

Astor Piazzolla, nacido hace 59 años en Mar del Plata, Argentina, es —en un sentido— la antítesis de Pugliese. Todo su discurso se desarrolla en primera persona, en clave de "yo". Presuntuosamente afirma: "Mi música es Piazzolla y es Buenos Aires". Incluso, piensa que difícilmente se puede efectuar hoy una representación fílmica de Buenos Aires sin su música. Olvida que la ciudad es múltiple, y que un acorde de Troilo, un fragmento de Goyeneche, dos versos dichos por Ángel Vargas y D'Agostino, son otros tantos niveles de la ciudad. Y que la ciudad, diría Borges, es inabarcable.

Piazzolla se ha tomado en serio el arquetipo que muchos han fabricado de su figura. Y es comprensible. Nadie puede negarle ser el músico más importante de la corriente vanguardista del tango generada después de 1955; nadie puede discutir la firmeza de sus convicciones, y el hecho de haber peleado por ellas, en situación de desventaja —satanizado por casi todo el ambiente del tango y buena parte del público— durante las décadas del 50 y el 60. Es imposible negar sus composiciones, como *Nuestro Tiempo*, *Adiós nonino*, *Verano Porteño* y muchas más.

Por otro lado, en su vida flota la leyenda; cuando era un niño acompañó a Gardel, tocando el bandoneón, en la ciudad de Nueva York; cuando tenía 18 años hacía arreglos para la orquesta de Aníbal Troilo; éste al morir, en 1975, le legó su bandoneón más querido. Es indiscutible, asimismo, que se trata de un bandoneonista virtuoso, un intérprete excepcional. Si entre la personalidad de un artista y la obra suele dibujarse una discontinuidad que es comprobable en infinidad de ejemplos, el de Piazzolla sería un caso más. Y es su música, en definitiva, lo que interesa.

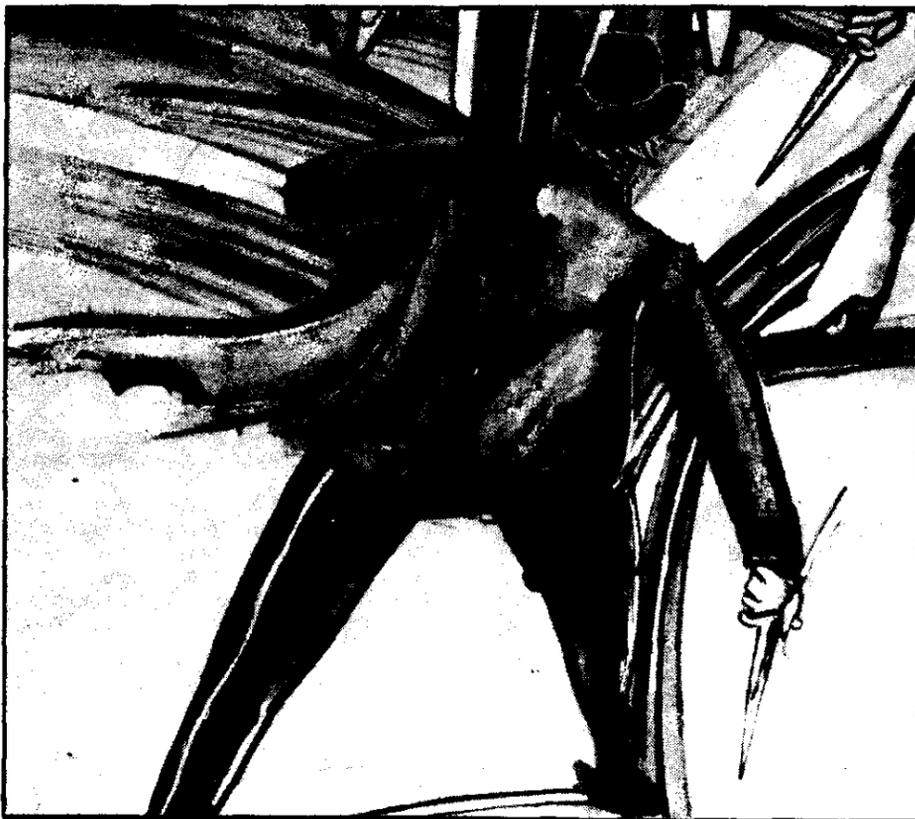
¿Qué busca usted con su música?

Piazzolla: Yo creo que sorprenderme. Desde el primer momento en que hice un arreglo para Troilo, mi meta fue asombrarme con mi trabajo. Me gusta enormemente asombrarme; creo que, como los arqueólogos, cuando yo descubro un acorde soy el tipo más feliz de la tierra. Así me sucede hoy, y así me pasaba hace veinte años.

Antes quizás me asombraba con dos notas, después con quince notas y ahora con una composición entera. Para mí el círculo perfecto no existe, todas las posibilidades están siempre abiertas. Me siento feliz cuando escribo o cuando toco y me gusta todo lo bueno: Stravinsky, Milton Nascimento, Bela Bartok, etcétera, etcétera. Un mediocre, ése sí no me interesa.

Astor Piazzolla:

"Mi meta es asombrarme con mi música"



¿Cuál es la base de su trabajo?

Piazzolla: Yo creo que uno está en permanente estudio. Hay libros, discos, pasan cosas nuevas constantemente en el mundo. Existe la música concreta, la aleatoria, la abstracta como la pintura, y *tenés* el deber de informarte. No es cuestión de sentirse atrasado. El próximo

siglo nos juzgará. A mí me emociona cada día más oír un Bartok, un Hindemith; no me emocionan los sintetizadores. Antes que a ellos prefiero escuchar una orquesta de jazz de los años 50; esas orquestas tenían grandes arreglistas. Me emociona la buena música, eso me emociona, y de ese impulso y del estudio surge buena parte de mi propia música.

¿Qué es el bandoneón para el tango, por qué el bandoneón es su instrumento?

Piazzolla: No tener bandoneón en el tango es como hacer jazz con una orquesta de cuerdas. El bandoneón es sinónimo de tango. Mirá, los alemanes inventaron el bandoneón en un momento dado, yo creo que en parte para reemplazar al armonio. Pienso que por ese origen, aunque parezca sacrilego lo que te digo, sacrilego tanto para la Iglesia como para el tango, el bandoneón es un instrumento que guarda cierto olor a misa, a incienso, a una cosa diferente y sagrada.

Si tocás a Bach en bandoneón, te darás cuenta de que suena como pequeño órgano. Y el tango recupera, a su manera, una parte de ese misticismo. Por eso se dice, y se dice bien, que al buen tango en Argentina se lo escucha en un silencio de misa. No se mueve una mosca, nadie levanta una copa, es como un acto sagrado.

¿Cómo empezaste con tu idea de un tango experimental?

Piazzolla: Bueno, en 1955 en Argentina se cae todo. Lo echaron a Perón y, en cierto mo-

do, musicalmente se fue a la mierda todo. Hasta entonces, en el radio o en las empresas de discos la música nacional estaba más o menos protegida. Pero desde la caída de Perón no.

Entran como un aluvión las cosas foráneas, viene Presley, vienen los boleros, viene todo lo de afuera. Y yo me resolví a crear mi propio octeto cuando regreso de París. Como ya le he contado muchas veces, en 1959 llegamos a tocar en la Universidad de Buenos Aires. El público universitario fue nuestro primer público, pero, claro está, el asunto no era realmente un negocio. Nosotros queríamos hacer música, pero murió el octeto porque en Buenos Aires no teníamos trabajo.

La empresa *Music Hall* hasta nos robó las *royalties*. Nos estafaron. Y eso que en ese octeto estaban Franchini, Stampone, Bragato, Federico... los mejores músicos de Buenos Aires. Pero, como digo yo, los gerentes de grabadoras pasan y los discos quedan, por suerte.

¿Hay influencia en tu música, hay algo especial que incorpores?

Piazzolla: Yo no incorporo nada. Es decir yo incorporo mi ser en mi música, pero lo que doy es mío. Mi música es Piazzolla, es Buenos Aires. Dejemos el falso orgullo aparte, pero a se reconoce. Y para imitarme a mí no se trata de repetir dos acordes, hay que empezar a estudiar.

¿Cómo es tu relación con los cantores?

Piazzolla: Yo trabajo con los cantores según la época. Hasta hace poco cantó con nosotros una muchacha llamada Teresa Parodi. Nadie la conocía en Buenos Aires, a mí me gustó su estilo, su personalidad, y preparé cuatro o cinco temas para ella.

Hay mucha gente en Argentina que trabaja en la música o en el tango, pero no tiene cómo y dónde hacerse conocer. Es una muchacha cantó con nosotros y gustó muchísimo. Pero ahora en el quinteto dijimos ¡basta de canto, el canto no corre más, al menos por ahora! El año pasado nos aconsejaron que si veníamos a México trajéramos cantantes. Yo lo analicé mucho y creo que *Balada para un loco*, por ejemplo, está muy bien pero es nivel cuatro; mientras que el quinteto es el nivel diez. Y como siempre me he jugado la vida por el camino instrumental, sigo así.

¿Qué perspectivas ofrece la Argentina actual a los músicos?

Piazzolla: Como siempre, la gente se queja. Son las mismas palabras que escuchábamos en los años 40: falta trabajo, faltan lugares para hacer música. Y bueno, yo siempre fui pobre. Nunca tuve un auto, y cuando lo tuve fue porque se murió mi *viejo* y me lo dejó herencia.

Si, está difícil la situación según la cantidad. Si *tenés* un grupo chico, un trío, un cuarteto hasta un sexteto, te va más o menos bien. Pero de los pequeños lugares las cosas caminan bien. Pero de las Típicas tradicionales, la única que se mantiene es la de Pugliese.

Claro que él tiene una cooperativa, y eso cambia un poco las condiciones. Yo también siempre tuve cooperativa, nunca fui patrón. Sin que entre en esto la política, yo no soy comunista, pero siempre respeto al hombre que trabaja conmigo. Eso de que yo voy a un hotel de cinco estrellas y los músicos a uno de tres estrellas no rige conmigo. Yo le digo claramente a los empresarios: Piazzolla va a adorar a los músicos. Y en nuestro trabajo musical es igual: todo lo analizamos en conjunto, que conversamos entre todos, cada uno por su parte.

Entrevista de Antonio Marin

— que conocía a fondo el oficio del sainete — ese aspecto se acentúa llegando a convertirse los poemas en parlamentos dramáticos con complicaciones particulares. Además, la referencialidad está reforzada por el uso de las metáforas, en las cuales, generalmente, siempre uno de los términos devalúa violentamente al otro: "¡El verdadero amor se ahogó en la sopa, / la panza es reina, y el dinero Dios!" (*Qué vachache*). Esto, que despliega un humor cruel y de connotaciones negativas, se profundiza con la vecindad metonímica de enunciados lunfardos. Es posible señalar, pues, que a partir de lo referencial, de los parlamentos dramáticos, del humor y el lunfardo, el texto discepoliano se realiza continuamente atravesado por estallidos de ambigüedad poética y violencia: "Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida" (*Qué vachache*).

En realidad, esta escritura trabaja en el límite de lo que la moral permite decir, y a veces va más lejos aún, violentando el habla y cualquier tipo de retórica consagrada por las convenciones y la ley. Así es como, en su organización misma, supera la típica retórica del tango — descriptiva, sentimental o pintoresca — y supera sus propios límites ideológicos. Desde ese punto de vista, las letras de Discépolo se universalizan, y se convierten — en Argentina — en el testimonio de la zozobra social de las grandes masas. Formalizadas como un estilo y un sistema poético, originales en tanto se construyen en la marginalidad de cualquier código literario, mucho más próximas al habla popular que a la literatura culta, estas letras encuentran en esos rasgos la clave histórica de su representatividad, el motivo por el que todavía hoy son oscuros himnos de la sociedad argentina contemporánea: "Que el mundo fue y será una porquería / ya lo sé / en el quinientos diez / y en el dos mil también" (*Cambalache*). Por otra parte, en sus tangos más clásicos como *Yira yira*, *Cambalache*, *Cafetín de Buenos Aires*, el discurso discepoliano se despliega, salvando las distancias, de un modo semejante al de los textos de Artaud: no hay pausas, no ofrece descansos o lujos líricos: es un obsesivo machacar en la búsqueda y concreción de su propio ritmo.

Poesía hecha en gran medida con retazos no poéticos, con explosiones e imprecaciones del habla cotidiana de los argentinos, discurso referencial y cuyo marco de referencias son los problemas populares, permanente violentación del lenguaje y marginalidad del código de la literatura. Estos factores, acompañados por su significante musical, constituyen a la obra de Discépolo en uno de los productos más ricos y excéntricos de la cultura argentina.

Manzi, la marca de la ausencia

Para el caso de Homero Manzi, también conviene rescatar ciertos datos biográficos. Nacido en 1907 en un pueblo de la provincia de Santiago del Estero, Añatuya, pero radicado desde muy niño en la ciudad de Buenos Aires, se encuentran en él las pautas de una carrera literaria. Así, fue docente de literatura en el nivel de secundaria, participó, aun cuando un tanto oscuramente, de la experiencia vanguardista concentrada en la revista *Martin Fierro*, aparece algún poema suyo antologado en libros de la época, militó entre los intelectuales del grupo radical FORJA, que era nacionalista y progresista. Y, además, fue guionista de algunos de los más célebres filmes del cine argentino, entre ellos *La guerra gaucha*.

Nos encontramos, pues, frente a un modelo de escritor notoriamente menos empírico que Discépolo. Ello se observa con absoluta claridad en sus tangos: "Con pasos apagados elegirá la esquina / donde se mezclan luces de luna y almácén / para que bailen vales / detrás de la hornacina / la pálida marquesa y el pálido marqués" (*El último organito*). Sin profundizar en el análisis textual, parece indudable en este ejemplo que el orden sensual de las imágenes, la adjetivación y las palabras claves, se inscriben en un clima literario modernista.

Pero leamos aún: "Tus ojos son obscenos como el olvido / tus labios apretados como el rencor / tus manos dos palomas que sienten frío / tus venas tienen sangre de bandoneón" (*Malena*). En esta ocasión, una de las letras más bellas y célebres de la poesía del tango, se respeta a la metáfora como el centro estructural del poema, se eliminan los nexos lógicos clásicos y la rima tiende a cierta posibilidad de liberación. En una palabra, se nota la influencia del famoso decálogo del ultraísmo elaborado por Borges. Ello nos permite establecer un primer concepto: las letras de Manzi, al revés de Discépolo, se constituyen inscribiendo una memoria textual, una sólida ligazón con el código literario. Es la suya una poesía culta adaptada al tango.

En el orden de los significados, los textos de Manzi giran en derredor de una pérdida: "Calles donde la vida mansa / Perdió

las esperanzas, / la pasión y la fe" (*Esquinas portenas*). La ciudad, y específicamente el barrio, son escenarios de esa ausencia de datos que incluye a la mujer y al amor: "Ya nunca alumbraré con las estrellas / nuestra marcha sin querella / por las noches de Pompeya. / Las calles y las lunas suburbanas / y mi amor y tu ventana / todo ha muerto, ya lo sé" (*Sur*). Sobre esa memoria que añora, se articula la inflexión dramática: "Calles, si sé que ya está muerta / (...) por qué la buscaré" (*Esquinas portenas*).

Otro mecanismo retórico, en cambio, propone al tiempo presente del texto como una consecuencia del pasado; éste es una recurrencia dramática, un retorno que profundiza la ausencia y despliega la tensión: "Bandoneón / para qué nombrarla tanto / (...) ella vuelve noche a noche, como un canto / en las notas de tu llanto / Ché bandoneón" (*Ché bandoneón*). En *Ninguna*, también uno de los grandes tangos de este poeta que Troilo interpretara estupendamente con el cantor Roberto Rufino, la marca del pasado en el presente es más suave, más lírica e intimista: "Es inútil medice el corazón / cuando quiero alejarme del pasado. / Ese piano, esa mesa y esos cuadros / guardan ecos del eco de tu voz".

Si practicamos una recapitulación comparativa, surgirán entre las obras de estos dos grandes poetas del tango algunas precisas diferencias. Discépolo, vimos, opera en el umbral de la literatura. Y alimenta su poesía de los rasgos de violencia del habla popular; Manzi, por el contrario, es quizás el que con más justeza adapta al tango el código literario.

En ambos se explicita una pérdida: para Discépolo a través de razones morales; para Manzi no hay razones, sino su pura formulación. En el registro del primero la mujer es culpable, en el segundo ocupa el lugar de la ausencia. Esta, es Manzi, se despliega desde el lenguaje literario; ya observamos cómo absorbe elementos de distintas retóricas, desde la modernista a la ultraísta, pero además en su núcleo significativo, la memoria, y en su voluntad estética, hay ligazones con una corriente neo-romántica de la poesía argentina que se llamó "Generación del 40".

La obra de Homero Manzi, por lo tanto, parece el producto de una cultura articulada, de un sistema literario organizado. La de Discépolo, en vez, parece más cercana al desorden aluvional de formas, léxicos y vidas que el proyecto del 80 y la inmigración instalaron en Buenos Aires a principios de siglo. Y la excentricidad de su discurso sería más bien homóloga a la extraña violencia coreográfica de los primeros tangos, todavía no censurados por el resto de la sociedad.

Epílogo

Es indudable que los textos de Discépolo y Manzi son dos puntos de referencia en la literatura del tango. En su derredor, otras obras tangueras ocupan su espacio; así los poemas de Celedonio Flores, por ejemplo, nitidamente próximos a Discépolo y hasta superiores en algunos matices; así los de Homero Expósito, Enrique Cadícamo o el formidable Cúculo Castillo, autor de *La última curda*, más bien cercanos a Manzi; así escritores como Le Pera o Contursi, que trabajaron de manera empírica líneas temáticas sentimentales o descriptivas. Pero, a nuestro juicio, el factor esencial que marcan Discépolo y Manzi es que constituyen los desarrollos más altos de las 2 coordenadas que trazan el círculo más amplio para distinguir una poética del tango: por un lado, la proximidad al código literario; por el otro, el repliegue del poema sobre las inflexiones del habla popular de los habitantes de Buenos Aires.

Pero aún queda algo para reflexionar sobre estos autores. Manzi, que como viéramos perteneció a FORJA, y Discépolo que tuvo amigos anarquistas, al promediar la década del 40 adhirieron fervorosamente al peronismo. Ello no sólo cierra el capítulo de sus vidas, sino que tiene coherencia histórica: a una cultura popular cuyo espacio ideológico y productivo lo cubría, en buena medida, la pequeñaburguesía, se correlaciona un espacio político en el cual la alternativa antimperialista, encabezada por Perón, fue hegemonizada por fracciones de la burguesía nacional. Sea como fuere, ambos eligieron estar donde estaban también las grandes masas.

Lo real, y que quiere ser puntualizado en México por este trabajo, es que el tango como fenómeno musical, lingüístico y coreográfico, como hecho cultural representativo de Argentina, es tan complejo que reconoce niveles, épocas, clásicos. Y también, que tuvo una vitalidad excepcional, pues su ascenso duró alrededor de cincuenta años, hasta la década 1940-50 que fue su última gran etapa de esplendor. Como bien describe Astor Piazzolla en la entrevista que acompaña estas páginas, desde 1955 la caída del peronismo, la desprotección en que quedó la música nacional en los medios masivos, y la vo-



racidad de los monopolios discográficos confinaron al tango en una suerte de parcial decadencia.

Hablar del tango hoy, en Argentina, exigiría otro trabajo. Empero, hay por lo menos tres observaciones empíricas que es posible señalar. Una, que el tango en su proceso estrictamente musical, a través de agrupaciones pequeñas como el ejemplo máximo Piazzolla, prosiguió un desarrollo que le ha abierto nuevos y feraces caminos artísticos. Otra, que pese a las vicisitudes históricas y productivas, la orquesta tradicional sobrevive heroicamente en Buenos Aires, y es un hecho que esta música sigue siendo una de las más escuchadas por los habitantes de la gran ciudad del sur. Una última observación es que, sin duda, los nuevos mitos históricos y sociales, las nuevas necesidades de la época, no encuentran su lugar en la actual poesía tanguera. Las letras clásicas permanecen en vigencia, sin que se produzcan otras que se aproximen a su nivel y representatividad.

Empero, cualquiera sea el destino futuro del tango hay cosas ya imposibles de discutir: sin lugar a dudas, la profundidad de su fenómeno en el seno del pueblo argentino; y su carácter de inconexa y vasta comedia humana de la vida de Buenos Aires, parafraseando a Borges.

1. Noé Jitrik, *El 80 y su mundo*, Jorge Alvarez.
2. Oscar Terán, "José Ingenieros o la voluntad de saber", en: José Ingenieros, *Antimperialismo y nación*, Siglo XXI.
3. Oscar Terán, ob. cit.
4. Noé Jitrik, ob. cit.
5. Roland Barthes, "Elementos de semiología", en: *La semiología*, Comunicaciones, Editorial Tiempo Contemporáneo.
6. Aclaración importante; en el lenguaje de los argentinos se designa como "gringo" al inmigrante italiano.
7. Ernesto Sábato, *Tango: discusión y clave*, Losada.
8. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Emecé.
9. Horacio Ferrer, *El tango*, La Siringa.
10. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Jorge Alvarez.
11. Noé Jitrik, "Poesía argentina entre dos radicalismos", Revista *Zona* No. 3.
12. Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*, Plus Ultra.

APENDICE LEXICAL

- Calefón*: calentador.
Cambalache: desmadre, revoltura; lugar de compra y venta de toda suerte de objetos.
Conventillo: semejante a vecindad.
Esquero: de esquina de barrio pobre o popular, duro, viril.
Estancia: rancho.
Chacotona: vaciladora, bromista.
Chorra: ladrona; chorro; ladrón.
Qué vachache: qué vas a hacer, qué va usted a hacerle.
Que sapa señor: qué pasa señor.
Gilito: tontito; gil; tonto, menso.
Guita: centavos, dinero.
Gripe: gripa.
Merengue: batidero; confitura que es mezcla, revoltura.
Organito: organillo, cilindro.
Porteño: habitante de la ciudad de Buenos Aires.
Pianté: irse, escapar, estar afuera; piantado: estar loco, afuera de todo.
Plata: dinero.
Porquería: marranada.
Rezongo: protesta, queja.
Saraca: aleluya, expresión de gozo y liberación.
Vieja: madre, viejo; padre.
Yanta: ponchada; la paz está ponchada.
Yira: puta.

