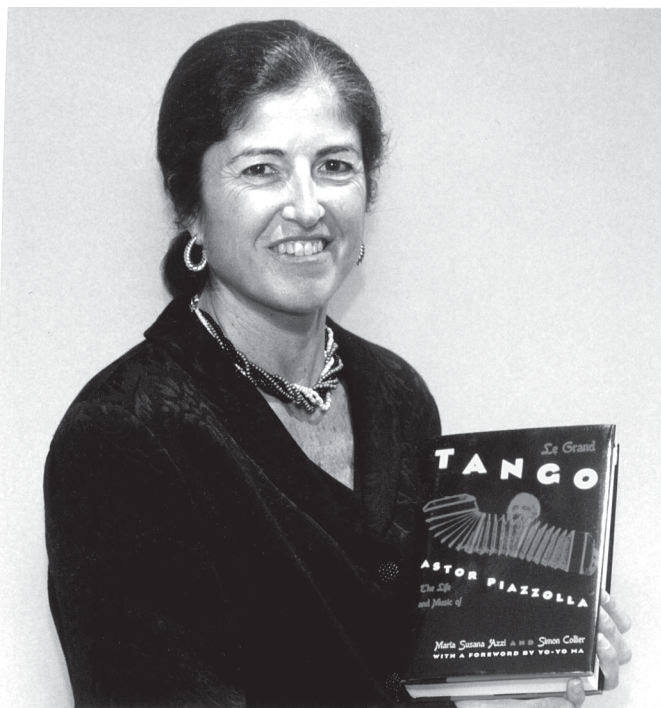


ENCUENTROS



Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla

Conferencia de

María Susana Azzi

CENTRO CULTURAL DEL BID

Coordinación General y Artes Visuales: Félix Angel

Coordinación General Asistente : Soledad Guerra

Conciertos y Conferencias: Anne Vena

Desarrollo Cultural en la Región: Elba Agusti

Conservadora de la Colección de Arte del BID: Gabriela Moragas



En mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C., con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que se sitúan en Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. El Centro Cultural contribuye a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos.

Las actividades del Centro, a través del *Programa de Artes Visuales* y de la *Serie de Conciertos y Conferencias*, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento de la cultura de los países americanos. El *Programa de Desarrollo Cultural en la Región* se estableció en 1994 para apoyar proyectos en América Latina y el Caribe que promueven el desarrollo cultural comunitario y la educación artística de jóvenes en el nivel local, y provee apoyo institucional para la conservación del patrimonio cultural, entre otros aspectos. La *Colección de Arte del BID*, conformada a lo largo de muchos años, es asimismo administrada por el Centro Cultural. La Colección refleja adquisiciones que van de acuerdo con la relevancia e importancia hemisférica que el Banco ha logrado después de cuatro décadas de existencia como institución financiera pionera en el desarrollo de la región.

LE GRAND TANGO: LA VIDA Y LA MUSICA DE ASTOR PIAZZOLLA

María Susana Azzi

El tango es un género popular complejo en el que intervienen danza, música, poesía, filosofía, narrativa y drama. En él se aúnan además elementos culturales y estéticos de raíces africanas, americanas y europeas. El estudio del tango ofrece una clave para entender el crisol del que ha surgido la sociedad argentina.

Entre 1821 y 1932, Argentina ocupó el segundo lugar en el mundo como destino preferido por los inmigrantes (el primero correspondió a Estados Unidos y el tercero a Canadá). Con el tiempo, el tango llegaría a ser la música nacional de Argentina, una metáfora compuesta por sonoridades diversas y voces plurales, y la expresión de un profundo repertorio emocional.

Durante el siglo XIX, muchos compositores destacados introdujeron elementos nacionalistas en su música, en parte como reacción al dominio de la música alemana. Con *La vida del zar* (1836), de Mijail I. Glinka, arranca un movimiento nacionalista ruso en la música que luego ampliaron Mussorgsky, Balakirev, Rimsky-

Korsakov y Prokofiev. Las composiciones de Liszt expresaban el espíritu húngaro, intensificado más tarde por Bartók y Kodály. Por su parte, Smetana, Dvorák y Janáček utilizaron melodías y ritmos de Bohemia. Noruega tuvo a Grieg; Finlandia a Sibelius; y España a Falla, Albéniz y Granados. Con la llegada del siglo XX, Inglaterra tuvo a Holst y Vaughan Williams; Estados Unidos a Copland, Gershwin, Ives y Bernstein; Brasil a Villa-Lobos; y Argentina a Ginastera y Piazzolla.¹

Astor Piazzolla (1921-92) fue un compositor de tangos modernos que tuvo formación clásica y cuya música reflejó e inspiró los más profundos sentimientos. A menudo decía que había tenido tres maestros: Alberto Ginastera, Nadia Boulanger y Buenos Aires. Aunque Piazzolla retuvo el espíritu esencial del tango, compuso tangos para ser escuchados e introdujo la disonancia, la armonía cromática y una variedad rítmica más amplia. Su música, demasiado compleja para los tangueros más conservadores, se

La conferencia *Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla* se presentó en el Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C., el 30 de mayo de 2000, como parte del Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID.

encontró con una fuerte resistencia de los puristas. Cuentan que en los años cincuenta, mientras Piazzolla dirigía una sinfonía, un músico de la orquesta comentó: “¿Usted no tendrá nada que ver con ese Piazzolla que toca tangos, no es cierto?”.

A pesar de todo, el público que escucha la obra de Piazzolla es amplio y variado e incluye amantes de la música clásica, aficionados al jazz y hasta músicos de rock. Sus composiciones combinan elementos del jazz, el tango y la música clásica, en particular la de Bartók y Stravinsky. Piazzolla logró una rara síntesis entre las partes compuestas y las improvisadas, lo cual confiere a su música una clara individualidad y atractivo.

Paquito D’Rivera describe la música de Piazzolla como un “vehículo para fusionar la música latina con el jazz” y la equipara al estilo bebop inventado por Dizzie Gillespie, Charlie Parker y Thelonius Monk.² Aunque el bebop estaba firmemente anclado en estilos anteriores del jazz, en su momento se consideró revolucionario. Por su parte, el “nuevo tango” de Piazzolla concordaba con una nueva Argentina, en cuyo seno se agitaban cuestiones diferentes y distintas sonoridades. En vida de Piazzolla, Buenos Aires cambió extraordinariamente, pues de ser una pequeña aldea pasó a ser una metrópolis moderna dentro de la aldea mundial.

Mi libro de publicación reciente, *Le Grand Tango*, es la primera biografía completa de Astor Piazzolla. Está basado en cuatro años de investigación y más de doscientas entrevistas con sus compañeros músicos, parientes, amigos y otras personas vinculadas con él. Allí se narra su carrera y se examina su vida en el contexto de Argentina y del mundo del tan-

go. Piazzolla fue un argentino y un cosmopolita que se sentía igualmente a gusto en Nueva York, París, Milán, Roma, Buenos Aires y Punta del Este.

La composición del libro fue como una aventura de cuatro años que me llevó a viajar por Europa, América del Norte y Uruguay. Astor Piazzolla grabó personalmente más de ochocientas piezas, una cuarta parte de su producción total, y yo tuve la extraordinaria oportunidad de escuchar toda la música que grabó. Para la SACEM (Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, con sede en París), Piazzolla fue un autor extraordinariamente prolífico.

Astor Piazzolla, de ascendencia italiana, nació en Mar del Plata, Argentina, en 1921. Sus abuelos habían emigrado del norte y del sur de Italia: de Lucca, en la Toscana, y de Trani, en la región de Puglia. Los padres de Astor, Vicente Piazzolla y Asunta Manetti, eran argentinos pero se mudaron con la familia a Nueva York cuando él tenía cuatro años de edad. Por este motivo, Astor se crió en el Lower East Side de Manhattan, y aprendió el tango escuchando los discos de Carlos Gardel y Julio de Caro que su padre tocaba.

El padre de Astor tocaba el acordeón y la guitarra; de vez en cuando se presentaba en festivales italianos y compuso un tango por lo menos.³ Cuando Astor tenía ocho años, su padre le compró un bandoneón usado; según contaba el propio Piazzolla, uno de sus tíos, Octavio Manetti, estaba de visita en Nueva York cuando vieron la concertina en un escaparate, donde se vendía por 18 dólares. Cuando le regalaron el bandoneón, Astor recordaba, se le quedó mirando por un largo rato antes de animarse a pulsar los botones.

El bandoneón es una especie de concertina alemana grande, de forma prismática cuadrangular, conocido sobre todo por el papel que desempeña en las orquestas de tango. En vez de teclas tiene botones: 38 para la mano derecha y 33 para la izquierda. Cada botón puede producir dos notas, dependiendo de que la concertina se infle o se desinfe. Mientras que el acordeón es un instrumento extrovertido, el bandoneón es introvertido. Este posee una sonoridad grave que parece expresar nostalgia y melancolía, emociones características de los inmigrantes que se asentaron en Argentina a comienzos del siglo XX. Resulta difícil imaginarse un concierto de tango sin bandoneón, instrumento que es la quintaesencia de este tipo de música.

En la época de la Depresión, los Piazzolla volvieron a Mar del Plata por unos pocos meses. Allí, Astor recibió algunas clases de bandoneón con los hermanos Pauloni, quienes le enseñaron las técnicas básicas y algunos *yeites* (trucos) tangueros. De regreso en Nueva York, Piazzolla y un amigo comenzaron a frecuentar el barrio de Harlem, a donde iban a escuchar a Cab Calloway y Duke Ellington. Años más tarde, Piazzolla recordaría cómo se paraban afuera, alrededor del Cotton Club, para escuchar la orquesta de Calloway.⁴ Por aquel entonces, Astor ya estudiaba música con Andrés D'Aquila, pianista argentino, y unos meses después con Terig Tucci, bandoneonista y arreglista. Su padre lo inscribió en una academia de armónica, y Astor tocó el bandoneón en público varias veces.

Béla Wilda, que había sido discípula de Serge Rachmaninoff, vivía por casualidad cerca de la familia Piazzolla. Cuando Astor la conoció, se pasaba horas es-

cuchándola tocar a Bach. Después de esta experiencia, aprendió a tocar música de Bach y de Chopin en el bandoneón.

Hubo muchas otras influencias en el desarrollo musical de Astor. Cuando era niño, le pagaron 25 dólares por hacer el papel de un vendedor de periódicos en la película “El día que me quieras” (1935), protagonizada por Carlos Gardel, el famoso cantante de tangos. Años más tarde, Piazzolla decía “¡Todo te influye! Los acentos rítmicos que utilizo se parecen incluso a los de la música popular judía que escuchaba en las bodas”.⁵ En efecto, en la música klezmer se escucha la pauta rítmica 3-3-2, que se asemeja a los acentos 3-3-2 —acentuando la primera, cuarta y séptima octavas de nota en un compás de 4/4— derivados de la milonga y la habanera, que dieron origen al tango.

La familia Piazzolla volvió definitivamente a Mar del Plata en 1937, cuando Astor tenía 16 años. Allí solía pasar largas horas escuchando el tango que se tocaba en la radio, principalmente por las orquestas de Julio De Caro, Osvaldo Pugliese, Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Elvino Vardaro, Miguel Caló, Alfredo Gobbi y Ciriaco Ortiz. Estos músicos habían creado nuevos arreglos para las melodías tradicionales de tango, agregando armonías complejas y el contrapunto.

Astor continuó sus estudios de piano en Mar del Plata hasta la edad de 18 años, y luego se fue a vivir a Buenos Aires, donde fue bandoneonista de varias orquestas de tango. Todas las noches iba al Café Germinal a escuchar a Aníbal Troilo “Pichuco”. Una noche en que Troilo necesitaba un bandoneonista sustituto, le pidió a Astor que tocara algo a prueba. Este interpretó la *Rapsodia en azul* de

Gershwin y fue contratado en el acto.

Piazzolla trabajó con Troilo como bandoneonista y arreglista durante seis años, de 1939 a 1944. A veces no se ponían de acuerdo, pues Troilo prefería la sencillez y la músicaailable, mientras que Piazzolla siempre estaba tratando de incorporar arreglos intrincados. Troilo le decía sin miramientos: “No, muchacho, eso no es tango”. Aunque le dolía que Troilo no lo aprobara, Astor seguía tocando lo que le daba la gana. Eran distintos hasta en el modo de tocar: Troilo se sentaba y sostenía el bandoneón a la manera tradicional, pero Piazzolla prefería quedarse de pie y apoyar el instrumento sobre el muslo.

En 1942, Piazzolla se casó con Odette Wolff, llamada cariñosamente Dedé, con quien tuvo dos hijos: Diana Irene en 1943 y Daniel Hugo en 1945. La joven familia llevaba una vida tranquila y feliz en Buenos Aires. Piazzolla y “las tres D” (Dedé, Diana y Daniel) disfrutaban de las idas al cine y a los restaurantes. Los niños pronto aprendieron a respetar el silencio que su padre necesitaba en casa para componer.

En 1946, Piazzolla formó su primer conjunto musical. Cabe mencionar que, a pesar de haber tocado en muchos centros nocturnos, nunca superó el desagrado que le producían. Se resistió a adoptar el modo de vida de sus colegas músicos, muchos de los cuales vivían con mujeres que frecuentaban los cabarés. A Piazzolla no lo tentaban las cabareteras, amén de que su padre le había infundido un verdadero horror por las enfermedades venéreas.⁶

A decir verdad, Piazzolla se había convertido en un músico de gran dedicación y disciplina. A veces, después de haber tocado hasta las cuatro de la mañana con Troilo en el club Tibidabo, asistía tres

horas más tarde a los ensayos con la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón, de ópera. Piazzolla estaba seriamente empeñado en dominar el estilo clásico de composición. En una visita de Arthur Rubinstein a Buenos Aires, en 1940, Astor fue a verlo y le regaló una de sus partituras. Rubinstein le sugirió que estudiara con Alberto Ginastera, destacado compositor argentino, quien era contemporáneo de Piazzolla.

Piazzolla fue el primer alumno que tuvo Ginastera, quien le daba lecciones muy temprano por la mañana. Ginastera le indicó que analizara las partituras de Stravinsky y Bartók. Este último había explorado sistemáticamente la música de los campesinos húngaros, pero fue capaz de crear un universo musical que reflejaba las influencias de Liszt, Strauss, Debussy y Stravinsky.⁷

Tras la elección del populista Juan Domingo Perón como presidente, cargo que ocupó entre 1946 y 1955, Argentina sufrió una transformación política radical.⁸ Muchos músicos de tango apoyaron abiertamente a Perón, pero a los directores que rehusaban afiliarse al partido peronista se les prohibía tocar por la radio. Aunque el conjunto de Piazzolla siguió tocando en la ciudad y los suburbios, él decidió disolverlo a mediados de 1949, casi con toda certeza por presiones políticas.⁹

El gobierno de Perón no solo rompió con la política y las prácticas sociales tradicionales del movimiento obrero, sino que incluso promovió nuevos estilos de entretenimiento y de vida nocturna. El gobierno asumió el control de las transmisiones de radio en 1946, y a partir de 1951 hizo lo propio con las de televisión. Por primera vez en Argentina, los trabajadores se adueñaron literalmente del

espacio público urbano. Las manifestaciones a menudo se convertían en festivales donde grandes masas de gente bailaban y bebían en las calles.¹⁰ Como las parejas bailaban en medio de una multitud, los pasos del tango se hicieron más cortos y la música se hizo más fuerte. A Perón, consciente de la popularidad del tango, le gustaba fotografiarse en compañía de músicos y asistir de vez en cuando a los festivales de tango. La economía del país se deterioraba lentamente, pero eso les preocupaba a muy pocos mientras hubiera dinero para gastar.

En cierta forma, el peronismo contribuyó a popularizar el tango; sin duda se produjo una yuxtaposición histórica. Argentina se cerró al mundo y, sin embargo, su cultura popular floreció. Perón era un autoritario, un manipulador, un gatopardista* cuyo régimen rompió con las tradiciones de todo tipo. Las políticas de Perón provocaron cambios radicales que lo afectaron todo en Argentina, incluidas las artes interpretativas.

La antigua economía argentina se basaba en las exportaciones agropecuarias; pero para incorporar a la clase obrera y a los inmigrantes del interior del país al sistema político, lo que Argentina necesitaba era industrializarse. El régimen totalitario de Perón introdujo el programa “compre nacional”, que favorecía a los productos argentinos y posteriormente se complementó con la prohibición de importaciones. En agosto de 1953, el llamado “número vivo” se hizo obligatorio en todas las salas de cine; asimismo, se promovió la industria cinematográfica nacional. Se aprobó un reglamento por el cual 75 por ciento de los miembros de todo grupo ejecutante (por encima de un trío)

tenían que ser argentinos. De manera análoga, 75 por ciento de los artistas que se escuchaban en la radio tenían que ser argentinos. Otro reglamento limitaba la cantidad de música transmitida al aire a sólo 30 por ciento, lo cual creó más empleos para los músicos argentinos y limitó las ventas de las empresas disqueras.

La música de Piazzolla fue bien recibida en una época de populismo, a pesar de que él era un antiperonista declarado. Los años cuarenta representaron la época de oro del tango, y Piazzolla fue el revolucionario de este movimiento. A comienzos de los cincuenta, Piazzolla ya había escrito varias obras clásicas. Durante varios años dejó de tocar el bandoneón y se dedicó a escribir música para películas.

En 1953, estuvo de visita en Buenos Aires el director de orquesta y violinista alemán Herman Scherchen, quien había fundado la Sociedad para la Nueva Música de Berlín en 1918 y era un ardiente defensor de la música del siglo XX, especialmente la de Schoenberg y Webern. Piazzolla tomó algunas clases de orquestación con él. Al poco tiempo, Piazzolla compitió por el premio Fabien Sevitky y se ganó una beca para estudiar durante un año con Nadia Boulanger en París. Al mismo tiempo, su esposa Dedé obtuvo una beca para estudiar con André Lohte, profesor y crítico influyente de arte moderno que fundó la Academia de Montparnasse. De esta manera, la familia se trasladó a la Ciudad Luz en 1954.

Estudiar con Nadia Boulanger fue una oportunidad extraordinaria para Piazzolla. Entre los discípulos de esta mujer figuraron compositores como Copland, Harris, Thomson, Carter, Quincy Jones, Berkeley y Piston. (En la Biblioteca Na-

* N. del T. : Persona que profesa querer cambiarlo todo, pero futilmente. Viene del título de una película de Luchino Visconti, *Il Gattopardo*.

cional de París se conserva una gran colección de su correspondencia con sus discípulos.) Sin embargo, Boulanger no tardó en decirle a Piazzolla que su música estaba “bien escrita, pero le faltaba sentimiento”... fallo que solía emitir a la mayoría de sus discípulos. Esto descorazonó muchísimo a Piazzolla, quien por un tiempo se dedicó a recorrer las calles y a confiar sus males a sus amigos. Boulanger lo sacó pronto de su tristeza al preguntarle qué música tocaba en Argentina. Cuando a regañadientes Piazzolla mencionó el tango, ella exclamó “¡Me encanta esa música! Pero no se toca el piano para ejecutar tangos. ¿Qué instrumento tocas?”. Sin mucha convicción, Piazzolla le dijo que tocaba el bandoneón. Boulanger lo tranquilizó al decirle que había escuchado ese instrumento en la música de Kurt Weill, y que el propio Stravinsky apreciaba sus cualidades. Luego persuadió a Piazzolla de que tocara uno de sus tangos al piano, y él eligió *Triunfal*. Al llegar al octavo compás, Boulanger le tomó por las manos y le dijo firmemente: “¡Esto es Piazzolla! ¡Jamás lo abandones!”.¹¹

Piazzolla grabó sus nuevos tangos con una orquesta de cuerdas formada por músicos de la Ópera de París. Lalo Schiffrin, pianista argentino de jazz, también formó parte del conjunto, pero pronto debió partir en gira y fue sustituido por Martial Solal, el mejor pianista europeo de jazz. En Europa, Piazzolla escuchó, entre otros, a Gerry Mulligan y su conjunto. Mulligan, ejecutante del saxofón barítono y arreglista, era una de las figuras más polifacéticas del jazz. Lo que Piazzolla recordaba era “la alegría en el escenario. Era como una fiesta: tocaba ahora el saxofón, la batería luego, y todo

pasaba de pronto al trombón; eran felices”.¹² El término “swing” Piazzolla lo empleaba para referirse a la conciencia rítmica. “Quienes no conocen el significado del swing en la música, no pueden tocarla”, solía decir.¹³ El *New Grove Dictionary of Jazz* define el swing en los siguientes términos:

Aunque es un elemento básico para la percepción y la ejecución del jazz, el swing no se ha podido definir o describir de manera concisa. Casi todos los intentos por hacerlo se refieren a él como un fenómeno principalmente rítmico que resulta del conflicto entre una pulsación fija y la amplia variedad de las duraciones efectivas y los acentos que un jazzista toca contra la pulsación. Evidentemente, posee también otras propiedades, una de las cuales probablemente sea la propulsión que cada jazzista imparte a cada nota mediante la manipulación del timbre, el ataque, el vibrato, la entonación u otros medios; esto se combina con la correcta ubicación de cada nota para producir el swing en una gran variedad de formas.¹⁴

Para liberar el tango de sus pautas tradicionales, Piazzolla empezó a utilizar tonalidades, colores y ritmos novedosos, así como armonías disonantes para darle más matices a la música. El sexteto clásico de tango constaba de dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano. Piazzolla lo amplió incorporando un violoncello y una guitarra eléctrica, y en 1955 fundó el Octeto Buenos Aires. Nunca antes un conjunto de tango había incluido una guitarra eléctrica. Las reacciones fueron tan airadas que Horacio

Malvicino, quien tocaba la guitarra eléctrica en el octeto, recuerda haber recibido amenazas de muerte.

En 1957, tras escuchar el *Segundo Concierto para Violín* de Bartók, Piazzolla compuso *Tres minutos con la realidad*, que en algo recuerda la consagración de la primavera de Stravinsky. “La más notable característica de Stravinsky de principio a fin es el ritmo... desde lo primitivo (*Las bodas*) hasta lo refinado (*La consagración de la primavera*)... [el ritmo] es el manantial de su obra.”¹⁵

En septiembre de 1955, Perón fue finalmente expulsado del poder y comenzaron entonces las tentativas por “desperonizar” a Argentina, lo cual ocasionó cambios drásticos en la difusión de radio y televisión y en las artes interpretativas. Buenos Aires, a finales de los años cincuenta, no constituía un ambiente ideal para que Piazzolla creara y diseminara su música. Descorazonado por ello, se marchó a Nueva York a comienzos de 1958. A los pocos meses se reunieron con él Dedé, Daniel y Diana. La familia vivió en el 202 de la West 92nd Street. A varios agentes y editores musicales les gustó la música que Piazzolla les mostró; le sugirieron que la adaptara al gusto estadounidense y se planificó la grabación de un elepé.¹⁶

Mientras vivió en Nueva York, Piazzolla conoció a varios destacados músicos populares con quienes incluso colaboró, entre ellos Tommy Dorsey, Glenn Miller, Ray Noble y Paul Whiteman. Johnny Richards, precursor del jazz progresivo, le pidió que lo dejara escuchar sus discos. En varias ocasiones, Piazzolla visitó el célebre club Birdland, en Broadway. Fue admirador del cool jazz, movimiento con el que se sentía identificado. En

Argentina, a los tangueros tradicionales les parecía que esta música era emocionalmente fría, aunque esto dista mucho de ser verdad. El drama, la pasión, la melancolía y la nostalgia están siempre presentes en la música de Piazzolla. El sentía especial admiración por Stan Getz, Miles Davis, Stan Kenton, Gil Evans, el Modern Jazz Quartet, George Shearing y Dave Brubeck. Gracias al cool jazz, el contrapunto improvisado tuvo un resurgimiento. Piazzolla incorpora esos recursos en su música; sus músicos también tenían cierta libertad para improvisar, cosa que no era común en el tango tradicional.

En cierta ocasión, Piazzolla asistió a una recepción que se ofrecía a Victoria Ocampo, la gran dama de las letras argentinas, en el Club Metropolitan de Nueva York. Igor Stravinsky se contaba entre los amigos de ella. Cuando Stravinsky, de aspecto frágil, entró en el salón, recordaba Piazzolla, “fue como ver a Dios”. Cuando finalmente los presentaron, Astor alcanzó a tartamudear: “Maestro, soy un discípulo suyo a la distancia”,¹⁷ y Stravinsky le dio un cálido apretón de manos.

A finales de 1959, Piazzolla recibió la noticia de que su padre había muerto en Argentina. Tras asistir al sepelio, volvió a Nueva York y se encerró a componer *Adiós, Nonino*, que llegaría a convertirse en la más conocida de sus obras. A lo largo de su vida, Piazzolla escribió no menos de veinte arreglos de esta pieza. Sus obras favoritas fueron las que escribió para su Noneto, grupo electrónico que formó a mediados de los setenta, y para su segundo quinteto.¹⁸

Al volver a Buenos Aires, en 1960, Piazzolla creó el Quinteto Nuevo Tan-

go, formado por bandoneón, piano, violín, guitarra y contrabajo. Los años sesenta fueron el período más productivo de su carrera, pues fue entonces cuando también desarrolló nuevas formas musicales. Fue por esa época cuando la música de Piazzolla comenzó a atraer la atención en todo el mundo merced a sus atributos distintivos. Sus composiciones eran una combinación de voces e instrumentos en contrapunto, cada uno con significación propia, lo que daba por resultado una textura coherente. Bach, el máximo exponente de la música polifónica, fue quizá el modelo más influyente para Piazzolla. Este componía para sus solistas, una comunidad de músicos como él, pero también para el público. A fin de cuentas, sin embargo, componía y ejecutaba principalmente para sí mismo.

A lo largo de esos años, varios choques explosivos con la prensa le dieron a Piazzolla una notoriedad considerable y su vida privada entró en un torbellino. Finalmente, en febrero de 1966, Piazzolla dejó a Dedé y a sus hijos. La ruptura del matrimonio tomó por sorpresa a familiares y amigos. Piazzolla no recuperó totalmente su estabilidad emocional durante por lo menos diez años.

El Club 676 dejó una honda huella en Buenos Aires. Piazzolla y su quinteto tocaban allí todas las noches. El sitio se convirtió en un animado punto de reunión de músicos argentinos y de visitantes extranjeros. Entre éstos figuraron la Orquesta de Cámara de Israel, la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, el Cuarteto Veg, el Modern Jazz Quartet, Tommy Dorsey y su orquesta y estrellas brasileñas como Mayssa Matarazzo, João Gilberto y Os Cariocas.

El cuarteto de Stan Getz tocó en el Club 676 en septiembre de 1965. Esa noche, Getz le pidió a Gary Burton, joven vibrafonista, que tocara *My Funny Valentine* él solo. Piazzolla se quedó maravillado del original estilo de improvisación de Burton, muy distinto del de otros vibrafonistas, que tenía reminiscencias tanto de la música country como de los estilos latinos.¹⁹

Por su parte, a Burton también se le quedó grabada la actuación del quinteto: “Escuchar al grupo de Astor fue una experiencia extraordinaria ... Casi todas las formas de música nacionalista son bastante sencillas, con la excepción del jazz y el tango. En Argentina compré cuatro o cinco de sus discos porque en esa época no se conseguían en Estados Unidos. Durante veinte años fui admirador suyo. Nos reencontramos cuando él vino a verme tocar con Chick Corea en París, en 1982. Al terminar el concierto, simplemente se acercó y me dijo ‘Hola. ¿Te acuerdas de mí?’ A lo que le respondí que había estado escuchando sus discos durante todos esos años. Y él me contestó: ‘¿Te interesaría que hiciéramos un proyecto juntos?’ Le dije que estaría encantado en cualquier momento. Pero después de eso no volví a saber de él en casi dos años. Cuando lo vi de nuevo se veía muy emocionado y lleno de energías, y más tarde comprobé que así era la mayor parte del tiempo. Para entonces ya tenía escrita toda la música. Me comentó: ‘Cuando volé de regreso a casa estaba tan emocionado que casi podía escuchar la música en mi cabeza. Tenía que seguir adelante, no podía detenerme; simplemente tenía que hacerlo’. Había escrito el concierto en su totalidad. No tuvimos oportunidad de hablar siquiera de ello,

lo cual me atemorizó. Yo esperaba largos ensayos, al menos un par de días, para meterme realmente en esta música. El primer día ensayamos unas dos horas y de repente viene y me dice: 'Bueno, basta por hoy, vamos a comer'. Y al día siguiente era el primer concierto. Quedé asombrado de que hubiéramos podido ejecutar toda la música sin cometer errores ni tener problemas. En efecto, así lo hicimos. Conmigo fue siempre cálido y maravilloso, le encantaba mi forma de tocar y constantemente me felicitaba y hacía que me sintiera bien con todo. Los grandes músicos independientes tienen un cierto atributo, una especie de carisma, y Astor lo tenía. Con él aprendí el sentido del drama. El tango tiene este cambio constante y maravilloso de estado de ánimo. Primero va rápido, luego lento; ahora es vigoroso, luego sutil: es muy dramático".²⁰

En 1967, Piazzolla empezó a colaborar con el talentoso poeta Horacio Ferrer. Su primera obra de importancia fue la ópera *María de Buenos Aires*. En el estreno de la obra la cantante principal fue Amelita Baltar, quien sostuvo relaciones sentimentales con Piazzolla durante los siete años siguientes. En 1969 lograron un éxito extraordinario con la canción *Balada para un loco*, que fue popular en toda América Latina. Esta canción no tenía nada en común con el tango tradicional en tema, estilo, versificación ni ritmo. La letra surrealista, ocurrente y de tema tan contemporáneo cuenta una historia que dura más de lo que normalmente dura una canción. Se trata de una pieza tan alejada del modelo tradicional que marcó para siempre una línea divisoria del tango antes y después de Piazzolla. Incluso hoy en día, esta canción desagra-

da intensamente a los tangueros tradicionalistas. Cuando se estrenó en el Luna Park, el público manifestó su desaprobación arrojándole monedas al cantante. Sin embargo, a los cuatro días ya se habían vendido doscientos mil discos. Piazzolla y Ferrer colaboraron en varios otros clásicos modernos.²¹

En 1972-73, Piazzolla firmó un contrato con la municipalidad de Buenos Aires por el cual formó un noneto que resultó ser uno de sus mejores conjuntos, equiparable únicamente al primero y segundo quintetos. En 1974, Piazzolla exploró el estilo de jazz fusion al grabar con Gerry Mulligan *Reunión cumbre*, uno de sus álbumes de mayor éxito. "Gerry solía reír de incredulidad cuando recibía el cheque de las regalías año tras año", recuerda su esposa Franca.²²

En los años setenta la mayoría de los instrumentos de la música popular se sometían a una gran amplificación, y era frecuente que su sonido se modificara electrónicamente. Por esa época se introdujo el piano eléctrico Fender-Rhodes y el bajo eléctrico vino a sustituir al contrabajo tradicional. Piazzolla recibió la influencia del jazz-rock, particularmente por conducto del grupo *Return to Forever*, de Chick Corea, en el que este músico tocaba sintetizadores y diversos aparatos electrónicos con pedales. Piazzolla formó un octeto electrónico de vida efímera; el público europeo prefería los sonidos acústicos de sus conjuntos anteriores. En 1976, el octeto ofreció en el Carnegie Hall un concierto auspiciado por la embajada argentina. Pero Piazzolla siguió presentándose más en Europa y América Latina que en Estados Unidos.

En 1976, el día en que cumplió 55 años, Piazzolla conoció a Laura Escala-

da, una mujer muy atractiva con quien iba a compartir el resto de su vida. En 1978 retomó el formato que le había dado los mejores resultados y fundó el segundo quinteto, formado por bandoneón, violín, contrabajo, guitarra eléctrica y piano. De esta manera, Piazzolla estaba preparado para emprender innumerables giras internacionales por Europa, Japón y América. Obtuvo un gran éxito internacional y por primera vez en su vida empezó a hacer dinero. Fue entonces cuando compuso música para varios cineastas europeos, como Jeanne Moreau, Alain Delon, Nadine Trintignant, Marco Belocchio y Helvio Soto. Asimismo, colaboró con los bailarines soviéticos Vladimir Vassiliev y Ekaterina Maximova. El primero le había pedido autorización para usar *Adiós, Nonino* en una película que quería hacer basada en un cuento de Somerset Maugham. Piazzolla también escribió música de cámara y para orquesta sinfónica.

Paul Badde nos brinda una maravillosa descripción de Piazzolla en escena: “El y su instrumento se funden en uno solo ... así, él sigue aferrado al bandoneón, apretando los dos puños como si estuviera asiendo las astas de un toro. Penetra en lo más profundo de la música, golpea ambos extremos del instrumento a pesar de las protestas de éste, lo extiende bruscamente, lo empuja, lo aprieta y lo oprime, se aferra a los botones como el piloto de un auto de carreras que toma una curva muy cerrada, y luego deja que cada nota le resbale por la pierna —mientras con la mano izquierda pasa hábilmente la partitura— para luego pescar las notas al aire y elevarlas de nuevo consigo. Él suspira, respira, susurra, llora y piensa con el instrumento, descansa en las melodías

que emanan de él, sueña con él, hace temblar los fuelles al marcar el ritmo sobre la negra madera, y luego, lo mira con sorpresa, como si estuviera sosteniendo entre sus manos una forma de vida irrepresible que emite gritos y rugidos. Él baila con el instrumento, lo monta mientras está inmóvil y finalmente salta en el aire como un potro retozón que corre a sus anchas en la primavera. En un gesto triunfante, alza el bandoneón y lo despliega a medio metro de su cabeza como un gran prestidigitador que revela su última carta, como un victorioso Laoconte que triunfa una vez más sobre el dragón... A Piazzolla no le queda más remedio: tiene que tocar”.²³

En los años ochenta, Astor y Laura compraron una casa en Punta del Este (Uruguay), donde podían pasar los veranos. Allí pudo Piazzolla componer al piano y disfrutar de la tranquila atmósfera de un sitio de descanso que le recordaba el Mar del Plata de su juventud. Piazzolla era un músico de gran intensidad, y disfrutaba de la vida al aire libre casi de igual manera. Al tener la oportunidad de practicar la pesca del tiburón, descubrió que ésta respondía a una profunda necesidad existencial. “Toda la rabia que llevo dentro la descargo en un tiburón”. Le encantaban los asados y las cenas íntimas con los amigos. Liberado de las presiones de las agobiantes giras mundiales, le encantaba pasear en bicicleta, ir de compras al supermercado y disfrutar de la compañía de Laura.

En 1984 y 1985 Piazzolla tuvo una colaboración extraordinaria con Milva, una gran cantante italiana que fue capaz de transmitir el drama de sus tangos. Milva lo recuerda como “muy serio, muy profesional” y como alguien que le dio una “ri-

queza musical que llevaré conmigo el resto de mi vida”. En 1986, el quinteto tocó en varios festivales de jazz: Ravenna, Niza, Pescara y Montreux. A la sazón, Piazzolla se codeaba constantemente con músicos de jazz a quienes admiraba, como Miles Davis, Lionel Hampton, Pat Metheny, Michel Petrucciani y Jim Hall. El quinteto, reforzado por Gary Burton, cruzó medio mundo y llegó hasta Japón. En el festival de jazz de Sapporo, el talentoso guitarrista Al Di Meola conoció a Piazzolla. “Astor y yo nos hicimos amigos y admiradores mutuos, y establecimos una relación que siempre atesoraré”, dice Di Meola.²⁴

En 1987, Piazzolla y su quinteto se presentaron ante unas cuatro mil personas en Central Park; las críticas fueron elogiosas. Tiempo después, Gil Evans le dijo al propio Piazzolla que había sido “uno de los conciertos más increíbles a los que he asistido en mi vida”.²⁵ A los pocos días del concierto, Piazzolla fue a la Universidad de Princeton a grabar *Bandoneon Concerto* con la orquesta de la Iglesia de St. Luke, dirigida por su viejo amigo Lalo Schifrin.

Ese mismo año, Piazzolla asistió a un concierto del Cuarteto Kronos, y visitó a los músicos en los camarines para felicitarlos. “Le pregunté si podía llamarlo en pocos días”, recuerda David Harrington, fundador del Cuarteto Kronos. “Lo llamé en efecto a los pocos días. Para ese entonces ya había terminado *Four for Tango*, y dijo: ‘¿Se lo mando?’” El Cuarteto Kronos decidió incluir la composición en su siguiente álbum, *Winter Was Hard*, grabado en noviembre de 1987.²⁶

La salud de Piazzolla empezó a menguar, y como consecuencia disolvió el quinteto. En 1988, se sometió a una deri-

vación coronaria cuádruple, efectuada por el cirujano Fernández Aramburu, quien curiosamente era ambidextro. La operación tardó alrededor de tres horas y media, y tres semanas después Piazzolla fue declarado completamente sano.²⁷ En 1989 formó un sexteto con dos bandoneones, piano, contrabajo, guitarra y violoncello. Piazzolla se veía fatigado y se cansaba con facilidad. Pero, como siempre, tenía planes. Pensaba en futuras giras y conciertos. Además, tenía que escribir una pieza que Mstislav Rostropovich le había encargado. Cuando se reunieron, Piazzolla le preguntó si podía agregar un bandoneón a la orquestación que tenían prevista, formada por violoncello, piano, guitarra y percusiones. A lo que Rostropovich repuso: “Si lo toca usted mismo, indudablemente”.²⁸

Piazzolla y Laura se encontraban en París, preparándose para asistir a la misa de domingo en Nôtre Dame, cuando él sufrió una hemorragia cerebral; era el 5 de agosto de 1990. Laura y los hijos de él, Daniel y Diana, estuvieron de acuerdo en que había que llevarlo de regreso a Argentina. Allí comenzó una dura experiencia de 23 meses que culminó en la muerte del músico en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.

En los años transcurridos desde su muerte, la reputación internacional de Piazzolla ha crecido extraordinariamente. Su música ha sido tocada y grabada por una gran variedad de grupos, entre ellos el Cuarteto Kronos, los hermanos Assad y el Cuarteto G-String. Se han grabado álbumes con música de Piazzolla por gigantes del jazz como Al Di Meola y Gary Burton, y por artistas clásicos de la talla de Rostropovich, Daniel Barenboim, Emanuel Ax, Yo-Yo Ma, Gidon Kremer y

los violoncellistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Pablo Ziegler, pianista del segundo quinteto de Piazzolla (1978-88), ha escrito lo siguiente acerca del espíritu del tango: “El tango es la música que nos representa y es también humor, juego, baile, picardía. Es nuestro ‘canyengue’, equivalente a *swing* más *slang*. Desafiante y exhibicionista, el tango auténtico expresa mugre y roña, es la provocación, la sensualidad, el desenfado y el carácter pendenciero. El porteño en el hablar es fachendoso y jodón. El compadrito es hombre provocador. La mugre y el canyengue, que vienen de los orígenes marginales del baile de tango, en música quedó como una nota, una inflexión, un desafío y una provocación. Cualquiera que sea el contexto, el tango debe expresar la camorra, así conserva el lazo tanguero. Astor tiene obras muy sofisticadas, y a la vez mugrosas, no importa la sofisticación con que uno escribe un tango, sea lenguaje contemporáneo, impresionista o expresionista. El tango siempre estuvo emparentado con la pelea, la roña, con tipos en el margen de la ley. Uno toca esta música en la frontera del tango y la música de cámara, se nota en los acentos y en la manera de tocar. La música de Piazzolla fue llevada a ámbitos más refinados y pega fuerte, provoca; si se transforma en música estrictamente camarística o en una reminiscencia, vos escuchás una cosa más solemne y alejada. La música de Astor es erudita como la música europea, y contiene además todos esos elementos que hacen a la esencia tanguera. Esos tipos orilleros empezaron con el tango en los arrabales. Durante el día, andaban en alpagatas repartiendo carbón o leche; a la noche, se disfrazaban para ir a bailar, se

ponían traje cruzado, chambergo y zapatos abotinados, de ahí ese caminar como que ‘me duelen los pies’. Era un andar artificioso, una postura, ‘mirá, acá estoy yo’. Una caricatura, copiada de un tipo bien”.²⁹

Los efectos de los violines, la percusión y la improvisación vienen de las clases bajas, pero la música es aburguesada. Piazzolla es al mismo tiempo producto de una tradición y la ruptura con esa tradición. Astor Piazzolla no tuvo nunca lemas ni afiliaciones políticas, pero habló a su público con un nuevo lenguaje. Aunque nunca se definió a sí mismo, era un *policlasista*. Para Piazzolla, la pregunta apremiante era: “¿te gusta o no mi música?” Nunca consintió en rebajar sus normas para cortejar intereses comerciales. “Mi sueño —declaró alguna vez— es darle a conocer al mundo entero mi música y la música de mi país”.³⁰



NOTAS

1. Kennedy, 611.
2. Entrevista con Paquito D’Rivera, 1997.
3. Azzi y Collier, 8.
4. Astor Piazzolla en el *Boston Globe*, 23 de agosto de 1987.
5. Azzi y Collier, 6.
6. *Ibid.*, 26.
7. Kennedy, 61.
8. Véase Azzi, “The Golden Age and After” en *Tango*, 114-160. Una breve descripción del peronismo se encuentra en las páginas 155 a 157.
9. Azzi y Collier, 41-42.
10. Plotkin, 93.
11. Speratti, 72-73; “Convicción” 14 de noviembre de 1979; entrevista con Horacio Ferrer, 1988.
12. Azzi y Collier, 55.
13. *Ibid.*, 170.
14. *The New Grove Dictionary of Jazz*, ed. Barry Kernfeld, Nueva York, St. Martin’s Press, 1995, 1176.
15. Kennedy, 853.
16. Azzi y Collier, 65-66.
17. *Ibid.*, 70.
18. *Ibid.*, 77.
19. Véase Kernfeld.
20. Entrevista con Gary Burton, 1996.
21. Azzi, en *¡Tango!*, 157-9.
22. Azzi y Collier, 172.
23. Paul Badde, trad. Eugene Seidel. Notas de la funda, *Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo Tango. Tristezas de un Doble A*, Messidor CD 15970-2, en Azzi y Collier, 154.
24. Azzi y Collier, 245.
25. Steve Sacks, notas de la funda, *Astor Piazzolla. The Central Park Concert*, Chesky Records JD 107.
26. Azzi y Collier, 254.
27. *Ibid.*, 262.
28. *Clarín*, 20 de julio de 1994.
29. Entrevista con Pablo Ziegler, 1998.
30. Astor Piazzolla, *Clarín*, 1 de diciembre de 1974.

BIBLIOGRAPHY

- Azzi, María Susana. "The Golden Age and After" en *¡Tango!* Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 1995.
- Azzi, María Susana, y Simon Collier. *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla. Foreword by Yo-Yo Ma*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- Boston Globe*. "Clarín" (Buenos Aires); "Convicción" (Buenos Aires).
- Kennedy, Michael, ed. *The Oxford Dictionary of Music*. Nueva York, 1998.
- Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Nueva York, 1995.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires, 1994.
- Speratti, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires, 1969.

DISCOS COMPACTOS

- Paul Badde, trans. Eugene Seidel, notas de la funda. *Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo Tango. Tristezas de un Doble A*. Messidor CD 15970-2.
- Steve Sacks, notas de la funda. *Astor Piazzolla. The Central Park Concert*. Chesky Records JD 107.

Entrevistas realizadas por María Susana Azzi

- Gary Burton, Buenos Aires, 12 de junio de 1996.
- Al Di Meola, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1996.
- Horacio Ferrer, Buenos Aires, 3 de junio de 1988.
- Paquito D'Rivera, Punta del Este, 17 de enero de 1997.
- Pablo Ziegler, Buenos Aires, 2 de octubre de 1998.

María Susana Azzi cursó la carrera de Antropología Cultural en la Universidad de Buenos Aires. En 1996, se incorporó a la junta directiva de la Academia Nacional del Tango en la capital argentina, y en 1997 pasó a ser miembro del directorio de la Fundación Astor Piazzolla. En los diez años últimos, la señora Azzi ha dictado conferencias acerca del tango en su país y en el extranjero. Ha pronunciado conferencias en la Institución Smithsonian, la Universidad de las Artes en Filadelfia, la Universidad de Stanford, la Universidad Estatal de California en Fresno, la Universidad de Arizona, el Instituto de Cultura Material de San Petersburgo (Rusia), la Universidad del Norte de Texas, la Universidad del Noreste de Arizona, la Universidad de Maryland, y la Escuela de Investigaciones Estadounidenses en Santa Fe. Es una ávida estudiosa de la cultura del tango y ha colaborado con más de cuarenta artículos para instituciones y revistas, entre ellas la Asociación Antropológica Estadounidense, el diario *Buenos Aires Herald*, el Congreso Internacional de Americanistas, el Consejo Internacional de Música Tradicional (ICTM) y la Academia Nacional del Tango. Su libro *Le Grand Tango: A Biography of Astor Piazzolla*, que escribió en colaboración con Simón Collier, fue publicado en 2000 por Oxford University Press. En su calidad de experta del tango, ha asesorado al sello discográfico Sony Classical y aparecido en entrevistas sobre danza. Actualmente trabaja como coautora de *Tango Magic*, documental de una hora, y está escribiendo la biografía del compositor Gabriel Clausi y la del percusionista José Corriale.

Otras publicaciones disponibles de la Serie *Encuentros*:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*
Diálogo con José Donoso, novelista chileno.
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*
Germán Arciniegas, periodista, historiador y diplomático colombiano.
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*
Rigoberta Menchú, líder indígena guatemalteca y Premio Nóbel de la Paz en 1992.
No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*
Renée Ferrer, escritora y poeta paraguaya.
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*
Annick Sanjurjo Casciero, historiadora paraguaya.
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*
Alfonso Sastre, dramaturgo español.
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*
Edward Villella, bailarín estadounidense, director artístico del Ballet de la Ciudad de Miami.
No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*
Zee Edgell, novelista beliceña, autora de *Beka Lamb*.
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*
Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana.
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*
Ann Yonemura, curadora norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian.
No. 10, marzo de 1995.

- *Hacia el fin del milenio*
Homero Aridjis, poeta mexicano, ganador del Premio Global 500 de las Naciones Unidas.
No. 11, setiembre de 1995.
- *Haití: una experiencia de dos culturas*
Edwidge Danticat, novelista haitiana, autora de *Krik! Krak!*.
No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*
Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Universidad de Chicago.
No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*
Manuel Burga, sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*
Mary Louise Pratt, lingüista canadiense de la Universidad de Stanford.
No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl*
David Carrasco, historiador norteamericano de la Universidad de Princeton.
No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*
Roberto Da Matta, antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame.
No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*
Juan E. Corradi, sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York.
No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*
Raúl Pérez Torres, poeta ecuatoriano.
No. 19, marzo de 1997.

- *Sociedad y poesía: los enmantados*
Roberto Sosa, poeta hondureño.
No. 20, mayo de 1997.
- *La arquitectura como un proceso viviente*
Douglas Cardinal, arquitecto canadiense del Museo Nacional del Indio Americano en Washington D.C.
No. 21, July 1997.
- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*
Daniel Catán, compositor mexicano de ópera, incluyendo *Florencia en el Amazonas*.
No. 22, agosto de 1997.
- *La bienvenida mutua: transformación cultural del Caribe en el siglo XXI*
Earl Lovelace, novelista de Trinidad y Tobago y ganador del premio de la Mancomunidad Británica para escritores en 1997.
No. 23, enero de 1998.
- *De vuelta del silencio*
Albalucía Angel, novelista colombiana, pionera del posmodernismo latinoamericano.
No. 24, abril de 1998.
- *Como se están transformando los Estados Unidos por efecto de la inmigración latina*
Roberto Suro, reportero estadounidense del *Washington Post* en Washington D.C., y director de la oficina local del *New York Times* en Houston, Texas.
No. 25, May 1998.
- *La iconografía de la cerámica pintada del norte de los Andes*
Felipe Cárdenas-Arroyo, arqueólogo colombiano de la Universidad de Los Andes en Bogotá
No. 26, July 1998.
- *En celebración de la extraordinaria vida de Elisabeth Samson*
Cynthia McLeod, novelista surinamesa y autora de *El caro precio del azúcar*.
No. 27, agosto 1998.

- *Un país, una década*
Salvador Garmendia, escritor venezolano, ganador del Premio Juan Rulfo y del Premio Nacional de Literatura.
No. 28, setiembre de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*
Gloria Guardia, escritora panameña, miembro de la Academia Española en Panamá.
No. 29, setiembre de 1998.
- *Hecho en Guyana*
Fred D'Aguiar, novelista guyanés, ganador del Premio Whitbread y el Premio Malcolm X de Poesía.
No. 30, noviembre de 1998.
- *Mentiras verdaderas sobre la creación literaria*
Sergio Ramírez, escritor nicaragüense, Vicepresidente de su país.
No. 31, mayo de 1999.
- *Mito, historia y ficción en América Latina*
Tomás Eloy Martínez, escritor argentino, autor de *Santa Evita*.
No. 32, mayo de 1999.
- *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*
Leopoldo Castedo, historiador español-chileno.
No. 33, setiembre de 1999.
- *El Salvador y la construcción de la identidad cultural*
Miguel Huezo Mixco, periodista y poeta salvadoreño.
No. 34, octubre de 1999.
- *La memoria femenina en la narrativa*
Nélida Piñon, novelista brasileña, autora de *República de los sueños*.
No. 35, noviembre 1999.
- *Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla*
María Susana Azzi, antropóloga cultural argentina y miembro del directorio de la Academia Nacional del Tango en Buenos Aires.
No. 36, mayo de 2000.

- *El fantasma de Colón: El turismo, el arte y la identidad nacional en las Bahamas*
Ian Gregory Strachan, profesor de inglés en la Universidad de Massachusetts en Dartmouth, y autor de la novela *God's Angry Babies*.
No. 37, junio de 2000.
- *El arte de contar cuentos: Un breve repaso a la tradición oral de las Bahamas*
Patricia Ginton-Meicholas, presidenta fundadora de la Asociación de Estudios Culturales de las Bahamas y ganadora de la Medalla Independence de Bodas de Plata en Literatura.
No. 38, julio de 2000.
- *Fuentes anónimas. Una charla sobre traductores y traducción*
Eliot Weinberger, editor y traductor de muchos libros de Octavio Paz, y ganador del primer premio PEN/Kolovakos por su labor como promotor de la literatura hispánica en los Estados Unidos.
No. 39, noviembre de 2000.

○ Versiones en inglés y en español

La Serie Encuentros es distribuida gratuitamente a las bibliotecas municipales y universitarias de los países miembros del Banco Interamericano de Desarrollo. Las entidades interesadas en obtener la serie deberán dirigirse al Centro Cultural del BID, en Washington, D.C., a la dirección que aparece en la contratapa.

Banco Interamericano de Desarrollo

CENTRO CULTURAL

1300 New York Avenue, N.W.

Washington, D.C. 20577

Estados Unidos de América

Tel: (202) 623-3774

Fax: (202) 623-3192

IDBCC@iadb.org

www.iadb.org/exr/cultural/centerI.htm