

PIAZZOLLA Y LOS AÑOS '60. UNA LECTURA POLÍTICA

Sergio A. Pujol *

A la memoria de Simon Collier

* Es ensayista y Profesor de Historia egresado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Dicta clases en la Facultad de Periodismo de dicha Universidad. Entre sus libros sobre música popular e historia se encuentran *Gardel y la inmigración*; *Jazz al Sur: la música negra en Argentina*; *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*; *Discépolo. Una biografía argentina*; *La década rebelde y Rock y dictadura. Crónica de una generación.*

Desde su alejamiento de la orquesta de Aníbal Troilo en 1944, la figura de Astor Piazzolla fue resistida y cuestionada por la institución del tango, entendiendo por ésta el núcleo histórico de sus músicos, teóricos y difusores. Recordemos que en sus comienzos el propio Piazzolla experimentó una cierta crisis de identidad musical, ya que pasó buena parte de su juventud desdoblado entre el oficio tanguero y los estudios de música académica, primero al lado de Alberto Ginastera y luego, en un viaje epifánico a París, de la mano de Nadia Boulanger. Según el relato del músico fue la gran Nadia quien lo ayudó a definirse a favor del tango, después de que Astor le tocara al piano su composición *Triunfal* y la señora exclamara: “¡Este es el verdadero Piazzolla!”.

He aquí una de las narrativas más seductoras de la música argentina: un joven bandoneonista y arreglador, tachado de extravagante por algunos de sus arreglos en la orquesta más popular del '40, decidió volcar todas sus inquietudes estéticas en el tango; decidió *quedarse* en el tango, pero no para conservarlo sino para modificarlo definitivamente, llevándolo a un sitio nuevo, literalmente insoportable para quienes persistían en vincular el sonido de Buenos Aires a una imagen cristalizada. Como señala Carlos Kuri, Piazzolla fue el agente de la última ruptura en el interior del tango, su mutación final.¹ De esta manera, el músico

instaló un nuevo tango (él mismo solía apelar a esa adjetivación) y se enfrentó a sus pares. Cometió así un parricidio musical. Pero sin conciencia del tabú violentado, exigió por ese acto un reconocimiento nacional. Se comportó como un vanguardista ansioso, alguien que quería triunfar en el *aquí y ahora*. En otras palabras, Piazzolla encarnó mejor que ningún otro músico argentino el *zeitgeist* de los '60.

A esta narrativa del modernista que lucha contra el peso de la tradición, abandonando premeditadamente el territorio imaginario de la nostalgia, se le cruza la de la decadencia del género. Entre las certezas legendarias del tango figura la de su lenta agonía. Esta se habría producido como consecuencia del golpe militar del '55. Es decir, la “época de oro” del tango estuvo políticamente fundada en las bonanzas del peronismo y su prédica “nacional y popular”. Al destierro de Perón le sucedió un período de desnacionalización cultural. Una prueba de ello habría sido la destrucción de una buena parte de las matrices de RCA Victor, con el fin de fabricar los registros de El Club del Clan, un elenco de cantantes pop que asoló las radios y la televisión argentinas a comienzos de los '60. A partir de nuevos criterios de marketing, distribución y promoción musicales, el tango quedó relegado a un segundo plano, indisolublemente asociado a otra Argentina.

Esta forma de ver las cosas no fue exclu-

siva de los simpatizantes de Perón. Un declarado comunista como Osvaldo Pugliese, que padeció varias jornadas de cárcel antes del '55, coincidía totalmente con el diagnóstico de sus colegas populistas. Declaraba Pugliese en 1964: "Un movimiento artístico popular por la música nacional se hace impostergable contra la invasión foránea. Es necesario que el gobierno oriente una política cultural nacional liberada de toda sumisión al extranjero".² En la retórica del tango, la crisis derivó directamente, y sin matices, del cambio de paradigma político-económico. O lo que es lo mismo, de la desventajosa ubicación del género en un mercado musical ahora pautado desde *afuera*. Si Piazzolla era *el afuera* del género, la música pop fue vista como *el afuera* total, lo extranjero incomprensible.

Ciertamente, se trata de una afirmación discutible, tal como lo planteó Emilio de Ipola en *Punto de vista* hace varios años,³ si consideramos que el momento de mayor creatividad de la canción porteña fue la primera mitad de los '40, justo antes de la llegada de Perón al gobierno. En todo caso, la bonanza peronista favoreció el triunfo de la música de raíz folclórica antes que el desarrollo del tango. El peronismo, como el folclore, era el interior en Buenos Aires, la provincia en la capital. Por otra parte, si el folclore vivió su *boom* en los '60, no se explica entonces la vulnerabilidad del tango en esos años, salvo que se acepte que sus códigos musicales y literarios habían envejecido o al menos no respondían ya de modo homogéneo a las expectativas de los nuevos públicos urbanos.

Pero más interesante que establecer una cronología de los avatares tangueros es considerar a estas narrativas como lecturas políticas de la música en los '60. Definitivamente, el apogeo del tango está asociado a un período de economía cerrada, industrialista y con fuerte presencia del Estado. Aún hoy en el imaginario social pervive una escena: la de la orquesta típica animando un baile en el club social y deportivo. Cientos de parejas se desplazan fe-

lices por la cancha de básquet convertida en un salón ilimitado. Los cantores engominados se aferran al micrófono y gesticulan el drama del tango-canción, dirigiéndose a un público policlasista pero con fuerte presencia obrera; es el público de la "comunidad organizada". Se trata de un mundo seguro y autosuficiente, donde el tango no debe esforzarse en sobrevivir: abunda el trabajo para las orquestas, que corren de un baile a otro y pasan varias horas a la semana en los estudios de las radios. Es el mundo de "la fiesta peronista". Contra ese mundo, Cortázar escribió "Las puertas del cielo".⁴ Y a favor de ese mundo, innumerables ensayos saldrían a reivindicar las políticas de Estado anteriores al '55. Ahí está, en la iconografía popular, el porte desafiante de Alberto Castillo entonando *Así se baila el tango*. "Qué saben los pitucos, / lamidos y shushetas", clama Castillo.

A lo largo de los '60, la imagen de aquella sociedad —o mejor aun, de aquellas formas de sociabilidad— estuvo en el centro de algunas polémicas, aunque la mayoría coincidió en que, amén de irreplicable, aquel pasado había sido próspero y soberano. Esto no significó la desaparición total del baile (las orquestas de D´Arienzo y Pugliese, tan distinta una de la otra, siguieron tocando aquí y allá), pero el lógico relevo generacional fue ahora acompañado por otros géneros. La nueva ola no era tanguera. La cultura pop estaba reñida con el tango, y en la pugna entre una música nacional y una música extranjera (el *adentro* y el *afuera*, lo *propio* y lo *ajeno*) parecía imponerse, al menos cuantitativamente, la segunda.

¿Qué había quedado del tango, más allá de la memoria de quienes no comulgaban con la música pop? Quedaba la literatura, claro. Irónicamente, en los '60 emergió el ensayo de interpretación del tango, su tangente intelectual, como si el género se hubiese convertido en pieza de museo. Se editaron los primeros ensayos más o menos rigurosos sobre la música de Buenos Aires, Borges publicó su poema "El Tango" —no casualmente musicalizado por Piazzolla— y una generación

de poetas, de Roberto Santoro a Juan Gelman, apeló al significativo *tango* en pos de otros significados. En medio de debates avivados por la perspectiva anti-imperialista, el tango histórico pudo albergar alguna respuesta, pudo quizá dialogar con los textos de Hernández Arregui. Pero en la práctica artística, en la escena musical, otros lenguajes lucían más vigorosos. ¿O acaso no era más revolucionario Atahualpa Yupanqui cantando *Basta ya*, un himno anti-norteamericano, que Julio Sosa encarnando *el varón del tango*? Y en la calle Florida, ahora convertida en el centro de la modernización cultural, estaba el Instituto Di Tella, con las canciones irreverentes de Jorge de la Vega, Nacha Guevara, Marikena Monti y otros exponentes de la Nueva Canción, mientras Almendra y Manal fundaban las líneas principales del rock argentino. No fue casualidad que un referente de las vanguardias sonoras como Juan Carlos Paz despreciara al tango. Ese desprecio era compartido por muchos, y aun quienes no pensaban de ese modo se cuidaron de defender al tango en términos musicales, prefiriendo su caudal poético y sus logros históricos.

“Los ‘60 fueron los años más bellos que tuvo Buenos Aires en su historia”.⁵ ¿Quién lanzó esta sentencia tan categórica? ¿Acaso un joven rebelde ansioso por descubrir el mundo prendido al mango de una guitarra eléctrica? ¿Algún cantautor de protesta, confiado en que las canciones podían ser fusiles justicieros, como había afirmado Woody Guthrie una generación antes? Nada de eso. El más entusiasta defensor de los *sixties* porteños fue Astor Piazzolla, un músico que sin duda provenía de la cultura del tango, aunque él ya se había encargado de renovarla, de ponerla en diálogo con el jazz, Bartók, Stravinsky y los maestros del barroco. Definitivamente, los ‘60 fueron los años de Piazzolla, eso es muy fácil de corroborar. Fue a lo largo de esa década que Astor encontró y perfeccionó el quinteto de bandoneón, piano, violín, guitarra y contrabajo; estrenó sus mejores composiciones – *Otoño porteño*, *La muerte del ángel*, *Fuga y*

misterio, *Soledad* y las versiones memorables de *Adiós Nonino*– y alcanzó el reconocimiento de la crítica y el periodismo cultural. El semanario *Primera Plana* le consagró una de sus tapas más recordadas, la discografía le fue pródiga y la noche porteña lo tuvo entre sus principales animadores, aunque muchas veces debió tocar en teatros semivacíos. En plena recesión del tango, Piazzolla tuvo su propio club, el 676 de la calle Tucumán, por donde desfilaron Stan Getz, João Gilberto y otras luminarias de los ‘60. En síntesis, la Buenos Aires modernizada e inquieta que albergó un Nuevo Cine, un Nuevo Jazz y los *happenings* de Marta Minujin, supo convertir a Piazzolla en su icono cultural.


Una vez más, la lectura política permite entender mejor la tensión entre Piazzolla y el resto de la comunidad del tango. Podemos recordar aquí el fuerte antiperonismo del músico. “Perón es responsable del retroceso del país”,⁶ afirmó una vez. Y si bien en el ‘73 se plegaría al entusiasmo colectivo por el regreso de Perón, nunca dejaría de pensar que el peronismo histórico, esa “época de oro” del tango, no había sido una buena experiencia política. Indudablemente, la crítica política al peronismo significaba en Piazzolla una crítica política al tango en tanto cultura popular. Tal vez por eso la *némesis* de Astor fueron las orquestas típicas sobrevivientes en los ‘60: Alfredo De Angelis y Juan D’Arienzo. Eran orquestas típicas en decadencia, y Piazzolla vio en ellas al tango residual del ‘40. Con estas pruebas, el músico sostuvo la posición de que el tango, tal como se lo había entendido hasta los años ‘50, estaba agotado, y que toda preservación suponía un retroceso. Por lo demás, quienes seguían aferrados a los estilos históricos representaban los vicios culturales de los argentinos: el conservadurismo estético, las rutinas instrumentales, la pereza y falta de inventiva... En ese punto Piazzolla se distanciaba no sólo de la escolástica del tango –con ella siempre había tenido mala relación–, sino también de la idea cristalizada de lo “nacional y popular”.

Desde luego, no se trató de una postura sencilla. Vale recordar que el propio Piazzolla vivió los años '60 inmerso en el conflicto y la contradicción. Por un lado, buscó afirmar una diferencia, ese nuevo tango que iluminaría el futuro, de acuerdo al *ethos* revolucionario de aquel tiempo. Pero a su vez, el músico no cesó de reclamar el reconocimiento de la institución del tango, llegando incluso a grabar arreglos de tangos clásicos (en los discos *Piazzolla... o no?* y *La Historia del tango*), sin perder nunca su admiración por Troilo y Pugliese, más allá de algunas opiniones cruzadas. Esta doble operación de desprendimiento y atavismo, de independencia y pertenencia, fue una representación por demás elocuente de las tensiones político-culturales de aquel tiempo. Por ejemplo, cuando grabó *Piazzolla... o no?* en 1961, el músico le contó a sus más fieles seguidores que había aceptado hacer ese disco para que la discográfica le permitiera realizar su propia música, como si así se desprendiera de las presiones del medio y del peso de la tradición. Se habría tratado entonces de una transacción, una concesión al mercado del viejo tango, en pos de un nuevo tango.⁷

Solemos pensar los '60 como un período revolucionario, de voluntad rupturista y cierto mesianismo. Un período de protagonismo juvenil, de osadía y brecha generacional: "Desconfía de toda persona de más de 30", decían las paredes del '68. Sin embargo, estas imágenes son parciales y de ningún modo contienen toda la conflictividad de la época. En ese sentido, el debate virulento desatado en la Argentina alrededor de Piazzolla significó más un problema que una respuesta. ¿Era posible un tango en los '60? Este interrogante contemplaba un cierto margen de negociación entre pasado y presente. Más que un rechazo radical a la tradición, Piazzolla proyectó la fundación de una nueva tradición, intentando salvar por medio de la regeneración a la música que lo vio nacer y en la que sin duda se formó.⁸

Finalmente, vale recordar que el cisma

piazzolleano no expresó tanto una brecha generacional como un proceso revulsivo al interior mismo del género. Es decir, Piazzolla nunca fue un músico *joven*, en el sentido que lo fueron los músicos de rock. Por el contrario, aunque muchos rockeros se acercaron con admiración a su música, él siempre los desdeñó, considerando al rock, y en particular al llamado rock nacional, un género deficiente y perezoso. Tampoco fue esencialmente joven su público, si bien su música siempre encontró oídos atentos entre el sector más lozano de la sociedad. En realidad, lo que pasó con Piazzolla en los '60 fue el estallido de una cuestión que venía de antes, tal vez de 1955, justamente. Podría entonces decirse que, en lugar de ser su música expresión de los '60, los '60 fueron el resultado de Piazzolla. La suya fue una revolución estética anunciada, que sólo fue plenamente valorada cuando las condiciones que le habían dado origen (el ambiente tanguero de los '40 y '50) ya habían desaparecido y las fuerzas políticas y sociales que lo habían contextualizado estaban replegadas.

Para gran parte de la institución del tango Piazzolla fue un destructor histórico, un heterodoxo: "(...) mató la melodía y se desentendió del baile", afirmaron con enojo sus detractores, situándose en la retaguardia. Sin embargo, Piazzolla se vio a sí mismo como un salvador, alguien que había llegado con una misión refundadora. El tango estaba muerto, de muerte cerebral, y Piazzolla le ofrecía otra vida, en otro cuerpo. Otro cuerpo físico, pero también otro cuerpo instrumental y otro cuerpo compositivo, el *corpus* piazzolleano, la banda sonora de una ciudad en la que todo estaba siendo objeto de revisión. 

Notas

1 KURI, Carlos: *Piazzolla. La música límite*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

2 Revista *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, marzo 1964.

3 DE IPOLA, Emilio: "El tango en sus márgenes", en *Punto de vista*, Buenos Aires, diciembre 1987.

4 En aquel cuento, Cortázar describe con cierto espanto dantesco los bailes del Palermo Palace, al promediar los '40. (CORTÁZAR, Julio: *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951).

5 Citado por María Susana Azzi y Simon Collier: *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*, New York, Oxford University Press, 2000.

6 *Idem*.

7 Este álbum acaba de ser reeditado en la serie crítica sobre Piazzolla curada por Diego Fischerman (RCA BMG).

8 En este sentido, aún resta por investigar los antecedentes "vanguardistas" que anida la historia del tango, para poder situar a Piazzolla en una línea evolutiva y no limitarlo a la figura del rupturista. Ciertamente, el propio músico no escatimó elogios hacia varios tangueros que lo precedieron en el tiempo: Troilo, Gobbi y Pugliese, principalmente, además del admirable Horacio Salgán, cuya primera orquesta habría sido una poderosa fuente de inspiración para Piazzolla. Yendo más atrás, Pablo Kohan halló pistas proto-piazzolleanas en Arolas y Maffia. Ese es el aporte de su trabajo "La Cachila y La Mariposa. Sonidos de Piazzolla en los años 20" (Primeras Jornadas de Investigación de Astor Piazzolla, Secretaría de Cultura del Gobierno de Buenos Aires, octubre de 2003, mimeo).