

Borges y Piazzolla: un desencuentro por milonga¹

Isabel Stratta – Omar García Brunelli

Nos referiremos en este trabajo a la colaboración de Jorge Luis Borges con Astor Piazzolla, concretada en la edición de un disco titulado “El tango”², de 1965.³ Nuestro propósito general es dilucidar de qué tango habla Borges en sus frecuentes menciones al género.⁴ Borges se acerca al tango como objeto cultural y como símbolo; pero esto no excluye las emociones, como se ve sobre todo en una conferencia en la que se entusiasma en la recordación de tangos e incluso canturrea algunos.⁵

En este disco⁶ Borges colaboró con las milongas *Jacinto Chiclana*, *El tú* AUDICIÓN *Nicanor Paredes* y *Alguien le dice al tango*, todas ellas reunidas ese mismo año (junto con otros poemas) en el libro *Para las seis cuerdas*.⁷

¹ El análisis de esta producción lo hemos realizado junto con Isabel Stratta, en el marco del UBACyT que integramos, “Interpretaciones del tango. Autorías, representaciones y citas en la letra y la música de la canción urbana rioplatense”.

² EL TANGO (POLYDOR 20291)[LP(mono)]/(POLYDOR 27128)[LP(stereo)]1965, Argentina. JORGE LUIS BORGES, texto ASTOR PIAZZOLLA, música EDMUNDO RIVERO, canta LUIS MEDINA CASTRO, recita. reedición: (POLYDOR POCP-2623)[CD]1998, Japan.

³ Más adelante hubo otras musicalizaciones de textos de Borges con partituras de Piazzolla, pero ya no se trató de un trabajo concertado entre ambos. Piazzolla escribió la música para una parte del poema “1964” que fue grabado por Ney Matogrosso. Tal vez podríamos considerar, además, la música del film *La intrusa*, cuyo argumento se basa en el cuento homónimo de Borges. Y más adelante encontramos también la obra “Tango apasionado” montada en Broadway sobre argumentos de Borges.

⁴ Los comentarios de Borges sobre el tango están muy asociados con su poética personal -su enfoque mitológico de la historia de Buenos Aires centrado en el compadre y el culto al coraje- y es en ese contexto donde encuentran su legibilidad.

⁵ Dura 25”. El fragmento me lo proporcionó John Turci-Escobar, quien lo extrajo de unas grabaciones que tiene la Fundación San Telmo en Buenos Aires. Es la tercera de cuatro conferencias que Borges dio en 1965, pero las fechas exactas no estaban especificadas.

⁶ El disco se grabó en cuatro sesiones en 1965 que se realizaron los días 15 y 21 de junio y 5 y 6 de julio, y el libro de Borges se publicó casi simultáneamente. Con seguridad la editorial (Emecé) buscó capitalizar la publicidad generada por la colaboración de dos figuras tan notorias. En este disco Piazzolla utiliza la milonga por primera vez como vehículo para musicalizar poemas. Es claro que los versos llaman a ese tratamiento, pero Piazzolla repitió el uso de la milonga con posterioridad en muchas ocasiones.

La colaboración fue una idea de Piazzolla⁸ y la interacción entre ellos⁹ se limitó a compartir los resultados de la musicalización de estas cuatro “letras”, cantadas por Dedé Wolf, la esposa de Piazzolla.¹⁰ Afortunadamente se conservan las grabaciones caseras que realizaron los Piazzolla de esas versiones. Escucharemos un fragmento de *Jacinto Chiclana*.¹¹

AUDICIÓN

Borges estuvo presente en la sesión en la que se grabó *A Don Nicanor Paredes*, cantada por Edmundo Rivero. Piazzolla le preguntó si la música le había gustado, y Borges respondió “a mí me gustaba más cómo lo cantaba la chica”.¹² Cuando apareció el LP, Borges opinó negativamente¹³, fastidiando obviamente al irritable Piazzolla. Borges luego se refería al músico con franca antipatía y le aplicaba el mote de Astor Pianola.¹⁴

Es fácil comprender por qué el resultado no le gustó a Borges y eventualmente le sonó tan estridente como una pianola. Si bien las milongas están escritas en un lenguaje simple, con una línea melódica llana, muy ajustada a la tonalidad de los textos de Borges¹⁵ el

⁷ Otros poemas de ese libro fueron también musicalizados aunque Piazzolla no los dio a conocer, tal como surge del exhaustivo artículo publicado por John Turci-Escobar, “Rescatando el tango para una nueva música: Reconsidering the collaboration between Borges and Piazzolla” *Variaciones Borges*, 31, 2011-04, University of Pittsburg.. Además incluye *Oda íntima a Buenos Aires* (que no se publicó en ningún volumen), y el poema *El tango*. publicado en *El otro, el mismo* (1964) recitado por Luis Medina Castro sobre un fondo de música incidental. El disco se completa con una suite para recitante, canto y doce instrumentos, realizada sobre *Hombre de la esquina rosada* (Historia Universal de la infamia ...) compuesta en 1960 para un ballet. El ballet fue proyectado por Ana Itelman, y se basaba en ese cuento de Borges. En aquel momento la propuesta no se concretó. Piazzolla retomó la música para integrarla en este nuevo disco. Cfr. Azzi-Collier *Astor Piazzolla, su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002. P. 137

⁸ Conocidos mutuos organizaron un encuentro Azzi-Collier, op. cit., p. 166. Cfr también “Arrabal de lujo” en revista *Atlántida*, junio de 1965. John Turci también se ocupa de este aspecto.

⁹ En Azzi-Collier, Gorín, y referencias periodísticas varias.

¹⁰ La tarde del 14 de marzo de 1965, Borges visitó a los Piazzolla (...). (L)e autografió uno de sus libros a Dedé [Wolf, la esposa de Piazzolla], y recitó una de sus últimas “milongas”, mientras Piazzolla tocaba el piano. Dedé cantó tres de las milongas recientemente escritas; pese a su falta de práctica, su voz era agradable; y pudo ver que Borges lagrimeaba Collier-Azzi, p. 166.

¹¹ Dura 30”. Jacinto Chiclana

¹² lo que provocó la hilaridad de los músicos Azzi Collier, p. 167. Cfr. Piazzolla Loco Loco Loco. Oscar Lopez Ruiz. De la Urraca, ---

¹³ Natalio Gorín, p. 161-162; cfr. También los diarios de Bioy.

¹⁴ Cfr. los diarios de Bioy.

¹⁵ sin estridencias, con una intensidad emocional contenida, muy apropiada para el intimista género milonga. El empleo de la milonga como vehículo para encarar la musicalización de una letra es una innovación de Piazzolla, que retoma una costumbre un tanto debilitada en el género, la de las milongas de Sebastián Piana y Homero Manzi. El recato de la melodía de *A Don Nicanor Paredes* se debería, según Piazzolla, a que utilizó una melodía de canto gregoriano. Seguramente no recurrió al Liber Usualis para escoger una, sino que escribió una melodía en un ámbito estrecho sobre una escala menor antigua. Cfr. Contratapa del disco.

acompañamiento contrasta por lo complejo de su escritura.¹⁶ Para Borges —o al menos para su mitología personal tanguera— la consagración del tango canción, y en especial la interpretación de Gardel, marcan la ruina de su ideal de tango.¹⁷ Las simples versiones de Dede se acercan al canon borgiano y en cambio las interpretaciones de Rivero, cautas pero de un barítono tanguero profesional, gardeliano, no adscriben al parámetro indicado por Borges.¹⁸ Escuchemos un fragmento de *El títere*, en la versión del disco.¹⁹

AUDICIÓN

Para concluir: a Borges no le gustó la música, pero debe entenderse que el problema estuvo radicado en que la interpretación de Rivero y los arreglos de Piazzolla para el disco estaban fuera del universo tanguístico imaginado por el escritor. La interpretación simple de Dedé, en cambio, logró conmoverlo. Piazzolla, en tanto, comprendió la esencia de las letras de Borges, y en ese aspecto su escritura es subsidiaria y solidaria con el texto, pero a la hora de concertar la interpretación, puso en juego, obviamente, sus herramientas expresivas de nuevo tango.

¹⁶ El poema *El tango* es recitado, con música incidental y profusa utilización de efectos percusivos con técnicas aleatorias. En *Oda a Buenos Aires* la melodía es una escala cromática ascendente y luego descendente. Recurso muy original para el género, pero ciertamente muy alejado de su canon. Por último, *El hombre de la esquina rosada*, reclama definitivamente una escucha desde la tradición de la música académica occidental de concierto. Es difícil reconstruir ahora cuánto de esa música provenía del ballet que había proyectado con Ana Itelman en 1960 o cuánto fue reformulado por Piazzolla. La mera audición, sin contemplar una coreografía que existió en su origen y seguramente completaría el sentido del texto y la música, sólo puede vincularse con el original si hubiere una lectura o conocimiento previo del mismo. . Muchas de sus melodías son ásperas o declamatorias y el brevísimo texto seleccionado del cuento original (unas doscientas palabras) no da cuenta cabal del contenido de la narración, pese a la guía de los títulos que incluye y que refieren a los fragmentos estructuralmente más significativos del cuento.

¹⁷ Deploraba el agregado del bandoneón y de otros instrumentos y por supuesto el desarrollo gardeliano que sobreviene a partir de la década del 20 "Del primer tango, que guarda resabios de la milonga, se pasa el tango sentimental, cuyo protagonista es Gardel", constata en un prólogo.¹⁷ "Gardel tomó la letra del tango y la convirtió en una breve escena dramática, en la cual un hombre abandonado por una mujer se queja" afirma en una conferencia de 1965.¹⁷ El cantor "simula alegrarse de que la mujer lo haya dejado por otro, pero al final la voz se le quiebra en el sollozo".

¹⁸ En la introducción a *Para las seis cuerdas* dice "En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose de una guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes. He querido eludir la sensiblería del inconsolable "tango-canción" y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas." Rivero fue uno de los cantores más importantes del tango y era notoriamente gardeliano en su estilo. Tal vez sólo eso ya bastaba para que sus versiones no resultaran satisfactorias para Borges.

¹⁹ El títere, fragmento de 30"