

Gestualidad y simbolismo en canciones de Piazzolla-Borges

Sergio Balderrabano, Alejandro Gallo, Paula Mesa

En este trabajo nos proponemos investigar el entramado discursivo de “El Tango” y “Hombre de la esquina rosada”, obras que Piazzolla compuso en base a textos de Jorge Luis Borges. El enfoque metodológico que nos planteamos se fundamenta en un análisis gestual¹ del discurso musical (pensado como metáfora sonora de la semántica del texto poético) y en metodologías de análisis del discurso² y del análisis fenomenológico³. Como objetivo, intentamos dar cuenta de las originales propuestas gestuales empleadas por Piazzolla en estas obras, concebidas como emergentes sonoros de la interacción con el texto poético. Para el logro de estos objetivos, partimos de dos hipótesis principales: 1) Piazzolla pone en funcionamiento comportamientos musicales de los cuales derivan gestualidades vinculadas a la semántica del texto escrito, a sus múltiples significaciones y simbolizaciones⁴; 2) en el texto, Borges construye una mitología que narra acerca del origen del tango y de Buenos Aires, a la vez que construye tipos y arquetipos⁵ sobre las figuras de los personajes implicados en las narrativas tangueras, desplegando, en la singularidad de Buenos Aires, el mundo clásico universal. Las gestualidades musicales de Piazzolla pueden ser analizadas en el contexto de la construcción de esta mitología.

La manifestación musical comúnmente conocida con el término "canción" es una entidad sonora en donde interactúan dos campos discursivos diferentes: uno literario y otro musical. De la interacción de estos dos campos, surge un nuevo ámbito sonoro con características sistémicas y discursivas específicas, con sus propios niveles de significación y comunicación y con sus propias estrategias receptivas. Pero también posee la particularidad de que en toda canción también pueden leerse las marcas distintivas de las entidades sonoras y textuales originales, sus propias lógicas constructivas y sus propias gestualidades.

Respecto del concepto de *gesto musical*, podemos decir que, dentro del campo específico de la música académica, remite, frecuentemente, a una especie de “traducción” corporal que surge de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. Desde este punto de vista,

¹ Remitimos al artículo “*Reflexiones en torno a la gestualidad musical*” presentado en las “2º Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales. JIDAP. 2006”, en la Facultad de Bellas Artes (UNLP)

² El análisis del discurso nos permite comprender el sentido que determinadas palabras adquieren dentro del contexto del poema. Según Maingueneau (1989:77), “*el sentido de una palabra es su utilización en la lengua*” y se define por el lugar que ella ocupa “*en el sistema de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que tiene con otras palabras*” de ese mismo texto.

³ El enfoque fenomenológico desarrollado por Husserl, opera abstrayendo la cuestión de la existencia del objeto conocido y describiendo minuciosamente las condiciones en las que se aparece a la conciencia. Describe las estructuras de la experiencia tal y como se presentan en la conciencia, sin recurrir a teorías, deducciones o suposiciones procedentes de otras disciplinas como la de las ciencias naturales. Desde su punto de vista, el objeto del conocimiento no existe fuera de la conciencia del sujeto, sino que se descubre y recrea como resultado de la intuición dirigida hacia él. Desde esta perspectiva, el criterio de la verdad se halla constituido por las vivencias personales de los sujetos.

⁴ Según Geertz las significaciones se encierran en símbolos y estos se plasman en mitos y ritos conexos. Para Jung (1957:19) “*una palabra o una imagen son simbólicas cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol divino, pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia*”.

⁵ De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, los arquetipos son “*imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo*”. Estas imágenes “*fueron llamadas por Freud ‘remanentes arcaicos’; la frase sugiere que son elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades. No hay, en sentido alguno, ‘remanentes’ sin vida o sin significado. Siguen funcionando y son especialmente valiosos... precisamente a causa de su naturaleza histórica. Forman un puente entre las formas con que expresamos conscientemente nuestros pensamientos y una forma de expresión más primitiva, más coloreada y pintoresca. Esta forma es también la que conmueve directamente al sentimiento y a la emoción. Estas asociaciones históricas son el vínculo existente entre el mundo racional de la conciencia y el mundo del instinto.*”(Jung 1957: 42)

el gesto musical es considerado como una serie de movimientos físicos que funcionan como un conjunto de interpretantes kinéticos/visuales del fenómeno sonoro.

Nuestra concepción, en cambio, se centra más en un tipo de movimiento específicamente musical al cual se le puede adjudicar alguna significación particular. Desde este lugar, dicho concepto nos enfrenta a un sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera sucesión de sonidos y ritmos encadenados. El gesto musical puede ser concebido, entonces, como una continuidad discursiva que adquiere significación⁶. De acuerdo con Hatten (2001) la idea de gesto musical remite a un concepto holístico, en donde los parámetros armónico, melódico, rítmico y métrico, junto a indicaciones de “*tempo*”, articulaciones, dinámicas, tímbricas, interactúan en un todo indivisible. Esta concepción permitirá concebirlo como una inscripción en el material sonoro que llegará a constituirse en huella de un proceso poético. Pero para percibir esta inscripción, habrá que ir más allá de los enfoques estructuralistas, ya que estos enfoques se centran en las variables discretizables que conforman el texto creado por el compositor. En cambio, un gesto musical se inscribe en la materia sonora de maneras no evidentes en la partitura.

Pero, para el logro de nuestros objetivos, este concepto de gesto no estaría completo si no lo vinculamos con los aspectos expresivos⁷ del discurso musical. Desde nuestras perspectivas, la música es expresiva de diferentes emociones porque posee semejanzas con el comportamiento y expresión humana y porque puede llegar a mimetizar el parecer y el sentir característico de ciertas emociones. O, dicho de otra forma, la música puede expresar ciertas emociones porque éstas tienen características fisiognómicas que pueden ser enmarcadas musicalmente⁸. Resulta interesante observar aquí, que dichas emociones poseen ciertas “analogías” con las que están “fuera” de la música. Por ello, por ejemplo, podemos percibir que existe una vinculación real con las tipologías suave, ondulante y delicada de la sensación o gestualidad corporal amorosa o las tipologías angulares, percusivas, hirientes de la sensación o gestualidad corporal agresiva. Se establecen, entonces, vinculaciones entre los significantes musicales (las estructuras armónicas, los comportamientos rítmicos y melódicos, la instrumentación, los registros, las dinámicas, etc.) y las significaciones particulares (como por ejemplo, la sensación de terror, alegría, sensualidad) que el oyente le adjudica a esos significantes. Estas vinculaciones que pueden establecerse entre ciertas sonoridades (los significantes musicales) y las sensaciones o gestualidades corporales que percibe un oyente (las significaciones particulares), se funda en lo que se conoce como *homologías sinestésicas*. Este concepto nos lleva a considerar metafóricamente un *como si* implícito en el sentido de “esto suena *como si* llorara”, “esto suena *como si* alguien caminara”, etc.⁹

⁶ De acuerdo con López Cano por *significado musical* es posible entender *el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo.* (López Cano: 2005)

⁷ Remitimos al artículo *Consideraciones en torno a la significación expresiva del discurso musical tonal*, presentado en las V Jornadas de Intercambio artístico del IUNA, 2007

⁸ Kivy (1989: 51), señala que un fragmento musical no es una “*expresión de*” sino que es “*expresivo de*”. Al referirse al inicio del *Lamento d’Arianna* de Monteverdi, sostiene que es expresivo de la emoción “tristeza” porque es posible percibir algunos de sus rasgos como “*estructuralmente similares a aquellos de nuestra voz*”, cuando expresa esa emoción en la vida cotidiana (citado en Vega Rodríguez, 2001 pág. 164, artículo “*Música, semiótica y expresión: la música y la expresión de emociones*” de Luca Marconi).

⁹ Estas conceptualizaciones (muy frecuentes en el mundo de los intérpretes musicales) pueden ser parangonadas con alguna clase de *metaforicidad* del tipo *como si el ojo escuchara o el oído viera*. Según Parret, “*La metaforicidad sería posible no porque el oído substituya a la vista como órgano sensorial, sino porque un haz de propiedades predicativas que pertenecen al campo auditivo comenzaría a predominar.[...] Fue Aristóteles y, después de él Kant, quien opuso la analogía metafórica (discursiva) a la analogía sensible, apelando a la sinestesia, llamada por Aristóteles ‘esthesis koiné’ o ‘sensación común’.* Los sentidos especiales –la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato– pueden formar un solo sentido cuando las sensaciones de varios sentidos se encuentran sobre un mismo objeto, es decir el conglomerado de varios sensibles como ‘la bilis percibida como amarga y amarilla’. Pero existe también el otro caso más enigmático de verdadera sinestesia, cuando se traspone una cualidad sensible de un registro sensorial a otro. El ejemplo del propio Aristóteles es el del sonido agudo, donde ‘agudo’ está traspuesto del campo táctil (el cuchillo agudo) al campo sonoro. (Parret: 1995, 85).

Luego de esta breve introducción, nos proponemos analizar “El tango” y “Hombre de la esquina rosada”, vinculando un enfoque estructuralista con el emergente gestual y las posibles significaciones que de ellos emana.

En estas obras, resulta evidente que Piazzolla ha explorado campos sonoros, formales, dinámicos, articularios, tímbricos, expresivos que se alejan de la concepción compositiva del tango tradicional. Y este alejamiento se debe no sólo a su original forma de resignificarlo sino a

que el punto de partida compositivo está más ligado a la semanticidad del texto poético que a las lógicas constructivas del tango tradicional. En otras palabras, la música asume más un rol vehiculizador de la semántica del texto poético que de reproductora de las lógicas tradicionales. Y esto, evidentemente, puede inferirse de las palabras del propio Piazzolla cuando dice, respecto de “El tango”, que *“ha sido especialmente compuesto obedeciendo y respetando su contenido. Esto me ha dado la oportunidad de experimentar con música aleatoria en todas las partes de percusión”*.¹⁰

Es esta “obediencia” y “respeto” del contenido del texto poético lo que a Piazzolla le ha permitido explorar nuevas gestualidades musicales basadas en comportamientos aleatorios y articulados en formas no convencionales de ejecución instrumental. Asimismo, en la partitura agrega indicaciones acerca de la sonoridad que desea lograr: *“misterioso; lamentos; sonidos fúnebres, graves; latigazos exagerados, como pelea; sonidos o ruidos imitando cuchilladas”*. Una escucha global de la obra nos permite percibir la tensión dialéctica¹¹ que se produce entre los rasgos estructurales similares a los del tango tradicional (en cuanto a una organización formal tendiente a lo tradicional, estable, narrativo) y otros que proponen una nueva estética sonora (basados en comportamientos inestables, impredecibles, no narrativos).

Esta obra comienza con una sección de 16 compases (organizados en 5+5+6) sobre un pedal de Ebm6/C (o Cm5b7) y un diseño motivico de 4tas y 5tas a distancia de segundas menores entre el bandoneón y el violín. La estructura rítmica responde a la típica organización piazzolleana 3+3+2. En esta sección inicial, más que un comportamiento tonal se percibe una referencialidad al acorde pedal y diseño motivico citados. Desde este lugar, la estructura formal se organiza en torno a la rearticulación del acorde y diseño motivico de referencia en el compás 6. Desde el punto de vista textural, la guitarra eléctrica, el contrabajo y el piano organizan un plano estático, en base a la estructura armónica y rítmica mencionada. El violín y el bandoneón dinamizan por el despliegue lineal de la célula motivica basada en las interválicas de 4tas y 5tas, por la rítmica y las acentuaciones empleadas. Pero a pesar de esta dinamización, la gestualidad emergente basada en la expansión de una misma entidad armónica y rítmica y la insistencia sobre una misma célula motivica, genera una percepción de estatismo, de ausencia de temporalidad, de no direccionalidad discursiva. Es un aquí y ahora atemporal; no prevee un punto de llegada, no articula el concepto de “movimiento hacia” que emerge de la escucha de las estructuras tradicionales. El comienzo de la segunda sección pudo haberse articulado en algún otro instante, posterior o anterior; su inicio en el compás 17 es producto de cierta aleatoriedad y no de una consecuencia estructural previa. El gesto musical sugiere, entonces, un discurso único, reiterativo, intemporal, cerrado en sí mismo, que anticipa, metafóricamente, aspectos semánticos del texto poético.

¹⁰ Este comentario (como los que se adjuntan a continuación) aparece en el cuadernillo que acompaña la versión de esta obra en el disco “Borges y Piazzolla. Tangos y Milongas” por Binelli-Jairo-Lito Cruz y editado por Milan Sur.

¹¹ A partir de una mirada dialéctica podemos señalar esa oposición particular que se articula en este tango entre secciones organizadas a partir de estructuras más objetivas, que remiten a sonoridades tangueras (sin llegar a ser tango tradicional) y, por ende, socialmente aceptadas, frente a secciones subjetivas, experimentales, fuera de las lógicas compositivas del tango tradicional.

Ejemplo 1

The image shows a musical score for a piece titled "Tpo. de Tango". The score is written for a band and includes parts for Flute (Flto.), Bandoneon, Violin (Viol.), Piano, Bass (Bajo), and Electric Guitar (Guit. Elct.). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic structure with various articulations and dynamics. The score is organized into measures, with some measures containing rests and others containing active musical notation. The piano part is particularly prominent, with a "pizz." (pizzicato) marking and a "p" (piano) dynamic marking.

Un “arrastre” en la voz grave del piano da lugar a la yuxtaposición de una segunda sección de 24 compases organizada en 8+16, dando inicio al tango, a lo conocido, a la referencia discursiva. En esta segunda sección se organiza un discurso tonal basado en la secuencia armónica II7-V-I dentro de la polaridad LaM-Fa#m y en una textura, organización rítmica, acentuaciones, y estructura formal (ABA’) que remiten a las gestualidades tangueras tradicionales. Ahora hay temporalidad, hay direccionalidad, hay tango.

Es en la tercera sección donde Piazzolla explora ese mundo de sonoridades aleatorias que mencionábamos anteriormente. A partir del compás 41, comienza un tipo de discurso musical basado en el intervalo tritonal do-fa#. La insistencia sobre esta interválica hace que se perciba como una sonoridad en sí misma y pierda el sentido de tensión direccional o de sonidos sensibles como se lo concibe en los contextos tonales tradicionales. Es decir que el concepto de “tónica” tradicional, concebido culturalmente como un lugar de reposo, de resolución de tensiones, de llegada narrativa, de referencialidad, es aquí resignificado como una sonoridad cargada de expectativas, sombría, iniciadora de un proceso ambiguo, sin destino, eternamente abierto. Fuertes contrastes dinámicos (*p-ff-pp*), texturales y acentuales e indicaciones expresivas como “*misterioso; sonidos fúnebres, graves; lamentos; latigazos exagerados, imitando cuchilladas*”¹², se suman a la lógica de alturas tritonal. La pregunta con la cual se inicia este texto

*“¿Dónde estarán?, pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía”*

no sólo instala el concepto de “no-lugar”, sino también de indeterminación y de atemporalidad, temáticas muy frecuentes en la producción borgeana. Piazzolla subraya magistralmente el clima del texto con una gestualidad musical basada en los elementos mencionados, en un registro grave, intensidad *piano* y con una búsqueda sonora “misteriosa”, “fúnebre”, “lamentosa”, contribuyendo a esto el uso de sonoridades percusivas, de sirenas y *glissandi*.

Es la pregunta por los muertos, por ese malevaje (fundador de la secta del cuchillo y del coraje) que, en esta instancia del poema, Borges los ubica en un “no lugar”. Pero también es la pregunta mitológica; es la pregunta llevada a un plano universal, la que nos remite a los dioses griegos. Pero mientras éstos tienen un lugar definido, (el Olimpo), el malevaje, “esos muertos”, no lo poseen: sólo perduran en el tango. Y ahí los busca Borges, en esa leyenda que es el tango, que es la “*postrera brasa*”, que es el último vestigio. En ese malevaje hay epopeya¹³ (porque son héroes) y hay fábula¹⁴, hay narrativa y hay tiempo. Pero también hay ironía. Ese

¹² Estas “cuchilladas” están gestualizadas con clusters ascendentes y descendentes en el piano.

¹³ Según el Diccionario de la Real Academia Española, epopeya es: 1) *Poema narrativo extenso, de elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia, y en el cual interviene lo sobrenatural o maravilloso.* 2) *Conjunto de poemas que forman la tradición épica de un pueblo.* 3) *Conjunto de hechos gloriosos dignos de ser cantados épicamente.*

¹⁴ Según el Diccionario de la Real Academia Española, fábula es: 1) *Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados.* 2) *Cada una de las ficciones de la mitología.* *La fábula de Psiquis y Cupido, de Prometeo, de las Danaides.* 3) *En las obras de ficción, trama*

malevaje que se acuchilla “*sin odio, lucro o pasión de amor*” se opone a los héroes de la epopeya clásica que encontramos en la *Iliada*, para quienes, precisamente, el odio, el lucro o la pasión de amor eran motivos de enfrentamiento. Sonoridades *ff*, “imitando cuchilladas”, “latigazos exagerados, como pelea”, el piano articulando clusters breves ascendentes y descendentes alternados rítmicamente con ambas manos en un registro agudo sugiriendo cuchilladas rápidas en el aire, contextualizan el ámbito narrativo del texto poético. Son las “homologías sinestésicas” culturalmente convencionalizadas que permiten que Piazzolla utilice esos efectos sonoros para denotar “cuchilladas, latigazos, peleas”. Pero esto ya no es tango¹⁵ concebido en el sentido tradicional del término. Sólo permanece cierta vinculación a través de los materiales rítmicos-melódicos y de la tímbrica. Este es el mundo del texto de Borges “sonorizado”, gestualizado musicalmente, metaforizado con sonidos.

En la cuarta sección se contextualizan otras preguntas:

*“¿Qué oscuros callejones o qué yermo
del otro mundo habitará la dura
sombra de aquél que era una sombra oscura,
Muraña, ese cuchillo de Palermo?
¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos
se apiaden) que en un puente de la vía
mató a su hermano el Ñato, que debía
más muertes que él y así igualó los tantos?”*

Las gestualidades musicales articulan sonoridades oscuras, estructuras armónicas concebidas como sonoridades en sí mismas, sin ningún sentido de tensión direccional, estáticas, graves, un ascenso y descenso escalístico y un despliegue triádico ascendente, contextualizan a los “oscuros callejones”, inhabitados, “del otro mundo”. El texto, enriquecido con metáforas, epítetos y sinécdoques retóricas, recuerda al Dante de la “Divina Comedia”. Y la presencia de “ese Iberra fatal...que mató a su hermano el Ñato”, (narrado, luego, en el poema “Milonga de los dos hermanos”) recuerda la historia de Caín y Abel.

Las estructuras de 4tas y 5tas sobre re y fa que sostienen la quinta sección durante 18 compases, nuevamente generan una sonoridad estática, atemporal, no direccional. Es la sonoridad de la atemporalidad del olvido. Es la “mitología de los puñales” que se pierde en el tiempo, que se “anula” en ese olvido porque no hay nadie quien la cuente; apenas un asomo en alguna noticia policial.

*Una mitología de puñales
lentamente se anula en el olvido;
una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales*

Pero dentro de ese contexto una melodía de violín surge con nitidez como una figura recortada, ondulante, que busca emerger, resabio de melodías tangueras. Y luego un gran *crescendo* donde todo el quinteto contextualiza una figura melódico-rítmica alrededor de la tríada de DoM, deteniéndose durante un compás sobre ella, generando expectativa, tensión, pregunta¹⁶. Y ahí se articula definitivamente la respuesta a la pregunta inicial.

*Aunque la daga hostil o esa otra daga
el tiempo, los perdieron en el fango,
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
Muerte, esos muertos viven en el tango*

Es en el tango, entonces, donde esos muertos, ese malevaje, sigue viviendo. Es ahí donde sobreviven no sólo a la muerte sino a “esa otra daga” que es el Tiempo y el olvido. Y, paradójicamente, Borges no los encuentra en el texto, en la letra, sino en la música y más

argumental. 4) Relación falsa, mentirosa, de pura invención, carente de todo fundamento. 5) Ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad. 6) mitología.

¹⁵Y aquí nos aventuramos a otra probable hipótesis: Piazzolla pone en primer plano aquellas sonoridades o “ruidos” que en el tango tradicional se articulaban como un sustrato de “mugre” o como resabios de los ritmos negros, otorgándole una jerarquía mayor que al campo de alturas y otorgándoles el rol de organizadoras del discurso musical.

¹⁶ Este tipo de gestualidades pueden evocar, por ejemplo, aquellas sonoridades convencionalizadas que acompañan narraciones ligadas al logro de una meta anhelada o la salida de alguna situación de incertidumbre o la superación de algún conflicto.

precisamente en la música de la milonga. Recordando esos tangos de Arolas y de Greco es cuando encuentra la respuesta a la pregunta planteada en la primera estrofa.

Y precisamente Piazzolla utiliza la palabra “tango” para iniciar una quinta sección, donde articula ese ritmo de milonga. Y es en este ritmo que se resuelve la expectativa que dejó la sección anterior. No es una resolución tonal; es una resolución discursiva en términos de tensión-distensión que acompaña la resolución narrativa. Pero cabe señalar que tampoco aquí estamos frente a una milonga tradicional. No están los componentes socialmente aceptados de una “verdadera” milonga. Solamente es un “eco”, un “sabor perdido” y “recuperado” en su rítmica y en su estructura formal.

Una última sección se inicia, alrededor de un sombrío do#m. Piano y guitarra conducen una nostálgica melodía, en un registro grave a la cual se le superpone sonidos del bandoneón acentuados, aislados y articulados en 8vas descendentes, que recuerdan los gestos vocales quejumbrosos de los madrigales renacentistas. El discurso musical se desvanece; sólo el contrabajo señala un andar en negras, acentuando el 1er y 3er pulso y los demás instrumentos van desapareciendo. Es el gesto del andar del malevo, que se aleja y se interna nuevamente en el tiempo y en la memoria. No hay final; sólo un recuerdo “venturoso”, quizás entusiasta, ilusionado por un pasado que retorna. Pero también está el destino del hombre, fatal, ineludible, el destino de un hombre que sólo “*dura menos que la liviana melodía*”. Y la música se va “deshaciendo”, desaparece; solamente un contrabajo perdura, articulando una forma abierta, sin final, suspendido, desvaneciéndose, como retornando al tiempo del cual partió.

En “Hombre de la Esquina Rosada” podemos encontrar recursos compositivos similares a los de “El Tango”. Dividida en siete números¹⁷, gira en torno a tres personajes del cuento homónimo de Borges: Francisco Real, Rosendo Juárez y la Lujanera. Rosendo Juárez, más conocido como “el Pegador”, representaba al cacique, al duro del barrio, a aquel personaje querido por algunos, admirado y respetado por todos. Famoso por la destreza con el puñal y

admirado por su coraje, con su sólo caminar hacía temblar a quien se le cruzaba. De melena grasienta, usaba prendas de plata y un sombrero alto de ala fina. No obstante, ante una situación extraña, en la que un forastero (Francisco Real) llega a retarlo, “el Pegador” reacciona cobardemente, por lo que huye para desaparecer casi por completo del resto de la historia.

Musicalmente, la aparición de Rosendo está contextualizada por una melodía en re menor en la región grave del piano y duplicada en el contrabajo. El ámbito tonal en modo menor, el registro, la textura, la intensidad *pp*, el *tempo*, y las acentuaciones típicas del *marcato*¹⁸ del tango tradicional, configuran una sonoridad oscura y misteriosa que metafORIZAN cierto andar pausado y seguro de aquellos compadritos del arrabal.

Ejemplo 2



El texto señala la manera en que Rosendo Juárez aparecía en escena:

“Sabía llegar de lo más paquete, en un oscuro, con las prendas de plata”

Aquí, el discurso musical contrasta entre sonoridades estáticas (acorde prolongado sobre do# menor) y “golpes” sobre un la# en registro grave y en contratiempo. La sonoridad global de tensión y estatismo contextualiza esa figura del “Pegador” tan temida y respetada por todos. Pero también utiliza recursos percusivos aleatorios duros, estáticos, reiterativos, cuando contextualiza:

“Nadie ignoraba que estaba debiendo dos muertes; era de los que pisaban fuerte; la suerte lo mimaba”

La aparición de Francisco Real (“el Corralero”) posee una gestualidad totalmente diferente a la de Rosendo. Una virulenta melodía descendente del violín, pone en juego un procedimiento

¹⁷ 1) Aparición de Rosendo; 2) Rosendo y la Lujanera; 3) Aparición de Real; 4) Milonga Nocturna; 5) Bailongo; 6) Muerte de Real; 7) Epílogo.

¹⁸ Básicamente, el *marcato* en el tango remite a fuertes acentuaciones sobre el 1er. y 3er. tiempo del compás y a acentuaciones sincopadas.

compositivo más cercano al dodecafonismo que a la tonalidad. La indicación “Solo (cadencial)” da cuenta de la intención de Piazzolla de no ajustarse a ningún patrón rítmico organizado y generar un discurso “ad libitum” y ausente de toda jerarquía tonal. Es una gestualidad que acompaña la personalidad de este personaje que es descrito como un hombre alto, fornido, de cara tipo indio, con vestimenta negra, con una chalina sobre un hombro y con un aspecto que denotaba autoritarismo y coraje.

El relator señala la llegada del Corralero:

“Yo soy Francisco Real, un hombre del norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero”

Ejemplo 3



Esta serie de doce sonidos descendentes, con acentuaciones sobre cada uno de ellos en una intensidad *ff*, gestualiza una sonoridad adireccional, tensa, arrolladora que subraya rasgos centrales en la personalidad del Corralero: la jactancia en su propio poder y la intención de derrotar y humillar a todo aquel que tenga fama de ser más guapo que él. Pero estos rasgos no lo eximen de su condena a muerte. Es el hombre de la esquina rosada, el narrador-protagonista quien ejecuta su muerte. Sin rencor y sin pasión, solamente cumple con matar a quien mató a su ídolo, al señor del lugar, a quien cumplía con los ideales y esperanzas de quienes lo conocían, a la grandeza que representaba para él Rosendo Juárez.

El otro personaje importante del cuento es la Lujanera, una mujer que pese a su condición de prostituta, es la más bella que hay en el lugar. Sobresale ante las demás mujeres del barrio no sólo por su belleza sino por su coraje de buscar siempre la compañía del más poderoso. Codiciada por todos los hombres, solamente acompañaba a Juárez hasta que éste no acepta el reto del Corralero. La decepción que le ocasiona esta actitud, hace que lo abandone para seguirlo a Real. Esta personalidad ambigua, dominada por la conveniencia y el oportunismo, la conduce a ser testigo directa de la muerte de Real. Musicalmente, su aparición en la obra está junto a Rosendo. Una “melancólica” melodía de oboe, en un ámbito de mi menor y organizada en base al intervalo de 2da. menor, se irá expandiendo trabajosamente hasta alcanzar la 8va. Pero es ese intervalo de 2da. menor, alrededor del sonido do, construyendo un contorno melódico ondulante, circular, en un registro central-grave y una intensidad en *mf*, el que le da ese carácter “melancólico” que Piazzolla pide para la entrada de la Lujanera. El oboe aporta, tímbricamente, una sonoridad penetrante y quejumbrosa.

El vínculo que establece con Rosendo, está metaforizado por un ámbito sonoro donde conflictúan dos gestualidades diferentes. Una, es la melodía del oboe, quejumbrosa, implorante, recurrente; la otra, sonoridades basadas en bloques armónicos reiterativos, implacables, imperturbables, en el ámbito de las cuerdas. Estos bloques armónicos están basados en la superposición de la tríada de mi menor (viola, violoncello y contrabajo) y un SiM7 (violín 1 y 2), generando una tensión armónica que se contrapone con la melodía ondulante del oboe. Es la Lujanera rogando por la guapeza de Rosendo y la pertinaz negativa de éste a aceptar el reto del Corralero.

Ejemplo 4

The image shows a musical score for a piece titled "Solo (Melancólico)". The score is written for a flute or saxophone and a piano. The piano part is highly detailed, with multiple staves and various articulations such as "Pizz." (pizzicato) and "pp" (pianissimo). The tempo is marked "mf" (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Quizás esta nueva resignificación del tango haya sido posible sólo en un Buenos Aires de la década del 60, que empezaba a transformarse en una metrópolis cambiante y contrastante, integrada por una sociedad interesada por lo innovador y lo progresista. Lo que esta música ha puesto en duda (controversia¹⁹ que aún permanece en los círculos tangueros), es su adhesión al género musical tango. Pero lo que no puede negarse es que la asociación de la música de Piazzolla con la ciudad de Buenos Aires es un hecho irrefutable. Como también lo es su historia tanguera y su inserción en un conflicto más universal: el de tradición vs. modernidad. Paradojalmente es tango, no siéndolo. Son gestos tangueros resignificados, atravesados por sonoridades del género en lucha con otros lenguajes y estilos. Piazzolla somete los significantes tradicionales a una nueva significación a partir de los símbolos, mitos y ritos del texto y en base a una construcción cultural, intersubjetivamente aceptada y basada en homologías sinestésicas y en arquetipos culturales. La música de Piazzolla no sólo revitalizó al género tango sino que revitalizó, también, su capacidad simbólica. En estas obras es factible explorar la tradición, la modernidad, la vanguardia, lo universal, lo simbólico, lo ritual, lo

mitológico como factores que han construido una nueva estética del tango. Una estética que reinterpreta los contenidos previos, otorgándole a los nuevos significantes la representación de los viejos significados y erigiéndose en símbolo del urbanismo de Buenos Aires.

Referencias

- BALDERRABANO, Sergio. 2006. "*Reflexiones en torno a la gestualidad musical*" en Actas de las "2º Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales. JIDAP. 2006", editado en CD; Facultad de Bellas Artes (UNLP)
- 2007. "*Consideraciones en torno a la significación expresiva del discurso musical tonal*", en Actas de las V Jornadas de Intercambio Artístico del IUNA.
- GEERTZ, Clifford. 1991. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa editorial, 1991.
- HATTEN, R. 2001. "Embodying Sound: The Role of Semiotics". Disponible en www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html. *Musical Gesture*. Disponible en <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>: Cyber Semiotic Institute Toronto.
- JUNG, Carl G. 1957. "Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*, ed. Carl G. Jung (Barcelona: Luis Caralt Editor S.A., 1977), 17-102.
- KIVY, Peter. 1989. *Sound Sentiment*. Philadelphia: Temple University Press
- LOPEZ CANO, Rubén. 2005. "*Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva*

¹⁹Esta controversia, desde el punto de vista compositivo, se centra en múltiples aspectos, entre los que podemos señalar: tendencia constructiva no vinculada a un desenvolvimiento lineal del tiempo musical, espacio temporal donde coexisten temporalidades heterogéneas, una estética que ha desterritorializado al tango a través de la incorporación de materiales y procedimientos ajenos, rupturas estructurales con el tango tradicional, pero manteniendo gestualidades básicas, evasión de la construcción narrativa lineal, donde la relación sintáctica tensión-distensión no conduce necesariamente hacia una meta discursiva, exacerbación de la repetición, retorno a materiales sin desarrollar, carencia de procesos moduladores paulatinos y de transiciones, yuxtaposiciones rítmicas y textuales.

de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico (actualizado junio 2007).
www.lopezcano.net

MAINGUENEAU., Dominique. 1989. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires. Hachette S.A.

MARCONI, Luca. 2001. *Música, semiótica y expresión: La música y la expresión de emociones*. En "Música, lenguaje y significado", Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada, editores. Colección "Música y pensamiento". Universidad de Valladolid.

PARRET, Herman. 1995. *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires. Edicial.

ZÁTONYI, Marta. 2002. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Argentina. Kliczkowski

-----2005. (Texto y compilación) *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*. Buenos Aires. Biblioteca de la mirada.

-----2006. *Gozar el Arte, gozar la arquitectura*. Buenos Aires. Infinito

-----2007. Apuntes del Seminario *Problemas actuales de la estética y la teoría del arte*. Facultad de Bellas Artes (UNLP)

-----2007. *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires. Claves para todos.