

cíos. Pero en líneas generales subsiste. Que hoy se viva en un clima de tolerancia musical —que, como bien ha señalado Litto Nebbia, a veces encubre una nueva estrategia comercial—⁶ no significa la suspensión definitiva de las polémicas.

Así como en la canción cada versión remite a la historia y le agrega una nueva voz, contramelodía provocativa, en la música instrumental el diálogo es aún más intenso. Dos bandoneonistas inauguran la etapa post-Piazzolla: Dino Saluzzi y Rodolfo Mederos.

Salteño que empezó a tocar el bandoneón a los 7 años de edad, Saluzzi es uno de los músicos más personales que ha dado la Argentina. Ha grabado más de 10 álbumes editados en el país (RCA), y en su discografía internacional figuran 4 placas para el sello alemán ECM, uno de los principales referentes de la música contemporánea que ronda el universo del jazz. La trayectoria musical de Saluzzi resulta paradigmática: genéricamente hablando, su producción abarca casi todo el espectro de la música argentina. Ha hecho folklore, tango, nueva música ciudadana, fusión de ritmos argentinos con jazz —se recuerda especialmente su desempeño en el grupo del guitarrista Rodolfo Alchourrón, otro destacado provocador— y encuentros con músicos de extracción rockera, como Nebbia, Gieco y Rada, entre otros. Es solista de bandoneón, compositor, arreglador y director. Su mundo musical está poblado de folklore —sobre todo en la faz rítmica, donde los pies ternarios y el fraseo lo distinguen más allá de toda influencia— y como bandoneonista ha logrado desprenderse de Piazzolla y su escuela. Saluzzi es, en ese sentido, un parricida: respeta la obra de Astor, pero prefiere las formas abiertas. Su estilo es una extraña simbiosis de arreglo muy cuidado y semiimprovisación, a veces inclusive rayando los procedimientos aleatorios. La exploración del sonido se impone: descomposición de timbres y texturas, énfasis de una percusión que crea espacio y color tanto como pulso y división. La armonía también es protagonista, saliéndose de los ciclos más frecuentados de la música popular. Al tocar con músicos de jazz, Saluzzi ha desarrollado aún más su innata habilidad para la musicalidad compartida y el intercambio de experiencias. De George Grunz y su orquesta a Al Di Meola, el músico salteño se ha integrado con gran éxito al nivel más exigente de música instrumental que, con muchas salvedades, puede denominarse popular. Consciente de su enriquecimiento artístico y de sus aportes, Saluzzi le decía a Fernando Alvarado en 1985: «En cierto modo, nosotros con nuestro cuarteto aportamos una nueva manera sudamericana de hacer jazz, una especie de síntesis de tango y folklore realizada mediante una especial atención en la faz armónica que abre nuevas perspectivas»⁷. La influencia de Saluzzi en las últimas generaciones es

⁶ Ver nota 7.

⁷ Fernando Alvarado: «Una fusión de tradiciones». En: La Prensa, Buenos Aires, 2 de junio de 1985. Los aportes de Saluzzi al jazz internacional se vinculan con el concepto de World Beat, categoría acuñada por la crítica europea para definir las músicas de procedencia étnica que se han integrado a los géneros populares. En realidad, Saluzzi nada tiene que ver con la música étnica: es un refinado intérprete urbano, de sólida preparación y con una vasta cultura musical. Sin embargo, el bandoneón resulta, paradójicamente, exótico para los públicos europeos. Tanto en la orquesta de Grunz como en el grupo World Sinfonía del guitarrista Al Di Meola, Saluzzi aparece como el ejecutante exótico, capaz de ensanchar el marco de referencias sonoras. Un completo cuadro del World Beat puede verse en Brooke Wentz: «It's a global Village out there», Down Beat, Chicago, April 1991.

muy pronunciada. Valga como ejemplo la música del excelente conjunto Alfombra Mágica.

El camino transitado por Rodolfo Mederos es, al igual que el de Saluzzi, sinuoso y polémico. Bandoneonista de Osvaldo Pugliese, admirador incondicional de Piazzolla, Mederos, nacido en Córdoba, se acercará al *jazz-rock* tanto como a las armonías de Satie. A su modo también parricida, Mederos quedará sin embargo más ligado que Dino al contexto de Buenos Aires. Pero en él fundará un sitio por demás incómodo e iconoclasta. Con su grupo Generación Cero, Mederos tomará a la bestia negra de los tangueros y la convertirá en signo sonoro de un Buenos Aires desolador. El gran logro de Mederos consiste en haber sonorizado el drama porteño a partir de recursos del rock —batería, teclados, guitarra eléctrica, etc.— y la sintaxis del tango moderno. Expulsado para siempre del edén tanguístico y, a la vez, nada complaciente con el gusto de la franja juvenil de los oyentes, permaneciendo en Buenos Aires en un momento en el que muchos de sus compañeros de ruta estética han escogido el exilio (Mosalini, por ejemplo), Mederos es un músico casi maldito. Cuando a fines de los 80 el realizador Hugo Santiago lo convoca para protagonizar el film *Las veredas de Saturno*, Mederos no sólo mantendrá diálogos con el fantasma de Arolas: conversará consigo mismo y con la historia de una música y un instrumento.

En la proyección folklórica, los pianistas Eduardo Lagos y Manolo Juárez y la agrupación MPA (Músicos Populares Argentinos) dirigida por Chango Fariás Gómez, continuarán ensanchando los confines de un material folklórico susceptible de infinitas variaciones. La gracia y elegancia de las formas nativas se modernizan en la apertura de la forma y la armonía. También se exploran plantillas instrumentales ajenas al folklore (el trío piano-contrabajo-batería, por ejemplo, que viene directamente del *jazz*) y la música se abre a la aventura de la improvisación. Un solista irrepetible, el armoniquista Hugo Díaz, varios guitarristas de primer nivel, el bombo y los accesorios de Domingo Cura, los arreglos de Oscar Cardozo Ocampo —las veces que se reserva tiempo para su primera pasión—, el notable charango de Jaime Torres y las composiciones de la dupla Ramírez-Luna, sacan al folklore del museo arqueológico y lo integran en la sociedad urbana. «De esta simbiosis de rock y folklore —decía Manolo Juárez en 1980— creo que me llevo la posibilidad de incorporar sin ningún tipo de modificación y siempre sobre la base rítmica del folklore, elementos que vienen tanto del folklore como del rock, con la opción de mixturas no sólo en el campo melódico o armónico, sino también en el instrumental»⁸.

Para el trío Vitale-Baraj-González, armado y desarmado en la segunda mitad de los 80, los extremos se invierten: los aires folklóricos son la estación de llegada de un viaje que comienza en las especies populares contem-

⁸ Eduardo Berti: *Rockología*, Buenos Aires, Ac, 1990.

⁹ En *Gabriel Senanes*: 4 x 4: *Rock*, Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1980.

poráneas. Bernardo Baraj es un saxofonista que ha hecho jazz moderno admirando a John Coltrane y un singular *rock-jazz* con el grupo Alma y Vida a comienzos de los 70. Lucho González, peruano de nacimiento, fue acompañante de Chabuca Granda y desarrolló un estilo guitarrístico complejo y enciclopédico, sin por ello perder marcas personales. Lito Vitale es un hijo dilecto de la generación del *rock*, y en especial del llamado *rock* sinfónico. Formó parte de la cooperativa musical MIA —en la que estuvieron, entre otros, Liliana Vitale, Nono Belvis, Daniel Curto y Verónica Condomí— y pronto se convirtió en una suerte de virtuoso del piano romántico, cruza llamativa de una sensibilidad melódica a la Rachmaninoff con una energía decididamente rockera. A partir del trío, Vitale devino en héroe pianístico para un público formado en la era de las guitarras eléctricas. El trío deslumbrará por la precisión de los ensambles y el virtuosismo de los solistas, pero básicamente gustará por el gesto desmelenado de absorber todas las tradiciones y convertirlas en música pura, al margen de toda letra y de toda preocupación clasificatoria. Si bien no llega a ser vanguardista —se adapta bien a la anatomía del oído medio—, el trío avanza contra ciertos totems de la vida musical argentina, y en eso resulta audaz. Además, logra una popularidad impensada para una música instrumental, convirtiéndose así en un caso único en la música argentina de los últimos años.

Otro músico inquieto, Jorge Cumbo, trabajará el material folklórico desde un estado de alerta informativo: los ismos se irán plegando a su música, laboratorio de sonidos a la vez que poética de libertad con rigurosidad, de imaginación con técnica (y tecnología: la suma de quenas y computadoras será una interesante y significativa muestra de cómo la máquina anhela llegar al origen del sonido). *Hey Jude* puede aparecer en medio de una atmósfera minimalista, conducido por una quena tocada con la plasticidad de una flauta traversa; un ritmo de huayno, cuestionado por los puristas, puede bautizarse *Why not*, con ironía pero sin parodia; una escala pentafónica se libera de sus condicionamientos culturales y sociales, y puede sonar popular sin ser folklórica y elaborada sin ser erudita; la orquesta municipal de La Plata, dirigida por Enrique Gerardi, invita a Cumbo a una sesión de poema sinfónico con sabor a gamelán. Y el resultado es rareza más belleza.

Para el percusionista uruguayo Rubén Rada, el origen de la música será siempre el ritmo negro del candombe, prueba irrefutable de que también hubo africanos al sur de Brasil. Desde esa plataforma rítmica, Rada y su conjunto desplegarán un *jazz-rock* fascinante, por momentos sarcástico, centro de un movimiento de fusión del candombe con la canción popular y la estilística del jazz moderno.

La utilización que la música argentina hace del término fusión no lleva necesariamente a los grandes logros musicales, al hallazgo fundacional o a la respuesta contundente a los interrogantes que rondan la teoría y la práctica artísticas en la Argentina. Se tratará, simple e irreversiblemente, de una afirmación de la aventura estética, aventura que no es exclusividad de la música culta.

La historia intelectual de la Argentina, sostenida en una composición social diferente a la del resto de los países latinoamericanos, ha hecho de ciertos fenómenos internacionales moneda de todos los días. En la Argentina las músicas ecuménicas por excelencia —el *jazz* y el *rock*— se sienten como en su casa, o en todo caso como en una de sus posibles casas. El *jazz* llegó a Buenos Aires en casi todas sus variantes estilísticas, desde la escuela de Nueva Orleans y el *dixieland* hasta el *hard-bop* y la *fusion music*. Si bien nunca ha sido una música masiva —aunque en los tiempos del furor tanguístico supo compartir con su primo rioplatense la festividad de los grandes bailes—, el *jazz* produjo en la Argentina a músicos de la talla de Enrique «Mono» Villegas, Oscar Alemán, Lalo Schiffrin y Leandro «Gato» Barbieri. En el período aquí considerado, la música afroamericana también probará la mixtura superadora. Más aún: la mayor parte de los casos de maridaje musical que hemos mencionado tienen al *jazz* como fuente inspiradora, ejemplo de metamorfosis y supervivencia. Por otra parte, los *jazzmen* argentinos tienen, entre los 70 y los 90, muchas posibilidades de confrontación con solistas norteamericanos: los músicos de Hampton, Chick Corea o Larry Coryell, entre otros, participan de *jam-sessions* que sólo la memoria de los que las presencian retendrán en el futuro.

Desde que se lo canta en castellano, el *rock* recoge el desafío de plasmar una modalidad sudamericana —o al menos argentina— de encauzar una energía creativa que proviene originalmente de los Estados Unidos y Gran Bretaña. No deja de ser curioso el hecho de que al *rock* se le cuestione su existencia misma por no reflejar el supuesto rostro reconocible del país cultural, mientras se acepta sin mayores dilaciones que el buen *jazz* debe sonar norteamericano y negro y el buen vals, vienés y pálido. La ausencia de una forma *rock*, más allá del molde AAB del *rhythm & blues* y los primeros *rock and rolls*, le permite a la especie dispararse hacia todas las direcciones, en la medida que mantenga encendida la llama de una sonoridad y una percepción. Así como el grupo italiano Premiata procesa con el caudal sonoro y tímbrico del *rock* una vasta memoria clásica eminentemente europea, el *rock* hecho en la Argentina puede tener la densidad melódica de un aria operística —*Tumbas de la gloria* de Fito Páez, por ejemplo—, la ligereza autoparódica de cierto *pop*, el sonido desvestido del *blues* o los pies ternarios del folklore.