

IV

Quien debió hacerse un lugar bajo la luna porteña sin la bendición de Astor fue el bandoneonista y compositor Eduardo Rovira. Era innegable que Rovira, un hombre que venía de la orquesta de Alfredo Gobbi y Miguel Caló, había quedado deslumbrado con el Octeto Buenos Aires del Piazzolla cosecha 55, pero su vena compositiva pronto se despegó de todo modelo inspirador para terminar definiendo un corpus de composiciones muy personal.

La música de Rovira fue un caleidoscopio con retazos del pasado en estado puro y soluciones muy modernas, derivadas en su mayoría de la música contemporánea. Algunas de sus obras conservaban aires camperos un tanto melancólicos -así eran las secciones melódicas de sus tangos-, que Rovira supo confrontar a un rítmica excitada y diseños quebrados o en espiral, como en *Sónico*, su pieza más conocida. Superponiendo acordes aumentados a los giros más tradicionales, Rovira hizo de la textura de su música una construcción espesa atravesada por complejos contrapuntos.

El barroquismo de Rovira encontró en las formaciones de trío y cuarteto un principio de contención: en esas situaciones se podía apreciar mejor su inventiva. Esta no necesariamente se expresaba en temas originales: a diferencia de Piazzolla, Rovira nunca despreció los repertorios de otros tiempos. Sus arreglos de *Don Juan*, *Re Fa Si*, *El motivo*, *Margarita Gauthier* o *La cumparsita* estaban tan lejos del impresionismo de Atilio Stampone como de la hora cero postulada por Piazzolla.

Con su Agrupación Tango Moderno, el músico al que injustamente Astor llamó “un vulgar imitador” reunió a Rodolfo Alchourrón, Osvaldo Manzi, Reynaldo Michele, Oscar y Néstor Mendy, Salvador Druker... Una lista exquisita, sin duda, pero que padeció los mismos sinsabores que Rovira a la hora de ensayar carreras individuales. Fue sólo entonces, en la década de las utopías, cuando los heterodoxos pudieron soñar en voz alta con una música diferente. También ellos podrían afirmar, con Piazzolla, que “los 60 fueron los años más bellos que tuvo Buenos Aires en su historia.”