

# ¿...Por qué queremos tanto a Saluzzi?

*Por Diego Bagnera*

Es quizá el más grande músico argentino vivo. También acaso el más sabio. Nació en Campo Santo, un pequeño pueblo de Salta —como si dijéramos, en el corazón de Galicia, una zona fuertemente rural— y tras sus pasos por el folclore argentino, el tango, el jazz y la música clásica acabó desembocando en su propio y personalísimo mundo, que abarca y sintetiza toda su procedencia, sin poder ser ya encasillado en ningún género. Como Piazzolla, también Saluzzi buscó su lenguaje propio y lo encontró, él sí, lejos del tango y de cualquier género por los que pasó, a diferencia de Astor, que, aun reformulándolo, jamás se alejó del tango. No al menos para mí. El sello ECM, del gran Manfred Eicher, no tardó, desde luego, en captar, hace ya 30 años, a este genial salteño como a uno de los hombres clave que contribuirían a convertir a la productora en la referencia de excelencia musical que hoy es.

Como Piazzolla, también Saluzzi, cuanto más se acercó a sí mismo, más se ‘alejó’ del jazz, del folclore, de las músicas clásica y contemporánea, que asume y encierra, sin complejos, con gratitud, en sus propias composiciones. Como en el caso de Astor, hay músicas y variaciones también ya inequívocamente saluzzianas, luminosamente sobrias en su intimismo y su lirismo vetado de un extraño misticismo terrenal, profundamente enraizado. En su música no hay muchas veces una melodía clara ni una marcación rítmica definidas —lo que consideraríamos definidas— como para poder recuperarlas silbándolas. Siempre hay, en cambio, en ella una verdad que, una vez vivida, jamás se olvida.

Mucho se ha dicho ya que Saluzzi es un compositor de atmósferas. Es posible, sí, pero de atmósferas saluzzianas: íntimas, reflexivas. Una suerte de continuo armónico, ligerísimo a veces, tan próximo al silencio que, como si estuviera de algún modo adherido a él, logra expresarlo. Algo que tiene que ver con la madera y la melancolía. Con el llanto, incluso, no de pena (no sólo de pena): de goce, de excitación, de duda, de nostalgia, de asombro, de soledad, de desesperación, de libertad, esperanza y gratitud.

«No hay duda –ha dicho él mismo–: el dolor construye. Hay una especie de tristeza y de melancolía innegables en la cultura argentina, por diferentes razones, pero sobre todo por una en particular: no nos tomamos el mundo de un modo ligero. Pero la conciencia de las cosas finitas no es un obstáculo, es sólo el punto de partida que le permite a uno pensar en la felicidad como un imperativo categórico. Gracias al bandoneón, instrumento polifónico por excelencia, pude descubrir los ‘sonidos unidos’, yo los nombro así porque suenan al mismo tiempo y de una manera inseparable. El fenómeno de interrelación en polifonía me demostró que cualquier elemento necesita de los demás. A partir de ese momento, he descubierto la pluralidad de opiniones (llamo ‘opinión’ a algo que está vivo y se personifica en una melodía, ya que la melodía es un cuerpo presente). Extrapolar a la sociedad el concepto de polifonía de la música me ha permitido definir la idea de una sociedad armónica que está a punto de venir. ¿Una música, digamos, ‘justa’ daría el tono de una sociedad justa? Por supuesto, con la condición de que las cosas que se considerasen justas reflejaran la diversidad de opiniones, ya que hay tantas melodías como personas y que cada persona posee a su vez sus propios sonidos armónicos».

Nacido en 1935, Saluzzi creció sin discos, sin radio ni electricidad, pero rodeado de música. Su padre –Cayetano, notable folclorista– le puso un bandoneón sobre las rodillas a sus siete años. «Me enseñó a tocarlo sin saber de Maffia o Laurenz [grandes revolucionarios del instrumento]; él no tenía esa información, realmente no teníamos radio. Empecé tocando su Doble A [de ‘Alfred Arnold’, famosa marca de bandoneones, los mejores], que todavía tengo y uso. A veces se parece a un piano: saca un sonido de una timidez avasallante, pero cuando lo exijo, se transforma en un tanque, como si tuviera una fuerza oculta, casi esotérica. Es como un mensaje de mi propio padre: qué somos y adónde vamos».

Tras años tocando folclore en familia (algo que siguió y sigue haciendo, con sus hermanos, primos e hijos, también fantásticos músicos), se marchó a Buenos Aires en 1955, para ampliar su horizonte. Gran año para hacerlo: Astor Piazzolla comenzaba su gran aventura personal con su inolvidable Octeto de Buenos Aires y ya hacía que todos hablaran, más criticándolo que aplaudiéndolo, de ‘nuevo tango’. En cualquier caso, aquel seguía siendo un momento dulce para las grandes orquestas, digamos, más tradicionales. Dino pasó por muchas de ellas: las de Enrique Mario Francini, Héctor Varela, Alfredo Gobbi y la orquesta Radio El Mundo, Carlos García, Mariano Mores... Más tarde volvió al folclore y luego otra vez al tango, hasta que hace ya 30 años se lanzó en solitario con su propia música, aún por descubrir incluso para él mismo, mientras seguía ampliando su horizonte musical y colaboraba ya con grandes del jazz y, después, de la música de cámara.

Además de su propia música, ha grabado en las tres últimas décadas con Enrico Rava, Gato Barbieri, Charlie Mariano, Al Di Meola, Thomazs Stanko, Rosamunde Quartet, Anja Lechner, Metropole Orchestra dirigida por Jules Buckley y tantos, tantos más. Musicalmente culto y refinado, su secreto es quizá no haber ‘salido’ realmente nunca de su pueblo. Ese provincianismo universal tan de Chagall, Chejov u otros genios, unido a su privilegiada mente cosmopolita, hace de su música algo tan cercano al hombre contemporáneo de cualquier lugar, urbano o rural, hasta el punto de que, por ir a un extremo, el propio Pedro Almodóvar cogió de Cité de la Musique los dos últimos temas de ese disco para ambientar dos de los momentos cruciales de Todo sobre mi madre [al parecer, sin el consentimiento de Saluzzi, no sé en qué quedó aquello; espero que se resolviera entre ambos, que es lo que a priori uno desea entre dos tíos tan talentosos].

«El lugar donde nacemos lo es todo –dice Saluzzi–. Donde yo crecí, no había este tipo de contaminación del mundo rural a través del mundo civilizado. La melancolía de mi música se debe en parte al hecho de haber sido yo testigo de las cosas que nunca había querido ver». Cuando alguien le pregunta cómo nació su pasión por el bandoneón, cuenta una vez más lo de su padre y agrega: «En cualquier caso, la pregunta que todos deberíamos hacernos siempre es: ¿cuál es la razón por la que un día uno se encuentra con algo o con alguien crucial en su camino». Aun sin salir espiritualmente nunca de Campo Santo, Saluzzi ha llegado tan lejos con su música –a la que no separa nunca de su vida– por ese constante, insomne afán de trascendencia.

Al margen de su propio padre, entre sus maestros de bandoneón él siempre ha mencionado al gran Julio Ahumada, inmenso bandoneonista de tango y maestro también de otro coloso de ese instrumento como Julio Pane, considerado por muchos el ‘Oscar Peterson del tango’, genial en su swing, su velocísima y siempre musical digitación y su libertad sin límites para improvisar en trances dignos de Keith Jarrett durante 25 minutos uniendo según van surgiendo decenas de piezas de Piazzolla, de Troilo o de De Caro. Pero hablábamos de Dino, de su maestro, Julio Ahumada, y de sus influencias.

Quiero detenerme puntualmente en la del tango, por ser el género por excelencia del bandoneón, un instrumento nacido para la música clásica, en Alemania, y que de algún modo Saluzzi, alejándolo sin sabotajes de ningún tipo de un género que también él ama, ‘sacó’ del tango y del folclore argentino para devolverlo, en cierta medida, a la música clásica y Alemania, donde él mismo pasa mucho tiempo, en Múnich. Y es que el tango ya era en sus orígenes, a finales del siglo XIX, un género a caballo entre la música popular y la música clásica, entre el rigor del pentagrama y la improvisación más pura, surgido a partir de muchas, demasiadas llegadas a la Argentina; en especial, dos: la de los inmigrantes italianos —el 90% de los bandoneonistas eran y son hijos o nietos de italianos, si es que ellos mismos no lo eran— y la llegada del bandoneón, un instrumento, como decía hace un momento, inventado, creado, desarrollado y fabricado en Alemania para la música sacra y los cortejos fúnebres, en los que la concertina primero y una primera versión del bandoneón después intentaban de algún modo reemplazar al órgano de las iglesias en las procesiones por la campiña bávara.

Lo curioso, como ha dicho alguna vez Julio Pane, es que, si Alemania e Italia se hubieran fundido en un mismo país, el tango, sin embargo, no habría nacido de esa simbiosis. Tenía que ocurrir en aquella Buenos Aires; en aquel arrabal, en aquel puerto. La mezcla de factores era aún más amplia y compleja; a su modo, similar a la del flamenco, y como éste, más que una música, el tango surgió como una fatalidad del paisaje. Es un auténtico crisol de razas, un lamento de nostalgias y destierros, un desgarró rítmico de orillas y arrabales: la más digna aceptación de aquellas cosas contra las que un grupo de hombres no pudo en la vida, cosas de las que ya no hablaba, de tan sabidas, cuando al final comenzó a cantarlas, de tan sentidas. Y si en la genealogía del flamenco están Triana, Cádiz, Málaga, Jerez, en las del tango están La Boca, Pompeya y el Abasto. Arrabales portuarios. La comparación con el flamenco no es arbitraria: si el flamenco bebió de los cantos monocordes islámicos, de las melodías salmodiales, del sistema musical judío, de los cantos musulmanes, de las canciones populares mozárabes y de los antiguos sistemas hindúes, el tango se sirvió, como he dicho, de Italia y de Alemania, por los bandoneonistas y el bandoneón, pero bebió musicalmente de Andalucía y de Cuba, no de África como se ha dicho tantas veces: eso es más propio de Brasil, y el tango, aunque expresiva y determinantemente rítmico, casi nunca es percusivo; comenzó a serlo un poco a partir de los años 50, tras la aparición de las orquestas típicas de Horacio Salgán y de Astor Piazzolla. Pero el tango es deudor ante todo de las habaneras y del flamenco; en alguna medida, también del pasodoble, influencias ya casi identificables, claro, pero muy determinantes en aquellos confusos orígenes, cuando los tangos, escritos en 2x4, eran principalmente interpretados por tríos y cuartetos de guitarra, flauta y violín; a veces, piano. La incorporación del bandoneón, sobre todo en manos de Eduardo Arolas (para muchos, el primer gran bandoneonista, con el permiso de Pacho Maglio y otros pioneros), marcó un punto de inflexión sin retorno: introdujo otro compás —más lento, menos festivo y alegre: el 4x4, que es el que aún rige el tango contemporáneo— y otorgó otra tímbrica, otra sonoridad y hasta, diría, otra metamúsica: aquellos inmigrantes italianos y españoles sin teléfono, sin chat sin Western Union encontraron en el sonido del bandoneón, en su dejo íntimo, reflexivo, taciturno y meditabundo, una forma sonora de comprensión a la nostalgia irreductible que les nublabla el día.

Pronto también comenzaron a bailarlo —Discépolo decía aquello tan famoso de que el tango es un pensamiento triste que se baila—, y a través del movimiento (esto ya lo sabían las poblaciones más primitivas) intentaron sublimar quizá dolorosas situaciones estáticas. Y en esa gran mixtura de factores, el tango bebió a su vez, en diferentes dosis, de ritmos rurales como la milonga campera, el valsecito criollo y, en alguna medida, del candombe uruguayo y el choro brasileño.

En los orígenes del tango, todo se mezclaba así muy deprisa, y los ritmos de la nueva urbe se unían rápidamente a los que llegaban desde el campo, desde el ámbito rural, y el resultado, naturalmente, sería incontrolable y, con el paso del tiempo, más y más misterioso. Y cuando unas líneas más arriba escribí que, aunque casi nunca percusivo, el tango sí es determinantemente rítmico, me refería a lo que sostienen muchos estudiosos, para quienes el tango es quizá el único género folclórico en el que lo rítmico va tan determinantemente unido a lo expresivo. Algo de razón llevan: Pugliese, Troilo, Salgán, Piazzolla, D'Arienzo, Di Sarli, De Caro y todos los grandes directores han tocado repertorios muy similares; los mismos tangos parecían, según quién los tocara, obras distintas, diferenciadas especialmente por la acentuación rítmica de un mismo compás. Eso lo cambia todo, es cierto. Los tangos de Piazzolla tocados por Pugliese son un misterio: son obras claramente de Piazzolla pero suenan rotundamente a Pugliese, dueño de un personalísimo estilo, basado ante todo en su determinación de desplazar la acentuación fuerte del compás 4×4 del primer al segundo tiempo y de haber introducido como nadie en el tango la combinación de la polirritmia y el contrapunto. A su vez, la famosa acentuación rítmica con la que Piazzolla revolucionó el género (su famoso 3+3+2) proviene de las canciones populares judías que él escuchaba de chico en Nueva York, a la salida de las bodas hebreas (todo está ya muy mezclado): Astor acató el tradicional 4×4 pero uniendo dos compases de 4 tiempos en uno de 8, acentuándolo a su vez en su característica subdivisión, como decíamos: 3+3+2. Por eso su música suena tan distinta a todo lo demás pero a la vez tan esencialmente tango: mantiene la tímbrica, mantiene el compás y sólo cambia fundamentalmente la acentuación rítmica, enriqueciendo además, como pocos antes que él, la armonía.

En el tango se trata en todo momento de cómo y dónde se acentúa el compás 4×4, al que a su vez muchos subdividen. Todos tocan dentro de ese tiempo, que, alterado en la marcación y en un contexto rico en polirritmias y contrapuntos, produce unos efectos expresivos muy diferenciados. Influye también la variedad de yeites que cada instrumento permite, y la cantidad de timbres que ofrecían formaciones de 12 o más músicos (así eran las orquestas típicas), de las cuales provienen todos los estilos del tango que aún prevalecen. Son cosas muy largas y complejas de explicar, y cualquiera de los músicos que menciono sabrían explicarlas mejor que yo y corregir incluso las imprecisiones en las que seguramente incurro.

Pues bien, todo esto para llegar otra vez a Saluzzi, que acaso como ningún otro bandoneonista en el mundo bebió a la vez del folklore argentino y del tango —entendiendo por él esta riqueza y esta complejidad que explico y que alguien sólo puede haber absorbido pasando por las grandes orquestas—, a la vez que del jazz y de las músicas clásica y contemporánea. Géneros que Saluzzi vivió realmente, de primera mano, pasándolos por su ser, mezclándolos con una gran cultura y erudición musical, pero también con una curiosidad y una apertura mental admirables que no lo tentaron nunca a renunciar por ello a esa especie de lealtad al niño salteño que él mismo fue y sigue siendo, aquel al que su padre le legó un día esa caja de botones, dueña de un sonido al que también él custodia como a un misterio.

A veces es difícil recordar puntualmente grandes noches de una vida. Yo recuerdo con sumo detalle una mía, hace ya casi 20 años, en el Teatro San Martín, de Buenos Aires. Esa noche Saluzzi interpretó íntegro su sublime Andina, un disco de bandoneón solo (en un par de momentos, bandoneón y flauta), solo comparable en excelencia total, dentro de la excelencia pareja de toda su producción, con sus maravillosos Cité de la Musique, Responsorium, El encuentro, Navidad de los Andes y, desde luego, Kultrum, con Rosamunde Quartet, una auténtica joya. Todos estos discos están editados, como ya he comentado al comienzo, por Manfred Eicher, fundador de un sello que algún día realmente debería recibir un Nobel. Muchos seríamos distintos sin él en nuestras vidas; seguramente, peores. Quienes no conozcan aún su música, aventúrense en el universo Saluzzi. Como ya ha escrito Abelardo Castillo, verán lo hermosa que a veces puede ser la tristeza.

PD1: Hace muchos años, yo mismo estudié un tiempo bandoneón con el propio Julio Pane. Al final dejé el bandoneón (o el bandoneón a mí) pero nunca de escuchar a Julio, con quien nos hicimos todo lo amigos que uno se puede hacer de él, noctámbulo irredento y capaz de llamarte a las tres de la madrugada para ir a cenar a Chiquilín. Buenos Aires y sus cosas. Julio es, de hecho, el que aparece en la foto de aquí abajo con Saluzzi. Me habría encantado escucharlos juntos, mi sueño de pibe. Sí escuché a Julio en dúo con Piazzolla (grabaron juntos el primer disco del sexteto que Astor armó al final de su vida: Astor Piazzolla – Tres minutos con la realidad), con Leopoldo Federico (otro gigante), con el enorme y añorado Rubén Juárez, incluso con Gary Burton y Chick Corea, pero nunca con Dino. Quienes hayan presenciado el encuentro entre estos dos 'hijos' de Julio Ahumada habrán sido felices.

PD1: Hace muchos años, yo mismo estudié un tiempo bandoneón con el propio Julio Pane. Al final dejé el bandoneón (o el bandoneón a mí) pero nunca de escuchar a Julio, con quien nos hicimos todo lo amigos que uno se puede hacer de él, noctámbulo irredento y capaz de llamarte a las tres de la madrugada para ir a cenar a Chiquilín. Buenos Aires y sus cosas. Julio es, de hecho, el que aparece en la foto de aquí abajo con Saluzzi. Me habría encantado escucharlos juntos, mi sueño de pibe. Sí escuché a Julio en dúo con Piazzolla (grabaron juntos el primer disco del sexteto que Astor armó al final de su vida: Astor Piazzolla – Tres minutos con la realidad), con Leopoldo Federico (otro gigante), con el enorme y añorado Rubén Juárez, incluso con Gary Burton y Chick Corea, pero nunca con Dino. Quienes hayan presenciado el encuentro entre estos dos 'hijos' de Julio Ahumada habrán sido felices.