

«Para escuchar con cabeza y corazón». Consideraciones sobre la recepción mediática de Astor Piazzolla en los Países Bajos (1977-1985)

«To Listen with Head and Heart». Considerations on the Media Reception of Astor Piazzolla in the Netherlands (1977-1985)

Janine Krüger
Investigadora independiente
info@janinekrueger.com

Resumen

Este artículo analiza la recepción mediática de la música de Astor Piazzolla en los Países Bajos entre 1977 y 1985 a partir de fuentes periodísticas neerlandesas. Se examina cómo la crítica cultural construyó a Piazzolla como figura transcultural, alejándose de lecturas esencialistas del tango. La prensa neerlandesa lo presenta como un compositor singular que transforma el lenguaje del tango en una práctica estética autónoma, estructurada y emocionalmente intensa. Su música es interpretada como «tango concertmuziek»: una expresión que articula emoción y forma, placer y abstracción, tradición e innovación. Asimismo, el artículo sitúa esta recepción en el contexto de la política cultural neerlandesa de las décadas de 1970 y 1980, caracterizada por una apertura deliberada hacia formas híbridas de arte. La legitimación crítica de Piazzolla no se da al margen de esta política, sino en sintonía con un imaginario cultural que valora la diversidad estética y la accesibilidad. Así, la recepción de Piazzolla en los Países Bajos se revela como un espacio de negociación transcultural donde se articulan discursos sobre autenticidad, modernidad y pertenencia cultural. A través de esta figura, se esboza su público que ensaya nuevas formas de relación con la diferencia.

Palabras claves: Astor Piazzolla, transnacionalismo, cosmopolitismo estético, tango, Hans van Manen.

Abstract

This article examines the media reception of Astor Piazzolla's music in the Netherlands between 1977 and 1985, based on Dutch newspaper sources. It explores how cultural journalism constructed Piazzolla as a transcultural figure, distancing itself from essentialist readings of tango. The Dutch press portrays him as a singular composer who transforms the language of tango into an autonomous aesthetic practice—structured yet emotionally intense. His music is interpreted as «tango concertmuziek»: a hybrid expression that fuses emotion and form, pleasure and abstraction, tradition and innovation. Moreover, the article contextualizes this reception within the broader framework of Dutch cultural policy in the 1970s and 1980s, marked by a deliberate openness toward hybrid art forms. The critical legitimation of Piazzolla does not occur in isolation but rather resonates with a cultural imaginary that values aesthetic diversity and accessibility. In this light, the Dutch reception of Piazzolla emerges as a site of transcultural negotiation, where discourses on authenticity, modernity, and cultural belonging intersect. Through the figure of Piazzolla, the Dutch press articulates a vision of its audience that redefines its relationship to difference and affirms aesthetic cosmopolitanism as a form of cultural self-understanding.

Keywords: Astor Piazzolla, transnationalism, aesthetic cosmopolitanism, tango, Hans van Manen.

Fecha de recepción: 15 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2025

Cuando Astor Piazzolla se presentó en otoño de 1984 en la ciudad neerlandesa de Utrecht, el periódico *Nieuwsblad van het Noorden* publicó un artículo titulado: «Astor Piazzolla laat de tango janken» («Astor Piazzolla hace llorar al tango»)¹. Los suplementos culturales de los grandes diarios como *De Volkskrant*, *Trouw* o *Algemeen Dagblad* se desbordaron en reseñas de este tipo, perfilando en ese momento a Piazzolla como un fenómeno excepcional cuya irradiación continúa siendo perceptible hasta hoy. Titulares como este no solo marcan el momento del gran despegue de Piazzolla en Europa, sino que son paradigmáticos de una actitud receptiva en la cual la emoción musical, la percepción de la otredad cultural y la valoración estética se entrelazan. Es precisamente esta correlación de diversos aspectos transculturales la que caracteriza las reacciones de los medios neerlandeses ante la música de Piazzolla. Estas reacciones han permanecido palpables incluso después de su muerte y fueron ampliamente revitalizadas en 2002 con motivo del matrimonio real entre el príncipe Guillermo Alejandro de los Países Bajos y la argentina Máxima Zorreguieta.²

Unos años antes, Piazzolla ya había sido objeto de atención, aunque la crítica de su música adoptaba entonces un cariz muy distinto. Hans van Manen, uno de los coreógrafos neerlandeses más reconocidos del siglo xx, eligió composiciones de Piazzolla para su ballet *5 Tango's*, una de sus obras más representadas.³ Los artículos periodísticos sobre el tema iban desde representaciones superficiales de Piazzolla como «italiano con un acordeoncito curioso» hasta intentos de interpretar el tango en su significado para Van Manen (Utrecht 6). El propio Van Manen generó contradicciones: mientras afirmaba querer evitar referencias españolas, su lenguaje coreográfico claramente hacía alusión a movimientos del flamenco –una expresión de la tensión entre apropiación artística informada y la reproducción de lógicas estereotipadas de escenificación–. En resumen: a finales de los años 70 ya existía un interés por el tango como género y por la música de Piazzolla en los Países Bajos, aunque este interés aún no estaba consolidado a nivel discursivo.

Una mirada más diferenciada al periodismo cultural neerlandés de finales de los años 70 y comienzos de los 80 permite observar estos procesos de formación desde

1 Todas las citas originales de los artículos periodísticos neerlandeses han sido traducidas al español por la autora en el transcurso del artículo. En la sección Referencias, al final del texto, se mantienen en neerlandés para facilitar su consulta.

2 Cuando Máxima Zorreguieta se casó con el príncipe Willem-Alexander en 2001, numerosas imágenes inolvidables dieron la vuelta al mundo: el vestido, el beso, la escena en el balcón. Sin embargo, el momento más conmovedor fue sin duda el de las lágrimas de Máxima al escuchar la célebre composición de tango «Adiós Nonino» de Astor Piazzolla (192-1992), interpretada por el bandoneonista neerlandés Carel Kraayenhof. Estas lágrimas son conocidas en los Países Bajos como «la lágrima de Máxima» (Balduk): una expresión cargada de emoción que no solo designa aquel instante, sino que también refleja el discurso público en torno al padre de Máxima, quien no pudo asistir a la boda real debido a su pasado militar. Con el paso de los años, «Adiós Nonino» quedó inseparablemente unido a las imágenes icónicas de aquella boda y a la reacción emocional de quien años más tarde se convertiría en la reina Máxima.

3 La selección de piezas para el ballet incluía los títulos «Todo Buenos Aires», «Mort», «Vayamos al diablo», «Resurrección del ángel» y «Buenos Aires hora cero», todos ellos incluidos en el LP *Révolution Du Tango - Astor Piazzolla Alla Philharmonic Hall Di New York*, publicado en 1974 por el sello italiano Polydor. Según palabras del propio Van Manen, entró en contacto con esta música gracias a un amigo francés.

una perspectiva transcultural. El hecho de que la música de Piazzolla se introdujera inicialmente en 1977 como música escénica, luego disminuyera su presencia mediática, para resurgir con notable intensidad en 1984 en los suplementos culturales apunta a un proceso discursivo de producción de significado cultural, con Piazzolla como figura semánticamente mutable. El presente estudio tiene como objetivo reconstruir este proceso de formación a través del análisis de su recepción mediática. No solo se centra en el desarrollo de narrativas transculturales y su vocabulario semántico, sino también en la identificación de contextos político-culturales neerlandeses. Concretamente, se plantea la pregunta: ¿a través de qué estrategias de representación se construye a Piazzolla como artista cosmopolita en los suplementos culturales neerlandeses y qué motivaciones específicamente neerlandesas se expresan en ello? Para ello, se han analizado discursivamente artículos de prensa de los años 1977, 1984 y 1985 con el fin de identificar enmarcamientos afectivos y valoraciones estéticas.

Reflexiones sobre la recepción de Piazzolla desde una perspectiva transcultural

Este estudio se concibe como una contribución a una investigación de la recepción con fundamento en los estudios culturales que busca arrojar luz sobre los procesos transculturales en torno a las actividades concertísticas de Piazzolla en los Países Bajos, en sus construcciones mediáticas, lingüísticas y estéticas. Para ello, se recurre a las biografías publicadas hasta ahora sobre Piazzolla (Azzi, 2018; Kuri 1997; Gorin 1998; Gobello, 2024), a fin de acercarse a su autopercepción y a la percepción externa. En relación con el éxito global de Piazzolla, Karush ya señala en su análisis sobre músicos latinoamericanos y su inserción en el circuito global de conciertos que: «Astor Piazzolla's music, as well as the meanings that attached to it, emerged from the complex interaction between transnational and national contexts» (107). Sin embargo, este estudio se enfoca menos en la figura y la música de Piazzolla en sí, y más en su configuración discursiva dentro del suplemento cultural neerlandés. Para el enfoque teórico-metodológico se ponen en relación distintas perspectivas de los estudios culturales: primero, la investigación se basa en el concepto de transculturalidad tal como lo desarrollaron Wolfgang Welsch (2017) y Homi Bhabha (1994). La transculturalidad no se entiende aquí como una excepción, sino como una forma normal de práctica cultural que rechaza una visión de la cultura como entidad semántica cerrada. Es precisamente la porosidad cultural la que permite el surgimiento de fenómenos transculturales, prestando especial atención a los momentos de transferencia cultural. El concepto de Bhabha del *Third Space* describe ese espacio intermedio donde los significados no solo se transmiten, sino que se negocian de nuevo. La recepción transcultural de Piazzolla puede ubicarse precisamente en ese espacio –entre el origen latinoamericano, la expectativa europea y la mediación periodística–. En este contexto, el suplemento cultural funciona como un lugar simbólico de

esta negociación narrativa, como una expresión performativa de la traducción cultural. Más aún: su papel es equiparable al de «cultural intermediaries who shape opinions and perceptions about different types of music and musicians through the evaluations and interpretations they offer. As such, media discourse represents a valuable resource for musicians and the actors involved in producing their music» (Schmutz et al. 1). La recepción no se entiende aquí como simple reflejo de contenido, sino como un proceso dinámico de negociación entre artista, medio y público; precisamente ese *Third Space* que Bhabha describe: un lugar simbólico de producción híbrida de significados donde la diferencia musical se transforma en afirmación cultural.

Segundo, se propone aplicar la perspectiva del cosmopolitismo estético a la investigación de la recepción de Piazzolla. El cosmopolitismo, en el sentido que le da Motti Regev («Cultural Uniqueness»), no se refiere simplemente a una apertura geográfica, sino a una actitud cultural en la cual la diferencia no es entendida como déficit, sino como potencial estético:

In late modernity, however, the cultural uniqueness of nations and ethnic groups is no longer characterized by such a quest for exclusive, relatively isolated spaces of cultural content and aesthetic form. The quest for essentialist purism has been replaced by an admitted openness to late modern cultural forms. The orthodox commitment to a rigid form of national culture has been replaced by a fluid conception of ethno-national uniqueness, one that is constantly and consciously willing to implement stylistic innovations in art and culture from different parts of the world (125).

Lo que no debe ignorarse en este contexto es que la recepción de la música de Piazzolla en los Países Bajos no tuvo lugar en un vacío político-cultural. Por el contrario, fueron los marcos institucionales, ideológicos e infraestructurales del sector cultural neerlandés los que posibilitaron, legitimaron y sostuvieron el cosmopolitismo estético descrito por Regev. Los éxitos de Piazzolla en el circuito concertístico, su presencia en los suplementos culturales y su inclusión en el repertorio del Nederlands Dans Theater deben entenderse también en el contexto de un cambio de paradigma en la política cultural neerlandesa.⁴ Bajo el principio de una amplia difusión cultural, se establecieron instrumentos de subvención concretos que dieron lugar a un paisaje cultural plural y diverso. Esto

4 Durante la gestión del ministro Harry van Doorn (KVP, posteriormente PPR), quien dirigió el Ministerio de Cultura entre 1973 y 1977, se estableció una política cultural claramente orientada hacia lo social. La cultura dejó de considerarse un privilegio educativo exclusivo para concebirse como un bien público al que todos debían tener acceso. Esto se reflejó en una mayor interconexión entre las políticas de festivales, el apoyo a los conjuntos artísticos y la programación cultural. Ciudades como Ámsterdam, Utrecht y Róterdam se consolidaron en los años 80 como centros urbanos de diversidad cultural, donde la pluralidad cultural no solo era tolerada, sino activamente promovida, a menudo en colaboración con iniciativas locales. También el Holland Festival, que desde finales de los años 50 había presentado música y teatro experimental, comenzó en los años 70 a abrirse cada vez más a impulsos internacionales e interculturales –un proceso que retrospectivamente puede interpretarse como una temprana forma de globalización estética–. Si bien Piazzolla no se presentó en ese festival, el clima cultural promovido por instituciones como esta fue determinante para la aceptación y la incorporación de formas expresivas transculturales.

también afectó a la promoción musical, que progresivamente dejó de centrarse únicamente en orquestas y teatros de ópera tradicionales, y buscó visibilizar la diversidad cultural también en escenarios más pequeños (OCW 66). Esta apertura político-cultural preparó el terreno para la inclusión institucional de formas musicales transculturales, como ejemplifica la música de Piazzolla. Su propuesta como «Tango concertmuziek» (anuncio de *De Volkskrant* del 11 octubre de 1984) encajaba no solo artísticamente, sino también políticamente con esta orientación cultural. En este marco es preciso comprender las complejas atribuciones de significado y codificaciones culturales, mostrando a través de voces ejemplares de la prensa cómo se ubicó la música de Piazzolla desde una perspectiva estética, performativa, cultural y discursiva.

Transculturalidad coreografiada

El ballet *5 Tango's* de Hans van Manen, estrenado en 1977 por el Nederlands Dans Theater, marca un punto álgido temprano en el encuentro artístico entre la danza europea y la música latinoamericana: un proyecto coreográfico basado en música de Astor Piazzolla que atrajo considerable atención en el periodismo cultural neerlandés durante los años siguientes. La prensa neerlandesa de finales de los años 70 y principios de los 80 refleja en su recepción de la música de Piazzolla en *5 Tango's* una imagen ambivalente: entre una fascinación enfática por lo extranjero y atribuciones con una tendencia folclorizante. Un ejemplo elocuente lo ofrece Luuk Utrecht en *De Volkskrant* del 4 de noviembre de 1977. El marco escenográfico del ballet sitúa la acción en un entorno urbano con connotaciones exóticas: «Se trata de un barrio urbano exótico, ya que la música de acompañamiento del argentino Piazzolla presenta tangos escritos para el típico bandoneón sudamericano». Aquí, la contribución musical de Piazzolla se vincula de forma inmediata con un espacio de imaginación cultural-geográfica –un «barrio urbano exótico»– que marca lo otro. La instrumentación con bandoneón intensifica este efecto, así como la descripción del vestuario en escena: «El negro y rojo de las chicas delata influencias españolas de origen». Esta recepción interpreta en la música y su puesta en escena no solo una diferencia geográfica, sino que la asocia a estereotipos históricos y estilísticos de lo exótico, lo latinoamericano, lo «español».

Este marco cultural recibe en otros artículos una valoración estética explícita. Por ejemplo, Tjitte de Vries escribe el 7 de noviembre de 1977 en *Het Vrije Volk* sobre un «templo Art Déco de la danza», donde los bailarines «con sus rostros serios ejecutan un ritual paródico-alegre». También aquí surge una síntesis de extrañeza estilizada e hibridez cultural. De forma interesante, el autor subraya la autonomía de Piazzolla respecto a la tradición folclórica: «El típico tango Jugendstil de su música fue analizado de nuevo hasta la música popular hispano-argentina de antaño». Esta afirmación alude a un proceso activo de diferenciación estética: Piazzolla no solo deconstruye formas tradicionales del tango, sino que las rearticula como parte de un complejo programa

estético. Esto también se refleja en la caracterización de su música como una «pequeña obra maestra, con mucho respeto por el tango como forma de danza y por el genial compositor moderno Piazzolla».

No obstante, la fascinación por la música de Piazzolla no está exenta de momentos de esencialización. En la reseña de Hans Vogel (*Het Parool* del 4 de noviembre de 1977), el tango de Piazzolla aparece como un elemento de ampliación del repertorio irónicamente introducido no por necesidad de contenido, sino como experimento estilístico. La propia clasificación de Van Manen en *De Volkskrant* del 15 de noviembre de 1977 refuerza esta perspectiva: «5 *Tango's* no podría haberlo hecho hace diez años: tampoco me habría atrevido a elegir esa música, por miedo a que me tacharan de tener mal gusto. Ahora sé perfectamente por qué sí, uno naturalmente va ganando confianza». El recurso a la música de Piazzolla se presenta aquí como un acto de creciente seguridad estética: una ruptura consciente con el canon de la música tradicional del ballet, centrado típicamente en la música clásica occidental.



FIGURA 1
Hans Van Manen: *5 Tango's*. Nederlands Dans Theater, 1977. © Jorge Fatauros.

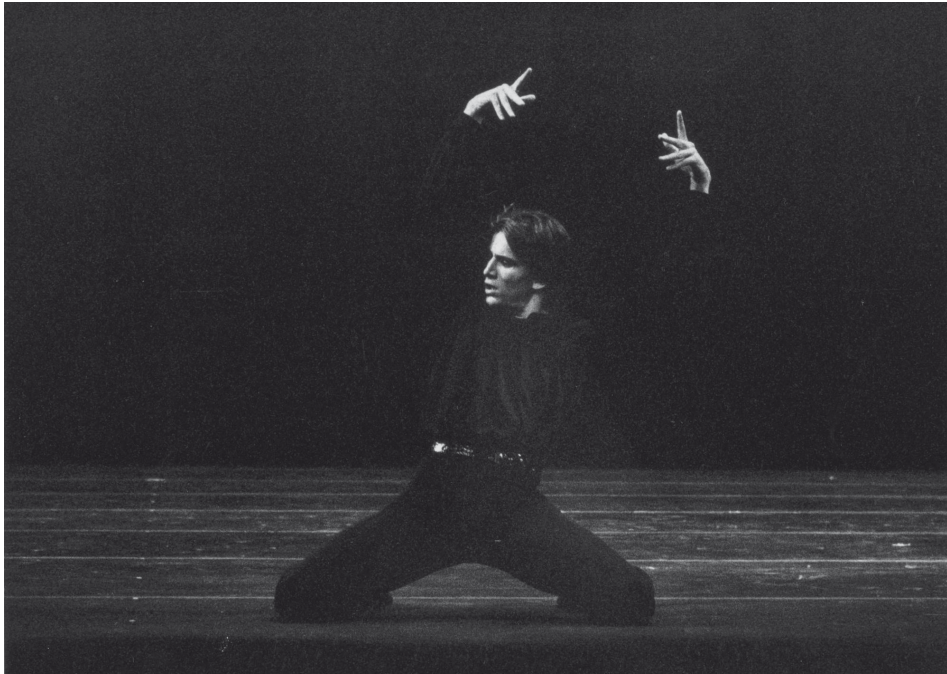


FIGURA 2

Hans Van Manen: *5 Tango's*. Nederlands Dans Theater, 1988. © Jorge Fatauros.



FIGURA 3

Hans Van Manen: *5 Tango's*. Nederlands Dans Theater, 2011. © Angela Sterling.

Así, el tango se convierte en un medio estratégico de renovación estética que permite a Van Manen cuestionar las convenciones establecidas. La música de Piazzolla no solo abre estilísticamente un espacio, sino también performativamente, un *Third Space* –un espacio cultural intermedio en el que la diferencia se experimenta como ruptura consciente con lo propio, sin abandonarlo por completo–. Al mismo tiempo, queda claro cómo esa diferencia puede ser folclorizada y convertida en objeto de consumo. Un ejemplo más de ello lo ofrece la descripción que hace el periodista Hans Vogel al afirmar: «de schuifeltango wordt niet overgeslagen» (no se omite el tango arrastrado), refiriéndose a los patrones de danza estereotípicos del baile de salón europeo de principios del siglo xx. Esta referencia al «tango arrastrado» señala la persistencia de patrones eurocéntricos de recepción que traducen el tango extranjero en formas de movimiento conocidas. El *Third Space* se revela así como un espacio ambivalente: por un lado, permite la creación híbrida de significados; por el otro, se muestra como un lugar en el que la diferencia cultural puede ser suavizada y reconducida a patrones estéticos familiares.

Afecto y abstracción

Otro motivo central en la recepción neerlandesa de la música de Piazzolla es la insistencia en la simultaneidad de su carga emocional y su rigor formal: una tensión que en el discurso del periodismo cultural se interpreta repetidamente como expresión de una calidad estética particular. La música de Piazzolla aparece así como un arte cargado de emoción, pero al mismo tiempo fiel a una ética compositiva de carácter intelectual. Se convierte en objeto de una recepción diferenciada que une inmediatez afectiva y profundidad cognitiva. Esta dualidad entre afecto y abstracción se destaca explícitamente en numerosos artículos neerlandeses. En el anuncio del concierto en Vredenburg publicado por *De Volkskrant* el 11 de octubre de 1984, la música de Piazzolla se describe como «hartstochtelijke tango concertmuziek» –música de concierto apasionada de tango–, «muziek om naar te luisteren met hoofd en hart» –música para escuchar con la cabeza y el corazón–. Precisamente esta doble modalidad de recepción –escuchar con «la cabeza y el corazón»– muestra que la música de Piazzolla es leída como una síntesis de emoción y reflexión. La afirmación de que «no hay lugar para la falsa nostalgia» no solo señala un distanciamiento consciente de los clichés típicos del tango, sino que establece un criterio de autenticidad basado en la honestidad estética y la profundidad afectiva.

Este criterio no solo sirve para describir musicalmente, sino también para confirmar la autoimagen de un público culturalmente sensibilizado. La capacidad de reconocer y apreciar la profundidad afectiva y la sofisticación estructural de la música de Piazzolla se presenta en el suplemento cultural como prueba de madurez cultural y apertura. Esto se expresa de forma particularmente explícita en la columna «Trijfel» de Nico Scheepmaker en el *Nieuwsblad van het Noorden* del 29 de octubre de 1984. El autor enumera el concierto de Piazzolla como uno de los momentos culminantes

de su vida –una experiencia «que nunca me podrán quitar»–. Describe cómo el bandoneón de Piazzolla puede «cantar, tararear, gritar, llorar y gemir»: un repertorio de articulaciones afectivas sometidas, sin embargo, a una voluntad compositiva ordenada. Scheepmaker habla de «piezas conmovedoras» y «obras de bravura», pero también de «música cálida y acústica» ejecutada con «total entrega». También aquí, la coexistencia de emocionalidad y control compositivo no se percibe como contradicción, sino como virtud: como expresión de un discurso musical que entiende la veracidad afectiva y la profundidad estructural como dimensiones complementarias.

Resulta especialmente reveladora en este contexto la propia autodefinición de Piazzolla. En una entrevista con Hein Calis en *De Volkskrant* (26 de octubre de 1984), afirma: «¿Qué significa el tango para mí personalmente? Un sentimiento. No toco el tango, lo siento». Esta declaración es retomada de forma afirmativa en varios artículos, estilizando a Piazzolla como el epítome de la autenticidad musical. Al mismo tiempo, también enfatiza su distancia con respecto a la concepción tradicional del tango: «La subcultura del tango está llena de tradicionalistas fanáticos [...]. Su característica es pensar exclusivamente en términos de tango». Con ello, Piazzolla adopta una postura clara de oposición al discurso tradicional del tango y se adscribe a un paradigma estético que prioriza la transculturalidad, la apertura y la libertad artística. La prensa neerlandesa recoge estas posturas y las traduce en estructuras narrativas que presentan a Piazzolla como un mediador cultural y transgresor de fronteras estilísticas.

En el periódico *Vrij Nederland* (24 de noviembre de 1984) Piazzolla es calificado como «el vanguardista entre los compositores de tango», una formulación que caracteriza su hibridez musical no como eclecticismo, sino como innovación. Su música se describe como «música que exige del público toda su concentración y compromiso», una exigencia que lo distancia claramente de la música de entretenimiento, codificada como efímera y consumible. El suplemento cultural no ofrece así una descripción neutral de fenómenos culturales, sino que actúa como instancia discursiva de valoración, demarcación y jerarquización cultural. En este sentido, no es casual que la expresividad emocional en la música de Piazzolla no se interprete como algo problemático, sino como signo de un arte «digno de ser tomado en serio». Precisamente porque su música provoca fuertes efectos afectivos, necesita una estructura discursiva que la separe de lo meramente sentimental. Esta estructura se construye a través de referencias a la complejidad compositiva, la profundidad estructural y las alusiones históricas –como la inclusión de elementos de fuga o la alusión a formas clásicas como la passacaglia y la tocata–. En esta forma, la música de Piazzolla se ajusta por completo a la estrategia político-cultural de la época que buscaba una oferta cultural accesible, expresión de un sistema de clasificación cultural expandido, en el que la frontera entre la llamada alta cultura y la cultura popular se volvía cada vez más porosa. Como afirman Janssen et al.:

Perhaps the most salient change in the cultural classification systems of late twentieth century Western societies is the decline of traditional cultural hierarchies (i.e. «high» culture) and the diminished propensity of cultural producers

and consumers to draw hierarchical distinctions altogether. Many authors have pointed to the erosion of the strong distinction between «high» and «popular» culture and the increased cultural legitimacy of «popular» and «middlebrow» art forms, which would no longer be considered inferior to traditional «high» arts by agents in the cultural field. (140)

Esta emocionalidad estructurada compositivamente no solo se refleja en la dramaturgia musical, sino también en la percepción del bandoneón como medio sonoro central. El instrumento no se representa como un vestigio folclórico, sino como portador de sutileza musical. En *De Volkskrant* del 30 de octubre de 1984, Hans Heg describe el toque de Piazzolla como la capacidad de hacer que el bandoneón «cante, tararee, grite, llore y gima»: una gama de articulación emocional bajo control compositivo. El sonido es «suave, como terciopelo», según lo formula el propio Piazzolla en su entrevista con Hein Calis. La prensa destaca esta fineza sonora como una firma musical en la que la emocionalidad no se desborda, sino que se somete a una forma: una emoción controlada, que se diferencia conscientemente del exceso sentimental.

Hans van Manen comparte esta perspectiva cuando dice sobre las composiciones de tango de Piazzolla: «Lo esencial en estos tangos, para mí, es la emoción controlada o la agresión controlada». La expresión musical no se entiende, por tanto, como impulsiva o regida por el afecto, sino como manifestación de una precisión creativa. Piazzolla, que se describe en *Trouw* (29 del octubre de 1984) como «firme defensor de una música estrictamente personal», articula esta postura como un compromiso artístico. La subjetividad no aparece como capricho individual, sino como resultado de un proceso creativo reflexionado y formalmente controlado –un principio que se manifiesta tanto en la composición como en la interpretación–.

Piazzolla como actor transcultural

Mientras la prensa neerlandesa percibía inicialmente a Piazzolla, en la coreografía de Van Manen, como proveedor de colores sonoros exóticos, y más adelante lo estilizaba como compositor situado entre afecto y estructura, en las entrevistas con él mismo emerge un tercer aspecto: Piazzolla como actor consciente de procesos transculturales. Las conversaciones con el periodista Hein Calis del diario *De Volkskrant* y sus propias palabras en el diario *Trouw* revelan a un artista que sabe navegar no solo estéticamente, sino también lingüística y estratégicamente entre distintos espacios culturales. En su autodescripción queda claro que Piazzolla no entiende su música como una expresión de origen cultural, sino como la construcción deliberada de un nuevo lenguaje, abierto y permeable a distintas culturas.

La fuerza motriz central de su posicionamiento estético es, en primer lugar, una lucha constante por la autonomía –contra la rigidez institucional, los dogmas estéticos

y los estereotipos asociados al origen-. Piazzolla describe su carrera artística como marcada por el conflicto: «Viví una especie de despegue, pero también comprendí que el conflicto –digámoslo con claridad: la guerra– con la mafia del tango apenas acababa de comenzar». Esa «guerra» con el *establishment* del tango argentino ejemplifica la conexión entre pertenencia cultural y normalización ideológica. La «subcultura del tango» que él critica, dominada por «tradicionalistas fanáticos», no sería tanto un entorno musical como una estructura simbólica de orden en la cual el hombre tanguero, como figura masculina estereotipada –«ligeramente bigotudo, con aire de gánster»– impone no solo formas musicales, sino también vestimenta, lenguaje, actitudes y roles de género. La descripción de Piazzolla culmina en el rechazo de una mentalidad reaccionaria que inhibe sistemáticamente la innovación cultural. Frente a esto, él opone una ideología de apertura estética. Sus referentes musicales no proceden de la tradición del tango, sino del jazz –Miles Davis, Charlie Parker– a quienes atribuye una admirable flexibilidad: «Lo que aprendí de personas como Miles Davis y Charlie Parker es a estar abierto a todo tipo de influencias musicales». Este principio de permeabilidad se convierte en la máxima ético-estética de su obra. No se trata de una fusión sincrética, sino de una libertad estética basada en el conocimiento y la reflexión. La sustancia musical nunca pierde su seriedad estructural: Piazzolla afirma que incluso una «smartlap» (canción sentimental popular) puede transformarse en buena música –siempre que se eleve mediante «un cierto grado de abstracción»–. El criterio no reside en el origen del material, sino en cómo se interpreta –una noción de calidad profundamente performativa, que se opone a la objetivación de los estilos–.

Esta actitud nace también de experiencias biográficas de repetida decepción y exclusión. Piazzolla recuerda sus años en Estados Unidos y en Roma como profundamente decepcionantes. Ni el imaginado ambiente creativo de Nueva York –«no hubo manera de encontrar un patrocinador»– ni su colaboración con Gerry Mulligan –«el algo forzado disco Tango Nuevo»– le ofrecieron un espacio artístico sostenible. Así, también percibe los centros transnacionales como permeados por la opacidad, la exclusión y las dinámicas de poder en red: «En los Estados Unidos [...] no importa tanto lo que sabes, sino a quién conoces». La apertura artística que él promueve entra así en conflicto con las estructuras reales de poder institucional.

Pero es precisamente de estas tensiones que surge la autoridad transcultural de Piazzolla. No es un portador pasivo de hibridación cultural, sino un artista que genera distintos significados en diferentes contextos –y que integra conscientemente esas contradicciones en su identidad artística–. Esto se manifiesta con especial claridad en su reflexión sobre las distintas formas de recepción en Argentina y en Europa: «En Argentina, la mayoría piensa que toco de todo menos tango. Para ellos, hago música de cámara. Aquí en Europa es exactamente al revés. Aquí soy tango». Esta inversión de perspectivas no solo señala una diferencia en las atribuciones, sino que revela un desplazamiento en la semántica cultural: aquello que en Buenos Aires se descalifica como extrañeza académica, en Europa aparece como sinónimo de autenticidad. Así,

Piazzolla, como actor transcultural, se mueve en un espacio de significados asimétricos que no solo lo interpela, sino que también le otorga una nueva capacidad de acción.

Esta tensión entre origen y recepción, entre apego biográfico y autonomía artística, también atraviesa su visión del afecto y del sentimentalismo. Mientras critica al tango tradicional como una forma de expresión emocional sobreactuada –«¡Qué expresiones en esas caras! Dan ganas de hundirse de pura tristeza»–, reivindica para su propia música una actitud vitalista y alegre: «Mis músicos y yo tocamos por placer». La emocionalidad no aparece aquí como la expresión auténtica de una memoria colectiva, sino como un gesto artísticamente construido, una articulación estética establecida de forma consciente. El tango no se presenta entonces como un género cerrado, sino como un espacio abierto de formas, donde las codificaciones culturales pueden ser atravesadas, quebradas o reescritas. Piazzolla enmarca su música dentro de una estética de lo singular: ella escapa tanto a la folclorización museística como a una hibridez puramente ecléctica. Para él, la transculturalidad no significa fusión, sino diferenciación consciente –un acto artístico que no borra las huellas locales, sino que las convierte en fricción productiva–. En este sentido, Piazzolla representa una forma de autoría transcultural que no se disuelve en la afirmación de la diversidad, sino que reside en la capacidad de comprender la diferencia como condición de autenticidad artística.

La sala de conciertos como lugar de autoafirmación cultural

Además de la recepción mediada por la prensa, el impacto transcultural de la música de Piazzolla se manifiesta de forma especial en la sala de conciertos: ese espacio social y acústico donde la presencia sonora, la cercanía física y la vivencia compartida se entrelazan en una relación estética específica. Numerosos reportajes de prensa neerlandesa de principios de los años 80 revelan que los conciertos de Piazzolla no eran percibidos simplemente como eventos musicales, sino como experiencias culturales densas. Con ello no solo se alude al efecto musical, sino también a la disposición de los oyentes a entregarse colectivamente, casi en un entorno ritual, a una experiencia estética. La sala de conciertos se convierte así en un espacio de sincronización afectiva –un espacio de resonancia donde el escuchar estético se entrelaza con la performance social–.

Otro aspecto frecuentemente destacado es la presencia corporal de Piazzolla. Varios artículos subrayan su actitud contenida, su forma de estar en escena, discreta, pero de poderosa expresividad. Esta tensión entre disciplina y pasión, entre rigor exterior y ardor interior también se refleja en la descripción musical: el toque de Piazzolla al bandoneón se describe como un espectro que lo muestra tanto como médium sensible como intérprete expresivo. La recepción de este lenguaje expresivo no es neutral, sino altamente cargada de significado cultural: el público se convierte en copartícipe de una narrativa afectiva, en la que lo otro no se presenta como amenazante, sino como sensual y accesible.

En la reseña del *Nieuwsblad van het Noorden* del 29 de octubre de 1984, esta fusión entre participación afectiva y juicio estético se expresa con especial claridad. El periodista habla de una noche inolvidable: «Mencionaré solo algunos ejemplos que han enriquecido mi propia vida y con los que sentí: esto, al menos, ¡nunca podrá serme arrebatado! Me limitaré ahora al último ejemplo: Piazzolla y su bandoneón». Llama la atención aquí el gesto de transformación: el encuentro con la música de Piazzolla se convierte en una experiencia biográficamente relevante, que no solo conmueve, sino que transforma. La recepción se formula así como una competencia cultural: quien puede escuchar a Piazzolla, puede verse a sí mismo bajo una nueva luz, como alguien capaz no solo de soportar la diferencia, sino de traducirla en intensidad estética. Esta forma de autoafirmación a través de la apertura estética y la formación afectiva atraviesa muchos reportes de conciertos como un subtexto: la música de Piazzolla se convierte en la superficie sobre la que el público neerlandés proyecta su soberanía cultural, su profundidad emocional y su vínculo con el mundo a través del arte.

También juegan un papel importante la configuración espacial y social del concierto. La mencionada intimidad del entorno –por ejemplo, en la sala pequeña del Vredenburg– no solo se describe como favorable acústicamente, sino como garantía de una cercanía especial entre músico y público. La recepción se imagina aquí como participativa –no en el sentido de cocreación, sino como eco afectivo–. Este «clima cargado de grandes expectativas», como formula el periodista Langerwerff (29 de octubre de 1984), se transforma en un ideal de recepción cultural: atenta, distanciada, pero profundamente implicada; una expresión de ese cosmopolitismo que no borra la diferencia, sino que la sublima. Se suma a ello un momento recurrente de elevación que no solo se sitúa en la música, sino en el propio acto de escuchar. Las presentaciones de Piazzolla se describen a menudo como vivencias que generan un «estado intemporal» –momentos en los que el concierto se transforma en un espacio-tiempo de inmersión y un elemento central en el discurso del cosmopolitismo estético–.

La autodefinición de Piazzolla termina por entrar en fricción con las atribuciones dirigidas a otros grupos de receptores. En la entrevista con Hein Calis, Piazzolla se expresa de forma crítica sobre el público tradicional del tango en Argentina. En contraste, el público neerlandés aparece en el discurso periodístico-cultural como el receptor ideal de la música transcultural: capaz de juzgar, formado, abierto, matizado. Así, la diferencia no se da solo entre tradiciones musicales, sino también entre culturas de recepción –y la prensa utiliza las presentaciones en concierto de Piazzolla como una oportunidad para formular autodescripciones culturales de su propia sociedad–. De este modo, la sala de conciertos se convierte en algo más que un escenario: es un lugar simbólico en el que la articulación estética de la diferencia se funde con la autoafirmación social. En la tensión entre sonido, cuerpo, espacio y recepción se despliega un momento de resonancia transcultural que va más allá del instante acústico hacia una concepción de la música como espacio compartido de experiencia, como *Third Space*, donde la cultura no solo se encuentra, sino que se reconfigura.

Conclusiones

Este análisis ha mostrado, a través de textos de prensa ejemplares, cómo en la recepción neerlandesa de Astor Piazzolla se condensan dimensiones centrales de significación transcultural: diferencia coreografiada, profundidad afectiva, autonomía artística y resonancia social. Estos aspectos no constituyen perspectivas aisladas, sino que se entrelazan en la representación de Piazzolla como figura estética y culturalmente significativa. En la interacción de los textos periodísticos emerge la imagen de un artista cuya música no solo se escucha, sino que se enmarca discursivamente, se interpreta y se traduce en procesos de autoafirmación cultural.

Resulta llamativo que la música de Piazzolla no se trate durante la mayor parte del tiempo como una expresión exótica de la estética latinoamericana, sino como una práctica compositiva y performativa reflexiva que no elimina la diferencia cultural, sino que la convierte en algo productivo. Para ello, la prensa neerlandesa recurre a las autodefiniciones del propio Piazzolla y las traduce en modelos narrativos donde el afecto, la reflexión y la hibridez no se oponen, sino que se legitiman mutuamente. La fórmula recurrente de que se trata de música «para escuchar con la cabeza y el corazón» se convierte así en un motivo clave no solo para la recepción de la música misma, sino para la posición cultural de un público que se define por su apertura, su capacidad de juicio y su formación estética. A la vez, los textos periodísticos revelan constantemente momentos de autorreflexión mediática: el suplemento cultural no actúa solo como instancia de mediación, sino como escenario cultural donde el periodismo cultural neerlandés también reafirma su propio rol entre ilustración, formación y sensibilidad. La música de Piazzolla se convierte así en una ocasión para reflexionar sobre criterios de calidad estética, pertenencia cultural y apertura social.

La actitud de recepción analizada apunta por tanto a algo más que una exitosa transferencia de innovación artística: revela cómo la música transcultural puede, en la interacción entre política cultural, esfera pública y mediación mediática, convertirse en un espacio de proyección para la construcción de una autoimagen colectiva. En este contexto, la música de Piazzolla no funciona únicamente como objeto estético, sino como superficie sonora de reflexión sobre la cual Europa no se define por exclusión, sino por resonancia; no por pureza, sino por diferencia. Así, la recepción neerlandesa aparece menos como una mera validación pasiva de calidad musical, y más como una contribución activa a la construcción de un público neerlandés que concibe su identidad cultural en diálogo con el otro como abierta, polifónica y en permanente formación.

Referencias

- Azzi, María Susana. *Astor Piazzolla*. El Ateneo, 2018.
- Balduk, Chiem. «Deze Dag Toen: De Traan van Máxima». *NPO Radio 1*, 2 feb. 2018. www.nporadio1.nl/nieuws/binnenland/e820a0ee-7294-4e12-ada1-9188f4007d17/deze-dag-toen-de-traan-van-maxima
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Gobello, Marcelo. *Astor Piazzolla: Una retrospectiva del futuro*. BoyJah Publishing LLC, 2024.
- Gorin, Natalio. *Astor Piazzolla a manera de memorias*. Perfil S. A., 1998.
- Janssen, Susanne, et al. «Comparing Cultural Classification: High and Popular Arts in European and U.S. Elite Newspapers, 1955-2005». *Kölner Zeitschrift Für Soziologie Und Sozialpsychologie. Sonderheft*, vol. 51, n° 51, Springer VS, ene. 2011, pp. 139-168.
- Karush, Matthew B. *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music*. Duke University Press, 2017.
- Klein, Gabriele. *Tango in Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*. Transcript, 2015.
- Knoot, Roman. *Fentener van Vlissingen Fonds: Vijftig jaar cultuurondersteuning in Utrecht, 1961–2011*. Jaarboek 2012.
- Kuri, Carlos. *Piazzolla, la música límite*. 2ª ed. Corregidor, 1997.
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (OCW). *Cultuurbeleid in Nederland*, 2002. https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/hausder-niederlande/zentrum/projekte/niederlanden/dossiers/kulturpolitik/t2c_cultuurbeleid_in_nederland.pdf
- Pelinski, Ramón A. *El tango nómada: Ensayos sobre la diáspora del tango*. Corregidor, 2000.
- Regev, Motti. «Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism». *European Journal of Social Theory*, vol. 10, n° 1, 2007, pp. 123-138.
- Schmutz, Vaughn, et al. «Change and Continuity in Newspaper Coverage of Popular Music since 1955: Evidence from the United States, France, Germany, and the Netherlands». *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 4, oct. 2010, pp. 501-515, <https://doi.org/10.1080/03007761003694290>
- Welsch, Wolfgang. *Transkulturalität: Realität - Geschichte - Aufgabe*. Nap, New Academic Press, 2017.

Artículos periodísticos neerlandeses

- Astor Piazzolla & Quinteto Tango Nuevo*. Anuncio de un concierto adicional en la sala Vredenburg. *De Volkskrant*. 11 oct. 1984, p. 24.
- Calis, Hein. «Astor Piazzolla, de man van de tango nuevo». *De Volkskrant*. 26 oct. 1984, Kunst & Cultuur, p. 15.

- Determeyer, Eddy. «Astora Piazzolla laat de tango janken». *Nieuwsblad van het Noorden*. 13 nov. 1984, Kunstteil, p. 16.
- De Vries, Tjitte. «[Sin título]». *Het Vrije Volk: Democratisch-Socialistisch Dagblad*. 7 nov. 1977, Kunst, p. 9.
- Heg, Hans. «De tango's van Hans van Manen: Geconcentreerde agressie geen maja-zeep, jongens». *De Volkskrant*. 15 nov. 1977, p. 11.
- . «Piazzolla-rage niet meer te stuiten». *De Volkskrant*. 30 oct. 1984, Kunst, p. 15.
- Klooswijk, Henk. «Piazzolla veroverd ook Amsterdam». *Algemeen Dagblad*. 8 oct. 1985, p. 6.
- Langerwerff, Frits. «Intocht Piazzolla kwintet is indrukwekkende triomf». *Trouw*. 29 oct. 1984, Kunst, p. 4.
- . «Tango bloeit op vergane glorie». *Trouw*. 25 oct. 1984, Kunst & Cultuur, p. 15.
- Piazzolla, Astor. «Wat ik van Miles Davis en Charlie Parker leerde was het openstaan voor uiteenlopende invloeden». *Trouw*. 4 jul. 1985, Beilage zum North Sea Jazz Festival 1985, p. 13.
- Polling, Kees. «Piazzolla eenzaam tango-fenomeen». *Algemeen Dagblad*. 20 oct. 1984, Kunst, p. 6.
- Scheepmaker, Nico. «Trijfel». *Nieuwsblad van het Noorden*. 29 oct. 1984, Achtergrond/Opinie, p. 4.
- Schmeink, Toon. «Piazzolla na veel ruzie aan de top». *Het Parool*. 7 nov. 1984, Uit en Thuis, p. 13.
- Ter Steegeg, René. «De tango: het verdriet waarop je kan dansen». *Het Parool*. 28 feb. 1984, Apropas, p. 9.
- Utrecht, Luuk. «Van Manen toont z'n meesterschap». *De Volkskrant*. 4 nov. 1977, p. 6.
- Van der Leur, Han. «De tango is weer terug». *Het Vrije Volk: Democratisch-Socialistisch Dagblad*. 31 dec. 1984, Beilage zum Jahreswechsel, p. 21.
- Vogel, Hans. «Vijf tango's - Ideeënrijk vermaak». *Het Parool*. 4 nov. 1977, Kunst, p. 13.