

Gestualidades musicales en la obra “El Tango” de Piazzolla-Borges¹

Sergio Balderrabano² // Profesor Nacional de Música, Conservatorio Nacional de Música Carlos L. Buchardo. Con especial preparación otorgada por la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Artes, FBA, UNLP. Profesor Titular de Lenguaje Musical Tonal, FBA, UNLP.

Alejandro Gallo // Profesor de Música, Orientación Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Adjunto de Lenguaje Musical Tonal, FBA, UNLP.

Paula Mesa // Licenciada en Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Artes, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de Lenguaje Musical Tonal, FBA, UNLP. Fue becaria de la UNLP y del Fondo Nacional de las Artes.

Dentro del campo específico de la música académica el concepto de *gesto musical* remite, frecuentemente, a una especie de traducción corporal que surge de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. Desde esta perspectiva, hablar de *gestualidad musical* puede referirse, por un lado, a una gestualidad entendida como el vehículo con el que un músico comunica corporalmente ese complejo universo de sensaciones, imágenes y movimientos que surgen al hacer música y, por otro, a esa multiplicidad de movimientos corporales que nacen en los oyentes al escuchar obras musicales y que es característico del ámbito de la música popular. De esta forma, el *gesto musical* puede ser considerado como una serie de movimientos físicos que funcionan como un conjunto de interpretantes kinéticos/ visuales del fenómeno sonoro.

Sin embargo, desde otras perspectivas, dicho concepto ha sido motivo de múltiples indagaciones como una posible herramienta de análisis de obras musicales.³ Nuestro enfoque parte de la idea de que el gesto musical permite vincular los materiales que construyen una obra musical con algún tipo de significación particular. Habida cuenta de que toda obra musical, desde un punto de vista sintáctico, es el resultado de la interacción entre sus diferentes materiales (melodía, armonía, ritmo, textura, etc.), el emergente gestual remite más al mundo de significaciones que surgen de la interacción entre dichos materiales que al mundo de sus lógicas constructivas sintácticas.

Para Robert Hatten, la idea de gesto musical alude a un concepto holístico, a partir del cual los materiales armónicos, melódicos, rítmicos y métricos, junto con

indicaciones de tiempo, articulaciones, dinámicas y tímbricas, interactúan en un todo indivisible. Nos enfrentamos, entonces, a un sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera sucesión de sonidos y ritmos encadenados. Esta concepción permite concebir al gesto musical como una inscripción en el material sonoro que llegará a constituirse en la huella de un proceso poético. Pero para percibir esta inscripción habrá que ir más allá de los enfoques estructuralistas, ya que éstos 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 que no son evidentes en la partitura.

Al integrar las perspectivas estructuralistas con las gestuales, podemos decir que un posible enfoque metodológico de análisis musical podría centrarse en el recorrido que va desde el estudio de los comportamientos sintácticos de los materiales que construyen una obra musical hasta su concepción como *gestos*. Percibir dichos materiales en su dimensión gestual es, en definitiva, entenderlos como una continuidad discursiva que adquiere algún tipo de significación.⁴

A partir de estas consideraciones, creemos pertinente señalar que los campos de significación que emergen de los materiales musicales concebidos como *gestos* no se construyen de una forma azarosa sino que se asientan en convenciones culturales intersubjetivamente aceptadas en una determinada sociedad. Por este motivo, estudiar las obras musicales atravesadas por el mundo social al que pertenecen permite pensarlas no sólo como meras sintaxis sujetas a normativas sino como discursos instalados en un mundo cultural específico. En consecuencia, no tendrán un sentido estable, universal o fijo, sino que se les adjudicarán significaciones plurales, móviles y serán construidas a partir del encuentro entre una determinada producción y su recepción, entre las lógicas constructivas que le dan su estructura y las competencias y las expectativas de los públicos que se adueñan de ellas. Por este motivo, las obras musicales pueden ser re-

leídas a partir de las concepciones mentales y afectivas constituidas en la cultura a las que pertenecen. Así, el análisis musical podrá verse enriquecido por dar cuenta no solamente de dichas lógicas, sino por concebirlas como una interesante fuente de reflexión acerca de la construcción del lazo social, de los sustratos políticos que la sostienen, de la conciencia de la subjetividad y hasta de la relación con lo sagrado.

Por último, y en función del proceso de análisis que desarrollamos en este trabajo, es importante señalar que del concepto de *gesto* también emergen concepciones perceptuales vinculadas a los aspectos expresivos del discurso musical.⁵ Consideramos que una obra musical es expresiva de diferentes emociones porque posee semejanzas con el comportamiento y con la expresión humana y porque puede llegar a mimetizar el parecer y el sentir característicos de ciertas emociones. Dicho de otra manera, la música puede articular ciertas emociones porque éstas tienen características fisiognómicas que pueden ser enmarcadas musicalmente.⁶ Tales emociones poseen ciertas analogías con aquellas propias de las sensaciones humanas. Por ello podemos percibir, por ejemplo, que en nuestra cultura es posible establecer una vinculación entre las tipologías suave, ondulante y delicada de la sensación o la gestualidad corporal amorosa o entre las tipologías angulares, percusivas o hirientes de la sensación o la gestualidad corporal agresiva. De este modo, se establecen vinculaciones entre los significantes musicales, como las estructuras armónicas, los comportamientos rítmicos y melódicos, la instrumentación, los registros, las dinámicas, etc., y las significaciones particulares, como la sensación de terror, de alegría o de sensualidad que el oyente le adjudica a esos significantes.⁷

Luego de esta breve introducción, nos abocaremos a investigar el entramado discursivo de la obra “El Tango” con música de Piazzolla y texto de Borges, desde el punto de vista de la gestualidad musical como metáfora sonora de la semántica del texto poético. El enfoque metodológico se fundamenta en un análisis gestual

del discurso musical y en metodologías de análisis del discurso y del análisis fenomenológico. Como objetivo, intentamos dar cuenta de las originales propuestas gestuales empleadas por Piazzolla en esta obra, concebidas como emergentes sonoros de la interacción con el texto poético.

Para el logro de estos objetivos, partimos de dos hipótesis principales:

- Piazzolla pone en funcionamiento comportamientos musicales de los cuales derivan gestualidades vinculadas a la semántica del texto escrito, a sus múltiples significaciones y simbolizaciones;⁸

- en el texto, Borges construye una mitología que narra acerca del origen del tango y de Buenos Aires y tipos y arquetipos⁹ sobre las figuras de los personajes implicados en las narrativas tangueras en las que se despliega, 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.

Contexto poético-musical

El poema “El Tango” forma parte del disco del mismo nombre, una obra compuesta por Piazzolla en la que aparecen una serie de textos de Borges: “Milonga de Jacinto Chiclana”, “Alguien le dice al Tango”, “El tífere”, “Milonga de Don Nicanor Paredes”, “Oda íntima a Buenos Aires” y el cuento “Hombre de la esquina rosada”.¹⁰ Si bien esta obra puede ser analizada desde una perspectiva narratológica –ya que en ella se cuentan cosas, se relatan hechos, se narran historias, se describen espacios concretos y abstractos, míticos y sociales, reales e irreales–, nuestro interés radica en analizarla desde la perspectiva del género canción para estudiar la interacción entre la gestualidad musical y los procesos narrativos del texto poético.

A pesar de que se perciben gestualidades tangueras, resulta evidente que en “El Tango” Piazzolla exploró campos sonoros, formales, dinámicos, articularios, tímbricos y expresivos que se alejan de la concepción compositiva del tango tradicio-



Piazzolla, "El Tango", c. 1a 5

nal. Y este alejamiento se debe no sólo a su original forma de resignificarlo, sino a que el punto de partida de su construcción está más ligado a la semanticidad del texto poético que a las lógicas constructivas del tango tradicional. En otras palabras, la música asume más el rol de vehiculizadora de la semántica del texto poético que de reproductora de las lógicas tradicionales. Esto puede deducirse de las palabras del propio Piazzolla:

La música para el poema "El tango" de Jorge Luis Borges ha sido especialmente compuesta obedeciendo y respetando su contenido. Esto me ha dado la oportunidad de experimentar con música aleatoria en todas las partes de percusión.¹¹

La *obediencia* y el *respeto* del contenido del texto poético fue lo que le permitió a Piazzolla explorar nuevas gestualidades musicales basadas en comportamientos aleatorios y articulados en formas no convencionales de ejecución instrumental. Este mismo autor fue quien explicó cómo introducir el mundo de la música aleatoria no sólo al ámbito de su quinteto instrumental, sino como propuesta estética al ámbito del tango.

El violín produce distintos efectos percusivos golpeando con el anillo sobre la punta de su mango pizzicatos con glissé, imita a una sirena mediante el glissé sobre las cuerdas, imita a la lija con la punta del arco (comienzo) detrás del puente y a un tambor

con pizzicati sobre la uña entre dos cuerdas. La guitarra eléctrica imita al bongó, a sirenas con efectos de glissé, agrega segundas menores y extraños efectos con las seis cuerdas al aire detrás del puente. El pianista golpea con las palmas de las manos sobre las notas agudas y graves del piano y con el puño las notas más graves [...]. Todos estos efectos son improvisados, por lo que de tal manera se logra la introducción de la llamada música aleatoria en el tango.¹²

Piazzolla indica claramente cómo utilizar los instrumentos de forma no convencional con la finalidad de obtener resultados sonoros percusivos. Pero, además, agrega en la partitura indicaciones acerca de la sonoridad que desea lograr:

güiro, caja, misterioso; imitar sirena, lamentos; sonidos fúnebres, graves, acordes menores, glissés; imitar güiro a piacere, como pelea; latigazos exagerados, como pelea, a piacere; tambor; un latigazo agudo y uno grave; tocar las cuerdas una por una o arpegjirlas; sonidos o ruidos imitando cuchilladas.¹³

De esta forma, el compositor inserta en la obra una zona de aleatoriedad improvisada entre secciones organizadas tonalmente que resignifican las estructuras tradicionales del tango y las subordinan, como se verá más adelante, a las significaciones del texto poético. Desde este lugar, una escucha global de la obra nos permite percibir la tensión dialéctica 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.

Análisis musical

La obra "El tango" comienza con una sección de 16 compases (organizados en 5 + 5 + 6 compases) sobre un pedal de Ebm6/C (o Cm5b7) y un *diseño motivico* de 4tas y 5tas a distancia de 2das menores entre el bandoneón y el violín. La estructura rítmica responde a la típica organización piazzolleana, 3 + 3 + 2. Más que un comportamiento tonal, en esta sección inicial se percibe una referencialidad al acorde pedal y al *diseño motivico* citados. Desde este lugar, la estructura formal se organiza en torno a la rearticulación del acorde y el *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, sobre la base de 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.

A pesar de esta dinamización, la gestualidad emergente, sobre la base de 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 un ahora atemporal; no prevé 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 y cerrado en sí mismo, que anticipa, metafóricamente, aspectos semánticos del texto poético.

Un *arrastre* en la voz grave del piano da lugar a la yuxtaposición de una segunda sección de 24 compases organizada en 8 + 16. Esto da inicio al tango, a lo conocido, a la referencia discursiva. En esta segunda sección (c.17 al 40) se organiza un discurso tonal que adquiere mayor relevancia al encontrarse yuxtapuesto a las características discursivas de la sección anterior. Basada en la secuencia armónica II7-V-I dentro de la polaridad LaM-Fa#m y en una textura, organización rítmica, acentuaciones y estructura formal del tipo ABA,¹⁴ remite a las gestualidades tangueras tradicionales. En esta ocasión aparece la temporalidad, hay direccionalidad, hay tango. Pero el interrogante que surge es: ¿hacia dónde se dirige esta sección? Y la respuesta no se hace esperar: hacia una incertidumbre, hacia una pregunta, hacia lo indeterminado.

En la tercera sección (c. 41 al 80) Piazzolla explora ese mundo de sonoridades aleatorias mencionadas anteriormente. Si bien ya en la primera sección emplea procedimientos no ligados a la tonalidad tradicional, en ésta se aleja definitivamente de dichos procedimientos. En principio, es interesante percibir aquí el marcado contraste discursivo con la sección anterior, lo cual realza su gestualidad aleatoria. Al estar más ligada a ciertas lógicas tangueras, la gestualidad previsible de dicha sección acentúa marcadamente la indeterminación de esta tercera sección.

A partir del c. 41 –y a pesar de percibirse en el bajo el fa# como tónica– 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 que pierda el sentido de tensión direccional o de sonidos sensibles, como se lo concibe en los contextos tonales tradicionales. Es decir que el concepto tradicional de tónica, concebido culturalmente como un lugar de reposo, de resolución de tensiones, de llegada narrativa, de referencialidad, se resignifica 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 se suman a la lógica

Piazzolla, "El Tango", c. 41 a 44

de alturas tritonal. Indicaciones expresivas como "imitar sirenas; misterioso; sonidos fúnebres, graves; lamentos; latigazos exagerados, como pelea, a piacere, imitando cuchilladas"¹⁵ (gestualizado con *clusters* ascendentes y descendentes en el piano), contextualizan el comienzo del poema.

Es interesante observar como Piazzolla construye con estos elementos gestos musicales cuyos rasgos internos permiten resaltar factores importantes de la trama verbal.

¿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.¹⁶

La pregunta con la cual se inicia el texto no sólo instala el concepto de *no-lugar*, sino también de indeterminación y de atemporalidad, temáticas que fueron 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 y lamentosa*, contribuyendo a esto el uso de sonoridades percusivas, de sirenas y *glissandi*.

La pregunta se reitera:

¿Dónde estará (repito) el maldvaje,
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en pérdidas poblaciones,
la secta del cuchillo y del coraje?
¿Dónde estarán aquellos que pasaron
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?
Los busco en su leyenda, en la postrera
brasa que, a modo de una vaga rosa,
guarda algo de esa chusma valerosa
de los Corrales y de Balvanera.¹⁷

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 ubica en un *no lugar*. Pero también es la pregunta mitológica, 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 epopeya (porque son héroes) y hay fábula, y narrativa, y tiempo. Pero también hay ironía. Ese malevaje que se acuchilla “sin odio, lucro o pasión de amor” se opone a los héroes de la epopeya clásica de *La Ilíada*, 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 que sugiere 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 tango en el sentido tradicional del término. Sólo permanece cierta vinculación por medio de los materiales rítmicos-melódicos y de la tímbrica. Este es el mundo del texto de Borges *sonorizado*, gestualizado musicalmente, metaforizado con sonidos.

La tercera sección se interrumpe abruptamente y luego de dos compases de silencio un acorde G#m9/C inicia una cuarta sección (c. 81 al 115). Expandido estáticamente durante dos compases a cargo del contrabajo y la guitarra, dicho acorde se mantendrá luego como una estructura pedal basada en dos planos rítmicos diferentes y sobre la cual el piano, el violín y el bandoneón inician una escalística de sol# dórico ascendente y descendente en su propio ámbito rítmico. Un diseño melódico basado en el acorde de G#m7 cierra esta

sección a la cual se le yuxtapone otra contrastante (a partir del c. 95) no ligada a las consecuencias del comportamiento tonal. Esta quinta sección se organiza en torno a sonoridades verticales de 5tas y 4tas sobre Re y luego sobre Fa que dan sustento a un solo de violín. Toda la intensidad *pianissimo* de esta sección concluye en un *crescendo* y una textura desplegada por todo el quinteto que desemboca sobre la tríada de DoM.

La cuarta sección contextualiza 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?¹⁸

Las gestualidades musicales articulan sonoridades oscuras y 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 que 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.¹⁹

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 aparece 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, pregunta. Este tipo de gestualidades pueden evocar, por ejemplo, aquellas sonoridades convencionalizadas que acompañan narraciones ligadas al logro de una meta anhelada, la salida de alguna situación de incertidumbre o la superación de algún conflicto. 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.²⁰

Es en el tango 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 precisamente, en la música de la milonga. Mientras recordaba los tangos de Arolas y de Greco encontró la respuesta a la pregunta planteada en la primera estrofa:

En la música están, en el cordaje de la terca guitarra trabajosa que trama en la milonga venturosa la fiesta y la inocencia del coraje. Gira en el hueco la amarilla rueda de caballos y leones y oigo el eco de esos tangos de Arolas y de Greco que yo he visto bailar en la vereda.²¹

Piazzolla, precisamente, 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 tampoco aquí estamos frente a una milonga tradicional. No es “Jacinto Chiclana” que, según Piazzolla, es uno de “los temas simples de esta grabación”.²² Esta Milonga está fundada en una gestualidad de la mi-

longa, no en su estructura “simple” y convencional. Y dicha gestualidad está basada, fundamentalmente, en su célula rítmica y en las funciones armónicas de IV-V-I que no articulan las sonoridades tradicionales fundadas en estructuras triádicas y con séptimas. Están resignificadas por la articulación de estructuras acórdicas paralelas por 2das y 4tas y por un diseño melódico que es emergente de ese paralelismo y no como un plano diferenciado del tipo melodía con acompañamiento.

Evidentemente, la organización interna de esta sección está atravesada por otra estética, por otras significaciones. Es sólo en su estructura externa, en la tímbrica, en ciertos gestos acentuales, en las correspondencias motivicas y fraseológicas, que podemos remitirnos a la milonga. No están los componentes socialmente aceptados de una verdadera milonga; es solamente un *eco*, un *sabor perdido y recuperado* en su rítmica y en su estructura formal. Nuevamente, aparece la mirada renovadora de Piazzolla, sus nuevas estéticas elaboradas a partir de su saber académico.

Sin embargo, esos recuerdos son sólo instantes que alcanzan a recuperar lo perdido:

En un instante que hoy emerge aislado,
sin un antes y después, contra el olvido
y que tiene el sabor de lo perdido,
de lo perdido y lo recuperado.²³

Se inicia una última sección, alrededor de un sombrero do#m. Piano y guitarra conducen una nostálgica melodía, en un registro grave al que se le superponen sonidos acentuados, aislados y articulados en 8vas descendentes, que recuerdan los gestos vocales quejumbrosos de los madrileños 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; sólo perdura un contrabajo, articulando una forma abierta, sin final, suspendido, desvaneciéndose, como retornando al tiempo del cual partió.

Quizás esta nueva resignificación del tango haya sido posible sólo en un Buenos Aires de la década del 60, que empezaba a transformarse en lo que es hoy: una metrópolis cambiante, contrastante, extrovertida e introvertida a la vez. Una música aceptada por una clase media, por profesionales, intelectuales y estudiantes provenientes de una universidad politizada. Una sociedad interesada por lo innovador y lo progresista.

Lo que se ha puesto en duda –controversia 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. El mismo Piazzolla ha dicho que su música es música de Buenos Aires. Y de esta forma evita, elegantemente, seguir vinculado a los aspectos tradicionalistas del género tango y trascender la oposición tradicionalistas vs. renovadores. Pero de lo que no puede escapar es de su historia tanguera y de su inserción en un conflicto más universal: el de tradición vs. modernidad. Y

esta controversia se da porque su mundo sonoro, si bien está enraizado en el tango, también se encuentra atravesado por otros lenguajes provenientes del mundo académico y por otros géneros de la música popular. Paradojalmente, es tango no siéndolo. Es música de Buenos Aires pero con raíces tangueras y milongueras. Son gestos tangueros resignificados, atravesados por sonoridades del género en lucha con otros lenguajes y estilos. En este sentido, encontramos en Piazzolla la maravillosa paradoja de la historia: la permanencia en los cambios.

En definitiva, en esta obra (como en casi toda su obra), Piazzolla no se basa en las relaciones significante-significado articuladas en el tango tradicional, sino que construye nuevas relaciones, nuevos signos. Somete a los significantes tradicionales a una nueva significación a partir de los símbolos, mitos y ritos del texto. La vinculación texto-música no se establece a partir de significaciones preestablecidas –como una suerte de correlato apriorístico entre palabras y sonoridades específicas–, sino a partir de 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 también a su capacidad simbólica. En esta obra (como en las del ciclo de canciones a la cual pertenece) 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.

Notas

- 1 Este artículo se desprende del texto “Reflexiones en torno a la gestualidad musical”, presentado en las II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas Praxiográficas (JIDAP), FBA, UNLP, 2006.
- 2 Los autores forman parte del Proyecto de Investigación “Aspectos gestuales en la música tonal”, enmarcado en el Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y

Cultura de la Nación, en el período 2010-2013.

- 3 La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual se puede encontrar en las producciones de teóricos como Robert Hatten, Alexandra Pierce, David Lidov, Roland Barthes, Kofi Agawu, Wye Allanbrook, Sandra Rosenblum, Wilton Coker, Ernst Kurth y Eero Tarasti, entre otros.

- 4 De acuerdo con Rubén 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 [...] 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”. Ver: Rubén López Cano, “Semiótica, semiótica de la música y se-

miótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”, 2007.

5 “Consideraciones en torno a la significación expresiva del discurso musical tonal”, V Jornadas de Intercambio artístico, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), 2007.

6 Peter Kivy señala que un fragmento musical no es una expresión de sino que es expresivo de. Al referirse al inicio de *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. Ver: Peter Kivy, *Sound Sentiment*, 1989.

7 Las vinculaciones que pueden establecerse entre ciertas sonoridades o significantes musicales, y las sensaciones o gestualidades corporales que percibe un oyente, es decir, las significaciones particulares, se fundan en lo que se conoce como *homologías sinestésicas*. Este concepto nos lleva a considerar metafóricamente un *como si* implícito en el sentido, por ejemplo, “esto suena *como si* llorara” o “esto suena *como si* alguien caminara”.

8 Según Clifford Geertz las significaciones se encierran en símbolos y estos se plasman en mitos y ritos conexos. Ver: Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, 1991. Al respecto, Carl Jung expone: “Una palabra o una imagen son simbólicas cuando representan 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”. Ver: Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, 1957, p. 19.

9 De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, los arquetipos son imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman 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. [...] 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 la emoción. Estas asociaciones históricas son el vínculo existente entre el mundo racional de la conciencia y el mundo del instinto”. Ver: Carl Jung, *op. cit.*, 1957, p. 21.

10 Astor Piazzolla y Jorge Luis Borges, *El Tango*, editado por el diario *La Nación*. Fabricado y publicado por La Laida Editora S.R.L. bajo licencia Universal Music Argentina S.A. Versión original. Intérpretes: Astor Piazzolla y El Quinteto Nuevo Tango, con Edmundo Rivero y Luis Medina Castro.

11 Este comentario aparece en el cuadernillo que acompa-

ña la versión de esta obra en *Borges y Piazzolla. Tangos y Milongas* [CD], Milan Sur, 1996. Álbum producido por Alejandra Kaufman y Emmanuel Chamboredon para Editions Milan Music. Intérpretes: Quinteto de Daniel Binelli junto con Jairo y Lito Cruz.

12 *Ibidem*.

13 Estas indicaciones aparecen en la partitura original y son propuestas por Piazzolla.

14 Estas referencialidades remiten a un tipo de organización musical que puede considerarse como fundante de lo que se conoce como *sistema tonal*, y es muy frecuente encontrarla en canciones populares. En los tangos tradicionales podemos hallar este tipo de secuencias armónicas y organizaciones formales que se instalan como lógicas compositivas características.

15 Indicaciones expresivas de Piazzolla en la partitura original.

16 Jorge Luis Borges, “El Tango”, 1964, p. 36.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 Los otros son “Alguien le dice al tango” y “El títere”. En este caso, lo “simple” remite a su condición de milonga tradicional, a una “milonga guitarrera, o sea, el tipo de milonga improvisada”, según los dichos del propio Piazzolla.

23 Jorge Luis Borges, *op. cit.*, 1964, p. 36.

Bibliografía

BALDERRABANO, Sergio: “Consideraciones en torno a la significación expresiva del discurso musical tonal”, en Actas de las V Jornadas de Intercambio Artístico, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte, 2007.

_____ “Reflexiones en torno a la gestualidad musical”, en Actas de las 2^ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), La Plata, FBA, UNLP, 2006.

BORGES, Jorge Luis: *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1991.

JUNG, Carl: (1957) *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis Caralt Editor, 1977.

KIVY, Peter: *Sound Sentiment*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.

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

Fuentes de Internet

HATTEN, Robert: “Embodying Sound: The Role of Semiotics”, en Semiotics Institute Online [En línea] <http://semioticon.com/sio/courses/musical-gesture/role-of-semiotics/> [Consulta: 14 de junio de 2011].

LOPEZ CANO, Rubén: “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”, en *lopezlezcano.net*, 2007 [En línea] http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica_Musica.pdf [Consulta: 14 de junio de 2011].