

Astor Piazzolla: el as de la ruptura

Clara Stern Rodríguez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Astor Piazzolla: An Ace of Rupture

Recepción: 25 de febrero de 2021

Aceptación: 12 de marzo de 2021

“‘ASESINO’, ‘DEGENERADO’, ‘CRIMINAL’, ‘COMUNISTA’ [...]”, “YO SOLAMENTE CAMBIÉ EL tango”, dice Astor Piazzolla, con tintes de inocencia, en el documental *Los años del tiburón* (2018) del director Daniel Rosenfeld. En el contexto de la celebración mundial en torno al centenario de este personaje, nacido el 11 de marzo de 1921, resulta cuando menos paradójico que el duro juicio del ala más conservadora del tango pareciera haber sido un boleto de permanencia para el artista en la historia de este género musical.¹ Y, visto desde afuera de esa tradición —no es necesario afirmar que la influencia de este músico la trascendió—, sorprende también que sea precisamente la palabra *tango* la que a menudo escape a la recurrente discusión sobre el valor de la música de Piazzolla en la música contemporánea. Pareciera que a esta relativamente nueva música se le hubiera negado su propia esencia, tanto desde dentro del tango como fuera de él.

Pero es imperioso reconocer la dirección en la que el músico llevó a cabo esta reapropiación tanguera que algunos en el interior de la tradición percibieron como un acto violento y “políticamente incorrecto”, algo así como un atentado al patrimonio nacional popular. No es que el compositor robara estilos ajenos para destruir el tango, y es probable que para comprender esto en su totalidad haya que tocar, primero, mucho tango —o al menos

¹ Por supuesto que no todos los contemporáneos de Astor Piazzolla rechazaron su estilo y su obra. Es importante tomar en cuenta que la discusión giró más bien en torno a la osadía de haberse metido con el tango como música popular y a cómo, si bien lo que Piazzolla más deseaba era que lo escuchara el pueblo —como declara, por ejemplo, en esta entrevista de 1969 tras su actuación en el teatro Gran Rex de Buenos Aires <https://youtu.be/89WrU4K3CFU>—, la influencia de su música sacaba al tango de esa zona de confort al insertarlo en un entorno más académico. Pero en la propia orquesta típica de Aníbal Troilo (1914-1975), el Bandoneón Mayor de Buenos Aires, sus arreglos musicales fueron valorados e interpretados, así como también los que realizó posteriormente a su salida de dicha orquesta, por ejemplo, para su propia orquesta típica, la Orquesta del '46. Otros destacados músicos de la época, entre ellos el pianista y compositor Osvaldo Pugliese (1905-1995), fueron también propulsores de su impronta creativa.



Figura 1. Piazzolla con su fueye, imagen publicada en Carlos Raúl Carrizo, *Imágenes de Piazzolla*. Cortesía del autor.

permitir que éste corra por las venas—: lo que hizo, más bien, fue tender un puente, *siempre desde el género tanguero*, hacia otras texturas sonoras. A pesar del deseo que Piazzolla sintió en su juventud de “dejar el bandoneón [y con él al tango] colgado en el clóset”,² su proceso y su desarrollo creativo siempre partieron de su instrumento, a cuya tradición permaneció unido de por vida, durante la que dedicó parte de su obra a grandes intérpretes y compositores del género. Por otro lado, fue a través del bandoneón y de la esencia rítmico-melódica y la libertad de fraseo intrínseca del tango que logró transportar este lenguaje y sus sinuosas tesituras hasta el corazón mismo de la música occidental de concierto.

² Daniel Rosenfeld, *Los años del tiburón*, 2018.

Es destacable la adversidad que este músico enfrentó desde etapas muy tempranas: con un año de edad ya había sido sometido a numerosas intervenciones quirúrgicas debido a una malformación congénita en la pierna derecha. Ya fuera como resultado de su complejo rengo o del ríspido ambiente en el que creció en el Bronx, en Nueva York —donde radicó entre los cuatro años y la adolescencia—, no hay duda de que Piazzolla hizo de su vida una lucha implacable dedicada a que sus pasos dejaran huella. Tocaba de pie, tal como solía pescar tiburones con su padre —el hombre que lo enseñara también a boxear: a no esperar el golpe, a golpear primero—, como para afianzar la fuerza de su expresión de manera equitativa sobre sus dos piernas, sin caer, como para domar su caja que respira y, con la agresividad absorbida en la infancia, romperlo todo:

Si no puedo sacar un tiburón no puedo tocar más el bandoneón. Tengo que hacer una fuerza impresionante para las dos cosas. Para pescar al tiburón estoy de pie y no puedo tener ni cálculos, problemas en el riñón, ni problemas en la columna [...] Y para tocar el bandoneón es exactamente lo mismo: yo estoy parado [...] pero me agacho, bailo, me muevo, gozo.

Para mi gusto el máximo acierto de *Los años del tiburón*: abrir el documental sobre la vida de Piazzolla con este retrato certero y metafórico de un hombre fuerte que domina la naturaleza salvaje —personalizada en la figura del pez más temido del océano— para lanzarla de tajo, sin reparo, y cosechar a través de ella el placer de un sonido auténtico y revolucionario.

Por nombrar tan sólo algunos recursos estilísticos que el bandoneonista y compositor marplatense introdujo al universo del tango, podríamos mencionar —a nivel de textura sonora— la inserción de la guitarra eléctrica en ensambles tradicionalmente protagonizados por guitarra acústica, bandoneón, cuerdas y piano; la improvisación jazzística y el contrapunto bachiano —a nivel estructural—, así como una búsqueda por traspasar las fronteras de la armonía tradicional del tango. Aunado a ello, no puede obviarse lo que en su época algunos tangueros no pudieron leer más que como una

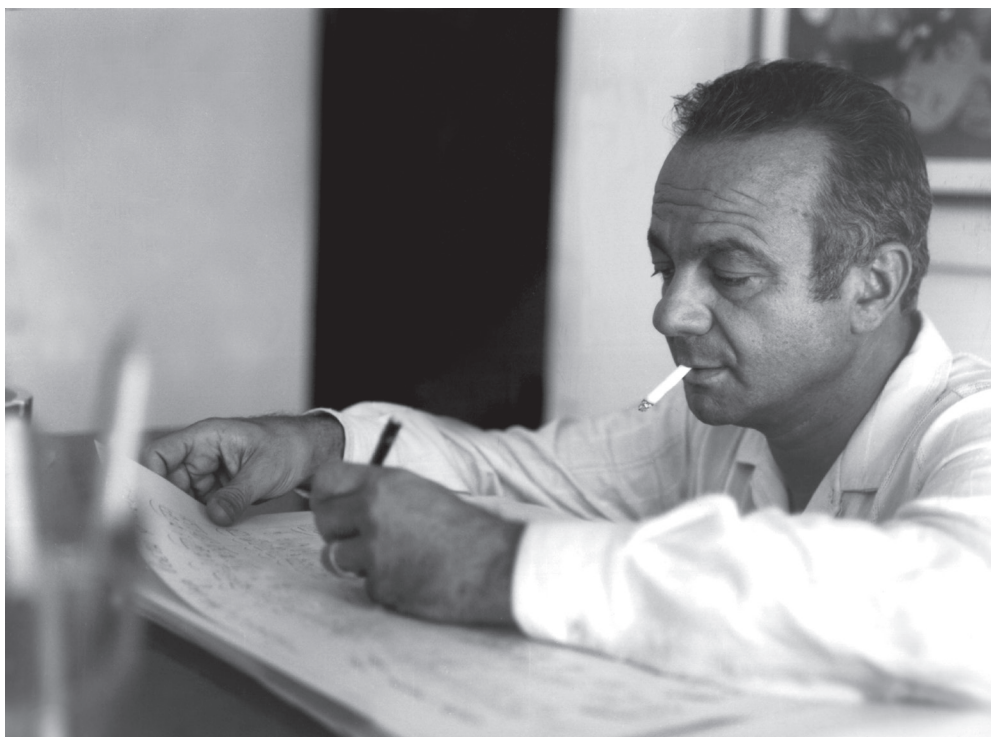


Figura 2. Piazzolla trabajando en partituras, imagen publicada en Carlos Raúl Carrizo, *Imágenes de Piazzolla*. Cortesía del autor.

confrontación directa: el rotundo rechazo hacia el baile y el canto, dos de los pilares históricos del género. Estas transformaciones artísticas situaron al compositor e intérprete en una postura sumamente incómoda: al importar al tango tantos elementos externos a él y al llevar el bandoneón al centro de la orquesta sinfónica y, con ello, a la música de concierto —con numerosas obras para orquesta de cámara y orquesta de cuerdas, así como conciertos para bandoneón y otros instrumentos solistas—³, Piazzolla habitó e hizo suyo el terreno del arte políticamente incorrecto. Un lenguaje subversivo en su total irreverencia ante los parámetros imperantes en ambos lados del espectro: lo popular y lo culto. No por nada Carlos Kuri se refiere a esto en su obra como “la música límite”, un terreno situado entre lo clásico y lo popular.⁴ Tierra de nadie. El astro lanzaba sus notas a la música tal

³ Cabe mencionar que ninguna de estas obras está incluida en el portal web *todotango* como parte de su legado hacia el género: *Tres movimientos tanguísticos porteños* (1963), *María de Buenos Aires* (ópera, 1968), *Concierto para quinteto* (1971), *Concierto de Nacar* (1972), *Suite Punta del Este* (1982), *Tango Suite para dos guitarras* (1985), *Doble concierto para bandoneón, guitarra y orquesta de cuerdas (Homage a Liège)*, 1985), *Concierto Aconcagua* (1988), *Tres tangos para bandoneón y orquesta* (1988), entre otras.

⁴ Carlos Kuri, *La música límite*, 1997.

como en su *Balada para un loco*, como si le expresara a la musa una promesa y un reto de liberación: “sobre el abismo de tu escote hasta sentir que enloquecí tu corazón de libertad, ya vas a ver”.⁵ Liberación y advertencia.

Entre las posibles etimologías de su nombre, elijo evocar a Astor como un dios del trueno, un as de la ruptura que debió sacudirlo todo para permanecer. Quizá no era “lo correcto” revertir el anhelo melancólico del tango, hasta entonces mayormente engolosinado con expresar su nostalgia del pasado casi como una condena de la existencia. Pero Piazzolla tenía la ilusión de que escucháramos su obra en el 2020 y en el 3000 también; veía siempre hacia adelante, como lo expresa de viva voz en los audios inéditos que empezaron a circular en los últimos tiempos. “Que veinte años no es nada”,⁶ cantaba Gardel, el más reconocido cantor que instauró —para quedarse— lo que después se denominó como “el tango canción”. Pero yo me pregunto: ¿acaso cien años tampoco lo son?, ¿qué dirían los detractores de Piazzolla hoy en día para justificar su reticencia a reconocer el impacto y la trascendencia de su obra? Tras el mítico encuentro entre ambos personajes —inmortalizado a través del rodaje del largometraje que filmara Gardel en 1935 en Nueva York, *El día que me quieras*—, la historia, que en algún momento podría haberse decantado ya fuera por uno o por el otro —la tradición o la ruptura—, se ha encargado de consagrarlos a ambos a la misma altura. Y no es para menos: para muchos músicos de tango de la escena actual, o por lo menos para la mayoría de los músicos extranjeros —o no argentinos— dedicados al género, la música de Piazzolla fue la carnada perfecta que nos sedujo hacia la musicalidad del tango, en algunos casos con una fuerza arrasadora que reorientó el curso de nuestra expresión artística. ¿Acaso no es políticamente correcto asegurar la pervivencia del arte a través del tiempo, sea cual sea la barrera cultural que haya que romper?, ¿no es esto justamente el corazón de toda vanguardia? La historia del arte no me dejará mentir: toda creación implica disrupción, abrir camino, interrumpir con lo súbito haciendo el ruido que marca la diferencia. “No se hace historia pidiendo permiso.”

⁵ *Balada para un loco*, música de Astor Piazzolla, letra de Horacio Ferrer, 1969.

⁶ *Volver*, música de Carlos Gardel, letra de Alfredo Le Pera, 1934.

La reapertura del Teatro Colón con el homenaje a “Piazzolla 100 Años” —después de un año cerrado a causa de la pandemia de covid-19— resulta icónica cuando uno recuerda lo que implicó para él conquistar el recinto *oficial* de Argentina, el de la música *seria*, en una actuación que experimentó como una de sus más grandes satisfacciones. En 1983, después de haber tenido éxito en todo el mundo —y es que también hay que decirlo, fueron pocos los tangueros de su época que se aventuraron a hacer carrera fuera del país—, Piazzolla realizó su mítico concierto en el Teatro Colón, donde en la cúspide de su carrera logró por fin obtener un reconocimiento de la talla que merecía por parte de las instituciones culturales argentinas. Ahora, en el tercer día de conciertos en honor al homenajeado en marzo de 2021, la consagrada cantante de tango Susana Rinaldi logró sintetizar su esencia con estas palabras: “Astor Piazzolla fue mucho más que un creador, fue lo que debe ser un artista que se precie: *un desesperado*, qué palabra para tener en cuenta, para no olvidarla. Una palabra que tiene tanto que ver con la historia argentina, por muchas razones y de diferentes maneras”. Las palabras de Rinaldi me hacen doler de nuevo —después de haber vivido tres años en Buenos Aires—, ante la precariedad de un sistema cultural y —muchas veces— político, que tras enarbolar al tango como patrimonio de la humanidad, con la otra mano abandona a su suerte a la comunidad artística, no sólo ante situaciones de emergencia sino también en lo estructural y cotidiano de la subsistencia del arte y de los artistas, quienes no gozan de prácticamente ninguna seguridad o prestación como profesionales de esta bandera cultural.

Es fundamental que reconozcamos el valor de aquellos artistas que han tenido las agallas para enfrentarse al *establishment* con la contundencia suficiente como para afirmar un estilo propio que cuestione los límites de lo existente. Por otra parte, las instituciones responsables de impulsar las artes y la cultura tendrían que recordar más a menudo la forma en que se ha dado la historia del arte, y cuando se encuentren ante un artista que proponga algo nuevo, pero con solidez, habrían de escuchar y llevar a cabo su vocación institucional, que no debería radicar solamente en estudiar y preservar la cultura, sino en cuidar de los artistas y abrirles puertas,

en vida, en pos del desarrollo cultural de la humanidad. En este sentido y después de esta reflexión todo parece indicar que lo políticamente incorrecto rebasa las entrañas de los procesos creativos en sí mismos, pues en estos tiempos a veces pareciera que —al menos del lado oficial—, para ser reconocido como un gran artista primero hay que morir.

Moriré en Buenos Aires, será de madrugada
Guardaré mansamente las cosas de vivir
[...]
Moriré en Buenos Aires, será de madrugada
*Que es la hora en que mueren los que saben morir*⁷

Bibliografía

Kuri, Carlos. *La música límite*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1997.



Clara Stern Rodríguez

Doctora en Traducción Literaria por la Universidad de East Anglia (Reino Unido), licenciada en Literatura Inglesa por la Universidad Nacional Autónoma de México y traductora profesional para diversas instituciones (OCDE, FCE, ENM, UAM, Museo Laboratorio Arte Alameda, *Revista de la Universidad de México*, Ediciones Castillo, Editorial Grano de Sal). Es miembro del Consejo Editorial del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Además de su labor en el rubro académico, es bandoneonista profesional egresada de la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce en Buenos Aires, Argentina, donde participó en múltiples agrupaciones musicales. Fue miembro de la Orquesta Mexicana de Tango y actualmente es integrante del Quinteto Carlos Matus en la Ciudad de México.

⁷ *Balada para mi muerte*, música de Astor Piazzolla, letra de Horacio Ferrer, 1968.