

La música cinematográfica de Astor Piazzolla¹

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ

RESUMEN

El presente trabajo pretende estudiar la relación que unió a Astor Piazzolla (1921-1992) con el cine, aproximándonos a ella desde distintos puntos de vista. Por un lado, se presenta la producción compositiva de Piazzolla para el cine, que incluye un total de 44 bandas sonoras realizadas entre 1949 y 1987, tanto en Europa como en **Hispanoamérica**. Asimismo, se contextualiza esta producción dentro del desarrollo de las distintas tendencias **estilísticas** e ideológicas de los directores argentinos y europeos con los que colaboró el compositor, con una especial atención a la figura de Fernando Solanas, para quien realizó sus dos **Últimas** bandas sonoras. Por **Último**, se indaga en la utilización de la música de Piazzolla dentro de producciones en las que éste no intervino.

PALABRAS CLAVE: Música, Cine, Banda Sonora, Astor Piazzolla, Tangos.

ABSTRACT

The current work tries to **study** the relation between Astor Piazzolla (1921-1992) and the cinema, from different points of view. On the one hand, we present Piazzolla's compositions for the cinema, which includes 44 soundtracks made between 1949 and 1987, both **in Europe** and South **America**. In the **same** sense, we can see this production within the development of the different styles and ideology of the **Argentinian** and European directors with whom the **composer** worked, with special attention of Fernando Solanas, for whom he composed his two **last** soundtracks. Finally, we investigate the use of Piazzolla's music in productions where he did not **take part**.

KEY WORDS: Music, movies, tango, Astor Piazzolla.

¹ Realizado bajo la financiación de una Beca de **Posgrado** de la **Secretaría** de Estado de Universidades. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento al personal de la Filmoteca **Española** (Margarita Lobo y José A. Bello), a los doctores María Gembero y **Martín** Moreno, **así** como a Ignacio **Rodrigo** y Patricia Lara, por su apoyo incesante.

INTRODUCCIÓN

«¡Diarios! ¡Diarios!» —gritaba un niño llamado Astor en una escena de *El día que me quieras* (1935)², la penúltima película de Carlos Gardel antes del desgraciado accidente que acabó prematuramente con su vida. El famoso cantante y actor había firmado un importante contrato con la Paramount que, ante la crisis económica de los años 30, había decidido apostar por el mercado latinoamericano. Nadie imaginaba que aquel 'canillita', que sirvió de guía e intérprete a Gardel durante su estancia en Nueva York, se convertiría en uno de los más grandes compositores argentinos y renovador trascendental de la historia del tango. Este hecho —en mi opinión, nada anecdótico— supone el preludio de una larga y fructífera relación de Astor Piazzolla (Mar de Plata, 1921-Buenos Aires, 1992) con el mundo del cine. De las aproximadamente 750 obras compuestas por el célebre bandoneonista, casi medio centenar pertenecen al terreno de la música cinematográfica, a lo que hay que sumar el uso *filmico* que otros creadores han hecho de su música.

El presente trabajo pretende estudiar la relación que unió a Astor Piazzolla con el cine a lo largo de su vida, aproximándonos a ella desde distintos puntos de vista. Por un lado, se presenta la producción compositiva de Piazzolla para el cine, que incluye un total de 44 bandas sonoras musicales realizadas entre 1949 y 1987, tanto en Europa como en Hispanoamérica. Asimismo, se contextualiza esta producción dentro del desarrollo de las distintas tendencias estilísticas e ideológicas de los directores iberoamericanos y europeos con los que colaboró el compositor. Por último, se indaga brevemente en la utilización de la música *no filmica* de Piazzolla por parte de diversos cineastas.

Ante la ausencia de fuentes bibliográficas que estudien sistemáticamente la faceta cinematográfica de Piazzolla, salvo los útiles datos que aportan García Brunelli y Gabriela Mauriño³, se han utilizado en este trabajo como fuente auxiliar varias bases de datos cinematográficas, así como uno de los mejores espacios virtuales dedicados a Piazzolla, en el que existe una compilación realizada por Cesar Luongo de los contactos del compositor con el cine⁴. Por otra parte, para la

2 *El día que me quieras* (USA / Argentina, 1935). Director: John Reinhardt. Guión: Alfredo Le Pera. Para más información sobre la trayectoria cinematográfica de Gardel:

MONTEAGUDO, Luciano / BUCICH, Verónica. *Carlos Gardel y el primer cine sonoro argentino*. Huesca: FilMOTECA de Andalucía / Chicago Latino Film Festival / Festival de Cine de Huesca, 2001.

3 GARCÍA BRUNELLI, Omar. «Piazzolla, Astor [Pantaleón]». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8. Dir. Emilio CASARES. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, pp. 770 - 778.

MAURIÑO, Gabriela. «Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla». *Latin American Music Review*, Volume 22, nº 2 (Fall / Winter 2001), pp. 240 - 254.

4 Recursos Electrónicos:
[sin autor] *The Internet Movie Data Base*. O Amazon.com - Internet Movie Database Inc: 1990 - 2005. <http://spanish.imdb.com/> [Consultado en Enero de 2005].

PAPIC, Diego (Dir.). *Cinenacional.com*. O Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales de Argentina (I.N.C.A.A.), 2001- 2005. <http://www.cinenacional.com> [Consultado en Enero de 2005].

LUONGO, César. «Piazzolla Film Compilation». En: *Piazzolla.org – Astor Piazzolla y su nuevo tango en Internet*. Eds. John BUCKMAN / César LUONGO. Berkeley: 1998 – 2002 <http://www.piazzolla.org> [Consultado en Enero de 2005].

preparación de este estudio se han examinado de manera detallada algunas de las realizaciones musicales de Piazzolla para el cine más significativas, basándonos en fuentes audiovisuales (películas y documentales) o exclusivamente sonoras (ediciones discográficas)⁵.

El estudio de la creación cinematográfica así como el desarrollo de actividades de investigación, recopilación y difusión del patrimonio fílmico, constituye un terreno en auge, dentro de la corriente que podríamos denominar 'estudios de la Posmodernidad'. El cine es un testimonio vivo de la historia y de la cultura, por lo que resulta de especial interés la investigación sobre todos los aspectos que permitan comprender su desarrollo histórico, estético e ideológico desde las más diversas perspectivas. Sin embargo, la música resulta ser uno de los elementos más descuidados en los estudios dedicados al cine hispanoamericano y europeo. Esto se debe a que la musicología aún no ha entrado de lleno en este terreno, mientras que sí lo han hecho los críticos cinematográficos o los expertos en comunicación audiovisual. Como indica Colón Perales: «*la música es un factor fundamental en los procesos de proyección / identificación que cimientan el poder de seducción del cine, una presencia emotiva que, a través de los medios que le son propios inserta en la experiencia de visión de la película su abstracto mensaje (...). La música construye la experiencia de realidad emocional del hecho cinematográfico, erigiéndose —como antes lo habían hecho otras representaciones sagradas o profanas— en una mediación afectiva*»⁶.

1. APROXIMACIÓN A ASTOR PIAZZOLLA Y A SU ESTILO⁷

Astor Piazzolla nace en Mar de Plata en 1921, pero pasa buena parte de su infancia en Nueva York. En 1937 se instala en Buenos Aires, donde inicia estudios de composición con Ginastera, piano con Raúl Spivak y dirección con Hermann Scherchen. Mientras tanto, comienza a formar parte de orquestas típicas de tango como bandoneonista. En 1954 obtiene una beca que le lleva a París, donde estudiará con Nadia Boulanger. Fue ella quien le animó a hacer del tango de raigambre popular el centro gravitatorio de su música. A su regreso a Buenos Aires funda el 'Octeto Buenos Aires', con el que inicia su revolucionaria transformación del tango argentino, aunque la experiencia duró tan sólo tres años. Tras una breve estancia en Nueva York, Piazzolla crea en Buenos Aires el 'Quinteto Nuevo Tango', conjunto con el que interpretaría buena parte de su producción de tango, en adelante, totalmente alejada de la concepción bailable del género. Entre 1971-72 trabaja con una nueva agrupación, el Noneto 'Conjunto 9',

5 La diversa naturaleza de ambos tipos de fuentes condiciona asimismo la naturaleza del análisis. Josep Lluís i Falcó realiza una interesante matización terminológica, al distinguir entre 'música de cine' y 'banda sonora musical':

LLUIS I FALCO, Josep. «Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica». *D'Art* (Barcelona), Nº 21 (1995). Trad. al castellano en: <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html>

6 COLÓN PERALES, Carlos / INFANTE DEL ROSAL, Fernando / LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 27.

7 No es nuestro objeto realizar una biografía detallada del compositor ni un estudio general de su estilo, ya que ni la extensión ni los planteamientos de este trabajo lo permiten. Además de la bibliografía ya citada, algunas monografías de reciente publicación abordan estos temas:

AZZI, María Susana / COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla. Su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002.

NUDLER, Julio / DELHOR, Aldo / FERNÁNDEZ, Laureano. *Astor Piazzolla. El tango culminante*. Buenos Aires: La Página, 2001.

en el que añade un cuarteto de cuerda y percusiones. A mediados de los años 70 se traslada a Italia y funda el 'Octeto Electrónico'. Comienza así un intenso periodo de giras por Europa, América y Asia, primero con el Octeto y, más tarde, con su Quinteto reorganizado. La salud de Piazzolla se deterioraba, por lo que la adición de un nuevo bandoneonista en 1989 convirtió al Quinteto en Sexteto.

Resulta ineludible, si queremos caracterizar el estilo de Piazzolla, abordar la existencia de una dialéctica entre lo académico/culto y lo tanguístico/popular. García Brunelli establece dos grandes áreas en la producción de Piazzolla: las obras de concierto y su obra popular. «*Piazzolla nunca fue del todo un músico académico ni un músico popular. Ambas producciones son simultáneas a lo largo de su obra, siendo el hilo conductor la propia estética del compositor*»⁸. Estas dos vertientes son inseparables, e incluso constituyen sistemas paralelos en un mismo universo creativo, bajo el que subyacen la tradición del tango, y su renovación a través diversas influencias: —citando Gabriela Mauriño— «*el contacto con el jazz y la música judía (...) y su perfeccionamiento en las técnicas de la música clásica con Alberto Ginastera y Nadia Boulanger*»⁹. Su evolución estilística estuvo también ligada, en buena medida, a la creación de sus nuevas formaciones instrumentales y a esa tensión entre su toma de postura frente a la tradición del tango y sus aspiraciones estéticas de innovación y experimentación.

Entre los elementos esenciales que caracterizan el lenguaje piazzolleano destacan el impulso rítmico, con una especial importancia del *rubato* y las sínkopas, la variedad de fórmulas de acompañamiento *ostinato* y el constante empleo de las acentuaciones irregulares. En el terreno melódico, el uso de cromatismos y giros peculiares de fraseo. Por otra parte, a lo largo de su trayectoria se observa una tendencia hacia una mayor complejidad contrapuntística y armónica. Desde el punto de vista tímbrico aportó la creación de formaciones instrumentales originales e inusuales en la tradición del tango, la introducción de instrumentos electrónicos o procedentes de otras tradiciones urbanas como el jazz, además del uso de efectos percusivos peculiares, como el llamado 'efecto lija' del violín. En cuando a los esquemas formales, Piazzolla parte de la forma clásica del tango pero, conforme avanza su estilo, aparecen nuevos procedimientos de escritura, llegando finalmente a esquemas libres y variados en los se rompe absolutamente la regularidad en la estructura de la frase.

2. PIAZZOLLA COMO CREADOR DE MÚSICA PARA EL CINE

2.1. Etapa Argentina (1949-1970)

Piazzolla comienza desde muy joven a trabajar en el cine. La primera película a la que pone música es *Con los mismos colores* (1949), un film comercial de tema futbolístico dirigido por Carlos Torres Ríos, realizador con el que hará también su siguiente film, *Bóldos de acero* (1950). Durante la década de los 50 Piazzolla compone bandas sonoras de tipo orquestal, aunque imprimiendo a veces su sello personal, como en el caso de *Sucedió en Buenos Aires* (1954) de Enrique Cahen Salaberry, en donde se anticipa el tema de su celeberrimo «Adiós Nonino» (1959).

8 GARCÍA BRUNELLI, Omar. «Piazzolla...», p. 772.

9 MAURIÑO, Gabriela. «Raíces...», p. 240.

Se trata de un momento de gran importancia en la música cinematográfica argentina, tal y como lo describe Domingo di Nubila en 1959. Tras varias décadas en las que «*la música fue siempre el elemento menos desarrollado del cine argentino*»), más por carencias de tipo técnico que por falta de compositores de talento, las productoras comenzaron a interesarse por la calidad musical de sus filmes, invirtiendo «*en la formación de grandes orquestas y ocasionalmente en los servicios de buenos compositores cinematográficos*». Di Nubila aporta otro dato de interés: «*Más recientemente, jóvenes músicos argentinos como Waldo de los Ríos, Lalo Schiffrin y Astor Piazzolla han ido al exterior a estudiar los problemas técnicos de la música cinematográfica*»¹⁰. Por estos años Piazzolla se encontraba en Nueva York (1958-1960), donde es muy posible que tomara contacto con las orquestas y compositores de los estudios cinematográficos, pero también pudo adquirir formación cinematográfica durante su estancia en París (1954-1955).

Entre los directores con los que trabaja Piazzolla en este periodo merece subrayarse a Fernando Ayala, una figura puente entre la cinematografía clásica argentina y la llegada del «Nuevo Cine», del que se considera precedente. Piazzolla realizó con Ayala un total de siete películas entre 1956 y 1969". Por otra parte, compone e interpreta con su Octeto la música de *Prisioneros de una noche* (1959), ópera prima de David José Kohon, primera voz de una serie de directores que en los años 60 darán vida a un 'Nuevo Cine', que se intelectualiza como consecuencia periférica de la *Nouvelle Vague* francesa.

En los años 60 comienza a componer bandas sonoras para su Quinteto, siendo el primer caso *Quinto año nacional* (1961) de Rodolfo Blasco, adaptación de una serie televisiva de éxito. Esta música, además de cumplir su función *filmica*, fue comercializada en disco (por primera vez en la música de cine de Piazzolla). En la década de los 60 se producen sus primeros contactos con el cine europeo, al trabajar en coproducciones hispano-argentinas como *Las Pirañas* (1967)¹² de Luis G. Berlanga. Como experiencia vanguardista hemos de hacer mención a *Pulsación* (1969), película experimental realizada por el pintor uruguayo Carlos Páez Vilaró, en la que Piazzolla suma a su quinteto la presencia del saxofón. Las piezas de esta banda sonora quedaron recogidas en un LP.

Las locas del conventillo (1966)

Presentamos como ejemplo significativo de este periodo un film peculiar, *Las locas del conventillo* (1966)¹³, coproducción hispano-argentina en la que participaba el ínclito empresario español Benito Perojo. Dirigida por Fernando Ayala y protagonizada por dos populares parejas de actores de ambos lados del Atlántico (Analía Gadé, Alberto de Mendoza, Conchita Velasco y

10 NUBILA, Domingo di. *Historia del cine argentino*, vol. 1. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959, pp. 75 – 79. Aunque menciona los avances alcanzados, di Nubila incide en la necesidad de seguir mejorando: «*Si no carecemos de excelentes compositores, directores e intérpretes, es fácil advertir que el problema no radica en escasez de talentos, sino en falta de organización, estímulos y medios técnicos*» (p. 79).

11 *Los tallos amargos* (1956), *Una viuda difícil* (1957), *Sábado a la noche, cine* (1960), *Paula cautiva* (1963), *Con gusto a rabia* (1965), *Las locas del conventillo* (1966) y *La fiaca* (1969)

Una reciente monografía sobre este director:

RAPALLO, Armando. *Fernando Ayala*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1993.

12 En España se estrenó bajo el título *La Boutique* un año después.

13 En España se estrenó bajo el título *María y la otra*.

Vicente Parra), se trata de una comedia basada en un previsible juego de equívocos. La acción transcurre en *una* casa de vecinos del **barrio** de La Boca, en Buenos Aires. Allí llegan dos señoritas procedentes de España, la una para casarse con un apuesto y honrado lechero español emigrado, y la otra para trabajar en una casa de citas regentada por un *fioca*¹⁴ porteño. La coincidencia de los nombres de los protagonistas y una desafortunada confusión en la correspondencia suscitarán un entuerto no exento de cierto 'picante'.

Los títulos de crédito iniciales relatan visualmente la historia a través de viñetas dibujadas, con la canción principal («Milonga María y la otra» como tema de fondo. En ellos encontramos la siguiente información respecto a la autona musical: ((*Música: Astor Piazzolla. / Milonga «María y la otra» y Tangos «El Fioca» y ((Íntimo cotorro)) de Piazzolla. / Habanera y Zortziko de Arozamena y Garcia Segura*)).

La dualidad es la gran referencia argumental sobre la que se sostiene el film, y Piazzolla juega acertadamente con ella a través de diversos recursos. En lo que a las canciones se refiere, existe una dualidad compositiva que viene a enfatizar la distinción cultural entre dos espacios geográficos: el argentino y el español. Lo argentino está representado por una milonga y dos tangos. La milonga «**María y la otra**», con música de Astor Piazzolla, fue interpretada por el propio Piazzolla y su Quinteto, y cantada por Jorge **Sobral** (quien también actúa en el film). Es el tema principal de la película, aparece en los títulos de crédito iniciales y en los finales. Su letra, con numerosas expresiones en lunfardo, resume el argumento. Además aparece de forma instrumental y sometido a variaciones en ciertos fragmentos. En cuanto a los tangos, «**El Fioca**» e ((Íntimo cotorro)) son interpretados por Jorge **Sobral**. Funcionan como música diegética en una de las secuencias centrales del film. Se celebran las fiestas del barrio y, en una verbena popular, encontramos al cantante junto a un cuarteto instrumental (piano, violín, contrabajo y bandoneón).

Lo español está representado por dos piezas, una habanera y un zortziko, ambas creación de autores españoles, el compositor Gregorio García Segura y el letrista Jesús María de Arozamena. La «**Habanera**» es interpretada al inicio del film por Concha Velasco, en un barco antes de su llegada a Buenos Aires, acompañada por un quinteto con bandoneón. Asimismo, su estribillo se repetirá instrumentalmente a lo largo de la cinta, a modo de tema de amor. El «**Zortziko**» es cantado por Concha Velasco y Vicente Parra, en una de las escenas finales. Cumple una función empática, pues supone el nexo emocional que une a los enamorados, ambos españoles, en el recuerdo de las canciones populares de su juventud.

La banda sonora musical se completa con otros bloques, la mayor parte de los cuales cumplen una función peculiar respecto al argumento o la acción: un solo de guitarra flamenca nos remite a lo español, una melodía 'a lo militar' nos presenta cómicamente el férreo control que el *jioca* ejerce sobre sus 'protegidas'. En la secuencia del barco, un montaje paralelo nos presenta, por un lado, a un grupo bailando una muñeira, mientras en otro lugar del barco, la protagonista descarriada baila un charlestón ante la atónita mirada de un grupo de hombres que la jalean.

2.2. Entre dos continentes (1970-1984)

Tras *Con alma y vida* (1970) de David José Kohon, encontramos el primer parón en la producción de música para el cine que durará hasta su llegada a Italia, donde se instala en 1974.

14 Proxeneta, en lunfardo.

A partir de este momento se produce la proyección internacional de Piazzolla como compositor cinematográfico: su música sonará en películas francesas, italianas, brasileñas y, por supuesto, también argentinas. Continúa su contacto con Kohon, con el que realiza *¿Qué es otoño?* (1977). Todas sus bandas sonoras son lanzadas al mercado discográfico y muchas de sus piezas superan lo meramente incidental para convertirse en parte del repertorio concertístico de sus constantes giras. Este es el caso de las piezas compuestas para *Llueve sobre Santiago* (1975), del director Chileno Helvio Soto, o *Luna de miel* (1976) de Nadine Trintignant. Mención especial merece la música para *Lumière* (1976) de Jeanne Moreau, única película como directora de esta actriz que formó, junto con Brigitte Bardot y Jean-Paul Belmondo, el tno de grandes estrellas surgido de la *Nouvelle Vague*¹⁵. Algunos fragmentos de la *Suite Lumiere* («Soledad» y «Muerte») sirven a Martín Kutnowski¹⁶ para ilustrar la elaborada estructura fraseológica de Piazzolla, independiente de la frase cuadrada propia del tango cantado o bailado.

Piazzolla compuso dos canciones para *Excelentísimos cadáveres* (1976) dirigida por el heredero del Neorealismo italiano Francesco Rosi: «Jeanne y Paul» y «El penúltimo»), ambas para quinteto. En ellas encontramos la típica acentuación 'milonguera' de Piazzolla (3+3+2). Para *A intrusa* (1979), polémica producción brasileña del argentino Carlos Hugo Christensen en la que se adaptaba un relato de Borges, Piazzolla compuso una extraordinaria banda sonora para quinteto que fue premiada en el Festival de Cine Brasileño de Gramado (Brasil). Gran repercusión tuvo también la música de la adaptación cinematográfica del drama de Pirandello *Enrico IV* (1984) dirigida por Marco Bellocchio (y protagonizada por Marcelo Mastroiani y Claudia Cardinale), cuyo tema principal «Oblivion» se ha convertido en uno de los clásicos del repertorio piazzolleano.

Il pleut sur Santiago (1975)

En este periodo se producen algunos contactos de Piazzolla con cineastas comprometidos políticamente, destacando en este sentido *Llueve sobre Santiago* (1975), un film político que narra los sucesos acaecidos en Chile en 1973: la victoria electoral de Allende y la conspiración que culminó con el Golpe de Estado del General Pinochet. El director Helvio Soto realizó desde el exilio esta coproducción búlgaro-francesa en la que participaba un reparto también internacional¹⁷.

Piazzolla compuso esta banda sonora, que ha sido editada en CD¹⁸, para su conjunto electrónico. En ella encontramos un total de nueve cortes: ((Presagio (Salvador Allende))), «Uomo del sud», ((Salvador Allende)), ((Combate en la Fábrica)), «La maison de Monique», «Il pleut sur Santiago») y «Jorge Adiós». Sin embargo, tras un primer visionado (y pese a los inconvenientes

15 Podemos destacar entre sus interpretaciones: *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut o *Les amants* (1958) de Louis Malle.

16 KUTNOWSKI, Martín. ((Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla's Music)). *Latin American Music Review*, vol. 23, n° 1 (Spring/Summer 2002), p. 106-113.

17 Laurent Terzieff, John Abbey, Bibi Andersson, Riccardo Cucciolla, Lyubomir Dimitrov, André Dussollier, Maurice Garrel, Serge Marquand, Mikhail Mikhajlov y Jean-Louis Trintignant, entre otros.

18 Algunos de los temas fueron editados en 1976 por el sello Trova, en el LP *Muralla China*. Más recientemente se han incluido temas de esta banda sonora en ediciones misceláneas de música de cine (*Tanguedia* (1992) – Saludos / CD; *Soundtrack Enciclopedia* (1997) – Victor / CD).

sonoros del doblaje y del formato de video), queda la sensación de que la calidad del material compuesto por Piazzolla es desaprovechada en el film. Se trata de una película, en general, 'poco musical'. Aunque contiene un total de 17 bloques musicales, la mayor parte de ellos son fragmentos muy breves y apenas perceptibles.

En el terreno de la música diegética, destaca la utilización de dos canciones preexistentes, y cargadas de connotaciones simbólicas. La primera es el tango ((Fumando espero)), que sirve como nexo de unión entre distintos espacios físicos y temporales: son los días eufóricos (aunque cargados de incertidumbres) de la victoria electoral de Allende; un grupo de jóvenes interpreta 'en directo' (voz, violín, clarinete, acordeón y batería) la canción en un mitin de Unidad Popular; en la siguiente secuencia un periodista norteamericano viaja en su coche escuchando por la radio la misma canción. El otro tema al que nos referimos posee una significación política mucho más explícita y constituye la culminación emocional de una secuencia cargada de pasión contenida: en plena represión golpista, los militares llenan las gradas de una pista polideportiva de prisioneros; uno de ellos comienza a cantar ((Venceremos)), himno de la Unidad Popular compuesto por Sergio Ortega. Los militares sacan al osado y le obligan a cantar en el centro de la pista, con el cañón de sus armas en la sien. Un *travelling* recorre los graderíos y vemos cómo todos los prisioneros cantan en susurros el himno revolucionario, y poco a poco sus voces se unen suscitando una atmósfera de tensión contenida comparable a la que encontrábamos en la célebre escena de «La Marsellesa» de *Casablanca* (1943).

En cuanto al material compuesto por Piazzolla para este film, encontramos escasos fragmentos en los que se permita a la música ejercer un papel de nexo emocional o provocar –en terminología de Michel Chiñón– una reacción sinérgica al reforzar y catalizar la expresión contenida en las imágenes (y viceversa). Posiblemente el más destacado es el conjunto de secuencias que muestran la lucha agonizante de los resistentes, encabezados por el propio Allende, en el Palacio de la Moneda. De repente, cesa el sonido directo y las imágenes se ralentizan, mientras escuchamos el tema principal de film ((Llueve sobre Santiago)), cuyo esquema armónico, líneas del bajo y triste esbozo melódico, nos recuerdan por momentos al tema principal en La mayor de la célebre canción elegíaca «Adios Nonino», que Piazzolla compuso en 1959 tras conocer la noticia de la muerte de su padre. En un simposio sobre Piazzolla celebrado en Nueva York en Marzo de 2000, Allan Atlas¹⁹ ponía de manifiesto la utilización de este mismo motivo armónico y melódico en el cuadro 13 de la Operita *María de Buenos Aires* (1968), titulado «Contramilonga a la funerala (primera muerte de María)». El ejemplo de ((Llueve sobre Santiago)) vuelve a demostrar la evocación de este tema como referencia emotiva al sentimiento trágico de soledad ante la muerte y la desolación.

2.3. Un epílogo de lujo: Piazzolla y Fernando Solanas (1985-1987)

Desde sus inicios cinematográficos, a fines de los años 60, Fernando «Pino» Solanas mantuvo una línea de cine comprometido que le llevó a elaborar en 1969 el manifiesto «Hacia un tercer cine». Éste fue el germen del Grupo *Cine Liberación*, que en los años 70 produjo una

¹⁹ No se han publicado actas del Simposio «The Music of Astor Piazzolla», celebrado en la City University of New York y organizado por el propio Dr. Allan Atlas, pero puede encontrarse un resumen de las comunicaciones en: <http://www.piazzolla.org/nyplaque/ny-abstracts.html>

revolución intelectual y estética en el arte de hacer cine en Argentina, no solo por el compromiso social y político de las películas, sino también por el abandono de los viejos cánones de filmación en favor de un nuevo mensaje: no a la industria del entretenimiento y si al intento de reflejar en la pantalla la sociedad argentina a través de los más diversos recursos. Como explica Paulo A. Paranagua²⁰, entre estos recursos se encontraba la mezcla noticieros (imagen real / ficción), el uso de foto fija, grafismo e imágenes originales, las técnicas del collage o de un montaje 'ideologizado', el texto inscrito en la pantalla o la voz en *off* y, por supuesto, el empleo constante de la música como contrapunto, comentario irónico o lírico. Más tarde, junto con directores como Adolfo Aristarain y Eliseo Subiela, Solanas dominaría el panorama cinematográfico argentino.

En los años 70 se produjo el primer acercamiento de Solanas a Piazzolla. Las conversaciones de ambos dieron lugar al germen del guión cinematográfico de una película cuyo título sería *Adiós Nonino*. La situación en Argentina tras el golpe de 1976 se hizo insostenible para muchos artistas, Solanas tuvo que salir del país y el proyecto se frustró²¹. Años más tarde, un nuevo encuentro de ambos creadores, ahora en Europa, quedó plasmado en dos de sus mejores películas: *Tangos, El Exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1987), que constituyen un verdadero broche de oro a la trayectoria como compositor cinematográfico de Piazzolla.

Tangos, l'exil de Gardel (1985)

Este film —muy premiado en festivales internacionales— marcó el retorno de Fernando Solanas a Argentina después de su exilio en Francia durante la dictadura militar (1976-83). «*Tangos...*») ((condensa la evolución ideológica y la madurez artística de Solanas, favorecida por las *dificultades* de su *propio* destierro en *Francia*)²². Se trata de una visión íntima, emotiva y personal de la tragedia del exilio: hombres y mujeres que viven en un país ajeno y buscan refugio en el imaginario cultural de su Argentina natal que debieron dejar forzosamente atrás. Una pareja de exiliados, la actriz Mariana y el bandoneonista Juan, junto a todo un grupo de amigos, intentan llevar a escena una 'Tanguedia' (Tango + Tragedia + Comedia), cuyo libreto es enviado desde Buenos Aires por Juan (2), un amigo que resiste los años de la dictadura militar.

Los responsables de la música original fueron Astor Piazzolla (que compuso y dirigió toda la banda sonora musical con su Quinteto), José Luis Castiñeira de Dios y el propio Fernando Solanas (autores de las *canCIONES*)²³. Entre las piezas instrumentales podemos destacar «*Dúo de Amor*», que se inicia con un solo de bandoneón en el que se presenta la célula germen rítmico-melódica. Se observa un predominio melódico del bandoneón y el violín que dialogan entre sí

20 PARANAGUA, Paulo Antonio. «América Latina busca su imagen»). En: *Historia General del Cine*. Coord. Carlos F. HEREDERO / C. TORREIRO. Madrid: Cátedra, 1996, Vol. X, pp. 207-381.

21 LABAKI, Amir / CEREGHINO, Mario. *Solanas por Solanas. Um cineasta na America Latina*. Sao Paulo: Fundacao Memorial America Latina - I Luminuras, 1993, p. 51.

Existe una entrevista realizada por Natalio Gonn a Fernando Solanas en el Centro 'Astor Piazzolla' de Buenos Aires (Agosto de 2000). Resumen de la charla disponible en:

Piazzolla.org - Astor Piazzolla y su nuevo tango en Internet. Eds. John BUCKMAN / César LUONGO. Berkeley: 1998 - 2002 <http://www.piazzolla.org/> [Consultado en Marzo de 2003].

22 PARANAGUA, Paulo A. «America Latina...»), p. 356.

23 Esta BSO está editada en CD: RCA (1986) - Reeditada por Milán Sur (1995).

en ese 'duo de amor', a través de una sucesión de secciones contrastantes en las que se ejercitan distintos tipos de acompañamiento rítmico: una *yumba*²⁴ lenta, un ritmo de tango tradicional, una acentuación de milonga urbana (3+3+2), etc. Por último, destaca la presencia de efectos tímbricos y percusivos peculiares ('efecto lija'). La «Tanguedia I», pieza más contrapuntística y con una mayor independencia de las líneas melódicas, se construye también sobre un ritmo 3+3+2 con desplazamientos de los acentos y efecto lija, entre otros rasgos piazolleanos. El resto de las piezas instrumentales son: «Tanguedia II», «Tanguedia III», «Ausencias» y «Mumuki».

Las canciones contenidas en esta banda sonora musical son ((Tango, **tango**) (Solanas), «Hijos del exilio» (Castiñeira de Dios – Solanas), «Solo» (Solanas), «Los tangos del exilio») (Castiñeira de Dios – Solanas) y «Vals del regreso») (Castiñeira de Dios-Solanas).

Toda la música fue grabada por el Quinteto y obtuvo los siguientes reconocimientos: 'Cesar de Oro' en Francia a la mejor música de película (1986); 'Cóndor de Plata' (Asociación de la crítica cinematográfica argentina) a la mejor música; 'Gran Premio' a la mejor música original en el Festival de La Habana 1985; y 'Premio de la Academia Francesa del Disco' al mejor film musical del año (1986).

Sur (1987)

En *Sur* Solanas retrata el exilio interior durante los años de la dictadura militar, pero, sobre todo, una doble historia de amor: la de una pareja que se vuelve a unir y la de un pueblo que se reencuentra con su país. En 1983 Floreal sale en libertad, después de cinco años de cárcel durante la dictadura. Es la noche más deseada y la más temida: la del regreso. En casa lo está esperando su mujer, pero Floreal no se atreve a verla aún, pues tiene que vencer el rencor, el recelo y el miedo. Prefiere caminar por esas calles llenas de ausencias y reencontrarse poco a poco con sus fantasmas y sus recuerdos. Esta parábola que describe el personaje de Floreal está concebida a su vez como una metáfora del retorno del país a la democracia.

Sur es la última composición para el cine realizada por Piazzolla, si bien Solanas utilizará dos de sus piezas 'no filmicas' para su siguiente película *El viaje* (1992). La música original de *Sur* fue compuesta por Astor Piazzolla para su quinteto, con los arreglos y la interpretación al bandoneón de Nestor Marconi, que se incorpora ante la delicada salud del compositor. También se incluyen canciones de Fito Páez, Aníbal Troilo y Fernando Solanas.

Por su originalidad, entre los temas instrumentales de este film merece un especial comentario ((Tristeza/separación)), que aparece (en la grabación *discográfica*²⁵) en dos versiones: la primera para quinteto y la segunda para solo de bandoneón (Nestor Marconi). Se trata de una pieza de tempo lento, rubato y carácter melancólico. Hallamos una peculiar adaptación del desplazamiento de acentos, así como sobrecogedores glissandi de violín que imitan llantos. («Los sueños»), al igual que en caso anterior, aparece en dos versiones (quinteto y solo de bandoneón) y se puede dividir en dos secciones. La sonoridad melancólica de la primera sección contrasta

²⁴ ((Particular marcación rítmica, en la que se acentúan los tiempos fuertes de cada compás pero al revés de lo habitual, es decir, dando mayor énfasis al segundo y al cuarto de los tiempos y atenuando el primero y el tercero (yum-BA yum-BA)).

MAURIÑO, Gabnela. «Raíces tangueras...», p. 248.

²⁵ RCA (1988) – Reeditado por Milán Sur (1995).

con la viveza de la segunda marcada, tímbrica y rítmicamente, por los *pizzicatti* de violín. Otra de las piezas instrumentales del film es ((Regreso al amor)).

Completan la banda sonora musical de este film un nutrido grupo de canciones, algunas de ellas originales, como ((Vuelvo al Sur» (Solanas y Piazzolla), cantada por Roberto Goyeneche, y con Marconi al bandoneón; y ((Milonga del tartamudo)), interpretada por Alfredo Zitarrosa. El resto es una serie de tangos tradicionales de Anibal Troilo. Este film obtuvo el Premio a la mejor banda sonora en el Festival Internacional de Bélgica (Flanders International Film Festival).

Tangos... y Sur suponen —como explica Paranagua— una adhesión al cine de autor, y muestran una notable fusión de todas las dimensiones potenciales del film: diversión y espectáculo popular, creación e interpretación personal del mundo, emancipación de una cultura y una realidad determinadas. Solanas suscita a la vez la emoción y la reflexión, recupera para sí los recursos del teatro, la danza, la música, todos los artificios de la representación, al servicio de una transfiguración poética de la realidad. La música siempre cumplió en Solanas un papel dramático original. Ambos filmes constituyen una comedia musical y un drama musical atípicos: la 'tanguedia' de *El exilio de Gardel* mezcla tango, comedia y drama, música y recitativo, a la manera de la tradición operística. Además, Paranagua considera que todos los filmes de Solanas poseen una estructura en forma de movimientos musicales.

3. PIAZZOLLA EVOCADO: UTILIZACIÓN DE SU MÚSICA EN EL CINE

El tango ha tenido desde siempre una relación estrecha con el cine. Ya desde la época silente, en Argentina las orquestas típicas tanguísticas acompañaban al film y ofrecían en los intermedios su repertorio más selecto.

Conforme aumentaba su popularidad, y especialmente a partir de la fundación del Octeto de Buenos Aires, la música de Piazzolla fue convirtiéndose en un elemento paradigmático del terreno audiovisual argentino. Según García Brunelli: «*Si bien continuaba la polémica sobre la raigambre tanguística de su música, los documentales sobre Buenos Aires, así como las imágenes ciudadanas transmitidas por los noticieros de cine y televisión, casi invariablemente recurrían a sus obras como fondo musical, demostrando en la práctica que era esa música, y no el tango clásico, la música que se asociaba inmediatamente con la realidad cotidiana y cultural de Buenos Aires*»²⁶.

Existen diversos ejemplos de películas argentinas en las que se utiliza música de Piazzolla, uno de ellos fue *El crack* (1959) de Martínez Suárez, cuya música fue compuesta por Victori Schlicher, basada en composiciones propias y de Piazzolla.

Por otra parte, la mayoría de las películas que han tenido el tango como eje temático han recurrido a la música de Piazzolla, junto con la de otros compositores argentinos importantes. Buen ejemplo de ello fue *Tango Argentino* (1969) de Simon Feldman o más recientemente *The Tango Lesson* (1997) de Sally Porter.

Una recreación musical de dudoso valor, como la versión 'disco-funky' que en los años 80 realizó la cantante y modelo Grace Jones del celeberrimo «*Libertango*» de Piazzolla («*I've seen that face before*»), cumple sin embargo una función peculiar en la narración dramática del film *Frantic* (1988) de Roman Polanski, como observa Pep Rubira. La canción fue incluida por

Morricone en la banda sonora y ((*apareciesiempre como un elemento propio de la diégesis del film (...) Sus distintas apariciones, además, añaden una dimensión nueva, en cuanto a significación musical se refiere, por su estricta referencialidad. Su presencia tiene más que ver con la de cualquier objeto visual relacionado con la narración que con su naturaleza musical*)»²⁷.

Otro ejemplo interesante lo constituye la película *Twelve Monkeys* (1995) de Terry William, con música original de Tom Waits y Paul Buckmaster. Se trata de un 're-make' del cortometraje *La Jetee* (1963) de Chris Marker. En 1996 la humanidad ha sido devastada por un virus letal y desconocido. Solamente el 1% de la población sobrevive en el año 2035, teniendo que habitar bajo tierra. Un convicto es voluntario (a cambio de su libertad) para ser enviado de vuelta al pasado, con la misión de recoger información sobre el origen de la epidemia, que se supone fue producida por el ((Ejército de los Doce Monos)).

Uno de los temas de la banda sonora musical está tomado de la Suite *Punta del Este* de Astor Piazzolla. Se trata de un motivo de gran impulso rítmico cuya melodía se construye mediante intervalos de 4" y 5" y finaliza con una 'chirriante' 4" aumentada en el agudo. Dicha melodía se sustenta sobre un acompañamiento en *ostinato* (totalmente tonal) que realiza una progresión por quintas (mi, la, RE, SOL). En mi opinión este tema funciona en el desarrollo argumental del film como *leitmotiv* del 'Ejército de los Doce Monos' y, por extensión, de la locura de su líder. Aparece desde los títulos de crédito iniciales, mientras en la pantalla vemos girar círculos concéntricos formados por pequeños anagramas del 'ejército' destacados en rojo sobre fondo negro. Este tema se retomará, aunque no siempre de manera literal, en los ataques de locura del instigador del grupo Jeffrey Goines (personaje interpretado por Brad Pitt), en el descubrimiento de su cuartel general y, finalmente, al mostrar las consecuencias de una de sus acciones vandálicas.

Como último ejemplo de la fascinación que todavía suscita la música de Piazzolla en los cineastas, el holandés Pieter Jan Smit ha producido recientemente un breve documental titulado *Le Gran Tango* (2001), consistente en la filmación del violonchelista Paul de Jong, en un primerísimo plano fijo sobre su rostro, mientras interpreta acompañado al piano la célebre pieza de Piazzolla.

A MODO DE CONCLUSIONES

- A lo largo de toda su trayectoria como compositor e intérprete, Piazzolla estuvo muy ligado a la creación musical cinematográfica, compuso unas 44 bandas sonoras musicales, algunas de cuyas piezas llegaron a convertirse en 'clásicos' dentro del repertorio del compositor.
- Está aún por hacer una amplia monografía en la que se estudie, con acceso directo al material fílmico y a las fuentes musicales (partituras), la creación de música cinematográfica en Astor Piazzolla. Esperemos que futuras investigaciones, a ambos lados del Atlántico, aborden en profundidad este tema, que cada vez suscita mayor interés.

27 RUBIRA, pep. «La música de Ennio Morricone, a propósito de Frantic». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), Nº 1 (1989), pp. 172 – 174.

- Piazzolla afrontó la composición de música para películas imprimiéndoles su sello personal y los rasgos del momento correspondiente en su evolución estética, tanto a través de sus distintas *ensembles*, como de su propio desarrollo como compositor filmico.
- Piazzolla trabajó con directores de muy diversa calidad, tanto en América como en Europa. Pero destacan especialmente sus contactos con directores de tipo 'clásico', como Fernando Ayala (años 50 - 60), con miembros de los 'Nuevos Cines' latinoamericanos y europeos en los (años 60 - 70) y, al final de su vida, con Fernando «Pino» Solanas, para quien realizó dos de sus mejores bandas sonoras musicales: *Tangos, el exilio de Gardel* y *Sur*.
- Parafraseando a Carlos Colón, la música de Piazzolla (filmica y no fílmica) ha sido un factor fundamental en «*los procesos de proyección / identificación que cimientan el poder de seducción del cine*», no sólo como caracterización de la identidad argentina (a través del tango), sino como verdadera 'presencia afectiva', nexo emocional del espectador con historias de muy distinta naturaleza: desde el drama político a la ciencia-ficción.

TABLA 1: CRONOLOGÍA Y LISTADO DE PELÍCULAS (ELABORACIÓN PROPIA):

AÑO	VIDA Y OBRA	PELÍCULAS ☉ BSM editada total o parcialmente en LP o CD	CONJUNTOS
1937	Deja a sus padres en Mar de Plata para instalarse en Buenos Aires		Comienza a tocar en diversas orquestas típicas
1938			Cuarto bandoneonista en la Orquesta de Anibal Troilo
1939			
1940			
1941	Comienza sus estudios de armonía, arreglos y composición con Alberto Ginastera (hasta 1946)		
1942			Dirige la orquesta típica del cantante Francisco Fiorentino ORQUESTA DEL 46
1943	Estudia piano con Raúl Spivak <i>Suite para cuerdas y arpa</i> (primera obra de carácter erudito)		
1944			
1945			
1946	«El desbande» (su primer tango)		
1947			
1948			
1949	Estudia dirección orquestal con Hermann Scherchen	<i>Con los mismos colores</i> (Arg. 1949) de Carlos Torres Ríos	
1950	«Para lucirse», «Tanguano», «Contrabajando» (empieza a diferenciarse del tango de su época)	<i>Bóvidos de Acero</i> (k g. 1950) de C. Torres Ríos . . <i>El cielo en las manos</i> (k g. 1950) de Enrique de Thomas	

1951			
1952			
1953	Premio Fabien Sevitzky por <i>Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos</i>	<i>Stella Maris</i> (Arg. 1953) de Homero Cárpena	
1954	Se traslada a París para estudiar contrapunto y fuga con Nadia Boulanger	<i>Sucedió en Buenos Aires</i> (Arg. 1954) de Enrique Cahen Salabeny	
1955	Compone y graba una serie de tangos para bandoneón, piano y cuerdas, con músicos franceses. Regresa a la Argentina e inicia la revolución del tango		OCTETO BUENOS AIRES u 'Octeto del 55' (1955-57): dos bandoneones, dos violines, violonchelo, contrabajo, piano y guitarra eléctrica
1956		<i>Los tallos amargos</i> (Arg. 1956) de Fernando Ayala <i>Marta Ferrari</i> (Arg. 1956) de Julio Saraceni	
1957	«Tres minutos con la realidad»	<i>Continente blanco</i> (Arg. 1957) de Bernard Roland <i>Una viuda difícil</i> (Arg. 1957) de F. Ayala <i>Historia de una carta</i> (Arg. 1957) de Julio Porter <i>Violencia en la ciudad</i> (Arg. 1957) de Enrique de Rosas	Orquesta de Cuerdas
1958	Se traslada a Nueva York (hasta 1960)		
1959	Muerte de su padre Vicente Piazzolla. «Adios Nonino» (su obra de mayor repercusión)		
1960	Regresa a Buenos Aires	<i>Sábado a la noche, cine</i> (Arg. 1960) de F. Ayala <i>Las furias</i> (Arg. 1960) de Vlasta Lah	QUINTETO NUEVO TANGO (1960-70): bandoneón, violín, contrabajo, piano y guitarra eléctrica
1961		<i>Quinto año nacional</i> (Arg. 1961) de Rodolfo Blasco (0)	
1962		<i>Prisioneros de una noche</i> (Arg. 1962) de David José Kohon <i>Detrás de la mentira</i> (Arg. 1962) de Emilio Vieyra	
1963		<i>Los que verán a Dios</i> (Arg. 1963) de R. Blasco <i>La fin del mundo</i> (Arg. 1963) de E. Vieyra <i>Paula cautiva</i> (Arg. 1963) de F. Ayala	
1964			
1965	Graba en Nueva York el disco <i>Piazzolla en el Philharmonic Hall</i>	<i>Con gusto a rabia</i> (Arg. 1965) de F. Ayala	
1970	Oratorio <i>El pueblo joven</i> (encargo de la TV alemana)	<i>Con alma y vida</i> (Arg. 1970) de D. J. Kohon (0)	

LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA DE ASTOR PIAZZOLLA

1971			NONETO CONJUNTO 9 (1971-72): bandoneón, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano, percusión y guitarra eléctrica
1972	Actuación en el Teatro Colón (el escenario más importante de la música erudita argentina)		OCTETO ELECTRÓNICO (1974-77): bandoneón, bajo eléctrico, piano eléctrico, órgano, sintetizador, batería y guitarra eléctrica (luego reemplazada por flauta travesera y saxofón)
1973	«Libertango»		
1974	Se instala en Milán (hasta 1976) Inicia una serie de grabaciones en Italia Disco <i>Summit (Reunión cumbre)</i> con Gerry Mulligan		
1975	<i>Suite Troileana</i> en homenaje a Aníbal Troilo	<i>Quand la ville s'éveille</i> (Fr. 1975) de Pierre Grasset <i>Il pleut sur Santiago</i> (Bulg./Fr. 1975) de Helvio Soto (O)	
1976		<i>Le voyage de nocces</i> (Fr./It. 1976) de Nadine Trintignant (O) <i>Lumiere</i> (Fr. 1976) de Jeanne Moreau (⊗) <i>Cadaveri eccellenti</i> (It./Fr. 1976) de Francesco Rosi (O) <i>Armagedon</i> (Fra./It. 1976) de Alain Jessua (O)	
1977	Grabación en el Olympia de Pans con el conjunto electrónico	<i>¿Qué es otoño?</i> (Arg. 1977) de D. J. Kohon	
1978			QUINTETO (1978-88): reorganiza su clásica formación de bandoneón, violín, contrabajo, piano y guitarra eléctrica
1979	Concierto para bandoneón	<i>A intrusa</i> (Bra. 1979) de Carlos Hugo Christensen (O)	
1980	Actuación con la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires en el Estadio de Obras (Buenos Aires)	<i>El infierno tan temido</i> (Arg. 1980) de Raúl de la Torre (O)	
1981	Comparte con Osvaldo Pugliese una serie de actuaciones en México	<i>Non-Lieu</i> (Fr. 1981) de Bruno Gantillon (TV)	
1982	Intensifica las giras por Sudamérica, Europa, Japón y Estados Unidos (hasta 1990)	<i>¿Somos?</i> (Arg. 1982) de C. H. Christensen <i>Wolver</i> (Arg. 1982) de David Lipszyc <i>Wolver</i> (Arg. 1982) de David Lipszyc (⊗)	
1983	Concierto en el Teatro Colón (Buenos Aires) con la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires	<i>Bella Donna</i> (Ale. 1983) de Peter Keglevic	
1984		<i>Cuarteles de Invierno</i> (Arg. 1984) de Lautaro Murúa <i>Enrico IV</i> (It. 1984) de Marco Bellocchio (O)	

1985	<i>Concierto para bandoneón y guitarra</i> estrenado en el Festival Internacional de Guitarra (Bélgica) Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires	<i>Tangos, l'exil de Gardel</i> (Arg./Fr. 1985) de Fernando Solanas (O)	
1986		Obtiene el César francés a la mejor banda sonora por <i>Tangos, l'exil de Gardel</i>	
1987	Graba su <i>Concierto para bandoneón y Tres tangos para bandoneón y orquesta</i> con la Orquesta de St. Luke's bajo la dirección de Lalo Schifrin.	<i>Sur</i> (Arg./Fr. 1987) de F. Solanas (O)	
1988	Graba <i>La camorra</i> (último disco con el quinteto)		
1989	Concierto en Buenos Aires (Último en Argentina) Gira con el Sexteto por Estados Unidos y Europa		SEXTETO (1989): dos bandoneones, violonchelo, contrabajo, piano y guitarra eléctrica
1990	Estreno de «Le grand Tango» para violonchelo y piano (por Rostropovich) Último disco: <i>Five tango Sensations</i> , (con el Cuarteto Kronos) Trombosis cerebral que lo deja paralizado		
1991			
1992	Muere en Buenos Aires		