

La Encrucijada Emotiva o el Arte de Musicalizar Sentimientos. Juan Cedrón: eslabón perdido del Tango (I)

Por Nelson Vallejo-Gómez

Este artículo es la primera parte de una entrevista escuchada, sentida y pensada en busca de Juan “Tata” Cedrón: eslabón perdido del Tango, patrimonio inmaterial de la humanidad. Este texto tiene muchos pretextos y, en particular, la lectura del libro extraordinario que Antonia García-Castro ha escrito en francés/castellano sobre la historia política y social, cultural y vivencial del más importante cuarteto en la historia del Tango: Cuarteto Cedrón -Tango y quimera (Buenos Aires, 2010).

¿Qué es lo que hace que una canción conmueva?

Antonia García-Castro

Ser una actitud. Crear.

Juan Cedrón

Una cosa invisible está pereciendo del mundo,

Un amor no más ancho que una música.

J.L. Borges, poema Barrio Norte (1929)

El Cuarteto Cedrón juega un papel primordial en la historia de la musicalización de la poesía en América latina, en la historia de la libertad de palabra y de canto en extremo occidente. Hablo de una época en que se acallaba al cantor y callaba la vida; cuando se imponía como política de gobierno la ley de la discordia, la sospecha-complot que envenena los lazos familiares y hace del amigo un enemigo; una época en que nació y creció (1960-1970) en la Argentina, protegido luego por Francia y el cariño de los franceses (1974-2004), el Cuarteto Cedrón.

En esa época la dictadura obligaba a la persona a perder la voz y el juicio crítico, a convertir el hombre en cosa, es decir, en un objeto sin sujeto, sin dignidad, sin identidad humana.

El Cuarteto Cedrón era entonces, desde Francia, una reserva musical de identidad y dignidad de la Argentina, un antídoto cultural contra la ignominia asesina de los militares golpistas. Recordemos que así mismo, la voz y la guitarra de Paco Ibáñez, exiliado en París, desafío en tantos escena-

rios al franquismo español con una sola arma: la canción-poesía.

Compuesto de un bandoneón, un violín (luego una viola), un contrabajo y una guitarra, el Cuarteto tiene además un quinto elemento, como un eslabón perdido que re-liga intuitivamente lo antiguo y lo moderno del Tango. Se trata de un elemento humano por antonomasia: la voz de un hombre que siempre ha sido aquel niño de la foto con su madre en una playa de Mar del Plata (1951), con la mano en el corazón, en la guitarra o en su valija-quimera, tocando linda e ingenuamente a la puerta de su amada, como diciendo: heme aquí y ahora, soy yo, yo soy todo lo que tengo... y esta voz; el niño nietzscheano que sabe por instinto decirle siempre un sí a la vida, a la creación; el niño que vive al interior de un hombre, un maestro, un pensador: catedral viva de la historia musical y poética del Tango; niño-hombre-cantautor que sabe percibir en el eterno arrabal de los solares porteños la memoria inmaterial de lo poético, lo creativo: la emoción, el eros que hace de un Tango una canción que conmueve, la huella invisible del universal, materializando así su esencia, su tanguinidad.

Las antologías tangueras convencionales no incluyen al Cuarteto Cedrón, se centran generalmente en Gardel y la época barrial del bello canto, o de las "orquestas típicas", o en Piazzolla y la fusión del ritmo-tango con el jazz y la música clásica o contemporánea. Y sin embargo, Antonia García Castro muestra cómo "la crítica especializada ha indagado en la 'marginalidad' del Cuarteto Cedrón en relación al ámbito musical argentino y en especial al ámbito del tango".

Ricardo Saltón acotaba en 1989 que Juan Cedrón no figuraba en catálogos de grandes nombres de la música popular argentina, no

llenaba teatros ni vendía millones de discos, porque estaba rodeado, Cedrón mismo y el Cuarteto, de un halo de tipo "artista comprometido"; pues la autonomía estética del Cuarteto Cedrón tiene un matiz poético especial para contemplar el mundo, para musicalizar ↔ erotizar, diría yo inspirado por Edgar Morin, la quimera en una encrucijada, para cantar una época propia, para "ser moderno sin perder contacto con la tradición" (Saltón, 1989).

García Castro, por su parte, analiza cómo el Cuarteto Cedrón es en realidad el eslabón perdido del Tango argentino. Eso que mantiene viva la flama de la identidad musical porteña, a partir de los años sesenta, en medio del rock, el jazz, el folclor reaccionario o pintoresco, en medio de la globalización de los medios de comunicación. Eso propio que ha sido reconocido en 2009 como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO.

Sólo así se entiende por qué, quienes conocen y escuchan de veras al Cuarteto Cedrón saben y sienten que se está en presencia de una reserva musical de identidad planetaria.

Cantar es un compromiso con la emoción del canto

"Nunca se puede cantar de la misma manera", dice Cedrón, en algún lugar cartografiado por García Castro. Sentimos entonces que por eso la emoción sublimada, el eros en la canción es como sentir la temporalidad del tiempo, la sostenibilidad del instante hecho sentido de vida, la esperanza de la condición creativa en el ser humano.

En cada momento del canto y de la interpretación musical se juega algo que evoca la condición creativa de la humana condición.

El canto es también el testimonio/esperanza de ese dote cuasi divino, que trasciende la materialidad y la muerte. El hombre inventó la música, como una especie de consolación, para contrarrestar su mortalidad (la idea es de Nietzsche y está en su magistral primer ensayo de juventud “La música o el origen de la tragedia griega”). Por eso, el tema “compromiso”, es decir, estar en relación de juego personal y de vida con una promesa, ha sido siempre cuestionado por la derecha reaccionaria latinoamericana.

Esta ha asimilado, según la época, el epíteto “comprometido” a “barbaridad”, “indigenismo”, “negritud”, “inmigración”, “chusma”, “revolución”, “marxismo”, “socialismo”. Acotemos simplemente, inspirados por Jesús, Nietzsche, Edgar Morin, Antonia García Castro, Juan Cedrón y Miguel Praino (violín/viola del Cuarteto) que toda creación, todo lo que va contra la corriente, toda propuesta artística como obra singular única -y no como producto reproducible-descartable para beneficio del capitalismo financiero homogeneizador- aparece necesariamente como re-fundadora, revolucionaria y comprometida.

Lo creativo y la promesa tocan y cuestionan raíces, fundamentos y preguntas esenciales para la condición humana. En lo comprometido, como en la cultura que cultiva, se juega la vida, por eso, como dice Edgar Morin: *“cultivarse es una tarea peligrosa”*. Vaya y que, al hacerlo, nos ilustremos – cre(a)mos/cre(e)mos- tengamos criterio propio y nos convirtamos en individuos dignos, autónomos y comprometidos, en personas que ningún caudillo-populista adoctrina, que ningún tirano somete.

Con respecto a si el Cuarteto Cedrón es o no una agrupación musical “comprometida”, Miguel Praino precisa, citado por García

Castro, que estamos hablando de un instrumento (humano, diría yo) de *“hacer un tipo de música”, “cierta estética”, “cierta postura sociológica e incluso moral frente al hecho artístico y/o cultural, que hace que el músico no se sirva de la música, sino que sirva a la música”*. Vemos entonces que, cuando lo estético implica al ser y no al haber o al parecer, estamos también en presencia de lo ético.

La ética musical del autor y/o intérprete consiste en no “instrumentalizar” a la música con un fin ideológico, económico o político. Ideas, dinero y polis son simples medios y no fines en sí. Necesarios ciertamente a la socialización y a la institucionalización, suficientes nunca. Al César, lo que es del César. De lo que se trata, en música, es simplemente de señalar lo bello y hacer sentir la emoción de la belleza, la textura de la felicidad. Musicalizar es erotizar. La música introduce individualidad y singularidad poética en la prosa general de la vida. Por ello, parafraseando un poema de Hölderlin, digamos que *“es musicalmente que el hombre habita el planeta”*.

La música anima/evoca las cosas y los pensamientos, regocija a los seres. Quien tenga oídos para escuchar, que escuche; pero que además de escuchar, vea cómo vamos cada uno de nosotros y cómo va el mundo en encrucijadas y vivencias, pues hay que “mirar con las orejas” para leer la textura del mundo (el consejo es de Shakespeare). Pero digamos que también hay que oír con los ojos, es decir, poner en los cinco sentidos el sexto en movimiento, la inteligencia, que es remembranza, memoración y religación en cada ser humano. La inteligencia no es uno más de los sentidos en sentido cuantitativo, sino el Uno articulador en la toma de conciencia, al interior de nuestro ser, de la diversidad de los cinco sentidos.

¿Qué significa “arte comprometido” en la obra musical del Cuarteto Cedrón? Para responder a esta pregunta, como lo hace García Castro en su libro, tenemos que ver con el corazón de la memoria, en evocaciones, lo que se generaba en Gotán, un sótano tanguero del Buenos Aires de los años sesenta. Así, ver en las composiciones y en el arte de hacer y de cantar una canción, en la obra misma de Juan Cedrón.

El Cuarteto musicalizaba ↔ erotizaba la generación del momento con tradición y modernidad, creando sobre la marcha, que es como improvisa el que sabe improvisar. No hay receta para salir de las encrucijadas de la vida, a no ser que se tenga, como en el arte de Cedrón, el sí del niño, que es el tamiz de la emoción y la conciencia libre del oído crítico.

Antonia García Castro cuenta la anécdota de un policía controlando a media noche y por sorpresa un concierto del Cuarteto en Gotán y refiriendo a su jefe decía que: “no hay drogas, ni putas. Aquí pasa algo”. La policía no tenía oídos para oír/ver lo que pasaba. Allí se estaba simplemente musicalizando poesía, es decir, emergían en el canto y se comprometían los sentimientos y los pensamientos de la humana condición urbana, de la condición ciudadana. Y lo que tiene de veras sentido de ciudad y de comunidad, hace referencia a lazos y pactos sociales, a la solidaridad.

Para Juan Cedrón el “compromiso” no es con una ideología, un mensaje, una corriente de pensamiento, un sentimiento en particular, sino con la emoción que erotiza la canción, con la creación, que es la vida. Su manera de cantar se llama emoción. Es un fraseo de lunfardo en aromas y sabores, en tonos graves y compases a su manera, y todo condimentado con la sal de lo humano.

La voz del cantor en el Cuarteto es el quinto instrumento que trae la inteligencia articulada, el significado emotivo, entendible sólo por quien ha sufrido. Cuando musicalizar es amar, entonces toda la canción es un canto. Antonia García Castro lo dice: “toda la obra del Cuarteto Cedrón es un canto”. Un poema musicalizado no se puede escuchar ni leer, hay que “morder la carnadura” de su sentido en nuestra propia vivencia, en el panal de nuestros propios trabajos y días, en la evocación. Es ahí en donde el aquí y el ahora de una canción conmueve.

Para entender plenamente lo que es “arte comprometido” se requiere comprender lo que es una canción para Cedrón. Interpretándolo y por él inspirado, digamos que hay canción cuando hay emoción, cuando en un mismo momento, siempre diferente de otro, se sube y se baja, se va y se viene, por la encrucijada de la nota y de la letra, pasando por la rememoración evocadora. Y se recorre entonces, gracias a ese movimiento en dinámica interior, humildemente, ensimismado, agraciado/agradecido, el camino de lo que somos, el legado de lo que hemos sido y la esperanza de lo que seremos.

El tango según Cedrón: una emotividad exaltante

No se trata de una emotividad quejumbrosa como la de otarios amurados por percantas, ni tampoco de una emotividad rabiosa como la de los que instrumentalizan el arte para denunciar injusticias; en la obra de Juan Cedrón hay emotividad exaltante. Con su arte, él crea un círculo virtuoso entre el sonido y el sentido, de donde emerge un entramado de vínculos, de preocupaciones comunes; una manera de ver y de entender que involucra el uno al otro, haciendo comunidad que comparte lo esencial.

El “compromiso” de Cedrón no es “arte comprometido”, sino compromiso ciudadano con lo justo, compromiso con la comunidad de lo emotivo –solidaridad-, compromiso con la canción que irradia penas y alegrías de la vida compartida. Cedrón se asume en contra de la etiqueta del “músico comprometido”, de la etiqueta del “exilio”, de la etiqueta de la “dictadura”. Eso le parece un poco fácil. *“El Cuarteto hace canciones y las canciones están en el aire, son ilusorias. La canción es una ilusión, la política y los problemas sociales no”*, dice Cedrón en el libro de García Castro.

Al asumir una propuesta artística creativa y crítica, autónoma y auténtica, el Cuarteto Cedrón marcaba de entrada una encrucijada, iba contra la corriente de lo impuesto en el momento por las ondas radiales norteamericanas e inglesas reproducidas sin criterio, contra el tango tradicional quejumbroso, contra el tango silenciado por las típicas o por el clasicismo piazzollista, contra la sociedad de consumo que se avecinaba, contra el autoritarismo homogeneizador que, en política, se asume dictadura.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los estadounidenses y los ingleses transformaron el jazz y a la beatlemania en imposición cultural y abuso alienador. Grandes artistas, como Glenn Gould, mantuvieron cierta distancia vigorosa. Recordemos su relación con Bach y las Variaciones Goldberg, frente a la tiránica improvisación del jazz durante aquella época, para responder por Cedrón a la pregunta: *“¿y por qué el Cuarteto no toca jazz?”* –*“porque nada swinga tanto como el Tango!”*.

Uno siente que en esos dedos que tejen notas y en esa voz que vivencia y erotiza versos, Juan Cedrón, “Tata”, sobrenombre de cariño, va devolviéndole a Dios unos centa-

vos del caudal infinito que le pone en las manos (libre trama de un verso de Borges, del poema Versos de Catorce).

Encuentro vital con el artista y con el hombre

Escuché su voz por primera vez una tarde de octubre de 1978 y temblando de emoción, como aquel joven que era yo cuando lo escuchaba, le estreché la mano por primera vez en su casa de Villa del Parque, la noche del domingo 1 de agosto de 2010: 32 años después de escuchar su voz grave, vibrante y profunda, que poníamos en un parlante, copiada en un viejo casete, entre la de Silvio Rodríguez y la de Mercedes Sosa, en aquellos encuentros que hacíamos en el liceo de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia, insistiendo en lo americano y propio de la cultura latinoamericana.

En su voz se me impuso otra manera de cantar lo propio, de musicalizar erotizar el Tango, como si de lo poético salieran notas de música y de la música sonidos de voz.

Entonces, no volví por los bares donde percantas amuran otarios en tangos quejumbrosos, en el viejo Guayaquil de mi patria chica, porque amén de no ser mayor de edad -o porque a la fascinación de lo prohibido y deseado pudo más el miedo, era que en el canto del “Tata” se sobraba ya la emoción para el entendimiento del desamor y del paraíso perdido, así como también para la vivencia barrial, el exilio al interior de un bar, un almacén, una esquina en Cinco Esquinas (Barrio Norte, poema de Borges), en donde a veces, se recoge y se anima el disperso amor de quienes comparten un desanimado secreto, o el desanimado amor

de un secreto disperso, un viejo zaguán del Boedo antiguo -o escuchar el último organito en casa de aquella linda que murió de no poder amar; lo que también es el más alto elogio al mismo Amor, al hecho de que tanta fuerza y vida tiene, que sobrevive a quien muere por él, y para muestra la dos veces milenaria vivencia del Mesías. Pero, y *¿qué decir de un “dolor sin cruz”?* Y, *¿por qué pues, sufrir sin esperar?* (la imagen es del poema de Homero Manzi, Mala estrella).

¿Cómo algo tan singular, un tango, una canción, un baile, se vuelve “patrimonio universal”? O será por eso mismo: por una singularidad que, al serlo, un halo de lo que ya no es, la envuelve, abriéndola a la posibilidad de ser, en el arrabal de la globalización, una estrella que brilla con luz propia, porque la memoria de la muerte es un simple ir consumiéndose y desapareciendo, como una estrella, en su brillar, simplemente más pequeña que un sol, pero un sol en potencia. Esa música que es un baile, ese baile que son canciones, esas canciones que son poemas, esos poemas que hablan de cosas que ya no existen y que la evocación reanima, pero de otra manera, casi que como una mueca o un simulacro. Y sin embargo, el misterio del arte es que vemos esas evocaciones de lo que fue como si volvieran con mayor intensidad, pues traen el halo de lo que fue... *“como si hubiera una región en que el Ayer pudiera / ser el Hoy, el Aún y el Todavía”* (Borges, poema El Tango).

¿Por qué ese género musical tan claramente el de un cronos y un topos se puede también percibir como algo sin tiempo ni lugar? Estar y ser sentido en cualquier parte y cualquier lugar, por todo aquel que tiene oídos para ver y ojos para oír, por todo ciudadano que en lo propio de lo ciudadano se detiene a ver-oír con el caleidoscopio del pensamiento complejo -y no únicamente

con el microscopio y/o el telescopio del pensamiento único- cómo al socializar, lo urbano desnaturaliza las raíces de lo rural en lo humano, pero también, cómo se genera otra comunidad barrial que canta El Tango.

Así muta una comunidad humana y un lenguaje inédito -como el lunfardo en el barrial- en el vientre de los buques negreros (generando una hibridad, una mesticidad). El Tango -babel lunfarda- es la música-poesía del arrabal, de la periferia de lo urbano en la interioridad misma de la urbe, cuando va fraguando el barro con la cultura, generando formas que subliman el simple arreglo de cuentas a odio y a cuchillo.

El Tango lo podemos rastrear en los arrabales del puerto mercantil de Santa María del Buen Ayre, entre finales del siglo XIX y las cuatro primeras décadas del siglo XX, donde cotejaban inmigrantes de la vieja Europa, sobretodo de origen latino (italianos, franceses y españoles), y algunos criollos que de su identidad sólo quedaba el orgullo voraz de querer ser una nación, en contra de los inmigrantes mismos, después de haber suprimido a los indígenas.

¿Cómo pasa El Tango de ser la epopeya cantada y bailada de “la secta del cuchillo y del coraje” (Borges, poema El Tango), a ser metáfora de la condición humana, y por eso mismo, patrimonio inmaterial de la humanidad? El Tango le da identidad musical, y por eso mismo cultural, a un puerto de mercaderes desarraigados, cuya única importancia estratégicamente hablando en su fundación, antes de “imaginársela mítica” (la imagen es de Borges), era ser el paso de insumos, mulas y armas para sacar un “dorado de plata” de las entrañas del Potosí.

Fue durante el periodo vagamente virreinal español de este puerto lejano, anclado en

extremo occidente o en las Indias extremas. Luego, a comienzos de la era industrial, el valor de ese puerto fue ser un contenedor de lanas y otras carnes rancias, para jugar a la pre-economía global en el seno del imperio británico.

Así surgió la creencia de un “país despensa del mundo”, que imponía, a sangre y fuego, en la inmensidad de la pampa, el relato de una nación sin patria y una patria sin nación, escribiendo la historia inventada de una Re(s)publica posible.

Mientras que el tejido de inmigrantes y culturas, de errantes soñadores y ambiciosos, se destejía cotidianamente, como la mortaja de Penélope, en la ley de la discordia y la esperanza de un federalismo conciliador que, con el correr de los años se ha convertido, en los albores del siglo XXI, en la más falaz y populista trampa del caudillismo y del clientelismo, suplantando con intereses privados y el oropel de la ambición de poder, la institucionalización de la cosa (res) publica.

Un comentario entorno al origen del tango

El Tango nació bailado en sus comienzos únicamente entre machos ebrios que, con cierta sutileza o instinto de supervivencia, mimaban al bailar la riña a puñal, animando en los gestos la empuñadora que aviva el metal, *“el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres”* (Borges, poema El Puñal). El desgarramiento de la carne por la daga se encontró entonces sublimado por El Tango en el desgarrar de un acorde de guitarra. En el canto y el baile, los fundadores míticos del mítico Buenos Aires aprendían el “arte del olvido”. No es tan fácil de aprenderlo por ser justamente un arte y no una técnica. Se transmutaba el brillo mortal del cuchillo en el filo inmemorial del tiempo. Por eso, el Tango está lleno de muertos en vida y en un pasado que no pasa, porque es nostalgia de porvenir. Ya no es entonces ni será lo mismo cuando, *“un símbolo, una rosa, te desgarrar / y te pueda matar una guitarra”* (Borges, poema 1964), porque un no sé qué se ha sublimado en la memoria, se ha hecho cultura y se transmite. Tal vez se haya salvado una vida, transferido una técnica que resguarda y una canción con emoción.

Con el tiempo, El Tango empezó a bailarse en pareja tradicional –hombre y mujer, como quien *“busca un pecho fraterno para morir abrazado”* (refrán atribuido a Discépolo, que Antonia García Castro me recuerda), como para compensar así el hecho de que siempre se nace y se muere solo, pero solo no se puede vivir, y por esos gustaba decir a Aristóteles que el hombre es un “animal social” y, en la figura de este refrán, un “animal bailarador”. Es probable que en ese acto de sublimar el cuchillo de Palermo o la chusma de Balvanera, es decir, transubstanciar *“el recuerdo imposible de haber muerto / peleando, en una esquina del suburbio”* (Borges, poema El Tango), haya algo de femenino, como si el espíritu imitara a su manera la fertilidad y el dar a luz de natura. El Tango se vuelve, al bailarlo, juego de pareja dispareja: un hombre que cree tener una mujer que lo tiene. Un mutuo forcejeo de eco-sustentos. Y vemos en él un juego sutil de figuras geométricas que la razón maneja, como apaciguando a la pasión. Hay, en toda danza popular, un forcejeo de gallo arrecho y de gallina esquiva; lo vemos en la cumbia, en el porro, en el mapalé, en la marinera norteña o limeña.

El Tango, como danza de un lugar propio, el arrabal –*“reflejo de nuestro tedio”* (Borges, poema Arrabal), que, en duros trabajos y días con esfuerzo se va construyendo y cultivando (agro-cultura) en el barro y la laguna: esas casas solariegas y esa esperanza de algo mejor que busca, sin embargo, mutarse *“en el patio como una firme rosa bajo las paredes crecientes”* (Borges, Barrio Norte). Así se transforma el tedio del arrabal en barrial y el barrial en ciudad, el lodo del río y la caducidad del puerto en torres de Puerto Madero, pero, en El Tango, algo propio persiste singular en su dimensión dionisiaca.

Además, vemos que en El Tango, la mujer tiene un garbo especial y un aire de no ser nunca conquistada ni sumisa, o digamos que, si la pareja se acopla, cada uno conserva su propia identidad. Tal vez por eso, El Tango también accede a la condición de patrimonio cultural de la humanidad y, con eso, los estudios de género tengan otro argumento a su lucha por la igualdad de condiciones.