

Significar una ciudad:
Astor Piazzolla y Buenos Aires *
Omar Corrado

La asociación de la música de Piazzolla con la ciudad de Buenos Aires se afirmó con tal potencia que parece una evidencia, un hecho. No es frecuente que una música posea tal capacidad referencial para construir simbólicamente una ciudad, para condensar los rasgos pertinentes que los públicos le atribuyen. ¿Qué operaciones produjeron ese nudo significativo en este caso? Creemos que ellas son, por un lado, del orden musical, de la economía sonora interna del género, de sus tensiones históricas con otros lenguajes y estilos que definen su obra, y por otro, del orden de la circulación social y los *topoi* de recepción.

Una búsqueda en esta dirección supone acordar a la música un poder de representación “externa”, de lo que es, en este caso, un lugar, una ciudad o, mejor, el imaginario de una ciudad. Seguimos a Martin Stokes cuando afirma que “el hecho musical evoca y organiza las memorias colectivas y presenta las experiencias del lugar con una intensidad, un poder y una simplicidad no igualados por ninguna otra actividad social” (Stokes, 1994:3); ello implica una localización de la experiencia de escucha (Ibid.: 21) que incita a repensar la afirmación posmoderna de una circulación atópica de las producciones simbólicas. Inútil es decir que el nexo entre éstas y sus referentes no es un dato, una esencia, sino una construcción social contingente, históricamente situada, un pacto entre el objeto, el signo y sus receptores (con toda la densidad que estas categorías comportan en el debate semiótico y epistemológico histórico y actual, del que no podemos dar cuenta), en un momento dado. Se trata entonces de analizar “cómo el sentido de un lugar físico (es) representado, convenido, experimentado (...) cómo ese lugar imaginado y ese sentido del espacio es producido como construcción cultural y cuál puede ser su relación con un lugar verdaderamente existente” (Negus, 1996:183-184). Dicho de otra manera, “más que presentar lugar o música, texto o contexto, como entidades relativamente fijas, inertes o limitadas, en una continuidad temporal y espacial” (Cohen, 1997:104), habría que encararlas como “la localización, intersección y yuxtaposición de relaciones sociales, interacciones y

* Una primera versión de este texto, en francés, fue leída en el 6e. Congrès International “Musique et Signification” realizado en Aix-en-Provence (Francia) del 1 al 5 de diciembre de 1998.

rutas geográficas" (Id.). Aquí aparece otra cuestión de método: quién establece esa relación, quién la percibe, para quién es válida. En principio, y de manera más contundente, para quienes se encuentran en el interior de la cultura, allí donde el objeto es sostenido por una densidad cultural potente; en este sentido, no podemos ubicarnos más que desde una perspectiva émica. Estimamos, sin embargo, que esa relación guarda una tasa de eficacia también para los oyentes "exógenos", cuyo imaginario de un lugar más o menos localizado fue alimentado por una música determinada. En el caso de Piazzolla, el éxito internacional y las representaciones de un cierto Buenos Aires que contribuye a fundar repercuten sobre los públicos locales, en un juego de intercambios, de *feedbacks* y espejos que amplifican y enriquecen el contenido semántico del lugar.

La música de Piazzolla es una música radicalmente urbana; no puede pensarse fuera de lo que caracteriza nuestra experiencia de las grandes ciudades contemporáneas: la modernidad, la percepción inestable, cambiante, el dinamismo, los extremos paradójicos de extraversión y de incomunicación. El tango se popularizó en Argentina precisamente en el momento en que Buenos Aires se transformaba en la metrópolis actual, de la que se convertiría, para sus habitantes, en símbolo privilegiado y, para el exterior, en la metonimia misma del país, lo que no ha cesado de afirmarse a lo largo del siglo. Sin embargo, para vastos sectores del público contemporáneo, es la música de Piazzolla la que ha asumido los rasgos identitarios de Buenos Aires. Así, Gerardo Gandini constataba, antes de actuar como pianista del último conjunto de Piazzolla, que "si un cineasta argentino quiere hacer un documental sobre Buenos Aires, ¿con qué se inicia ese documental? Estoy seguro que con la música de Piazzolla" (en Torres, 1989:27). Dirá luego que el estilo de Piazzolla "es envidiablemente denotativo de Buenos Aires" (en Kuri, 1997:89) y que Piazzolla "logró dar una música a la ciudad de hoy" (comunicación personal). Carlos Kuri, autor de un libro remarcable sobre Piazzolla, a pesar de negar en principio la posibilidad de una significación musical extrínseca, concluye diciendo:

"El tango de Piazzolla es Buenos Aires, parece anidar imágenes, ruidos, sensibilidades de una ciudad íntima" (Ibid.: 84).

John Adams afirma:

"Las raíces [de la música de Piazzolla] serían tan innatas de Buenos Aires como las de Tchaikovsky moscovitas" (Adams, 1996).

Piazzolla parece entonces aprovechar las aptitudes referenciales del tango, profundamente enraizado en su recepción histórica, para efectuar redistribuciones, desplazamientos, síntesis de sus elementos constitutivos más destacados, susceptibles de proyectar el género sobre una nueva sensibilidad urbana, según la demanda y los hábitos de escucha de los nuevos públicos. Estos fueron –en los años 60, cuando las innovaciones de Piazzolla comenzaban a ser difundidas– los sectores de clase media, profesionales e intelectuales provenientes de la universidad posperonista marcada por el impulso innovador y modernista (Cf. Romero, 1998:218-222), estimulados por el crecimiento de las vanguardias promovidas por el Instituto Di Tella, la institución paradigmática de la época. No es casual que un cuerpo teórico entonces en el centro de los debates intelectuales, y una práctica socialmente prestigiosa en ese medio, como el psicoanálisis, hayan sido tematizados por Piazzolla en el “Aria de los analistas” de su operita *María de Buenos Aires* (1968). Según el compositor, los estudiantes “fueron los primeros en entender mi música” (en Gorín, 1990:121), al igual que los snobs:

“Todo lo contemporáneo tiene una corte de snobs... me seguían porque quedaba bien decir ‘anoche fui a escuchar a Piazzolla’ ”(Ibid.:72).

En el campo de los melómanos, a falta de estudios empíricos de audiencias, podría inferirse que esa música interpelaba también al público de jazz –que no comulgaba fácilmente con el tango tradicional–, al de los sectores musicalmente “progresistas” de éste, y a una parte de los oyentes de música culta que habían asimilado el tango, elaborado con técnicas contemporáneas, en la obra de los compositores argentinos conocidos como Juan José Castro o Luis Gianneo. Para este último grupo, la música de Piazzolla, autor además de una considerable producción sinfónica, venía a resignificar el género, a revitalizar su capacidad simbólica.

El tango que Piazzolla recibe, atravesado por el conflicto tradición-modernidad, comporta, en la obra de los mejores compositores, un grado de elaboración, maestría y refinamiento insuperables (cf. Mauriño, 2001). Pensemos, por ejemplo, en Osvaldo Pugliese, cuyas piezas tan difundidas como *La yumba*, *Negracha* o *Malandraca* se sitúan entre las concreciones más significativas de los años 40 (Cf. Rouccheto, 1996). Aunque la filiación con el género no fuese entonces fácilmente percibida por los oyentes de tango, Piazzolla conserva, sin embargo, elementos fundamentales sin los cuales, obviamente, ninguna identificación con la ciudad hubiera sido posible. Mencionemos algunos:

1. El bandoneón, ícono irremplazable, que condensa en sí mismo elementos identitarios básicos para la construcción musical del lugar, a tal punto que si Piazzolla no hubiese sido bandoneonista, la evocación de la ciudad no hubiera podido efectuarse, según afirma Irma Ruiz (comunicación personal). El empleo del instrumento implica asimismo hacerse cargo de su utilización en la historia del tango, del estilo de los grandes bandoneonistas:

“No nací en un frasquito ni el sonido de mi bandoneón es una rareza del cielo (...) me voy de viaje y me llevo conmigo a Maffia, a Laurenz, a Di Filippo, a Federico, y tengo la sensación de estar tocando con ellos” (en Gorín, op. cit.:134-135).

2. Los diseños rítmicos de la antigua milonga, con acentuaciones más marcadas colocadas en el primer plano de la sonoridad, cuya repetición deviene una verdadera obsesión rítmica.

3. La estructura formal, bi o tripartita, considerablemente articulada en el interior de cada parte y muy diferenciada en cuanto a la expresividad musical.

4. La gestualidad instrumental de otros intérpretes de tango, como el pianista Osvaldo Goñi, del que aprende la distribución rítmica por octavas, los contracantos, el fraseo general derivado, traducido, a su vez, del bandoneón (García Brunelli, 1992: 164-165).

5. El lirismo de los temas lentos.

6. Los bajos escalares descendentes, que atraviesan la historia del tango (Vázquez, 1999).

7. Los efectos instrumentales como la “lija” y el tambor en los violines, ya presentes en los conjuntos de Vardaro y de De Caro (García Brunelli, op. cit.:173; Suárez Paz, 1996:38).

8. La respiración, el swing típico del género.

Cruces con otros géneros, procedimientos y tradiciones vienen a superponerse a este repertorio de rasgos fuertemente significantes, a soldarse en una nueva unidad que reinterpreta contenidos previos. Aquí cabrían las reflexiones de Raymond Monelle referidas a comportamientos habituales en la dinámica histórico-cultural, en la que significantes nuevos asumen la representación de antiguos significados (Monelle: 1998). Estos son algunos de los elementos mencionados:

1. La inclusión de procedimientos provenientes de la modernidad neoclásica, o más bien neodiatónica, aprendidos con Nadia Boulanger y Alberto Ginastera. Estas técnicas habían sido conocidas en Buenos Aires ya en los años 20, a

través de las obras representativas de esta tendencia que Ernest Ansermet dirigía en el Teatro Colón, y adoptadas poco después por compositores del Grupo Renovación, fundado en 1929. Ellas formaban parte del vocabulario de la música culta argentina, con el cual numerosos compositores habían ya tratado materiales de fuentes populares. Piazzolla las había puesto en práctica en su música sinfónica y de cámara: *Contemplación y danza* (1950) es un claro ejemplo de recepción stravinskiana; en el final del *Octet* (1923) del compositor ruso, por otro lado, pueden reconocerse afinidades inequívocas con ciertos giros predilectos del argentino. De ese segmento de la música contemporánea, retiene, para la renovación del tango a la que aspira, la utilización de la disonancia que extiende o relativiza localmente la percepción tonal, la politonalidad, o, como demuestra Malena Kuss en su análisis de *Tres minutos con la realidad*, el empleo intensivo de colecciones octatónicas (cf. Kuss, 2000, en este número), como Stravinsky. Asimismo, se vale de las asimetrías rítmicas, las acentuaciones más percusivas y el nuevo nervio motórico. Apela a fórmulas melódicas instrumentales extendidas en el registro, desprendidas de la vocalidad, y al contrapunto imitativo, a menudo disonante, que introduce en el género del tango una textura hasta entonces casi ausente.

2. El recurso del ruido que intensifica los efectos de percusión producidos por las cuerdas, en forma de asociación casi onomatopéyica con el ruido ciudadano, o por medio de sonidos agregados fuera del código, en fricción con la consonancia tonal.

3. La extensión de la escala de tempi en relación con los vigentes en el tango.

4. La exacerbación del ostinato y otros procedimientos de repetición (Cf. Pelinski, 2000, en este número).

5. El tratamiento de la forma por yuxtaposición explícita.

6. La búsqueda persistente de una sonoridad nueva, a partir de conjuntos instrumentales que reformulan radicalmente o se alejan de la tradición tanguística.

7. La incorporación de procedimientos derivados del jazz, arquetipo de la modernidad para la conciencia musical de franjas considerables del consumo musical del siglo, que Piazzolla había conocido bien en su infancia neoyorquina. Entre esos procedimientos se cuentan escalas, acordes y encadenamientos, el énfasis rítmico y el recurso a la percusión, el walking bass, la improvisación o el carácter improvisatorio de los solos (Vázquez, 1999). No olvidemos que el músico había formado en 1958 el Quinteto Jazz-Tango –que incluía una guitarra eléctrica– con el cual grabó clásicos del jazz como *Laura* o *Sophisticated Lady*.

8. El abandono del tango-danza, sustituido por otro destinado sólo a ser es-

cuchado, como lo ha sido señalado con frecuencia. Este desplazamiento de la práctica constituye un cambio de peso: Piazzolla responde así a las necesidades de un nuevo público, para el cual bailar el tango era un hábito del pasado, en contradicción con su voluntad de “ser moderno”.

Modernidad y vanguardia, esos productos de las grandes capitales, hacen su aparición en el lenguaje de Piazzolla con los procedimientos técnicos mencionados que reconocen como puntos de partida, en lo esencial, los lenguajes de punta del tango histórico, en las innovaciones de la música culta del siglo XX y en la experiencia del jazz. Numerosos títulos de su producción dan cuenta de la manera en que él mismo se ve en la historia del tango, en la cual inscribe su excitación iconoclasta: *Pionero*, *Contemporáneo*, *Revolucionario*, *El tango de mañana*.

En el plano de la expresividad, la gestión de los materiales que venimos de considerar actúa en el sentido de representar los extremos de la experiencia vital en la metrópolis contemporánea: el vértigo y el agotamiento, el dinamismo y la soledad, la violencia y la melancolía, el anonimato y la introspección.

La gran ciudad, pero no cualquiera: los componentes tan fuertes y heterogéneos que se dan cita en la música de Piazzolla se conectan con una tradición potente en el arte de Buenos Aires, que Beatriz Sarlo expresa así:

“Modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla” (Sarlo, 1988:15).

La relación de la música de Piazzolla con una imagen de Buenos Aires, a partir de los nudos significantes en el plano sonoro y musical, se afirma progresivamente por otras vías que contribuyen a consolidar el vínculo. Así, las portadas de algunos de los discos con su música mostraron imágenes de una ciudad moderna, abstracta o incluso futurista, en acuerdo con los títulos de algunas de sus piezas más conocidas, *Lo que vendrá*, *Preludio para el año 3001*, y no ya nostálgica o bohemia. En este sentido, el músico afirmaba que quería “dar optimismo a Buenos Aires (...) [los Preludios] son un canto de fe, un canto de optimismo, la antimufa, el anti-Discépolo” (en *La maga*, 20, 1996:3-4). Las vistas de Buenos Aires difundidas en la televisión fueron, durante años, acompañadas por tangos de Piazzolla, así como las cortinas musicales de los programas políticos –como el de Bernardo Neustadt, *Tiempo Nuevo*, el más exitoso durante la dictadura– donde esta música parecía aludir al ritmo nervioso, urgente y vertiginoso de la actualidad nacional, que ocurría casi invariable-

mente, para los medios, en la capital: títulos como *Nuestro tiempo* o *Tres minutos con la realidad* no son ajenos a este campo de significación.

El cine documental o de promoción turística apeló a la música de Piazzolla cada vez que la ciudad de Buenos Aires aparecía en pantalla. El ejemplo más claro en este sentido es *Argentinísima* (1969), de Héctor Olivera, producto comercial exitoso, donde las imágenes de la ciudad, que insisten en rascacielos en construcción y en grandes autopistas, alternan con una danza casi sin contacto con las figuras del tango, ejecutada por la vedette Nélide Lobato en un decorado inspirado en abstracciones geométricas. Pujanza y modernismo, otra vez. Estas asociaciones constituyen un punto de partida semióticamente productivo: las imágenes utilizaban esta música porque ella evocaba, en la percepción de los públicos, a la ciudad; pero son precisamente estas imágenes mediatizadas las que consolidaban y amplificaban a su vez la alianza. La trama de numerosos films para los que Piazzolla compuso la música se desarrollaba en Buenos Aires. Aquellos que tratan del exilio –*El exilio de Gardel*, Sur, de Fernando Solanas– contribuyeron a reforzar internacionalmente la asociación del tango piazzolliano con ese Buenos Aires devenido mítico. Durante las polémicas más violentas en torno de la transgresión que Piazzolla producía en el tango, la solución encontrada para evitar las disputas entre tradición y ruptura fue apartar su música de la serie histórica del tango y considerarla “música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires” –título de los dos discos del Conjunto 9 que Piazzolla grabó en 1972– o, simplemente, “música de Buenos Aires”. En este sentido, Ernesto Sábato decía:

“Lo que importa es que [Piazzolla] ha provocado una revolución en eso que con un sentido amplio puede llamarse música de Buenos Aires” (en García Brunelli, op. cit.:156).

“Si mi música tiene o no de tango no me interesa. Lo que puedo asegurar es que tiene mucho de Buenos Aires, del Buenos Aires de hoy. Por eso que puede considerarse un nuevo tango” (en *La Maga*, 20, 1996:6).

En lo relativo a los textos puestos en música por Piazzolla, en particular los de Horacio Ferrer, desde 1968, es dable constatar que la elección temática evita los topoi cristalizados por la retórica del género: la nostalgia, el barrio, el recuerdo, la infancia, el desengaño, provenientes de un imaginario más antiguo, el de la oposición centro/barrio, sustituido por otro más homogéneo de metrópolis contemporánea (Cf. Kuri, cit.). Los nuevos textos privilegiaron una

visión de la ciudad menos melancólica, más dinámica, con contrastes fuertes, casi sin pasado, plantada en el centro, como la de *Balada para un loco*, que, luego del escándalo memorable de su estreno en 1969, se convirtió en la canción más conocida del dúo.

Los títulos utilizados por el compositor reanudan la tradición del género; evidencian la inspiración nacida en esta ciudad –*Tango para una ciudad* (I y II), *Música de Buenos Aires*, *Todo Buenos Aires*, *Baires 72*–, evocada en sus ciclos de estaciones –*Verano porteño*, *Otoño porteño*, *Invierno porteño*, *Primavera porteña*–, sus misterios nocturnos –*Buenos Aires hora 0*–, sus estados de ánimo –*Melancólico Buenos Aires*– y los de sus habitantes –*Pasión de Buenos Aires*, *Oda íntima a Buenos Aires* (sobre texto de Jorge Luis Borges)–, o bien en complicidad intertextual con otros lugares –*Los paraguas de Buenos Aires*.

Este vínculo que intentamos estudiar se construyó socialmente y corresponde a un momento de la historia del imaginario cultural. Es el momento que concreta el encuentro entre una producción musical y un horizonte de expectativa (Jauss, 1978), en el cual los receptores jerarquizan determinadas constelaciones de sentido entre las que la obra musical les ofrece. Se trata entonces de un contrato temporal, sometido a los cambios tanto de los textos como de los horizontes de expectativa. Así, observamos que desde los tardíos 80 la consistencia de la relación Piazzolla-Buenos Aires parece debilitarse, paralelamente al internacionalismo creciente de la música del compositor y al complejo dinamismo del tango actual en Argentina, donde coexiste un movimiento de retorno a las raíces con fusiones y reinterpretaciones del tango en otros géneros.

Sin embargo, un sustrato de esa relación perdura. Así, más allá de las explicaciones más o menos objetivables sobre las relaciones texto-significación-sociedad, Carlos Kuri las interpreta desde una perspectiva hermenéutica que, en términos de Gilbert Durand (1984:62 y ss. gg.), llamaríamos “instaurativa”:

“No se trata de ‘expresar’ la ciudad con el remanido acompañamiento fílmico de los edificios más altos, se trata de fundar desde la nada esa oscura unión de la roca y la identidad, en un in formulable mapa y una insistente ontología (...) No sería costoso reconocer que la ciudad piazzolleana es corporal. Contrabajo caminante, marcha raspada y lúgubre, vértigo salvaje del glissando, ostinato que deja sin aire, agobio del ciclo. El cuerpo de esta música (...), el modo pulsional de hacer latir la carne del tiempo, es inigualable” (Kuri, op. cit.:84-85)

Adams, John:

"Astor Piazzolla: Remarques de John Adams", texto incluido en el CD Nonesuch 7559-79407-2, Gidon Kremer. *Hommage à Piazzolla*, 1996.

Cohen, Sara:

"Liverpool and the Beatles: Exploring Relations between Music and Place, Text and Context" in Schwartz David et alii (Ed.): *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1997, pp. 90-106.

Durand, Gilbert:

L' imagination symbolique, Paris PUF, 1984 (1ère 1964).

García Brunelli, Omar:

"La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie popular urbana" en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, N° 12, 1992, pp. 155-221.

Gorín, Natalio (ordenador):

Astor Piazzolla. A la manera de memorias, Buenos Aires, Atlántida, 1990.

Jauss, Hans Robert:

Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

Kuri, Carlos:

Piazzolla. La música límite, Buenos Aires, Corregidor, 1997 (Utilizamos la documentación incluida en este volumen en lo referido al catálogo de obras y de grabaciones del compositor).

Kuss, Malena:

"La poética referencial de Astor Piazzolla", en este número.

Mauriño, Gabriela:

"Raíces tangueras en la obra de Astor Piazzolla", en *Latin American Music Review*, vol 22, N°2, Fall/Winter 2001, pp. 240-251.

Monelle, Raymond:

Hunting the stag, ponencia leída el 2/12/1998 en el 6e. Congrès International "Musique et Signification", Aix-en-Provence, inédita.

Negus, Keith:

Popular Music in Theory. An Introduction, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1997.

Pelinski, Ramón:

"Ostinato y placer de la repetición en Piazzolla", en este número.

Romero, Luis Alberto:

Breve historia contemporánea de la Argentina, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998 (1ª. 1994).

Rouccheto, Nélica:

"Una trayectoria de 55 años avalada con la lealtad a sus músicos y al público" en *La maga*, ed. especial "Homenaje a Osvaldo Pugliese", Buenos Aires, N° 22, julio 1996, pp. 10-15.

Sarlo, Beatriz:

Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Stokes, Martin:

"Introduction: Ethnicity, Identity and Music" in Stokes M.(ed.): *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994.

Suárez Paz, Fernando:

"El Quinteto. Una síntesis de Astor" en *La maga*, ed. especial "Homenaje a Astor Piazzolla", Buenos Aires, N° 20, mayo 1996, p. 38.

Torres, Rodrigo:

"Composición en la encrucijada: Entre la decadencia y el balbuceo. Entrevista a Gerardo Gandini" en *A pulso*, Santiago de Chile, N° 0, octubre 1989, pp. 17-29.

Vazquez, Martín:

"La música de Astor Piazzolla. Desarrollo de su estilo a través de puntos de contacto entre el tango, la música culta y el jazz". Curso dictado en Rafaela (Argentina) 29/5/99, inédito.