



¿Por qué el tango? Una propuesta operativa para la composición a partir de los mecanismos perceptuales-cogniti- vos que genera el gesto musical.

Edgard Guillermo Moya Godoy

Departamento de Música – Facultad de Artes UNC

edgardmoyagodoy@gmail.com

Licenciatura en Composición Musical

Recibido: 15/02/2021 – Aceptado: 23/05/2021

Resumen

Comúnmente las audiencias conformadas por personas sin formación musical se posicionan frente a la música concebida en estéticas “actuales” con actitudes que van desde la sorpresa al rechazo, por el simple hecho de no entender sus diversas lógicas. Existen operatividades que el compositor puede poner en juego a la hora de construir su discurso, que facilitarán a estas audiencias el proceso de asimilación de estas “nuevas músicas”. Probablemente los mecanismos cognitivos no solo son un punto de partida para establecer principios comunes que guiarán la experiencia musical, sino lo que efectivamente relacione al compositor y sus potenciales audiencias.

Palabras claves

Música contemporánea – Percepción - Compositor.

The Reason for Tango A Functional Proposal for Composition Drawn from the Perceptual-cognitive Mechanisms Generated by the Musical Gesture.

Abstract

Usually, audiences consisting of people without musical training respond to the music created in “current” aesthetics with attitudes ranging from surprise to rejection. This is led by the simple fact that they do not understand its diverse logic. There are functionalities that a composer can use

at the time of the development of their discourse which can facilitate the audiences' process of assimilation of this "new music". It is probable that cognitive mechanisms will not only be a starting point to establish common principles to guide the musical experience, but that they will also effectively link composers with their future audiences.

Key words

Contemporary Music – Perception - Composers.

Introducción

En el presente trabajo propongo acercarme a dos conceptos estéticos musicales, resignificando uno de ellos, el *punteo* (empleado por Joaquín Zamacois, Julio Bas y William Caplin), y definiendo otro, el *gesto-tango*. Este acercamiento se da a través del estudio de los elementos constitutivos del género tango y de la identificación perceptual de su conducta en tanto naturalezas de configuración duracional. Compositivamente, la formalización de estas naturalezas es llevada a la praxis en mis obras. De esta manera, los conceptos, hipótesis y procedimientos son aplicados para lograr composiciones originales. Perceptualmente, estas perspectivas planteadas señalan básicamente la relación de las audiencias con aquellas músicas construidas a partir de lógicas ajenas o desconocidas para las mismas, y proponen al compositor una manera de concebir sus discursos atendiendo a esa relación, aplicando principios cognitivos que son comunes a los procesos perceptuales de nuestra especie humana. Por lo tanto, indagar en los procesos y mecanismos cognitivos que dan cuenta del fenómeno perceptual de la audición e investigar sobre los aspectos musicales y culturales que forman parte del fenómeno multidimensional del tango, para luego vincularlos como operatividad compositiva, son los objetivos de este trabajo.

El concepto estético de *Punteo*

De los procesos cognitivos de percepción

Mi idea estética¹ de *punteo* parte de un concepto estético fundado en la experiencia perceptual en tanto *reconocimiento de gestos* guardados activamente en la memoria. Estos gestos se transformarán en “algo común” que permite guiar una búsqueda de comprensión en cualquier nueva experiencia perceptual del individuo; eso que se encuentra inserto allí en la miríada de información como elemento “común”, eso mismo funciona como *punteo*.

Sin lugar a dudas, las experiencias musicales previas e incluso aquellas que fueron indirectas o, mejor dicho, el resultado del impacto cultural, tuvieron un rol relevante en la constitución del perfil compositivo y de los recursos que conforman el acervo de quien compone, de quien interpreta y de quien escucha. Por lo tanto, preservar las experiencias previas en el hombre es algo de inmensa importancia para toda su vida, porque de esta manera se “facilita su adaptación al mundo circundante creando y formando hábitos y costumbres que se repiten en circunstancias similares” (Vigotsky, 2003, 11-12).

Entender el concepto estético de *punteo* que aquí se propone, vinculándolo a la elección del tango como naturaleza musical con claras características que lo definen, es, por lo tanto y en relación a esto, la experiencia perceptual auditiva y la memorización de la misma. Dicho en otras palabras, todo lo que guardé en mi memoria como “tango” de todo aquello que escuché y entendí como “tango”.

Según Vigotsky (2003), “la creación no existe únicamente donde se crean grandes obras históricas, sino también donde quiera que el hombre imagine, combine, transforme y cree algo nuevo, por pequeño que sea en comparación con la obra de los genios” (15), por lo tanto, es una actividad y un comportamiento inherentemente humano. Es de esta manera que el ser humano muestra en su conducta dos maneras básicas de proceder: la *actividad reproductora*, que está estrechamente ligada a la memoria, y consiste en reproducir y repetir normas ya creadas o formadas con anterioridad o revivir huellas de impresiones anteriores; y la *actividad combinatoria* (o creadora), donde no se reproducen las mismas impresiones experimentadas o simplemente se restauran las huellas de excitaciones pasadas, sino que se generan nuevas imágenes y acciones mediante la combinación y transformación de

¹ Entiendo a la estética como estudio general de la percepción, por lo tanto, no un análisis de valores artísticos sino del impacto sensorial que producen las estructuras artísticas en relación con los mecanismos cognitivos.

los elementos de aquellas experiencias anteriores, logrando de todo ello una nueva *representación*. Así, “esta habilidad para organizar los elementos, combinar lo viejo con lo nuevo constituye la base de la creación” (Vigotsky, 2003, 17).

En el aspecto creativo, aplicando lo antes mencionado, esto quiere decir que la experiencia auditiva y la memoria auditiva han conservado rasgos que luego se ponen en juego en nuevas combinaciones para construir obras en relación a lo entendido como tango. Es por esto que me he preguntado ¿cuáles son esos rasgos? Y, si fuese posible analizarlos y ordenarlos, ¿no sería útil dicho ordenamiento para organizar parte de mi mundo compositivo?

La actividad reproductora como así también la combinatoria sucede tanto en manifestaciones motoras como mentales-cognitivas, y son estos conjuntos de acciones los que nos permiten manipular los objetos físicos o abstractos de nuestro entorno. Esto es lo que se denomina *esquema*. Es así que Juan Delval (2002), siguiendo a Piaget, define el esquema como “la sucesión de acciones, reales o mentales, que tienen una organización y que son susceptibles de aplicarse a situaciones semejantes, (teniendo un elemento desencadenante y un elemento efector); los esquemas se automatizan y son esquemas de acción” (125).

Ahora bien, ¿cómo se genera un esquema? Al ser un conjunto de acciones, estas deben suceder e interactuar con un contexto determinado, el cual estimula de diversas maneras al individuo para que justamente interactúe con su entorno a través de dichos esquemas. Entonces, la generación de esquemas es un proceso dinámico y activo, y dicho proceso es el resultado del vínculo del individuo con su medio; es la búsqueda del equilibrio mediante la adaptación. Según Piaget (1984), *la adaptación como equilibrio* es parte esencial del mecanismo de desarrollo del ser humano y, como menciona Delval (2002), “la adaptación no es un proceso pasivo, sino activo, lo cual quiere decir que el organismo, al adaptarse, se está modificando, pero, a su vez, modifica el medio”, por lo tanto “el organismo no sufre la adaptación, sino que es un actor de ella” (121).

Ya que los esquemas son acciones ejercidas también en el mundo de lo abstracto y simbólico, y como nuestra percepción auditiva de las estructuras constitutivas y constructivas del discurso musical y la comprensión de las mismas están en este terreno, la aplicación de nuestros esquemas es la manera de relacionarnos con lo que escuchamos, con eso que estoy escuchando. Esto quiere decir que el concepto piagetiano de *la adaptación como equilibrio* es lo que rige la escucha y comprensión de una nueva pieza de música al poner en marcha aquellos esquemas abstractos concebidos y afirmados con anterioridad en mi sistema cognitivo, siendo esto parte del mecanismo de desarrollo.

Esto deja claro que cualquier incorporación nueva en el plano motor o mental responde y sucede a partir de nuestros conocimientos anteriores. Volviendo a la idea primaria de la concepción del bagaje musical mediante la memoria de experiencias auditivas pasadas, o sea, rigiendo toda construcción mental de *lo que el tango es o no es* a partir de la percepción, cabe plantear de qué maneras suceden los *desequilibrios*² en función de promover ese mencionado desarrollo de las habilidades intelectuales en el transcurso de una vida de experiencias musicales. Ya que, mientras nuestra percepción no registre tensiones o desajustes, o sea tales *desequilibrios*, no pondrá en marcha esquema alguno para estabilizarlos. En otras palabras, estará inactivo. Por lo tanto, “son, pues los *desequilibrios* con el medio los que llevan al organismo a actuar, [...] pero en el momento en que se produce una modificación en el medio, tanto externo como interno, se inicia una *desadaptación*, y el organismo tiene que actuar para *contrarrestarla*” (Delval 2002, 123). Claro está que los esquemas mentales logrados, estos conjuntos de acciones mentales y abstractas mediante los cuales manipulamos la información recibida por nuestra percepción e interactuamos con ella a través de estas acciones, son constructos alcanzados mediante la repetición y aplicación de los mismos a situaciones similares. Esto quiere decir que

2 El concepto de *desequilibrios* como mecanismo cognitivo, a mi entender, es aplicable para cualquier manifestación discursiva musical, y de diversas maneras vincula al oyente con las distintas lógicas de tales discursivas, a fin de acercarlo a la comprensión mediante la experiencia.

toda aquella música con la que hemos interactuado, desde cualquier rol (interpretativo, creativo, analítico, o simplemente desde la escucha activa), ha influido directamente en la concepción de nuestros esquemas, los ha gestado y afirmado desde la reiteración de sus lógicas formales. Por eso mismo es que entendemos la importancia de (y “tenemos” la “necesidad creada” de) una resolución armónica; es por eso que la sintaxis armónica funciona en nuestra escucha desde las expectativas cumplidas o no; es por eso que comprendemos las articulaciones como linderos sintácticos y podemos determinar niveles (secciones, periodos, frases, motivos, etc.) en función de los mismos; es por eso que las fórmulas de secciones nos permiten comprender las estrofas y los estribillos en una canción; es por todo esto que nuestro vínculo cultural con la música de la práctica común nos es tan “natural” y familiar, y todo lo que nos llegue a nuestra percepción y que responda a estos aspectos, será en gran manera comprendido y aprehendido por nosotros. Pero, ¿qué sucede con aquellas creaciones musicales donde sus estructuras no responden a estos ordenes?, ¿dónde sus lógicas o sus formalizaciones no son las que hemos concebido?, en otras palabras, ¿qué sucede en mi escucha, cuando mis esquemas perceptuales no logran asir el fenómeno discursivo que estoy receptando?

La imposibilidad o limitación de que aquellos esquemas se apliquen y permitan al oyente “seguir” la lógica del nuevo discurso musical que está escuchando, sitúa al individuo frente a un desequilibrio, promovido por la naturaleza contextual del mismo, ya que “para resolver el *desequilibrio* aplica los medios de que dispone y que ha utilizado en situaciones anteriores” (Delval, 2002, 124). Y a fin de poder ejemplificar esto, creo que vale hacer el ejercicio de recordar nuestra primera experiencia auditiva frente a cualquier música de la llamada “contemporánea”, “experimental” o de “vanguardia”. ¿No se han encontrado tratando de “atrapar” las “melodías” del *Opus 11* de Schoenberg? ¿o tratando de “abrazar” las secciones de la *Sequenza 3* de Berio?, ¿o pretendiendo dilucidar los instrumentos ejecutados en el *Treni* de Penderecki? ¿No han sido todos estos, intentos fallidos de la aplicación de nuestros esquemas primarios? ¿No presentaría esto un problema a nuestra percepción y comprensión musical? Por lo tanto, si esto representa un problema, el mismo se definiría en términos de que “los problemas que nos cuesta trabajo resolver son aquellos para los que no disponemos de esquemas ya establecidos, sino que tenemos que formar otros nuevos” (Delval, 2002, 128). Esta búsqueda de resolución en situaciones perceptuales diferentes, siguiendo a Delval, “constituye un progreso”, y es justamente lo que favorece la formación de “nuevos esquemas que van permitiendo nuevas adaptaciones, es decir, la posibilidad de establecer el equilibrio en situaciones nuevas, y eso constituye el desarrollo intelectual” (124), un intelecto perceptual auditivo que progresivamente podrá unir (volviendo a la estética del *punteo*) estas lógicas funcionales, operativas y formales de las “músicas actuales” en beneficio del oyente y su experiencia estética, donde las “convenciones” y “tradiciones” serán categorías flexibles, dinámicas, vivas, que permanentemente estarán invitando a la interacción del oyente con este medio a través de sus esquemas en constante desarrollo.

Considero que esta discrepancia entre lo “conocido” y lo “no-conocido”, entre lo “convencional” y lo “no-convencional”, es lo que mayormente aparta a aquellas personas que se acercan a las músicas actuales, por el simple hecho que no pueden adaptarse, porque no poseen esquemas que les permitan accionar sobre ese objeto nuevo, por lo tanto, quedan excluidos de comprenderlo cabalmente. De esta manera, me pregunto cuáles pueden ser esquemas realmente operativos que, en vez de alejar a las personas de estas experiencias, les permitan acercarse, atravesar ese vacío, unir (otra vez el *punteo*) de alguna manera sus bagajes en una experiencia estética nutritiva; y, a la vez, cómo generar dichos esquemas. Es indiscutible que para el oyente promedio, la música actual es más que un desafío, no solo imposible muchas veces de sortear, sino que muy a menudo propicia el rechazo de aquellos que no logran asimilar la experiencia. La *resistencia* a esta realidad puede ser salvada si consideramos como posibilidad estética y constructiva (entiéndase operativa-formal) a aquellos principios por los cuales nuestro mecanismo de desarrollo se constituye y desarrolla; si atendemos a las premisas ineludibles de nuestras funciones cognitivas, esto es, a poder concebir, en el mundo de

lo sonoro, gestos que se instauren como situaciones asimiladas que activarán aquellos esquemas que les serán propios, y estos, a su vez, funcionarán como *punte* entre aquellas posibles rupturas que presentará el nuevo discurso. En palabras de Delval (2002): “cuando la situación es nueva, el sujeto tiene que hacer cosas distintas, aplicar esquemas por semejanza con otras situaciones que guarden algún parecido” (126).

Por lo tanto, en el concepto estético de *punte*, no opera solo “algo” que es una certeza en el mundo de lo simbólico (dadas sus características definidas en la abstracción) sino que implica los esquemas de acción simbólica que corresponden al mismo. Dicho de otra manera: esto que escucho como tango, responde al mundo simbólico del tango porque refiere en sí a sus características específicas (el *gesto-tango*), por lo cual mis esquemas mentales operan sobre el fenómeno auditivo entendiendo que lo que escucho es *tango*. Ese *gesto-tango*, en tanto símbolo y esquemas inherentes, es el *punte* perceptual entre lo convencional y las posibles rupturas con ello en el discurso musical.

Sin embargo, para que realmente el concepto estético de *punte* sea funcional y operativo debe estar inserto, al menos, entre otras dos conductas estéticas no asimiladas (*desequilibrio*). No olvidemos siempre que el *punte* es una construcción que une otras dos partes, que están por naturaleza separadas. Esto quiere decir que estás dos conductas estéticas unidas por el *punte*, pueden ser, en mayor o menor medida, algo nuevo. Por lo tanto, la operatividad del *punte* es unir, haciendo uso del esquema asimilado para restaurar el equilibrio. Dicho de otra manera, es el *gesto-tango* el esquema ejecutado que opera como *punte*.

En la experiencia perceptual, el oyente como sujeto aprendería en términos de desarrollar habilidades de comprensión discursiva “principalmente en situaciones que difieren algo de situaciones anteriores”, y, por el contrario, esto no sucede “en situaciones idénticas a otras pasadas en las que sólo aplica esquemas formados anteriormente, ni tampoco en situaciones totalmente nuevas, para las que no dispone de esquemas adecuados, ni siquiera próximos” (Delval 2002, 127). Como menciona Gardner (1997), este proceso cognitivo forma parte de las diversas clases de competencias simbólicas desarrolladas por el ser humano, “y adoptando esta concepción no se intenta negar que las artes implican emociones que inducen sentimientos”, lo cual, a mi entender, vincula el mundo simbólico de cada quien (lo personal) con el mundo simbólico de “todos” (lo cultural en tanto pueblo). Esto afirmarí que, por un lado, “en este enfoque, se considera que las emociones funcionan de un modo cognitivo – que guían al individuo en la elaboración de determinadas distinciones” y, por otro lado, en lo cultural relacionaría esas distinciones estableciendo y reconociendo “afinidades, en la construcción de expectativas y tensiones que luego se solucionan” (29).

Premisas para la operatividad del concepto “punte”

Por lo antes expuesto, es indudable que deben cumplirse, al menos, dos condiciones o premisas básicas en el material que configurará el *punte*, o se configurará como *punte*, a saber:

- Tal material, caracterizado por la inherencia de sus rasgos (en este caso, el *gesto-tango*), debe ser percibido por el oyente como un elemento cultural y natural reconocible. Esto es, que quien escucha el material debe entenderlo en relación directa con un fenómeno musical que se enmarca culturalmente (en tanto género y/o estética y/o estilo).

- Tal material, debe operar estructuralmente en la obra a niveles texturales y/o formales, siendo las características y organizaciones de los otros potenciales materiales de la obra de naturaleza distinta, cuyo grado de oposición sea claramente percibido por quien escucha, para generar, de esta manera, ciertos contextos sonoros en contrastes.

En búsqueda de una definición compositiva del Gesto-Tango

“Los gestos musicales son concebidos como gestalts que transmiten movimientos que unifican dichos materiales otorgándoles continuidad formal, procesual y energética. El oyente puede llegar a percibir estas gestalts en términos afectivos o emocionales, dependiendo, en principio, de su comprensión cultural de la obra que escucha.” (Balderrabano, Gallo, Mesa, 2010, 6)

“[...] el tango puede ser considerado como la creación cultural colectiva argentina más original y trascendente de nuestra historia y la que ha contribuido, con mayor significación, al establecimiento de una identidad cultural y musical argentina.” (Kohan, 2010)

A continuación, indagaré en cuáles son las naturalezas de esos rasgos distintivos del tango y cuestionaré si son factibles de definirse claramente en tanto aspectos y parámetros musicales. Dicho de otra manera, definiré el gesto-tango como procesos claramente audibles e identificables, estableciendo un fundamento de índole totalmente perceptual.

Como he analizado anteriormente, de acuerdo a los mecanismos cognitivos, hemos visto que todo génesis y desarrollo de esquemas de acciones se dan y ejecutan en un medio, en un entorno, con el que el individuo interactúa. Y de acuerdo a lo que vengo planteando, ese entorno, al estar fuertemente atravesado, o incluso fundado, por el ámbito de lo simbólico, es un entorno inevitablemente cultural. Por lo tanto, hay multiplicidad de factores que confluyen en la génesis de una nueva entidad musical. Salgán (2001) menciona lo siguiente en referencia a esto:

Es conocido el hecho de que los géneros musicales, sobre todo los populares, han ido conformándose - en su mayoría - con el aporte de elementos de distinto origen y la influencia de corrientes diversas. En algunos casos estas concurrencias, poco a poco, a través del tiempo y con la imprescindible contribución de los creadores, han ido concretándose en Géneros con identidad propia, los que a veces conservan parte de los elementos que se sumaron para formarlos o bien aparecen, una vez definidos, como una entidad nueva con pocos o ningún rasgo de su iniciación (28).

De la misma manera, Kohan (2010) enfatiza que el tango es un fenómeno multidimensional, reconociendo que:

la música popular urbana es un fenómeno cultural que excede ampliamente las cuestiones sonoras. Concretamente, un tango no es una armonía o una melodía determinada, ni el ritmo de la danza o la coreografía que la singulariza. Ni tampoco sus particulares estilos de interpretación. El tango es una categoría cultural muchísimo más vasta en la que deben incluirse los parámetros musicales antes enunciados, pero tomados en su constante interacción con el medio del cual surgen y con el cual se vinculan (12).

En razón a todo esto, y siguiendo a Kohan, encontramos signos, en esta práctica cultural del tango, que tienen la característica de poder ser reconocibles. Él instaura premisas a través de las cuales define tales signos, que dotan a la obra de cierto perfil comunicacional (y, por tanto, social), y que se rigen por sistemas específicos para transmitir dicha información. Lo mismo en relación con Gardner (1997) en cuanto refiere a competencias simbólicas desarrolladas por el ser humano dentro de la “habilidad artística”. Kohan lo expone de esta manera:

[...] las artes y la música en particular son actividades socioculturales que conforman sistemas de comunicación específicos y que transmiten una información determinada. Esta definición comunicacional del arte permite el estudio de la obra como un mensaje musical, es decir la resultante de una compleja combinación de signos o elementos que son tomados de un repertorio general y limitado y que deben ser reconocibles y decodificables por el receptor (2010, 23).

Si simplemente nos quedásemos con esta idea de los *signos puestos en juego en una composición*, estaremos afirmando que esos elementos son vehículos de rasgos-caracteres que no sólo son identificables, sino que son plausibles de ser definidos y estudiados. Por lo tanto, estaremos frente a la posibilidad de determinar en estos elementos gestos primarios, unidades mínimas de sentido y de significado comunicativo en cuanto a los rasgos del tango en tanto esencia, y no necesariamente en términos de formas o esquemas, ni género ni estilos, sino génesis y germen, aquello que da vida a esta sonoridad: el *gesto-tango*.

El artículo *El gesto musical* (Balderrabano, Gallo, Mesa, 2010) se plantea “¿cómo vincular la idea de gesto con determinados comportamientos estructurales de los materiales musicales?”. Los autores afirman que, “como en la concepción básica de gesto subyace la idea de significación, la pregunta que debemos formularnos aquí es de qué se habla cuando hablamos de “significación musical”” (1). Abriendo este cuestionamiento en relación al gesto como significación, los autores indagan en el hecho de una significación musical, una significación que esté basada en el mundo simbólico que atañe la praxis musical, una significación que se determina en esos términos y de acuerdo a esa naturaleza. De esta manera ellos sugieren que “una respuesta probable a este interrogante es la que nos da el musicólogo Rubén López Cano, cuando dice que el concepto de significación musical remite a un:

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 en Balderrabano, Gallo, Mesa, 2010, 1).

Cuando nos adentramos en el estudio convencional del tango, e indagamos en diversas bibliografías y repertorios, es inevitable encontrarnos siempre con un protocolo de recursos técnicos y una suerte de catálogo de especificaciones de naturaleza rítmica; no básicamente armónica, no relevantemente textural, ni siquiera melódica, sino fuertemente rítmica, por lo cual yo me pregunto (en términos de encontrar la naturaleza del tango y definir qué hace del tango lo que es) si ¿no serían estos patrones rítmicos y la manera en la que ellos interactúan en diversos niveles texturales los que definen al tango?. Me pregunto si los gestos que estoy buscando desentrañar no radican en estos patrones y en la manera en que son articulados al ejecutarlos (articulación en tanto sintaxis y forma, como así también modo de ejecución).

Me llama poderosamente la atención que, incluso cuando Stravinsky y Satie pretendieron componer tangos, no rebasaron los límites métricos y rítmicos de la “tiranía” del 4/4 y del patrón rítmico de habanera (que al menos durante un par de décadas estuvo familiarizado con el tango y su origen). Esto no es un dato menor siendo que ambos compositores se caracterizaron siempre por un tratamiento particular del mundo de las duraciones y las medidas: el primero, con sus característicos cambios métricos, agrupaciones irregulares, organizaciones en bloques, etc.; el segundo, por lo contrario, en el uso de la liberación del compás y la flexibilidad exacerbada del tempo en reminiscencia, por ejemplo, al canto gregoriano. ¿Será que ellos³, entre otros, creyeron entender que el tango son estos elementos, el orden de estos aspectos, sus potenciales relaciones, al punto de “reducir” la concepción de sus tangos a *un metro* y a *un patrón rítmico*? Ambos elementos responden al orden las duraciones, como si la naturaleza del tango se resumiese en esos únicos y dos elementos. Pienso que, en esta línea, se empieza a hacer evidente que el comportamiento de las configuraciones rítmicas es esencial en la definición del tango como tal, aunque quizás no necesariamente en la forma que algunos compositores, como los mencionados, lo entendieron. Por lo tanto, indagaré en este aspecto constructivo para determinar los modos mediante los cuales el tango configura su gesto, el *gesto-tango*.

3 Hay varios compositores de tradición europea o norteamericana que compusieron sus tangos, como John Cage y Kurt Weill, entre otros.

De las duraciones y sus configuraciones

Anteriormente, comenté mi apreciación de que las especificaciones técnicas que se abordan o que, de momento, se encuentran medianamente sistematizadas en la bibliografía de corte tanguero, ya sea para intérpretes u orquestadores, son de naturaleza duracional, esto es: configuraciones rítmicas y agrupaciones métricas. Generalmente se observan tratamientos sobre dos planos, el acompañamiento y la melodía, y estos tratamientos son expresados en *patrones de acompañamiento*.

Para iniciar este buceo conceptual, persiguiendo mi propósito de desentrañar, luego ordenar y sistematizar, para después componer, voy a tomar lo que menciona Salgán (2001) en relación a estos planos o aspectos constitutivos:

[...] de ningún modo debe desdeñarse el uso del “cuatro” y/o de la “síncopa”. Por el contrario, estos esquemas rítmicos son una especie de “centrado” y su recurrencia es de gran importancia pues fijan y definen al género. Sólo hay que tener la habilidad necesaria para intercalarlos acertadamente con los demás elementos. El “cuatro” y la “síncopa” solos, sin necesidad de agregarles ningún otro aditamento, son muy propicios para acompañar a la voz y también a un solo instrumental (22).

Aquí, el autor menciona dos configuraciones específicas, dos esquemas o patrones rítmicos (ya que claramente no podría estar hablando de agrupaciones mensurales, porque la síncopa no es tal cosa), y que, a partir de una hábil combinación de ambos, el tango se define como tal. Por lo tanto, siguiendo la afirmación de Salgán, es este aspecto rítmico el que fija, centra y define al tango. En el siguiente párrafo, Salgán menciona que el tango posee *un ritmo*, como elemento único y original; y es sencillo considerar que los elementos musicales de una práctica específica difícilmente contasen con *un ritmo* únicamente para la construcción de todos sus planos, por no decir que es prácticamente (imposible o) inexistente, o escaso (en el mejor de los casos).

Salgán continúa indagando, tratando de fijar diferencias con otros géneros populares aludiendo a la creación “totalmente original” del tango ya que, al parecer, no se presentan “antecedentes sobre su ritmo”, el cual no tiene a su vez semejanza alguna con ningún otro ritmo, “y si existiera, supuestamente, *un ritmo* parecido, (que hasta ahora no hemos conocido), difícilmente contendría el conjunto de variantes rítmicas, su emotividad y expresión [...]” (2001, 24).

Sin ánimo de traer a menos al Mtro. Salgán, sino simplemente con la intención de aclarar poco a poco estos aspectos, notamos que él habla a la vez de un ritmo, pero luego menciona la riqueza de *variantes rítmicas* como vehículos de la expresividad del tango. De esta manera vamos dilucidando que lo que él está poniendo de manifiesto es, en realidad, el vocabulario, la paleta, las posibilidades combinatorias rítmicas, que emergen como patrones que se ensamblarán en la interrelación de melodía y acompañamiento, ya que “algo muy especial distingue al Tango de otros géneros y es la interrelación entre la Melodía y el Acompañamiento. [...] el acompañamiento del Tango debe ser, de un modo u otro, consecuencia de la Melodía.” (Salgán, 2001, 24).

Si volvemos al primer párrafo citado observaremos que él menciona “la habilidad necesaria para intercalarlos acertadamente con los demás elementos”, pudiéndose referir aquí a los aspectos melódicos que, en sí, no pueden dejar de tener una naturaleza rítmica para constituirse como melodía propiamente dicha. Lo mismo sucedería con el aspecto armónico. Incluso puede entenderse que tanto melodía como armonía son posibles de ser concebidas (o movidas) por diversas agrupaciones o configuraciones rítmicas, siempre y cuando dichas agrupaciones o configuraciones, mencionadas como inherentes al tango, sean intercaladas entre las otras. Dicho de otra manera, aparentemente el comportamiento de estas configuraciones atraviesa o debería atravesar los complejos texturales para que el movimiento del tango se perciba. Por lo tanto, el *gesto-tango* se afirma como forma interna, como totalidad o microcosmos identitario, como *gestalt* tanguera.

Volviendo a la definición que Balderrabano, Gallo y Mesa (2010) citan de López Cano, surge

claramente la necesidad de reflexionar profundamente en “la manera de percibir los diferentes procesos sonoros”, procesos que son resultantes, procesos que devienen “de la interacción de los materiales musicales”. Esto quiere decir que cualquier estructura musical, entiéndase cualquier resultante de la organización de la materia sonora a material constructivo discursivo, “por ejemplo, un determinado enlace de acordes, una idea melódica, una disposición textural, etc. que estén enmarcados dentro de determinadas normativas, podrán ser concebidos como una sonoridad particular de un estilo particular y como emergente sonoro de una cultura determinada.” (6). Cabe aclarar que cualquiera de estos mismos procesos “dentro de otro estilo darán lugar a otra sonoridad y estarán enmarcados dentro de otras normativas, regidas por las sonoridades emergentes de otros marcos culturales [...]” (6).

Es común entender que cuando se habla de “ritmo de cumbia” o “ritmo de salsa”, “ritmo de chacarera” o “ritmo de chamamé”, en realidad, se está haciendo referencia al microcosmos de posibilidades no sólo de variantes a partir de un esquema base, sino también de sus combinaciones; y es en esta línea en la cual interpreto lo que comenta Salgán cuando dice *un ritmo*. Haciendo referencia a lo que él menciona como relación entre melodía y acompañamiento, diré que es, desde ya, una concepción textural de dicha relación (o relaciones), por lo tanto, una invitación a la escucha gestual. Esta concepción textural *per se*, trae como resultado, en esa idea de interrelaciones, lo que podemos entender como *simbiosis de los comportamientos duracionales*. Dicho de otra manera, las configuraciones melódicas también se verían “afectadas” por estos patrones rítmicos asignados, aparente y únicamente, a los acompañamientos. Será por eso que esta idea de escucha gestual como escucha de un *todo*, de una *gestalt*, de una forma, es en definitiva la escucha del contenido, de tal manera que Salgán resalta como muy importante que la “[...] Música - sobre todo aquella que, como el Tango, no es sólo un ritmoailable - posee un continente y un contenido. Lo más importante está en el interior [...] Lo esencial de un Tango es su “interior”, no su ornamentación” (2001, 24).

Pensar que las organizaciones de alturas son o serían “afectadas” por ese microcosmos de posibilidades rítmicas me hace suponer que la naturaleza sonora de tal fenómeno contendría, en sí, una gran unidad (potencialmente, *unidad gestual*), a la vez que esta manera de disponer las duraciones forma parte también de lo textural, como mencioné más arriba. Dicho de otro modo, el gesto-tango estaría atravesando en esencia toda la organización. Y cuando me referí a estas relaciones en términos de *simbiosis de los comportamientos duracionales*⁴, simplemente hago alusión a que a estas organizaciones de alturas devienen en melodías tangueras en tanto y cuanto reciban las particularidades y los rasgos rítmicos que acaban por no ser patrimonio exclusivo de los acompañamientos sino que vectorizan todo lo que se escucha como tango, por ende, un movimiento de complejos texturales⁵, por ende *un gesto*⁶, el *gesto-tango*.

Tomando la idea de Salgán, de que el interior de la música “posee un continente y un contenido”, es propicio mencionar que la escucha gestual es por naturaleza activa y re-significativa, por lo que presenta el desafío *in situ* de que “debe ser construida” y re-construida⁷ “por el propio músico, a partir de la comprensión cultural que tenga de los diferentes procesos sonoros” (Balderrabano, Gallo, Mesa 2010). Por supuesto que esto aplica para el oyente en tanto que el músico (compositor o intérprete) es un oyente, y debe ser el *primer oyente*. Las audiencias son también, por supuesto, culturales, porque se encuentran enmarcadas y determinadas culturalmente, pero no podemos evitar

4 Ejemplo auditivo (min 0:50 a 2:20) - <https://youtu.be/8zyiy6Mv1w?t=50>

5 Este movimiento de complejos texturales no es más que la relación dinámica y viva de la diversidad inmensa de planos que una música puede tener, y aunque a veces de naturalezas distintas, dialogan, interactúan, se nutren, se influyen e incluso, se transforman por tales interacciones.

6 La idea de *un gesto* no se refiere a cantidad, sino a una naturaleza; comportamiento que contiene en sí toda esencia de “tangitud”.

7 Ejemplo auditivo (min 3:30 a 5:20) - <https://youtu.be/8zyiy6Mv1w?t=210>

los comportamientos de naturalezas cognitivos, que son comunes a la especie humana. No podemos omitir los procesos mediante los cuales ese mundo abstracto que es la cultura, se organiza como percepción; no podemos omitir la memoria auditiva colectiva e individual que diseña, a veces indirectamente o desprovista de propósitos específicos, la forma en la que cada uno “comprende” lo que escucha. De alguna manera, o de varias y variadas maneras, hoy por hoy la música tango forma parte del acervo cultural de la humanidad, y los fenómenos que permitieron que eso suceda actualmente “garantizan”, en cierta medida, que el tango se escuche en cualquier rincón del mundo y, en algún caso particular donde quizás no se “comprenda” lo que se escucha de esta manera, habrá quizás una reminiscencia de exotismo, de un agente cultural extraño y ajeno, un llamado de atención de intromisión, que al final de cuentas será ordenado gestálticamente por nuestra percepción⁸ y entendido como vehículo discursivo con potencial de cohesión, de momento, sin asignación cultural.

Con todo lo dicho anteriormente en este trabajo, quiero creer que queda claro que, si quitamos de la ecuación el aspecto rítmico como fenómeno textural, quitamos al tango su esencia, su gesto.

Refiriéndose a Gardel y a la manera en la que éste organizaba internamente sus tangos en tanto secciones, Kohan deja clara la norma vigente en los tangos de los años 30 y, por supuesto, los caracteres internos que definían tales secciones:

En cuanto al planteo dramático-musical, Gardel no se atiene a las dos secciones con las funciones de norma, la primera machacona, de marcación métrica ostensible y de perfiles más danzables que cantables, y la segunda más melódica que rítmica, con algún intimismo y con cierta tendencia a la dispersión de la tensión acumulada en la primera. Por lo general, los tangos de Gardel son eminentemente melódicos y cantables en toda su extensión, aunque *sin prescindir de las figuraciones rítmicas tangueras indispensables*⁹ (2010, 72).

Si Gardel es levantado como símbolo del tango cantado, debe ser por más de una razón unánime porque, de hecho, su música es innegablemente tango. Y yo colocaré el énfasis en el final de la cita, donde Kohan menciona las “figuraciones rítmicas tangueras indispensables”. No sólo está claro que los tangos de Gardel fueron por excelencia melódicos, que no necesitaron del corte *danzabile* ni del contraste entre secciones “machaconas” y secciones líricas para constituirse en tangos; pero ¿cuáles son esas figuraciones indispensables?

Kohan continúa diciendo:

Sin embargo, los tangos de Gardel, según lo que hemos analizado, tienen una profunda conexión con la tradición por sus procedimientos compositivos, por la articulación de melodías en esquemas formales conocidos y por la presencia de los elementos rítmicos característicos mínimos e imprescindibles. (2001, 74)

Para concluir su análisis del estilo gardeliano, Kohan hace referencia justamente a algunas tendencias de los acompañamientos que en algunas ocasiones fueron asignados a la música de Gardel y, por esta razón, lo cito a continuación, ya que, como mencioné antes haciendo alusión a cualquier manual de acompañamientos tangueros o afines, aparentemente el acompañamiento es en sí vehículo de “tanguitud”. Cada quien saque sus propias conclusiones:

También es cierto que estos componentes están desdibujados en los acompañamientos latinoamericanistas de Tucci o en algunos academicismos de Castellanos. A lo sumo, podríamos convenir en que en esas interpretaciones, estos tangos fueron víctimas de un trato poco apropiado. Pero nada los daña ni, mucho menos, los anula. Porque, más allá de cualquier tipo de suspicacia autoral, por originalidad y calidad, los tangos de Gardel constituyen, como unidad monolítica, uno de los repertorios más significativos de la historia del tango argentino (Kohan, 2001, 74).

8 Ejemplo auditivo (min 5:58 a 8:13) - <https://youtu.be/8zyiy6Mv1w?t=357>

9 Las cursivas son más.

Todos los elementos rítmicos y sus fuentes “se fusionan para dar origen a algo nuevo” como menciona Mesa y Balderrabano (2006), y esto afirma la noción de una síntesis o de modos particulares de interacción; modos que son de alguna manera únicos en sus operatividades, modos que son tan férreos definiéndose en sus relaciones (mejor dicho, son esas relaciones las que los definen) que, como insinúa Kohan en el párrafo recién citado, soportan cualquier maltrato y salen incólumes y con su “tanguitud” intacta. Al parecer uno puede maquillar o disfrazar el gesto, pero éste permanece tango sin más.

Finalmente, en lo que concierne específica y especialmente al ámbito de las duraciones y sus organizaciones, la concepción del estilo a partir de la década de 1910, el tan conocido acompañamiento de habanera, “comienza paulatinamente a desaparecer” (Balderrabano, Mesa, 2006). Los diversos registros de grabaciones (como las de la orquesta de Eduardo Arolas y Agustín Bardi que registraron composiciones como *Bélgica*, de Delfino), “demuestran que ese acompañamiento se utiliza en forma alternada con el ritmo de cuatro corcheas” que, por supuesto tiene su correlato a nivel mensural, ya que “luego dará espacio al cambio de compás de 2 por 4 a 4 por 8” (Balderrabano, Mesa 2006, 4).

Hay un hecho concreto que es claramente observable y comprensible a través del análisis de la historia del tango: que el tango no se trata de un esquema formal de secciones determinadas, ni de un uso específico de la instrumentación, ni de su carácter bailable o lírico, ni de sus organizaciones tonales o armónicas, ni de sus confecciones melódicas. El tango es un universo gestual, un gesto, el gesto-tango, de hecho complejo, que se define por la relación de patrones rítmicos determinados con un vocabulario posible de variaciones estereotipadas sobre los mismos. Patrones que, a su vez, interactúan en los diversos niveles texturales intercalándose y “contagiando” su comportamiento entre los planos permeando melodía y armonía¹⁰. El modo de ejecutar este microcosmos rítmico posee en sí posibles flexibilizaciones de carácter improvisatorio, muy ligado al texto y la manera “porteña” del habla, la cual es trasladable a lo netamente instrumental. El denominado “fraseo”, que no se pauta generalmente en la escritura, es el resultado expresivo de la interacción entre los intérpretes, que, su vez, acentúan estas “intenciones” valiéndose de diversísimos modos de articulación.

Conclusiones

La composición es el campo real de aplicación donde he podido dar cuenta de todos los fenómenos cognitivos estudiados como atributos cohesivos y de implicancias nemotécnicas. Estos, no se presentan como mecanismos propios de la percepción humana únicamente, sino en fuerte ligazón con un trasfondo cultural y experiencial que define dichos fenómenos en un contexto. Además, estos mecanismos se vinculan con las “formas” en que cada audiencia se puede relacionar con un discurso musical. De esta manera, vinculo el gesto-tango con el concepto de *punteo*, como fundamento estético y constructivo a través de la praxis artística compositiva, con mi impronta personal desde la abstracción de estos microcosmos cognitivos-operativos-culturales para la escritura de una música que, sin ser género o estilo, se encuentra atravesada en sus cimientos por una gestualidad a la cual remite.

El haber indagado en los procesos cognitivos de memoria y percepción desde el concepto de esquema me permitió plantear la estética compositiva como un mapa que pudiese guiar de diversas maneras al oyente, del cual dependerá la asimilación de estos recursos. De esta forma, creo que puedo brindar a las audiencias una música que esté justamente “en medio”, una música *punteo* entre lo conocido-convencional y lo desconocido-no-convencional, porque “dentro de la cultura popular, el consenso que otorga el receptor es fundamental para que la experimentación tenga sustento” (Kohan 2010, 44). Así, quizás, puede ser una manera de pensar la “contemporaneidad” de la música en tanto corriente(s) estética(s) y sortear las dificultades de comprensión que muchas veces deviene en rechazo por parte de las audiencias.

10 Ejemplo auditivo (min 8:12 a 10:02) - <https://youtu.be/8yzyiy6Mv1w?t=492>

Pensar la música desde las gestualidades sonoras que en determinados casos afirman rasgos e improntas de ciertos géneros-corrientes-estilos nos direcciona perceptualmente al interior de los materiales, y nos permite entender sus conductas a fin de asimilarlas como recursos, ya que “un gesto musical puede llegar a representar cierto nivel comunicacional y alcanzar, así, cierta significación” (Balderrabano, Mesa, Gallo 2010, 6). Toda música tiene su gesto, creo yo, pero aquellas que están signadas se transforman en insumos culturales, en signos legitimados en gran medida por audiencias casi universales. Es por eso que pensar la composición desde esta óptica nos permite operar “con el gesto” y no necesaria u obligatoriamente componer un género o estilo “enmarcado” en sus rasgos característicos, en el más amplio sentido de la palabra. Dicho de otra manera, escribir con el gesto-tango, pero no escribir tango con sus fórmulas seccionales, sus giros melódicos o sus armonías “obligadas”, ni con sus timbres típicos, lo cual no imposibilita remitir a esas sonoridades que evocan la *tangitud*.

Todos los materiales son potenciales; todos los materiales se significan y resignifican en un medio. Por lo tanto, la definición perceptual de la operatividad estética de *punteo* responde a contextos y, dentro de los mismos, a planos y estratos texturales. De este modo, las relaciones temporales-lineales, tanto en retrospectiva como en proyectiva, serán las maneras de efectivizar esta operatividad desde los recursos cognitivos de la memoria. En la misma línea, el gesto-tango como concepto sonoro de naturalezas inherentes a la música ciudadana desde sus esencias más profundas no es otra cosa también que material en potencia; un concepto que aúna conductas pero que se rige por lo perceptual-cultural, por lo tanto, como esquema abstracto que se activa de acuerdo al oyente, pero que, por su connotación altamente legitimada en las músicas del mundo, remite a lo convencional y favorece los procesos de asimilación y adaptación en las escuchas, promoviendo un discurso que paulatinamente se dilucidará: lo “desconocido” se interpretará a la luz de lo “ya conocido”.

Desde una visión reciente de mi labor compositiva, donde entiendo al acto de componer, entre otras cosas, como el acto arquitectónico de establecimiento de relaciones, pensar las estructuras y los discursos desde la escucha de las diversas audiencias generalmente no familiarizadas con las tendencias y organizaciones “más actuales”, me permitió no concebir únicamente dichas estructuras a partir de sus rasgos inherentes, sino desde las posibles y diversas maneras en que se percibirían las mismas “desde afuera”. Esto permite una conexión directa y activa entre el material y quien lo recibe como estímulo sonoro y creo que las posibilidades formales surgen inevitablemente de esta relación al igual que la infinidad de resultantes dinámicas y cohesivas. Es por esto que el gesto-tango se transforma en algo referencial ubicado en un contexto compositivo más amplio, por lo tanto, es una *gestualidad* que “remite a”; es ese carácter referencial que se ubica entre lo convencional y la “ruptura” de lo convencional, entre la información normalizada y la información que entra en el campo de lo complejo. El gesto-tango como fenómeno multidimensional se ubica “en medio” y funciona entre estos “puntos distantes” como *punteo*, como un *salvavidas* referencial para el oyente en relación a rasgos organizativos-operacionales de convenciones pre-establecidas, ya sean las mismas cognitivas o culturales, porque la concepción musical “en términos gestuales puede ayudarnos u orientarnos a establecer relaciones entre los significantes musicales y las significaciones particulares, entre las diversas sintaxis musicales y las múltiples significaciones que los seres humanos les adjudican a partir del hacer o el escuchar música” (Balderrabano, Mesa, Gallo, 2010, 6). Esto responde a lo que me preguntaba en términos de esquemas operativos al inicio del presente trabajo; esta es la manera en que estas operatividades conectan las experiencias estéticas de las audiencias y también la naturaleza de dichas operatividades da cuenta de cómo se gestan, en nuestra percepción, dichos esquemas a partir de tales experiencias.

Estoy convencido de que haber dejado de lado en la concepción de mis materiales aspectos de alturas, tímbricas y disposiciones tanto texturales como seccionales propios del tango, y quedarme únicamente con el ámbito duracional, me otorgó una libertad en la cual pude profundizar y, a mi

entender, traer a la superficie lo vital de la música ciudadana y plasmarlo en la idea de gesto-tango siendo que la “gestualidad de una obra musical será considerada como la significación que surge de la sonoridad emergente del movimiento que despliegan sus materiales constitutivos [...] con sus propios niveles de significación adjudicados por el oyente en tanto ser cultural” (Balderrabano, Mesa, Gallo 2010, 6). De esta manera, puedo escribir una música personal, pero que se ve nutrida y atravesada por naturalezas alusivas, por lazos que unen y rasgos sonoros en los que nos reconocemos; una música que es mi trazo pero donde muchos posiblemente se encontrarán, aunque sea en parte; una música que me dice y nos dice a través de un puente, el gesto.

Bibliografía

- Balderrabano, S., Gallo, A., & Mesa, P. (2010). *El gesto musical. Actas del II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata.
- Balderrabano, S., Mesa, P. (2006). *Los elementos constitutivos del tango de la Guardia Vieja en relación a los aportes realizados por músicos de formación académica. Actas del II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata.
- Delval, J. (2002). *El desarrollo humano*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Gadner, H. (1997). *Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Kohan, P. (2010). *Estudio de los estilos compositivos (1920 – 1935)*. Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Piaget, J. ([1966] 1984). *La psicología del niño*. Madrid: Editorial Morata.
- Salgán, H. (2001). *Curso de Tango*. Buenos Aires: Pablo Polidoro Diseño Editorial.
- Vigotsky, L. S. (2003) *La imaginación y creación en la edad infantil*. La HEditorial Pueblo y Educación.

Edgard Guillermo Moya Godoy

Es licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó seminarios de composición y dirección con maestros de Argentina y el exterior. Como compositor recibió diversos premios (Mención de Honor en el III Concurso de Composición Coral “Obras para el Bicentenario”; 2do Premio CAMU de Composición de Música Coral; entre otros). Como promotor de la música actual fundó y desarrolla diferentes proyectos (*Bocetos – Multiproyecto; Spectra Ensemble; Nuevas Obras Corales; ComCorAr SXXI*). Se desempeña como Profesor Adscripto de las cátedras de *Armonía I y Armonía y Contrapunto del S.XX*, de las Licenciaturas en Dirección Coral y en Composición Musical (UNC). Su producción compositiva es publicada por *Goldberg-Verlag MusikEditionen* (Frankfurt – Alemania).

edgardmoyagodoy@gmail.com

Cómo citar este artículo

Moya Godoy, E. G. (2021). ¿Por qué el tango? Una propuesta operativa para la composición a partir de los mecanismos perceptuales-cognitivos que genera el gesto musical. *Sendas*, 4(1), 141-154.