

MÚSICA Y PALABRA.
LA POÉTICA DEL TANGO EN *MARÍA DE BUENOS AIRES*

CAROLINA MOLINA FERNÁNDEZ
Universidad de Extremadura

Resumen

Este artículo propone una lectura de *María de Buenos Aires*, una particular ópera que compusieron en 1968 el escritor uruguayo Horacio Ferrer y el músico argentino Astor Piazzolla. Desde los presupuestos de la Literatura Comparada, se indaga en los vínculos de la música y la palabra a partir de las diversas soluciones estilísticas de la obra. Tras una aproximación a la dualidad de sus estrategias musicales (ritmos binarios, acordes clásicos y disonancias contemporáneas...), se revisan las imágenes sacroprofanas y algunos de los procedimientos que «dibujan» con palabras lo expresado por la música. A modo de poética, el argumento de la ópera pretende legitimar esa peculiar manifestación cultural que es el tango; por ello el artículo pone especial atención en subrayar el modo en que se hermanan la alta esfera operística, con sus textos literarios y codificadas armonías, y el mundo arrabalero de una música «popular».

Palabras clave: Literatura comparada, *María de Buenos Aires*, tango, heterosemiosis.

Abstract

This paper proposes a particular reading of *María de Buenos Aires*, an opera play composed by uruguayan writer Horacio Ferrer and Argentinian musician Astor Piazzolla in 1968. From the perspective of comparative literatures, links between music and language are researched into according to different stylistic arrangements in the play. After approaching duality in its musical strategies (binary rhythms, classic beats, and contemporary dissonances), sacred/profane images are revised. In addition, some procedures to 'paint' musical expression with words are checked. By way of poetics, the plot of the opera play aims to legitimatise such a particular manifestation.

Keywords: Comparative literatures, *María de Buenos Aires*, tango, hetero-semiosis.

El ocho de mayo de 1968 se estrenó en la capital argentina *María de Buenos Aires*, una peculiar «ópera» que habían creado a cuatro manos el com-

positor Astor Piazzolla y el poeta Horacio Ferrer. El primero se preciaba ya de gran renovador de la música de su país, Ferrer era sólo un joven literato con un único volumen de poesía (*Romancero canyengue*, 1964). En cualquier caso, este trabajo inauguró la pródiga alianza de quienes han pasado al imaginario argentino con sus logros en conjunto y por separado: en el mundo del tango, Horacio Ferrer y Astor Piazzolla son dos grandes hitos del siglo xx¹. El origen de tan fructífera colaboración se halla en la conciencia de hermandad entre códigos artísticos que poseían nuestros autores; recuerdo que a partir del Romanticismo (*vid.* Fubini, 1991: 395 y ss) se revaloriza la idea de que *la musique et la littérature forment des arpeges composés*, por decirlo con palabras de Pierre Brunel. Cuenta el uruguayo que Piazzolla le espetó en una de sus múltiples conversaciones: «Lo que yo hago en la música es igual a lo que vos hacés en la poesía. Desde ahora compondremos juntos. Anda pensando algo para teatro musical y poético» (*María de Buenos Aires. Libreto*, 1998: 8). Y de esa idea de «teatro musical y poético» surgió *María de Buenos Aires*.

La obra se erige por tanto en predio ideal para indagar las relaciones entre música y palabra, aunque carezcamos todavía hoy de «un vocabulario crítico para analizar, o siquiera para parafrasear con rigor, la fenomenología de la interacción entre el lenguaje verbal y el lenguaje de la música» (Steiner, 1988: 488), y ello pese a la institucionalización de la Literatura Comparada. A lo largo de estas páginas realizaré un análisis de la obra como un producto heterosemiótico, es decir, como un texto en que música y palabra se afilian cual especies indisolubles de un mismo discurso. Después de una primera aproximación a «las estrategias y sentidos textuales globales» (González Martínez, 1999: 17) del tango-operita, apuntaré dos aspectos del libreto de Ferrer que repercuten en la música de Piazzolla: la eficacia elocutiva de las imágenes religiosas, y el peso de la vanguardia en la *dispositio* de *María de Buenos Aires*.

¹ Horacio Ferrer (uruguayo de nacimiento, argentino de adopción) es hoy más conocido como letrista de tangos que por su oficio de escritor. Durante años ostentó el cargo de presidente de la Academia Nacional del Tango; resulta significativo que desde 1996 lleve su nombre una de las esquinas más céntricas de Buenos Aires, la de Corrientes y Callao. Astor Piazzolla es el padre de ese movimiento de reforma denominado «Nuevo Tango» o «Tango de Vanguardia», precisamente por su incorporación a esta música popular de nuevas estructuras rítmicas tomadas del jazz, y opciones armónicas al estilo de Ravel, Schönberg o Stravinsky. Ello le llevó en principio a la total incompreensión de su país; en los años cincuenta se extendió entre los puristas la frase «Piazzolla no es tango» para referirse al músico. Hoy es un compositor consagrado, y sus rapsodias (*Rapsodia porteña para orquesta*), sinfonías (*Buenos Aires, Oda íntima a Buenos Aires, Tango sinfónico*), conciertos y suites enriquecen los repertorios contemporáneos de cualquier orquesta, de la misma forma que los de Rodolfo Halffter o Karlheinz Stockhausen.

Horacio Ferrer y Astor Piazzolla denominaron a su primera producción conjunta «tango operita». El marbete conviene sólo en parte, porque ésta no surgió con el propósito de ser llevada a escena del mismo modo que el *Don Giovanni* de Mozart o el *Facing Goya* de Michael Nyman, por citar un ejemplo de estreno reciente. Los compositores concibieron su empresa sin proyectarse en los demás códigos semióticos de la representación operística: estamos ante música vocal e instrumental, nacida para ser oída del mismo modo que se escuchan los tangos en las tanguerías². Porque, como afirma Gidon Kremer, la obra:

«no es, naturalmente, una ópera en el sentido propio de la palabra. Es el intento de crear un nuevo género, de encontrar una nueva forma de expresión para algo cuya originalidad supera todas las barreras. Un buen número de falsos planteamientos de esa obra impidieron también reconocer lo que en realidad representa *María*: una combinación de poesía y música que ha alcanzado un equilibrio insólito [...]; la letra, o más bien la poesía de Horacio Ferrer es tan incitante y heterogénea como la misma música de Piazzolla» (*María de Buenos Aires. Libreto*, 1998: 10).

A pesar de la inexactitud, la designación de «tango operita» trasluce la dualidad que sustenta al texto y a la partitura en cada uno de sus compases. Éstos contienen, a partes iguales, el universo arrabalero del tango y la «alta» música occidental, el lunfardo y los cultismos europeos más añejos, lo religioso y lo profano, el tradicional porte «masculino» de este baile y una reivindicativa femineidad. Recuerdo que el tango se cita siempre como uno de los primeros fenómenos de transculturación del pasado siglo: nació de la unión de habaneras, polcas, mazurcas, vals de los emigrantes europeos con el candombe negro, y siguió en su desarrollo adoptando influjos heterogéneos³. En el significativo año de 1968, Piazzolla y Ferrer pretendieron que dicho conglomerado se palpara en las soluciones formales de *María de Buenos Aires*.

² Hasta el momento, no tengo constancia de que *María de Buenos Aires* se haya representado como una ópera *in puritas*. Tras su estreno en mayo de 1968 se realizaron veinte funciones más a lo largo de aquel mismo año. Tiempo después, la obra fue montada como ballet por Anik Macouvert en París en 1971, y por Richart Sosa y Susana Alle en Buenos Aires, en 1975. De hecho, en el libreto no hay ningún tipo de acotación que acredite que estamos ante un cuaderno operístico, lo que no significa que no pueda llevarse a escena; la continua presencia de deixis y de referencias espaciales facilitarían sin duda este extremo.

³ Lo explica el propio Horacio Ferrer: «En sus edades sucesivas el tango ha ido incorporando variadamente las técnicas y las ideas artísticas del ballet clásico y moderno, las armonías del jazz, las formas de la música europea, la tensión interior del flamenco, el modernismo de Rubén Darío, el grotesco de Pirandello y de Nicodemi, el aire trágico de la copla andaluza, los instrumentos del rock, los climas y las métricas de la poesía gauchesca, el vocabulario y la musicalidad del lunfardo, los ámbitos melódicos italianos y franceses» (Ferrer, 1998: 21).

Así, la historia de una heroína de recurrente nombre (María) simboliza la propia trayectoria del baile y la música del tango. Gudrun Maurer nos ofrece una completa sinopsis:

«María de Buenos Aires, protagonista de esta pequeña ópera, es la personificación del tango, [...] [y como éste] vive diferentes experiencias: su paso de los arrabales a los establecimientos del centro de la ciudad, su época dorada en los cabarets y los burdeles, el agotamiento de la forma, su decadencia y su muerte, su difusa desorientación, su espectacular vuelta a la vida al final de la operita» (*María de Buenos Aires. Libreto*, 1998: 16).

La trama nada tiene que envidiar a la truculencia de las dieciochescas comedias de magia o los folletines decimonónicos: el verso encauza las peripecias de esta niña-tango que huye de los lupanares y se instala en el centro de la ciudad. Como en las novelas naturalistas, la pobreza le induce a «prostituirse» con otras músicas, y en este ambiente libertino un peculiar pendenciero, el bandoneón, asesina a María; su sombra permanecerá vagando por la ciudad bonaerense hasta que resucite gracias a la intervención de un mágico genio (al que curiosamente representó en el estreno el propio Horacio Ferrer). En el argumento también resuenan los ecos de la narración folklórica y sus correspondientes ritos de noviciado, personajes opo- nentes y mediadores como el Duende. Estamos ante un típico relato de iniciación con estructura de viaje⁴; lo curioso es que Borges ya había recurrido a tal símil para aludir al desarrollo de esta manifestación cultural. En su ensayo *Evaristo Carriego* (1930) el escritor afirma que la historia del tango posee visos de *Bildungsroman*, y proclama que la identificación del baile con «esa novela de un joven pobre es ya una especie de verdad inconcusa o axioma» para la nación argentina (Borges, *Obras completas*, I: 129).

El modelo europeo de *María de Buenos Aires* no oculta pues su argentinidad. En su fábula se dan cita las figuras emblemáticas de la sociedad porteña en la que surge el baile. Horacio Ferrer aglutina al payador criollo que improvisa en las calles, a los albañiles que construyen durante el «boom» económico de los años 60, a las «amasadoras de tallarines» (iconos del flujo de emigración italiana de principios de siglo), y a las madamas dueñas de los burdeles. La propia María es una *percanta*, una prostituta arrabalera de los locales —«academias»— en que nació el baile. Y por supuesto, estos personajes siembran sus intervenciones de términos en lunfardo, el argot que se tornó signo de identidad de la propia sociedad bonaerense (Fontanella de Weinberg, 1987: 134).

⁴ Hay algo también de picaresca en este argumento de «caballero andante» (en femenino) de lo bajo y prostibulario. Como Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache, la protagonista toma el apellido del genitivo de procedencia.

Menudean los guiños del texto a otros tangos. Anoto tan sólo algunas de estas correspondencias: el «Poema valseado» (cuadro 6) evoca una de las primeras composiciones conservadas, «El tango», de 1908. La recurrente imagen del asfalto del cuadro 16 parece sacada del famoso «Puente Alsina» de Carlos Gardel. El origen formal de la «Tocata Rea» (en que el Duende habla al bandoneón) está en el «Che Bandoneón» de Aníbal Troilo, pues también allí el sujeto lírico se dirige al instrumento. Además, el primer verso de este cuadro («Goteaban un absorto prestigio de glicinas/ las llagas de tu fueye [*sic*]») parece una cita del tango «A Homero» de Cátulo Castillo, que comienza «Fueron tiempos de cercos y glicinas». Este entramado de sugerencias no le resultará ajeno al lector familiarizado con las letras del tango.

María de Buenos Aires se compone de dieciséis «cuadros», es decir, de dieciséis breves actos o movimientos que comparten hilos armónicos y gozan a su vez de cierta autonomía, como en cualquier pieza musical. La disposición numérica en torno a un múltiplo de dos redundante en el sistema de oposiciones binarias al que ya he aludido; no por casualidad los cuadros 8 y 9 («Miserere canyengue por los ladrones antiguos de las alcantarillas» y «Contramilonga a la funerala por la primera muerte de María») relatan el entierro de la heroína y escinden la composición en el periplo *in vita e in morte* de la niña. Recuérdese además que el tango es un baile de pareja, y el ritmo que predomina en la partitura es el de un compás binario por excelencia, el 4/8.

Pero también en aspectos melódicos hay una total conciliación de la música con la trama. Por el luctuoso tema de la obra, Astor Piazzolla ha considerado oportuno asentar su armonía en los tonos menores. La tonalidad predominante es *La menor*, la escala paradigma, en correspondencia con ese arquetipo del tango personificado en María. Los relativos mayores son raros, y aparecen siempre en tránsito, como si la música quisiera representar también la idea de huida y migración que contiene el argumento. La aplicación de la tonalidad parece corresponderse con la analogía schopenhaueriana de los tonos mayores cual reflejo del entusiasmo, y de los menores con la insatisfacción (Fubini, 1989: 273). Evidentemente, estamos en una historia en que predomina lo segundo. Con tal elección, Piazzolla responde a las expectativas que sobre el carácter de la cadencia tanguera puedan tener los receptores, puesto que «es la melancolía, un aire de tristeza infinita y de gris nostalgia las características del tango» (Gallone, 1999: 23).

La música resulta un verdadero motor de la sugerencia, y las «connotaciones estilísticas» de las que habla Umberto Eco para los códigos melódicos (Eco, 1972: 22) se tornan fácilmente reconocibles en la obra. Piazzolla y Ferrer han decidido consagrar a lo instrumental capítulos climáticos de la historia, estratégicamente situados siempre tras tres-cuatro piezas vocales. Así,

desaparece la palabra en la fuga de María (cuadro 4, «Milonga carriaguera por María la niña»), en la partida tras su muerte (cuadro 10, «Tangata del alba») y en el momento de su resurrección tras el soplo de las tres mario-netas (cuadro 14, «Allegro Tangabile»).

Por otra parte, la pieza de presentación de la protagonista, el «Tema de María» (cuadro 2) es también instrumental, en tanto que María encarna a la música del tango. Tal fracción se erige en una especie de coda del «Alevare» (cuadro 1), y como segunda obertura, apunta musicalmente a todo lo que a continuación presenciaremos. El *leit motiv* que desde entonces el oyente identificará con María se ve salpicado por escalas descendentes justo a la mitad, presagiando el *descessus ad infernos* al que concurrimos más adelante. Y en este punto asomará el bandoneón, un instrumento que sólo se exhibe tras la muerte de la protagonista, a partir del cuadro 8. Estas piezas insinúan, pues, el esqueleto melódico y armónico de toda la composición. Frente a tales cuadros netamente instrumentales, el resto de *María de Buenos Aires* combina arias, coros, recitativos y duetos al más puro estilo operístico, aunque los ritmos remedan al tango y a la milonga, y las armonías evocan a las de la vanguardia. Realizaré a continuación un sucinto recorrido por cada uno de los movimientos musicales de la obra, para que se haga tangible —en la medida en que nos lo permite el «silencio» de estas páginas— la interacción de las esferas musical y verbal:

— Cuadro 1 («Alevare») y cuadro 2 («Tema de María»). Los autores eligen como título del cuadro inicial el primer paso del tango. En él está concentrado todo *María de Buenos Aires*, como corresponde a la convención operística de que la obertura delinea los distintos temas musicales y literarios de la obra. El «Tema de María» es una prolongación instrumental, a modo de coda, de dicha obertura.

— Cuadros 3a y 3b («Balada renga para un organito loco» y «Yo soy María»). Ambas piezas detallan la genealogía de la niña al modo de los héroes clásicos. Reaparece el tema de María del cuadro 2 en el solo del violín, y a partir de aquí la presencia de los agudos en la cuerda se asociará siempre a la protagonista. Se opta por un compás de 3/4 para representar la «cojera» del organito. Recuerdo que el tango en sus orígenes recibe el influjo de otros ritmos, entre ellos los ternarios del vals o de la balada. Por otra parte, «Yo soy María» concluye con una tradicional cadencia dominante-tónica, propia de la armonía netamente clásica del tango de principios de siglo. Hay una clara antítesis entre este final v-i, tremendamente conservador, y las ideas revolucionarias que Ferrer pone en boca de una María decidida y rebelde, orgullosa de su profesión.

— Cuadro 4 («Milonga carriequera por María la niña»). El «porteño gorrión con sueño», como la tópica ave agorera de la epopeya, anuncia la fuga de María. El pájaro-poeta nos hace una descripción de la joven, y en el retrato se advierte la tematización del instrumento a la que me referí en cuadros anteriores: al recitado del gorrión le acompaña una melodía de cuerdas del violín.

— Cuadro 5 («Fuga y misterio»). Los instrumentos delinean la huida de la niña; no hay mejor forma musical que la llamada «fuga» para describir tal episodio. El cuadro 5 esconde una fuga clásica a cuatro voces con ritmo y carácter de tango. Los cuatro instrumentos que se suceden son el violín, la flauta, el piano y el violoncello. Es significativa la ausencia del bandoneón; Piazzolla parece recordarnos así la incorporación tardía de este instrumento, a pesar de que se suele considerar el más genuino de cuantos componen esta música. La arpegiada resolución final responde a los patrones tradicionales en los que esta primera parte está imbuida.

— Cuadro 6 («Poema valseado»). Ya el título del cuadro constituye una brillante ilustración de la alianza palabra-música que es *María de Buenos Aires*. La acentuación en 4^a, 8^a y 12^a sílaba reproduce el ritmo ternario —y por tanto todavía «cojo»— del tango, contaminado hasta bien tarde por el vals europeo. Tres son también los instrumentos que se dan cita (piano, violín y flauta).

— Cuadro 7 («Tocata rea»). El bandoneón, el instrumento «intruso» procedente de Alemania, comete el crimen: hemos llegado al primer declive del tango. Desaparece el ritmo de fiesta del cuadro anterior, con prodigalidad notable de cuerdas dobles y graves acordes desplegados en el piano. El silencio que sucede al primer hemistiquio del verso «a punto de Macumba» resulta un ejemplo notable de la supersignificación de la elipsis musical y de la cesura versal, porque el receptor discierne sin ambages ese «antes» y «después» de la composición. En la última estrofa de la «Tocata rea» se acumulan las disonancias y los *glissandos* que evocan ya el cambio de tono de la segunda parte. Por primera vez aparece la percusión de los timbales, muy adecuada a esa atmósfera de misterio un tanto selvática e irracional que se insinúa. No olvidemos, además, que el tango se nutrió en sus orígenes de los ritmos candomberos de la negritud emigrada.

— Cuadros 8 («Miserere canyengue por los ladrones antiguos de las cantarillas») y 9 («Contramilonga a la funerala por la primera muerte de María»). El bandoneón se ha incorporado ya a la serie de instrumentos que «relatan» el entierro de María. Los violines siguen tematizando la figura de la niña: la música prefigura ya la resurrección del personaje. En la contramilonga, el bajo *obstinato* del piano que acompaña al recitado del duende reproduce de un modo muy plástico la sensación de contumacia y deteni-

miento, propio de «contra-milonga». Los *glissandos* reaparecen cuando se evoca la muerte («¡qué cosa!, nuestra María/ murió por primera vez»).

— Cuadro 10 («Tangata del alba») y cuadro 11 («Carta a los árboles y las chimeneas»). Destaco en el primero el empleo de la percusión, pues el violín de María se ve amenazado por ruidos que imitan el reptar de demoníacas serpientes. Mientras tanto, la sombra de María, que carece de recuerdos y de identidad, escribe una carta desesperada a los árboles y chimeneas que le protegen del sol. Piazzolla retoma el compás de 3/4.

— Cuadro 12 («Aria de los analistas»). Un círculo de abstrusos analistas da su diagnóstico acerca de la pérdida de memoria de la sombra de María. La forma melódica del cuadro es la polca, de tinte popular, alegre y vivo. El tono que desprenden letra y la música es irónico, el motivo del circo sirve para exponer el tópico del *theatrum mundi* con el que se parece denunciar la conversión del tango en un espectáculo masificado y su estéril análisis⁵: «Pasen a ver, ¡caballeros!/ cosas jamás nunca vistas/ traeremos los analistas/ a este circo porteño».

— Cuadro 13 («Romanza del duente poeta y curda»). El Duende se propone volver a insuflar vida a María. El talante de la pieza es muy melódico, no tiene ritmo de tango porque su carácter *ad libitum* anuncia ya el mestizaje con otras músicas. Piazzolla ha adoptado una romanza, forma musical muy cultivada en el Romanticismo, y pensemos que el poder demiúrgico del narrador de la obra recuerda claramente al *Frankenstein* de Mary Shelley.

— Cuadro 14 («Allegro Tangabile»). Las marionetas buscan a María entre las calles de Buenos Aires. Quieren darle savia existencial, y el *allegro* transmite el movimiento de la fecundidad, de ahí las influencias jazzísticas y el aire de musical. A partir de este punto, los compases dominantes serán los del 4/4 y 4/8: el tango ha alcanzado ya su madurez, y no necesita recurrir a otros ritmos.

— Cuadro 15 («Milonga de la Anunciación») María divulga su regreso, y lo hace con una partitura que transpone sin grandes variantes el cuadro 3b «Yo soy María». Estamos ante una ópera cerrada y conexas. Destaco de esta pieza la relevante expresividad de los encabalgamientos abruptos, muy numerosos. Acompañan a una melodía contundente, de golpes con un bajo *forte* de violín próximo al *staccato*, muy propicio para simbolizar el esfuerzo

⁵ Lidia Ferrer muestra en uno de sus escritos («Tango: ¿milonguero o fantasía?») el rechazo del mundo tanguero a la «diseción» de lo que se cree intuitivo, y su repulsa a aquel tipo de tango, «fantasía», en el que la coreografía de dos bailarines profesionales mata la espontaneidad del baile en la milonga (en <http://www.buenosairestango.com/docum/danza/elogio.html>).

ante el parto: «con un cuchillo en los dientes, por el revés/ de mis caderas tordillas, zurciendo van/ un gran remiendo en flor/ de hinojo y sisal».

— Cuadro 16 («Tangus dei»). El nacimiento del tango ya se ha producido, pero la pátina sigue siendo más bien sombría. El bajo en *pizzicato* de las cuerdas y los graves del bandoneón recuerdan que estamos ante una obra de tonos menores: María-tango sigue siendo «de olvido» entre todas las mujeres.

La dualidad de tango-operita que la música acomoda a tan dispares planos (ritmos binarios/ ternarios, predominio de lo vocal o instrumental...) tiene su correspondencia literaria en la superposición de un rico repujado religioso a este mundo de lo bajo. Ya el propio antropónimo de la niña parece evocar en su forma al de «Jesús de Nazaret». María es por excelencia el apelativo femenino de la tradición católica, arquetipo de la virtud y la pureza en la iconología occidental. Pero esta *femme fatale* vive del sexo: como veremos a continuación, nos hallamos ante un subversivo evangelio del tango, una biografía de muerte y vida que pretende desautomatizar los clichés establecidos a través de una atípica redentora.

La crítica musicológica ha destacado la valía de los epígrafes en la actividad hermenéutica (González Martínez, 1999: 63). La riqueza sugestiva de los títulos de la obra supone el indicio más externo para que el lector vincule tango y religión. Así, desde el cuadro 7 se reiteran los términos correspondientes al campo semántico de lo clerical: «Tocata rea», «Miserere canyengue», «Milonga de la Anunciación», hasta el último «Tangus Dei», donde la designación de una parte de la misa gregoriana (*Agnus Dei*) se desautomatiza mediante la paronomasia *in absentia* para significar así el triunfo absoluto de María.

Estas invocaciones a lo religioso se revalidan y multiplican en el texto literario. *María de Buenos Aires* está organizada como un recorrido profano por los episodios bíblicos más relevantes en nuestro modelo de mundo. Una primera referencia a Caín en el «Alevare» (cuadro 1) sirve para que el cuadro 3 detalle el nacimiento de la niña con elementos afines a ciertos personajes del Antiguo Testamento. Como Moisés, María también es rescatada de un viaje fluvial. Así comienza el primer *parlato* de la «Balada renga para un organito loco»:

«Y dos angelotes de la guarda parda, dos raros palomos que andaban de trote por la orilla ñata, trajeron —llorando— a la Niña en el lomo. En la cal mulata del último muro, plegando de pena las alas de lata, grabaron su nombre, María, con balas morenas. De arena y de frío le hicieron los días, ¡tan duros! Y a espaldas del río, allá donde el río se junta a la nada, con una pre-

gunta bordada en la falda, la Niña María creció en siete días» (cuadro 3, «Balada renga para un organito loco»).

El texto se torna una buena muestra del tono general de *María de Buenos Aires*. La sonoridad de la prosa recuerda a la de la poesía «primitivista» europea (Frobenius, Paul Morand) y a la poesía negra (Nicolás Guillén, Luis Palés Matos): las rimas internas se van concatenando como parte de un mismo acorde («angelotes»-«trote», «guarda parda», «ñata»-«mulata»-«lata», «alas»-«balas», «pena»-«morenas»-«arena», «frío»-«río», «nada»-«bordada», «María»-«días»), y reinan los períodos de dodecasílabos dactílicos⁶ («y dos angelotes de la guarda parda», «trajeron llorando a la niña en el lomo», «de arena y de frío le hicieron los días», «allá donde el río se junta a la nada», «con una pregunta bordada en la falda», «la Niña María creció en siete días»).

María es salvada del arroyo por dos criaturas celestiales, pero éstas resultan «angelotes» de rumbo perdido (advértase el uso un tanto despectivo de la sufijación), a los que el Duende animaliza («raros palomos»), atribuye una pobre indumentaria («alas de lata») y comportamientos muy propios de la mafia arrabalera («grabaron su nombre, María, con balas morenas»). En la personificada «orilla ñata» de absoluta pobreza («de arena y de frío», «allá donde el río se junta a la nada»), la niña crece sola. La orfandad de la elegida tiñe el fragmento de pardo («guarda parda», «cal mulata», «balas morenas»), porque nada es alegre en este extramuros de incertidumbre («con una pregunta bordada en la falda»), frialdad y ángeles llorones.

Si los ochos primeros parecen configurarse con ecos del Antiguo Testamento, a partir del cuadro 8 se prodigan las referencias a los evangelios. El titulado «Tangus Dei» se erige en verdadero trasunto del episodio de la Natividad. Como corresponde a este universo suburbano, el nuevo nacimiento de María sucederá en un pesebre «hormigonado», los Reyes que la adorarán han cambiado su profesión («los Tres Albañiles Magos»), la madre es limpiadora y el padre, carpintero, pierde su sueldo en los juegos de los lupanares. Curiosamente, con «Tangus Dei» concluye la operita, pero antes de que María vuelva a nacer los oyentes han vivido en cuadros anteriores la pasión y muerte del tango-mujer. Como no podía ser menos, *María de Buenos Aires* también subvierte la cronología del calendario litúrgico.

Así, esta trastrocada estampa hilvana la «pascua canyengue» (cuadro 8) que se nos relata en los movimientos 7, 8 y 9. Vocablos como «rosario», «mi-

⁶ Recuerdo que el dodecasílabo dactílico, con acentos invariables en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio, es el metro de la famosa «Sinfonía en gris mayor» de Rubén Darío («El mar como un vasto cristal azogado», *Prosas profanas*). El poema acaba con esa comunión de música y palabra que aquí comentamos: «y el grillo preludia un solo monótono / en la única cuerda que está en su violín» (Darío, 139).

lagro», «espinas», «calvario», «diablo», «óleo», «sudario» redundan en la misma isotopía semántica. Si tras expirar Jesús el velo se rasgó en el templo y anocheció repentinamente, «el alba se atoró con sensación de embolia» (cuadro 9) cuando muere María, y se alude al «correr las losas» que protagonizaron los discípulos después de la Resurrección (cuadro 8). La rica simbología numérica es otra de las claves bíblicas del texto. Se registran por doquier la presencia de los números tres y siete, en una necesidad de precisión que perpetúan las cosmogonías más ancestrales: recuérdese el fragmento reproducido arriba, en que se anuncia que «la Niña María creció en siete días». Y por supuesto, también hay citas literales de la liturgia. El «Ahora y en la hora, de atrape y profecía» de la «Tocata rea» (cuadro 7) evoca el final del Ave María («ahora y en la hora de nuestra muerte»), y el «Que así sea» del final de la «Romanza del duende poeta y curda» (cuadro 13) es una traducción del hebreo *amén* que clausura los rezos cristianos.

La vinculación de lo religioso con el tango alcanza una intensidad inusitada en el último cuadro, el citado «Tangus Dei». Horacio Ferrer exprime aquí los diversos «estratos» del código lingüístico para aunar sin fisuras esos dos mundos de los que venimos hablando. Así comienza la intervención del Duende en este texto:

«Hoy es Domingo. Laurel con leche. Desde el badajo
de su cuchara da un capuchino tres campanadas;
tras los misales, pican motetes las derrotadas
y alegres nalgas de las matronas: Laurel con ajo» (cuadro 16, «Tangus Dei»).

La estrofa de cuatro versos se organiza en torno a dos oraciones con sus correspondientes verbos principales: «Desde el badajo [...] da un capuchino»/ «pican motetes [...] las matronas». Cada una de ellas refleja reinos contrapuestos, la altura eclesiástica («Domingo», «Laurel con leche», «motetes», «misales», «campanadas») y la prostitución («Laurel con ajo», «derrotadas», «alegres nalgas», «matronas», incluso un «pican» que podría tener connotaciones sexuales⁷). Sin embargo, estos dos microcosmos están imbricados en la propia *dispositio* versal: vocablos como «misales» y «motetes» se hallan al principio del tercer verso, y el «capuchino» reactiva la dilogía (monje, tipo de café) gracias a la extraña asociación metonímica de la campana y la cuchara. No olvidemos que los «cafetines» son en Buenos Aires lugares de ocio muy próximos al tango.

La sintaxis de la estrofa ahonda en tales antítesis: muy expresivos resultan los encabalgamientos de los versos («desde el badajo/ de su cuchara»;

⁷ Aunque el verbo dispone de un sentido musical, una de las acepciones de «picar» es la de «estar en celo los animales por haber conocido hembra», según el *DRAE*.

«las derrotadas/ y alegres nalgas»), el homoteleuton («cuchara»-«campanadas») y las fáciles rimas consonantes («badajo»-«ajo»; «campanadas»-«derrotadas»). A este respecto, adviértase el quiasmo que sucede a la nota espaciotemporal de la primera frase: período nominal + complemento circunstancial + verbo + sujeto + complemento directo («Laurel con leche. Desde el badajo/ de su cuchara da un capuchino tres campanadas») + complemento circunstancial + verbo + complemento directo + sujeto + período nominal («tras los misales, pican motetes las derrotadas/ y alegres nalgas de las matronas. Laurel con ajo»). Como si estuviéramos ante un espejo, la distribución de los sintagmas hace muy plástica esta lejanía del ámbito religioso y del mundo arrabalero: ambos están situados en orillas opuestas, y a dicha *res* sólo le podía corresponder una selección morfosintáctica de tal cariz. Esa misma dualidad guía a la complementación aplicada al laurel. El árbol es un trasunto de la protagonista («laurel con hembra», dirá en la última anáfora), algo que no debe extrañar a la luz de la tradición⁸. La carga positiva de este arbusto se ve mermada en la sucesión de aditamentos del resto de las estrofas: «laurel con ajos», «laurel con fiaca», «laurel caliente», «laurel servido».

Así mismo, las rompedoras disonancias en *glissando* de la partitura musical (recuérdese el cuadro 7) se adecuan a las fórmulas más vanguardistas del libreto de Horacio Ferrer. Tras ciertos versos del tango-operita parecen latir las técnicas de «escritura automática» que, por otra parte, tanto deben a las retahílas populares. Adviértase el amalgama apabullante de metáforas y metonimias en metros como los que siguen:

«Son reas candelas de luz en cuclillas
 sus ojos que alumbran, corriendo las losas,
 pequeñas auroras polares de cosas
 muy viejas, que habitan en las alcantarillas.
 Le queman las noches detrás de la frente
 como húmedas monjas de polvo que zurcen
 —rezando morbosas milongas— sus dulces,
 calladas y extrañas ojerías calientes» (cuadro 8, «Miserere canyengue»).

El «conjuro» pertenece al cuadro 8, que refiere el triste deambular de la sombra de María por las calles de Buenos Aires. Los mecanismos asociativos suscitan un caótico entramado que lo es sólo en superficie. Hay tres claras isotopías léxicas: el campo semántico de lo bajo («en cuclillas», «alcantarillas», «losas») se yuxtapone al de la luz-oscuridad («candelas de luz», «alumbran», «auroras polares», «noches») y al de la temperatura («queman», «hú-

⁸ En este caso, una vez más, estamos ante la inversión de una imagen arquetípica: aquí no será María-Dafne la que se transforme en laurel por la curiosidad de Apolo- música-Duende, sino que será a partir del laurel desde donde el tango va a renacer.

medas», «calientes»). Esta trabazón semántica contrarresta los efectos de una sintaxis dislocada: la anástrofe de los dos primeros versos, los continuos encabalgamientos («en cuclillas/ sus ojos», «cosas/ muy viejas») y los paréntesis («—rezando morbosas milongas—») dibujan en el verso el desconcierto de nuestra prostituta, recién asesinada y convertida en fantasma. Para ello, el sujeto lírico actualiza metáforas de gran resonancia en la poesía amorosa, aunque dotándolas de un cariz altamente lascivo. Los ojos de María, como las de las damas petrarquistas, son «reas candelas». Sin embargo, su cárcel no encierra precisamente un amor platónico: las noches «queman» a la ramera (la pasión es fuego) puesto que su índole fantasmal le impide trabajar. Una sacrílega comparación equipara esta impuesta castidad a la de religiosas de estéril «polvo» (ya se sabe, *pulvis es*): la mirada de la niña posee las mismas «calladas y extrañas ojeras calientes» de unas «húmedas monjas» que esconden sus arrebatos nocturnos entre rezos, labores de zurcido y fabricación de dulces (advértase la estupenda dilogía del vocablo al final de verso). Sirva el texto como muestra de la ironía latente en algunas de las densas imágenes de la operita.

Este tipo de concatenaciones desemboca muchas veces en un cambio de categorías: al igual que en las esculturas volumétricas de Hans Arp, el cemento de *María de Buenos Aires* cobra vida, lo inanimado se vuelve animado. Precisamente el surrealismo había encontrado en las animalizaciones y cosificaciones un cauce para mostrar esa otra realidad que se esconde tras lo cotidiano. Por ejemplo, tales procedimientos vertebran la «Milonga» del poeta argentino Oliverio Girondo, una composición de su libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). He aquí un fragmento:

«Sobre la mesa, botellas decapitadas de champagne con corbatas blancas de payaso, baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de cocottes.

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos [...].

De pronto se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire [...]» (Baciu, 1974: 45).

La imaginiería surrealista de personificaciones de objetos (el bandoneón, la mesa, las botellas) en un universo de parcialidad («decapitadas», «brazos», «espaldas»), que plasma los instintos sexuales («pubis», «pezones») y el desorden del arrabal («patadas», «fracaso de cristales») es también la dominante de *María de Buenos Aires*. En la obra de Ferrer los elementos de la naturaleza rezuman vitalidad: «nueve lunas locas» le harán a la niña «guiños sensibleros» que anunciarán el parto (cuadro 13), el alba «se atoró con sensación de embolia» (cuadro 9), y el Sol sale «para apedrearme el miedo/

con unas migas de su dulce desayuno» (cuadro 11). Los instrumentos se personifican: el piano «muele cuentos» (cuadro 3), el bandoneón «huele a sombra de macroses», «tiene una bala en el aliento» (cuadro 6), y las «llagas» de su fuelle «goteaban un absorto prestigio de glicinas» (cuadro 7). Es «la cansada pierna de neón de un luminoso» quien busca a María en los arrabales (cuadro 7), y «un puñal y un cascabel» anuncian la muerte de la niña (cuadro 9), como habían predicho las parlantes «sotas y los reyes» de la baraja de naipes (cuadro 13). Objetos personificados buscan en el cuadro 14 «el germen de un hijo para la sombra de María», y las tres marionetas zurcen el remiendo que le permite revivir (cuadro 15). La animalización alcanza a la propia protagonista de la operita, en cuya *descriptio* se dan cita adjetivos («zaino») y sustantivos («crencha», «furca») del campo semántico de lo ecuestre. Lejos de la tradición sublimatoria de la mujer, las más trilladas metáforas sexuales modulan un retrato de tintes grotescos. La palmaria brutalidad de las imágenes se compensa, desde el punto de vista musical, con un solo de cuerdas tremendamente intimista y lírico. He aquí otro de los tantos momentos de contraste entre música y palabra:

«Zaina la voz, la cadera
la crencha y los pechos zainos,
le van, de furca, en la espalda,
las ganas de veinte machos» (cuadro 4, «Milonga carriquera»).

Como cualquier manifestación heterosemiótica, *María de Buenos Aires* es una obra compleja. Múltiples códigos se dan cita en este texto que rescribe la historia del tango a través de algunas de las estrategias musicoverbales de tal producto. En este sentido, nos hallamos ante una peculiar «poética» que en alguna medida pretende legitimar para la semiosfera cultural (Lotman) una pieza repudiada en sus orígenes. Horacio Ferrer y Astor Piazzolla no han dudado en hermanar soluciones musicales de la ópera (el argumento recuerda sobremanera a *La Traviata* de Verdi o a la *Carmen* de Bizet) con valores acústicos que la vanguardia absorbió de la poesía popular. Esta mezcla compendia a la perfección el mundo del tango, pues el baile nació en los extrarradios bonaerenses y hoy es ya un emblema del país. Y por supuesto —y más allá del sentido de esta obra—, *María de Buenos Aires* testimonia algo que la estética musical viene pregonando desde Grecia: la innegable relación del *melos* y la palabra.

Bibliografía

PIAZZOLLA, A. y FERRER, H., *María de Buenos Aires. Tango Operita*. Dirigido por Gidon Kremer. Violín: Gidon Kremer. Bandoneón: Per Arne Glorvigen. Piano: Vadim Sakharov. Bajo: Alois Posch. Flauta: María Fedotova. Viola: Ulla Zebriunaute. Vio-

- loncello: Marta Sudraba. Percusión: Peter Sadlo. Coro: Coral lírico de Buenos Aires. Narrador: Horacio Ferrer. Arreglos: Leonid Desyatnikov. Hamburg, 1998, Teldec Classic International.
- ARANÍBAR, E., *Breve historia del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago-León Goldstein Editores, 1999.
- BACIU, S., *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México D.F., Joaquín Moritz editores, 1974.
- BORGES, J.L., *Evaristo Carriego*, en *Obras Completas*, tomo I, Barcelona, Emecé, 1989.
- BOULEZ, P., *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa [vid. especialmente «Poesía —centro y ausencia— música», págs. 159-173], 1996.
- BRUNEL, P., *Les arpèges composés. Musique et littérature*, París, Klincksieck, 1997.
- ECO, U., *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca [vid. especialmente «Necesidad y posibilidad de las estructuras musicales», págs. 165-187; «Experimentalismo y vanguardia», págs. 229-249], 1970.
- ECO, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1972.
- FONTANELLA DE WEINBERG, B., *El español bonaerense*, Buenos Aires, Hachette, 1987.
- FERRER, H., *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago-León Goldstein Editores, 1998.
- FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza Música, 1991.
- GALLONE, O., *El tango: un mapa de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago-León Goldstein Editores, 1999.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J.M., *El sentido de la obra musical y literaria*, Murcia, Universidad, 1999.
- SOURIEAU, E., *La correspondencia de las artes*, México, FCE, 1986.
- STEINER, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, FCE, 1980.
- TALENS, J., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1975.