



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Música y palabra: las relaciones entre melodía y letra en la canción popular

Autores (en el caso de tesis y directores):

Alejandro Zarlenga

Irene Klein, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



El Ciclo “Música y Palabra” se llevó a cabo en el Centro Cultural de la Cooperación en el año 2014 y contó con la participación de grandes músicos y escritores como Leonardo Oyola, Matías Mormandi, Florencia Villagra y Chacho Echenique (Dúo Salteño)

MÚSICA Y PALABRA

Las relaciones entre melodía y letra en la canción popular

ALEJANDRO ZARLENGA



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESINA DE GRADO

“Música y Palabra”

Las relaciones entre melodía y letra en la canción popular

Tutora: Irene Klein

Autor: Alejandro Zarlenga

DNI: 32.064.164

alejandrozarlenga@gmail.com

➤ **INTRODUCCIÓN**

➤ **PARTE I: INFORME**

CAPÍTULO I. Melodía y letra: la significación musical

1. La musicalidad del lenguaje de la palabra

1.1.	Aspectos de coincidencia entre dos lenguajes: música y palabra.....	7
1.2.	La búsqueda del sentido a partir de la sonoridad, la sintaxis y la métrica.....	10
1.3.	La significación en la música: signo musical-signo verbal.....	12
1.4.	La música como lenguaje: una manera “musical” de pensar.....	13
1.5.	La problemática del contenido semántico del signo musical.....	16
1.6.	Consideraciones respecto del estructuralismo.....	18

2. Los orígenes de la fusión entre texto y melodía: del canto gregoriano a la canción popular

2.1.	Introducción.....	21
2.2.	Modos diatónicos.....	22
2.3.	El canto gregoriano.....	22
2.4.	El Renacimiento y los madrigales.....	24
2.5.	El Barroco y la doctrina de los afectos.....	25
2.6.	La composición fonética en el siglo XX.....	26

CAPÍTULO II. Música y palabra: una mirada filosófica

1. La palabra como obstáculo de la música

1.1.	La música como el “vuelo del espíritu”	29
1.2.	La naturaleza tras-racional de la música y la naturaleza racional de la palabra.....	30

1.3.	El alcance dionisiaco de la voz en Nietzsche.....	31
1.4.	La relación música-palabra como tándem cielo-tierra y como agon: origen místico-divino del lenguaje.....	32

2. El debate filosófico alrededor de la técnica

2.1.	Peligro/salvación, neutralidad/culpabilidad.....	34
2.2.	Las significaciones en el lenguaje: uso identitario del sentido.....	37

➤ **CONCLUSIONES**

•	Convivencia en la alternancia.....	41
•	La técnica como herramienta de creación musical: recursos tecnológicos en la creación de climas sonoros.....	45



➤ **PARTE II: CICLO “MÚSICA Y PALABRA” (Bitácora)**

○	INTRODUCCIÓN	47
○	ENCUENTRO 1	49

Invitados: Inés Garland, Daniel Escolar

Coordinadora: Irene Klein

- La palabra: ¿obstaculiza la música?
- El lenguaje precede al Hombre

- Música y representación: la música, la palabra y la función referencial
- La palabra como límite de la música

○ **ENCUENTRO 2..... 55**

Invitados: *Matías Mormandi, Leonardo Oyola, Krusty*

Coordinadores: *Natalia Romero, Silvia Appugliese, Débora Mundani, Alejandro Zarlenga*

- ¿La música es un lenguaje?.....
- La referencialidad de la palabra y la pseudo-referencialidad de la música.....

○ **ENCUENTRO 3..... 60**

Invitados: *Maca Mona Mu, Florencia Villagra y Juan Pablo Fernández*

Coordinadores: *Ernesto Cordeira, Alejandro Zarlenga*

- La letra subordinada, la melodía sometida o la convivencia en la alternancia
- La búsqueda de sentido a través de la articulación de la frase lingüística y la frase musical
- Análisis de tres composiciones de Juan Pablo Fernández
- Las dos historias según Piglia. Los animales, las frutas y/o las verduras como metáfora. Lo onírico
- El lugar de lo enigmático, la mirada extrañada o la clave fantástica en letras de canciones de rock: análisis de canciones de Maca Mona Mu, Florencia Villagra y Juan Pablo Fernández
- Una mirada particular sobre la realidad social, una mirada sobre el poder

○ **ENCUENTRO 4..... 73**

Invitados: Oscar Blanco, Emiliano Scariaciotolli, Ezequiel Borra, Roberto Salvatierra, Néstor “Chacho” Echenique (Dúo Salteño)

Coordinadores: Silvia Appugliese, Alejandro Zarlenga

- Melodía y letra: juego de relaciones en el momento de la composición
- El intercambio entre melodía y letra en la creación de una canción
- Poesía: La musicalidad de la palabra
- La poesía en la ficción y la poesía en la música
- Cómo es afectada la relación melodía-letra por la utilización de recursos técnicos: análisis de canciones de Ezequiel Borra
- La técnica como posibilidad de crear y dar sentido en la música

○ **CONCLUSIONES GENERALES..... 83**

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca en el Área de Escritura de la carrera de Ciencias de la Comunicación, creada por las docentes y escritoras, Magíster Irene Klein y Dra. Betina González. El Área de Escritura es un espacio institucional de formación, investigación y transferencia en torno a la escritura en sus múltiples manifestaciones y contextos de producción y recepción.

A través de este trabajo se propone:

- Reflexionar sobre un momento fugaz: el de la inspiración artística y el de la creación de melodías y letras.
- Indagar en la interacción entre melodías y palabras en una composición.
- Recuperar las experiencias de diversos músicos y escritores en el proceso de composición de melodías y letras en una canción.

Entre las actividades propuestas por el Área de Escritura, surgió el interés por pensar el proceso de escritura de las letras de las canciones, es decir, analizar cómo se combina esa letra con la música cuando se trata de una canción con letra –existen composiciones instrumentales, sin voces ni letras-. Esta es la forma habitual de la canción popular, en el sentido de la canción moderna, que tuvo origen en las ciudades europeas y americanas en los siglos XIX y XX. Esta forma musical se originó tanto en las canciones de la música erudita como en las canciones folclóricas de diversas culturas. En este tipo de canción, la voz, que modula un texto, es usualmente acompañada por un grupo musical en la ejecución y la grabación.

Desde esta perspectiva, se organizó el Ciclo “Música y Palabra” que reunió escritores de música (melodía y letra) –cantantes- y escritores de ficción y poesía. Las actividades se realizaron en el Centro Cultural de la Cooperación (CCC), durante el primer cuatrimestre de 2014. En la Parte II de este trabajo se relatan los fragmentos fundamentales de los cuatro encuentros, a modo de bitácora, junto a un análisis articulado con la teoría desarrollada en el informe de la Parte I. Este informe está organizado a partir de dos perspectivas: una lingüística y semiótica; y otra, filosófica.

Cada perspectiva corresponde a un capítulo. En los dos capítulos se delimitan las líneas de pensamiento más relevantes con respecto a la relación entre música y palabra desde esas dos perspectivas. El marco teórico está constituido fundamentalmente en base a las teorías de Ferdinand de Saussure (1916) y Charles Peirce (1931-1958) y de autores que retoman aquellas teorías y las aplican a la semiótica de la música en particular, como José Luiz Martínez (1991, 2007), Rubén López Cano (2007, 2012), Jean-Jacques Nattiez (1975, 1990). En este sentido se entenderá la lengua como parte esencial del lenguaje y éste como el producto social de la facultad del lenguaje y el conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social que permiten el ejercicio de esa facultad en los individuos (Saussure, 1916). Por otro lado, la teoría desarrollada por estos autores habilita la reflexión sobre los temas que surgieron en los encuentros del Ciclo “Música y Palabra” y el análisis de las canciones de los músicos invitados, algunas de las cuales ellos interpretaron al final de cada encuentro. Las canciones compuestas e interpretadas por los invitados son canciones populares y combinan palabras y melodías. En función de ello se indagará en antiguas formas musicales a fin de estudiar los orígenes de la fusión entre texto y melodía. En este sentido, analizaremos el canto gregoriano, una forma musical que está definida por la forma del texto -y por el contexto litúrgico de este- y cuyo origen se ubica alrededor de los siglos VIII y IX. Asimismo, es importante mencionar los madrigales, un tipo de composición que, en la época del Renacimiento (siglos XV y XVI) unía la música –vocal, secular- a los estados anímicos surgidos del texto. Su técnica se basaba en la unión de pasajes musicales con palabras. También se hará referencia a la doctrina de los afectos, que surgió en la época del Barroco (siglo XVII) y estableció las bases para representar musicalmente las pasiones y los sentimientos.

Estas diferentes experiencias musicales a lo largo de estos períodos históricos permiten reflexionar sobre la cuestión de la musicalidad de la palabra. En este sentido, se analizará, al final del capítulo I, la poesía alemana del siglo XX y lo que García Adánez (2005) llama la composición fonética, que se vinculará, en la bitácora de este trabajo, con el estudio de la composición de canciones populares actuales.

Por otro lado, dos grandes ejes constituyen la perspectiva lingüística y semiótica. El primer eje es el nivel léxico que existe en la relación entre frase musical y frase lingüística, esto es la relación entre la sintaxis de la palabra y las células melódico-rítmicas de la música. El segundo eje es el nivel temático, vinculado íntimamente a la semántica: ¿se pretende crear con la música -a través de los arreglos de los instrumentos, ensambles, efectos-, el tema que se trata en la letra de la canción?

En los encuentros surgieron aspectos que permiten pensar el tema de este trabajo y que dieron lugar al análisis de las relaciones entre palabra y música en la canción popular. Esto es, el análisis de la interacción entre lo musical y lo literario, es decir, entre lo musical y lo lingüístico en la composición de una canción con letra y melodía.

En este sentido, en el informe se revisan teorías y líneas de pensamiento en relación a:

1. la función que cumplen la melodía y la letra en una canción,
2. el grado de dependencia que existe entre ambas,
3. el lenguaje de la palabra y el lenguaje de la música.

Por otro lado, se intentará afirmar que la música es un lenguaje y se organiza como tal. Se sostiene, siguiendo al semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez (1990), que existe una manera musical de pensar, diferente de la que nos provee el lenguaje ordinario, lo que implica necesariamente la existencia de un lenguaje musical propiamente dicho. Se estudian, entonces, las relaciones entre aquel lenguaje y el lenguaje de la palabra, en la canción. En la bitácora de este trabajo se ejemplificará el juego de relaciones entre melodía y letra en la composición a partir de las canciones de los invitados al ciclo “Música y Palabra” y se apostará, siguiendo los lineamientos de Javier del Prado Biezma (2005), por la convivencia en la alternancia entre música y palabra.

La pregunta que funcionó como puntapié de cada encuentro fue: “¿qué hace la música con la palabra?” Detrás de esta pregunta está presente el supuesto de que la letra ocuparía un rol secundario en la canción, es decir que se adapta a una melodía, la que es percibida en un primer

plano por el oyente al momento de identificar la canción y su significado. De ahí surge el interés por analizar, en el proceso de composición:

1. el rol de la letra en la canción popular: ¿expresa en palabras lo que se pretende significar a través de la melodía?,
2. la relación entre letra y melodía: grado de dependencia de una con respecto a otra, modos de combinación según género musical y según cantautor,
3. la relación de la frase verbal con la frase musical (melódico-rítmica).

A partir de ese análisis se reflexionará sobre la significación musical, para lo cual se partirá desde la definición de signo musical.

Finalmente se intentará afirmar, en la misma línea de pensamiento de Javier del Prado Biezma, que música y palabra conviven en la alternancia: no hay letra subordinada a la música ni hay música supeditada a la letra, se trata de un haz de relaciones que se gesta durante el proceso de composición y que es diferente según cada autor y según los géneros musicales y poéticos. Existe una musicalidad en el sonido de la palabra. A partir del sonido de determinadas palabras pueden surgirle al compositor ciertas melodías, independientemente de la idea musical que pretende plasmar en su composición. Asimismo, a partir de ciertas frases melódico-rítmicas pueden surgirle al compositor determinadas vocales, sílabas o palabras que no tienen necesariamente relación con el tema de la canción. Por ejemplo, una canción termina en el acorde Do mayor y la melodía de la voz termina en la nota Fa. Si la letra es compuesta posteriormente a la composición de la música, puede suceder que el compositor asocie aquella nota a una sílaba integrada, por ejemplo, por la vocal “e”. Esto determinaría que el compositor elija una palabra como “ver” o “ser”, incluso cuando ninguna de estas palabras se adapta al sentido de la letra desarrollada hasta esa parte de la canción. De esta manera puede surgir la necesidad de cambiar esa palabra por otra que sea adecuada al tema que se quiere expresar. Igualmente, un sonido de percusión (un golpe de bombo, platillo o hi-hat) podría “sonar” a una “a”, una “o”, a una sílaba como “ta” o “sa” y hasta a una o varias palabras como “casa”, “saca”, “tiza” o “tasa”. A su vez, una palabra como “enamorarse” puede sugerir una melodía ascendente: cinco notas, una por sílaba (e-na-mo-rar-se),

cada una más aguda que la anterior. En otros casos, se puede apuntar al nivel semántico de la palabra para componer la melodía: por ejemplo si la palabra es “escalera” se compone una melodía ascendente o descendente en referencia a la idea de subir o bajar.

Es de interés reflexionar sobre las cuestiones expuestas ya que la carrera de Ciencias de la Comunicación está atravesada por el estudio de diversas modalidades de comunicación que, en este trabajo, es la música; y por debates en torno al lenguaje. En este sentido podemos mencionar algunos autores: Ferdinand de Saussure en *Curso de lingüística general* (1916), Theodor Adorno y Max Horkheimer en algunos pasajes de *Dialéctica de la Ilustración* (1944), Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936), Martin Heidegger en *El ser y el tiempo* (1927) y *Lenguaje de tradición y lenguaje técnico* (1996), Michael Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), Claude Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco* (1969), entre otros), a los orígenes del sentido (Pierre Bourdieu en *El sentido práctico* (1991), Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* (1945) y *Sentido y sinsentido* (1948), Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad* (1975), entre otros.

La música, entendida como lenguaje, permite analizar la gestación de la significación en relación a otro lenguaje: el de la palabra. Es por este motivo que el subtítulo propuesto en este trabajo se refiere a las relaciones entre melodía y letra en la canción popular, ya que es a partir de esa combinación que comienza a gestarse el sentido de la canción como forma de comunicación. A él se integrará el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas (cuestiones que retomaremos en el desarrollo de este trabajo) del receptor.

En cuanto al enfoque filosófico, se hará hincapié en los aportes de George Steiner (1991), María Zambrano (1996), Friedrich Nietzsche (1871) y Theodor Adorno (2000), entre otros. En este sentido, se abordarán diversos debates y temas en torno a la relación entre la música y la palabra. Algunos de ellos son:

- La palabra como obstáculo de la música

- La naturaleza tras-racional de la música y la naturaleza racional de la palabra
- La técnica: ¿es el peligro o es la salvación? ¿puede ser neutral?
- Los recursos tecnológicos en la composición y grabación de canciones

Por último, vale mencionar que, dadas las consideraciones previas sobre la lengua y el lenguaje, se retomará como supuesto teórico de este trabajo la noción de cultura como un sistema de signos producidos por la actividad simbólica de la mente humana. En este sentido, Lévi-Strauss afirma que la cultura posee una arquitectura similar a la del lenguaje (Lévi-Strauss, 1974:110).

PARTE I: INFORME

CAPÍTULO I. Melodía y letra: la significación musical

1. La musicalidad del lenguaje de la palabra

- 1.1. Aspectos de coincidencia entre dos lenguajes: música y palabra.
- 1.2. La búsqueda del sentido a partir de la sonoridad, la sintaxis y la métrica.
- 1.3. La significación en la música: signo musical-signo verbal.
- 1.4. La música como lenguaje: una manera “musical” de pensar.
- 1.5. La problemática del contenido semántico del signo musical.
- 1.6. Consideraciones respecto del estructuralismo.

2. Los orígenes de la fusión entre texto y melodía: del canto gregoriano a la canción popular

- 2.1. Introducción.
- 2.2. Modos diatónicos.
- 2.3. El canto gregoriano.
- 2.4. El Renacimiento y los madrigales.
- 2.5. El Barroco y la doctrina de los afectos.
- 2.6. La composición fonética en el siglo XX y la canción popular.

"La cultura no es una actividad del tiempo libre; es lo que nos hace libres todo el tiempo".

Luisa Etxenike, escritora

1. La musicalidad del lenguaje de la palabra

1. 1. Aspectos de coincidencia entre dos lenguajes: música y palabra

La relación entre música y palabra puede ser a veces armoniosa, otras veces no tanto. La primera aproximación necesaria para abordar aquel juego de relaciones la encontramos en el lenguaje, a partir de la consideración de la lengua como sistema de signos en el cual un elemento lingüístico no tiene realidad independientemente de su relación con los otros que forman el conjunto (Saussure, 1916). Esta definición permite pensar la música y la palabra como lenguajes ya que, como sostiene Javier del Prado Biezma, ambos tienen una materialidad de carácter acústico; con una organización que es, en todos los niveles, de naturaleza estructural, y se lleva a cabo mediante un código de naturaleza histórica y cultural más o menos amplio. El autor afirma que dicha organización tiene un desarrollo sintagmático, ineludible, en la temporalidad y el conjunto de elementos que componen dicho código suele ser arbitrario, sustituible, es decir, no determinado por una fuerza natural o sobrenatural que los conviertan en necesarios (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:23).

Por otro lado, se encuentra una perspectiva en las antípodas de lo esgrimido hasta aquí. En este sentido, Nuria González (2001) en su trabajo sobre el texto de Theodor Adorno "Sobre la música", sostiene que, por su condición asemántica y aconceptual, la música era la manifestación artística más adecuada para expresar los conceptos del Todo, lo Absoluto o la Idea. La autora afirma:

"Si hay un aspecto que distingue a la música de las demás artes es la relación que ésta mantiene con el lenguaje. Lo que para los románticos hacía a la música cercana a Dios era su carácter alingüístico, su absoluta independencia de todo lenguaje. Para Adorno, la música, a diferencia del lenguaje, no conoce el concepto. Los sonidos no remiten a nada externo; la identidad de los conceptos está fundada en su propia existencia y no en aquello

a lo que se refieren. La música como lenguaje autorreferencial se sujeta a sí misma: deshace la distinción forma-contenido, signo-significado. Las formas, los sonidos y los colores alcanzan una autonomía absoluta con respecto al mundo exterior y sus objetos". (González, 2001: Revista ACTO, N° 0)

Sin embargo, Adorno (2000) encuentra una similitud entre la música y el lenguaje, en la sucesión de sonidos articulados, como textura organizada desde el todo hasta el sonido particular. Para el autor, en su disposición la música se corresponde con la lógica en el sentido de sucesión y articulación racional de frases, sintagmas, estructura pregunta-respuesta, puntuación y ritmo. Estas consideraciones que se desprenden de la reflexión sobre el lenguaje implican hacer referencia a la lengua, como parte esencial del lenguaje, que es a la vez el producto social de la facultad de lenguaje y el conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social que permiten el ejercicio de la facultad de lenguaje en los individuos.

En sintonía con Biezma, es interesante el aporte de la filósofa francesa Catherine Kintzler a la cuestión del conjunto de elementos que componen dicho código -arbitrario, sustituible-. La autora considera que las propiedades del sonido musical no están en su emisión o en su audición pura y simple, sino que residen en las relaciones de los sonidos unos con otros, en las combinaciones de sucesión y de simultaneidad, en las diferencias relativas de los intervalos. En este sentido, Kintzler se refiere a la música como un conjunto de reglas de relación: quien quiere comprender su naturaleza debe tratarla como una red y recorrerla como una gramática (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:23).

Desde esta perspectiva, podemos decir que este sistema acústico y su desarrollo gramatical es una realidad que sólo tiene su razón de ser en el interior de una cultura. Si, como se indicó previamente, se entiende la cultura como un sistema de signos producidos por la actividad simbólica de la mente humana; puede concluirse que la elaboración de ese sistema es arbitraria. Es interesante entonces, analizar el juego de relaciones que mantienen música y palabra en tanto lenguajes, cuando coinciden en un mismo espacio. Esto implica preguntarse por cómo es la búsqueda de sentido a través de la articulación de la frase lingüística y la frase musical, cómo es el

juego de connivencias y oposiciones en que entran una música determinada y una letra determinada en el proceso de composición de una canción.

Los mitos que rodean esta relación música-palabra son muchos. Algunos de ellos los sintetiza Biezma en su texto “La palabra en la música y la música en la palabra”:

- El mito de la universalidad de la música, frente a los límites nacionales o culturales de la palabra (confundiendo audición material con recepción, aunque ésta sólo sea emocional)
- El mito de la perfecta hermandad entre palabra y música, que según Biezma nos llevaría hasta los orígenes míticos del lenguaje
- El mito del alcance trascendente del hecho musical que, según el autor nos llevaría, de un lado, desde la conciencia primaria de los sentidos hacia el mundo pre-consciente de la corporalidad vibrátil y, del otro, hacia el mundo de ciertas esencias ontológicas (espiritualidad, vivencia de la temporalidad), aprehendidas en una especie de experiencia mística (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:14).

El autor sostiene que la primera trampa de estos mitos nace de la consideración habitual de la música como lenguaje capaz de acceder a un más allá, al que la lengua de las palabras no tiene acceso. Esta cuestión tiene un aspecto filosófico que se aborda en el Capítulo II. En este sentido, la lengua de las palabras serviría para la vida natural, mientras que la música serviría para otra vida (la artificial, es decir, la artística, la espiritual, etcétera). Biezma afirma que este “más allá” de la música surge del presupuesto de la música como “actividad espiritual”, vinculada a una forma de vida más elevada, una “intuición pura”, y agrega que la palabra aparecería así siempre ligada a la función referencial convirtiéndose en un obstáculo para el “vuelo del espíritu”. A diferencia de esta perpetuante función referencial de la palabra, el autor señala la pseudo-referencialidad –virtual, dinámica y sensitiva- de la música (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:26).

Al revés de la primera trampa, la segunda está ligada a la ubicación de la música en segundo plano: supremacía de la palabra y dependencia de la música. Según Biezma, esta trampa tiene su origen en el mito del nacimiento conjunto de la lengua y de la música, y en la posterior realidad

histórica y étnica ofrecida hasta muy recientemente, casi de manera generalizada, por una música exclusivamente vocal. En este sentido, el autor sostiene:

“Este mito (y esta realidad, dado el predominio de la palabra en la vida del hombre para múltiples usos, de los cuales el artístico es el de menor calado) puede llevar a la consideración de la música como simple acompañamiento, como simple complemento o adorno de la palabra. La teoría roussoniana lleva en germen esta consideración que, luego, la realidad confirma en múltiples ocasiones. Antaño, dice Rousseau, ‘no había otra música sino la melodía del sonido modulado por la palabra: los acentos formaban el canto, las cantidades formaban el ritmo y se hablaba tanto mediante los sonidos como por el ritmo y las articulaciones de las voces’” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:17).

El autor concluye que la medida, el ritmo y el sonido modulado son superestructuras de la palabra y agrega que optar por una u otra consideración sobre la relación entre música y palabra es un obstáculo para abordar el problema. Biezma concluye que enumerar las razones por las cuales la música es dependiente de la letra y viceversa sólo evade una cantidad de aspectos interesantes desde los cuales se puede analizar el punto que esas dos posturas evitan: el de la necesaria convivencia (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:18).



1. 2. La búsqueda del sentido a partir de la sonoridad, la sintaxis y la métrica

Pensar la música y la palabra como lenguajes (dada su materialidad de carácter acústico, su organización de naturaleza estructural que se lleva a cabo mediante un código de naturaleza histórica y cultural, y en tanto el conjunto de elementos que componen dicho código suele ser arbitrario) nos permite hablar de un lenguaje de los sonidos y un lenguaje de las palabras. Pero ¿es posible pensar la palabra por fuera de una voz? La palabra suena mediante una voz que le pone sonido (aunque fuera una voz interna o pensamiento –no necesariamente lectura de poesía en voz alta-). Si eliminamos la palabra en una canción con letra eliminaríamos también ese

elemento primario de la palabra que es la voz; ya que la voz, con sus vocales y consonantes, es un instrumento musical más.

La cuestión sonora es de gran importancia y es clave en la apuesta por señalar la necesaria convivencia entre melodía y letra en la canción, donde ninguna ocupa un rol secundario con respecto a la otra. En este sentido, Biezma sostiene que música y letra tienen en el sonido la base material de su estructura y afirma:

“Mientras que en la letra el sonido se organiza ya, en el nivel de la sílaba, y luego en la palabra, con un valor diacrítico, generando antes de entrar en la frase diferencias de significado que en la fonología van más allá de la fonética, el sonido musical carece de nivel fonológico; así, el sonido tiene que esperar su entrada en una secuencia musical para adquirir, aislado o acompañado, un valor diacrítico signficante. Esto es importante de cara a su relación con la letra, cuando la música, mediante repeticiones o alargamientos de sílabas, o mediante el empleo de elementos contrapuntísticos, respetando la materia fónica, puede modificar grandemente su organización fonológica. Contrariamente, al estar más ligado el sonido musical que el sonido de la palabra al mundo del oído y del cuerpo, ciertos sonidos, ciertos acordes, incluso aislados, pueden cobrar, por su intensidad, por su duración o por la fuerza con la que son emitidos, un valor expresivo o impresionante, que nunca puede tener el fonema aislado, dotándole de un alcance que nunca tiene el fonema perteneciente a la letra – incluso en la onomatopeya” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:25).

Luego de analizar el nivel sonoro, Biezma hace hincapié en la existencia de un léxico anterior a la frase. A nivel léxico, la palabra de la letra es siempre referencial. Esta referencialidad es previa a la inserción de la palabra en la estructura de la frase y determina o condiciona su inserción en ella y el significado que, a partir de dicha inserción, se afianza. El autor sostiene:

“La no-existencia en el conjunto de la materia musical de una realidad similar o análoga a la palabra es el gran hueco que separa los dos lenguajes: instala a uno en la referencialidad real o mental (apta para representar objetos, expresar sentimientos o formular nociones) y mantiene al otro en una pseudo-referencialidad virtual, dinámica y sensitiva, elevándolo a veces hacia una referencialidad simbólica de carácter, necesariamente, singular e intransferible al otro” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:26).

Al modo de ver del autor, en coincidencia con Fubini, hay que buscar el significado del lenguaje musical siguiendo otros parámetros y ahondar en las consecuencias que eso puede deparar, en la relación entre la letra y la música. En este sentido Biezma señala:

“La música da un salto (si lo da) de la sensación y de la percepción hacia una experiencia emocional y simbólica y este salto ignora el nivel abstracto –referencial y nocional-constituido en torno a la palabra –es decir, significa en un nivel distinto, más acá o más allá del semema y del concepto. En la letra, el significado y sus efectos nace de un trabajo de selección y combinación que atañe siempre, en último término, a la referencialidad – aunque también se trabaje su nivel sonoro. En la música, el significado y sus efectos se consigue siempre mediante una organización dinámica del material sonoro, cuyo único anclaje con el referente sería la onomatopeya, en lo que atañe la nota y el acorde, y unas posibles, pero poco definidas, analogías rítmicas, en lo que se refiera a la naturaleza vibratoria de los seres vivos” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:26).



1. 3. La significación en la música: signo musical-signo verbal

El planteo sobre la significación en la música nos lleva a abordar cuestiones vinculadas a la lingüística y la semiótica. Tanto Ferdinand de Saussure (1916) como Charles Peirce (1897) son pioneros de la lingüística y sus posturas tienen resonancia en los estudios de la semiótica contemporánea. Para Peirce el pensamiento sólo es posible mediante signos. Partir de su teoría del signo permite abordar algunos autores que se dedicaron a la semiótica de la música y que trabajaron en la aplicación de la Teoría general del Signo de Peirce a análisis musicales. Este tipo de análisis aporta, por un lado, a la reflexión sobre las relaciones entre melodía y letra en la composición de una canción y, por otro, a entender cómo es la significación musical y cuál es el rol de la letra.

En lo que refiere al signo lingüístico, Saussure lo define como relación diádica entre significante y significado. Esta definición ha sido continuada, en el ámbito francés, por el estructuralismo y post-estructuralismo. Peirce defiende un concepto triádico del signo como representamen de un objeto por la mediación de un interpretante. Las teorías de Peirce, defendidas especialmente en el ámbito anglosajón, han sido desarrolladas por la filosofía del lenguaje y la teoría del conocimiento.

Es necesario entonces referirse a la noción de signo y a la arbitrariedad del signo y el espectro significante que lo acompaña: el signo lingüístico como entidad psíquica que une dos términos; un

concepto (significado) y una imagen acústica (significante). El signo es arbitrario y se produce mediante un proceso llamado significación, que vincula significante y significado (Saussure, 1916).

Como se indicó previamente, el sistema de signos orales y escritos (signos lingüísticos) del que disponen los miembros de una comunidad para realizar los actos lingüísticos cuando hablan y escriben recibe el nombre de lengua. Según Saussure, la lengua es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros (Saussure, 1945:133). Es decir que todos los signos de la lengua están en interrelación o dependencia. Sólo adquieren valor en su relación con otros signos de la lengua.

1. 4. La música como lenguaje: una manera “musical” de pensar

Para indagar en la significación musical es necesario comenzar por analizar la noción de signo musical. Alicia Díaz de la Fuente lo define como la representación de un objeto sonoro a través de la correlación entre un significante y un significado por la mediación de un interpretante. De esta manera, el significante es definido como la imagen representativa de un hecho sonoro y el significado como el contenido representativo de un significante. Según la autora, el código musical es sistema de signos y reglas para combinarlos con el fin de construir un mensaje sonoro y el objeto sonoro, una realidad acústica representada por un signo en función de un código musical (Díaz de la Fuente, 2005:143). Mientras para Biezma y Fubini la música puede significar más allá del semema y del concepto, Díaz de la Fuente plantea la significación musical en términos de significado y significante (contenido e imagen representativos de un hecho sonoro).

En este sentido, es interesante la perspectiva de López Cano, desde la semiótica de la música, a partir de la concepción saussureana del signo y de la integración del oyente a la problemática. La semiótica de la música se ocupa del estudio de los procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien. La semiótica no se interesa por definir los significados de algo, sino por describir los procesos por medio de los cuales éstos son generados. El autor sostiene que más que un tipo especial de objeto, los signos son funciones. De esta manera, un signo es un

objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento o un gesto, etcétera; en definitiva, cualquier cosa que nos permite comprender algo más a lo que es en sí misma. López Cano entiende por significado musical, el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo (López Cano, 2007:4). Por otro lado, el autor señala:

“Los procesos de significación musical son complejos y en ocasiones se ofrecen como nebulosas compactas difíciles de organizar desde un pensamiento proposicional o una lógica lineal. En éstos, el cuerpo, la emoción y la intuición juegan un papel determinante. Sin embargo, por más amplios y diversificados que sean los significados que una música puede llegar a producir, una música no puede significar cualquier cosa en todo momento. El significado no lo portan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación”. (López Cano, 2007:5)

Asimismo, puede agregarse que el significado emerge en el interior de una cultura, en tanto sistema asentado en una elaboración arbitraria. Es por esto que López Cano propone estudiar los procesos de semiosis y el modo en que ésta pone en situación de relación e interacción cognitiva elementos de la materia sonora, el cuerpo, la mente, el mundo físico, el mundo fenoménico y la imaginación en situaciones específicas. En este sentido, el autor va más allá del abordaje de De la Fuente y entiende la música no como un conjunto de objetos sonoros, sino como modo de pensar.

La teoría general del signo desarrollada por Peirce abre el camino a muchas investigaciones de la semiótica musical y, en este sentido, nos permite acceder al aporte de autores como el semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez y su visión holística sobre la significación musical, lo que él denomina el hecho musical total. Según el autor, el hecho musical total está conformado por tres niveles: el nivel neutral o inmanente (la obra como texto o como estructura), el nivel poético (es decir, los procesos compositivos que han engendrado la obra), y el nivel estésico (el nivel de los

interpretantes: el ejecutante o intérprete propiamente dicho, y el receptor de la obra o exégeta). Esta tripartición es considerada por Nattiez como la base de la teoría general de su semiología musical, ya que abarca los procesos prácticos, metodológicos y epistemológicos que se verifican en el fenómeno musical (Nattiez, 1990:15). En este sentido, en su guía de estudio basada en el libro “Música y Discurso: Hacia una semiología de la música” de Nattiez, Juan Francisco Sans señala:

“No debemos pasar por alto que uno de los encuentros fundamentales del estructuralismo consiste en haber develado que el sistema que nos permite pensar es el lenguaje mismo. Sin lenguaje no hay pensamiento. La semiología entra así en un orden epistemológico. Pero debemos admitir forzosamente que existe una manera “musical” de pensar, diferente de la que nos provee el lenguaje ordinario, lo que implica necesariamente la existencia de un lenguaje musical propiamente dicho. Por lo tanto, la semiología musical entrará también en el orden de una epistemología musical, en tanto va a teorizar sobre los mecanismos del conocimiento de lo musical, de cómo comprendemos y aprehendemos la música”. (Sans)¹

De acuerdo con Peirce, el pensamiento sólo es posible mediante signos (Martínez, 2007:181). Esta noción se extiende evidentemente a la música. En este sentido, en su artículo sobre la estructura de una teoría semiótica de la música, José Luiz Martínez sostiene que un signo musical puede ser un sistema, una composición o su ejecución, una forma, un elemento interno a esa forma; o aun, un estilo, un compositor, un músico o su instrumento, y así sucesivamente. En cuanto a la significación musical y a su referencialidad, el autor afirma:

“La música posee una capacidad de significación autónoma tan grande que algunos estetas, como Eduard Hanslick (1989: 61), y compositores, como Pierre Boulez —186— (1986: 32) y John Cage (1961: 96; Kostelanetz, 1988: 200), propusieron que éste es su principal modo de operar. Sin embargo, la idea de la música pura o absoluta no puede ser extendida a todas las otras músicas, en donde representaciones de diversos tipos sostienen concepciones estéticas distintas”. (Martínez, 2007:186)

¹ El artículo se encuentra disponible en Internet en el sitio web Academia.edu en el que no se encontró la fecha de publicación del mismo:
http://www.academia.edu/2556621/Música_y_discurso_hacia_una_semiología_de_la_música_Jean_Jacques_Nattiez

De cualquier modo, según Peirce, el proceso de significación ocurre por la relación triádica de un signo y el objeto que él representa para un interpretante que, en el caso de la música, es otro signo desarrollado en la mente del oyente, músico, compositor, analista o crítico. Así, la semiosis musical, o el proceso de significación en música, puede ser estudiada en sus relaciones entre signo, objeto e interpretante, cuando entonces la clasificación de los signos se transforma en un instrumento de análisis.



1. 5. La problemática del contenido semántico del signo musical

Vale profundizar en el trabajo realizado por Alicia Díaz de la Fuente (2005) sobre la estructura y el significado en la música serial y aleatoria, en el que ahonda en la cuestión de la naturaleza del signo musical y en el aspecto de la recepción. La autora retoma las palabras de Umberto Eco cuando señala:

“Hay signo cuando se ofrece una señal que está instituida por un código como significante de un significado, de modo que, según la peculiar naturaleza de los códigos musicales, el significante, para un ‘oído absoluto’², podría llegar a ser identificado tanto con el significado como con el objeto sonoro mismo”. (Díaz de la Fuente, 2005:144)

La autora concluye que el contenido propio de un significante no corresponde a un concepto, como sucede en el caso de la lengua hablada, sino a un objeto sonoro preciso.

De la Fuente retoma el trabajo de Nattiez en “De la sémiologie à la sémantique musicales” donde el autor sostiene que hay significación mientras que un objeto sea puesto en relación con un horizonte (Nattiez, 1975:6). La autora afirma entonces que la significación depende del “horizonte interpretativo del receptor” y, por tanto, de una contextualización relativa que remite a una infinitud de significados posibles. Es por esto que De la Fuente toma distancia de la concepción de Tarasti que, próximo a la postura de Lévi-Strauss, afirma que “la música es lenguaje sin significado” (De la

² Se denomina “oído absoluto” a la capacidad para reconocer o reproducir la frecuencia de un sonido determinado sin necesidad de referencia sonora previa. Cuando Eco habla de identificación, para un oído absoluto, entre significante y significado, se refiere al hecho de que en los sujetos con tal capacidad la lectura de una nota despierta en su cerebro la imagen sonora de la frecuencia representada.

Fuente, 2005:146). Esta postura, sostiene María del Carmen Coronado Almena, aleja el signo musical del campo semiológico y lo conduce a una contemplación psicológica (Coronado Almena, 2013:4). Para concluir, De la Fuente sostiene:

“La cuestión de la definición del significado musical es, sin duda alguna, compleja. El problema, y la razón por la que algunos lingüistas privan al signo musical de significado, es que con frecuencia se identifica al significado con referencias emocionales desvinculadas de su verdadera esencia, el sonido. De este modo, autores como Mierenau o Baroni “basan la dicotomía significante-significado en el signo musical, en una verbalización de la relación estímulo-respuesta (...). Con ello se está desvirtuando la arbitrariedad del signo”. (Díaz de la Fuente, 2005:146)

La autora agrega que es más oportuno abrir la noción de significado y señala:

En todo caso, (...) el tipo de significación propio del signo musical es de un tipo distinto al del signo verbal. Tal diferencia es la que se deriva de la distancia existente entre un concepto y un sonido. Por esta razón encontramos sumamente acertada la crítica que Silvia Alonso dirige a aquellos que, como Imberty, describen el significado musical como una “impresión vaga y fluctuante”, ya que “si (...) el lenguaje musical no es considerado desde los criterios de funcionamiento semiológico propios del lenguaje verbal, ¿en qué se basa la afirmación de vaguedad e imprecisión del significado musical, si no es en el hecho de que su verbalización resulta dificultosa por esta diferencia en la semiosis de ambos sistemas y el resultado de las descripciones verbales ha de ser forzosamente vago e impreciso, es decir defectuoso”. (Díaz de la Fuente, 2005:146)

De estas consideraciones se desprende la raíz de las confusiones que han surgido en torno al tema del significado musical, que se producen por haber sido formuladas desde una óptica contenidista o referencialista. En este sentido, De la Fuente propone considerar la naturaleza del signo musical solo en términos puramente sonoros para lograr una adecuada comprensión. De esta forma, propone abordar las particularidades más significativas del signo musical en el campo de la música serial y la música aleatoria³.

Por otro lado, la autora critica el segundo capítulo de la “Estructura ausente” de Umberto Eco (1968) que sostiene que la música occidental es un sistema semiótico puramente sintáctico (dado

³ La música aleatoria o de azar es la música basada en elementos no regulados por pautas establecidas y en la que adquiere un papel preponderante la improvisación. Tales rasgos pueden fijarse en la creación del autor o en el desarrollo de la propia interpretación. La música serial radica en un método compositivo cuyo principal objetivo es la total desaparición de la jerarquía de los sonidos entre sí; la música está compuesta sobre una sucesión de sonidos establecida de antemano e invariable.

que se organiza de acuerdo a una gramática que codifica las regularidades de su estructura) y sin espesor semántico aparente ya que la autora sostiene:

“Si todo signo musical tuviera un bajo contenido semántico, los códigos musicales no se enfrentarían a problemas de diferenciación semántica o, lo que es igual, la disyunción semántica garantizaría una única representación sonora por signo musical. No creemos, verdaderamente, que esto sea así, ya que, particularmente en la música aleatoria, se encuentran frecuentemente en las partituras signos de alto contenido semántico que representan objetos sonoros múltiples, borrándose, por ello, la diferenciación semántica, y convirtiéndose, estos últimos, en signos musicales de significado abierto que deben ser definidos en gran medida por el intérprete, el cual, en virtud de ese acto de elección entre múltiples significados que acompañan al signo, se convierte en auténtico co-creador de la obra representada (como por ejemplo cuando no se especifica el timbre, el tempo permanece indefinido, la frecuencia y la dinámica se expresan en unos márgenes muy amplios de significación -sonido más agudo posible y de intensidad creciente-, etc.)”. (Díaz de la Fuente, 2005:147)



1. 6. Consideraciones respecto del estructuralismo

Para Lévi-Strauss (1974), la cultura es un sistema de signos producidos por la actividad simbólica de la mente humana y posee una arquitectura similar a la del lenguaje. De esta manera, el autor da a entender cómo pretende extender la misma consideración de Saussure respecto a la lengua – entendida como sistema de signos en el cual un elemento lingüístico no tiene realidad independientemente de su relación con los otros que forman el conjunto- pero ahora respecto a los hechos de interés antropológico, en los cuales la cultura es sólo uno de los tantos.

Margot Bigot (2010) en sus “Apuntes de lingüística antropológica” señala que Lévi-Strauss retomó los conceptos de Jakobson, de Saussure, y de Troubetzkoy (quien desarrolló minuciosamente la noción de sistema de Saussure aplicándolo al análisis fonológico) y los instrumentalizó, en su teoría estructural de la antropología, para el análisis del mito, del parentesco, de los sistemas culinarios. Lévi Strauss sostiene:

"... Si intentamos leer un mito de la misma manera que leemos una novela o un artículo del diario, es decir, línea por línea, de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia. Por lo tanto, tendríamos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera (...). Y sólo considerando al mito como si fuese una partitura orquestal, escrita frase por frase, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado". (Lévi-Strauss, 1995: 68)

En íntima relación con el párrafo anterior, el autor señala en la "Estructura de los mitos" (trabajo incluido en el libro "Antropología estructural" publicado en 1974):

"Imaginemos arqueólogos del futuro, llegados de otro planeta cuando ya toda vida humana ha desaparecido de la superficie de la Tierra, que excavan en el lugar donde estaba emplazada una de nuestras bibliotecas. Estos arqueólogos ignoran todo lo referente a nuestra escritura, pero tratan de descifrarla, lo cual supone el descubrimiento previo de que el alfabeto, tal como nosotros lo imprimimos, se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Sin embargo, una categoría de volúmenes permanecerá indescifrable de esta manera. Serán las partituras de orquesta, conservadas en el departamento de musicología. Nuestros sabios tratarán sin duda, encarnizadamente, de leer los pentagramas uno tras otro, comenzando en la parte superior de la página y tomándolos en sucesión; luego, advertirán que ciertos grupos de notas se repiten con ciertos intervalos, de manera idéntica o parcial, y que ciertos contornos melódicos, alejados en apariencia unos de otros, presentan entre sí analogías. Tal vez entonces se preguntarán si estos contornos no deben ser tratados como elementos de un todo, que es necesario aprehender globalmente en lugar de abordarlos en orden sucesivo. Habrán descubierto entonces el principio de lo que llamamos armonía; una partitura orquestal únicamente tiene sentido leída diacrónicamente según un eje (página tras página, de izquierda a derecha), pero, al mismo tiempo, sincrónicamente según el otro eje, de arriba abajo. Dicho de otra manera, todas las notas colocadas sobre la misma línea vertical forman una unidad constitutiva mayor, un haz de relaciones". (Lévi-Strauss, 1974: 234-235)

Entonces puede pensarse la canción compuesta por música y letra también como una totalidad, unidad constitutiva mayor, un haz de relaciones y extraer a partir de allí su significado. Como sostiene Biezma, potenciar la música o potenciar la letra de manera extrema nos lleva a una misma actitud de exclusión y, por consiguiente, a adoptar una perspectiva que soslaya el problema: el de la necesaria convivencia (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:18). Vale decir entonces que no se trata de la escritura de cierta letra que lleva a la composición de determinada melodía, o una frase musical (sin letra) que surge en un momento de inspiración, que restringe qué palabras pueden acompañar esas melodías; sino de un proceso que, como cualquier proceso,

comienza, se desarrolla y sólo existe en tanto se da de esa manera. No es restricción de la palabra por la música o viceversa sino que son diferentes formas del proceso de composición de un autor determinado en un momento determinado.

Biezma agrega:

“En la rivalidad que conlleva la superposición de los dos lenguajes, con harta frecuencia la letra se convierte en pretexto, y la voz, en vez de ser portadora de un contenido verbal captado en su perfección, en simple instrumento que modula vocales y consonantes al compás de una melodía. El autor habla entonces de una convivencia en la alternancia. En la alternancia, hay emulación, empeño en llegar más lejos o tan lejos como el otro, pero sin anularlo, explotando cada uno de sus propios medios para conseguirlo” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:34).

En esta dirección apunta el semiólogo musical Jean Jacques Nattiez (1975) cuando afirma que la música es un fenómeno de gran complejidad que debe ser visto bajo diferentes ángulos para ser comprendida en todo su significado, una visión holística a partir de la cual desarrolla el concepto de hecho musical total, al cual se hizo referencia previamente. Sin embargo, el autor desecha hablar de estructura, debido a que bajo ese concepto se enfoca sólo una parcialidad del problema. A su juicio, el estructuralismo puro ha demostrado ser inmanejable. En este sentido, Nattiez afirma:

“No existen en sentido estricto estructuras excepto las estructuras matemáticas, esto es, una serie de símbolos relacionados en un sistema. Hablar de estructura en una obra de arte en particular –refiriéndose a la interdependencia de las partes con el todo, no es más que metafórico. Decir que una obra completa es una “estructura”, significando con ello que la obra tiene una existencia independiente de las circunstancias históricas de su creación, me parece un claro abuso del lenguaje”. (Nattiez, 1990:15)

Es por esto que el autor prefiere hablar de configuración para referirse a la obra en tanto texto, y no de estructura.



“Tiene el lenguaje su sonar, y en su forma más elemental se impone sobre el mismo decir”.

(Zambrano, 2004:130)

2. Los orígenes de la fusión entre texto y melodía: del canto gregoriano a la canción popular

2. 1. Introducción

Las canciones compuestas e interpretadas por los invitados son canciones populares y combinan palabras y melodías. En función de ello se indagará en antiguas formas musicales a fin de estudiar los orígenes de la fusión entre texto y melodía. En este sentido, se analiza en este apartado el canto gregoriano, una forma musical que está definida por la forma del texto -y por el contexto litúrgico de este- y cuyo origen se ubica alrededor de los siglos VIII y IX. Asimismo, es importante mencionar los madrigales, un tipo de composición que, en la época del Renacimiento (siglos XV y XVI) unía la música –vocal, secular- a los estados anímicos surgidos del texto. Su técnica se basaba en la unión de pasajes musicales con palabras. Vale mencionar también la doctrina de los afectos que, en la época del Barroco (siglo XVII), estableció las bases para representar musicalmente las pasiones y los sentimientos.

Estas diferentes experiencias musicales a lo largo de estos períodos históricos permiten reflexionar sobre la cuestión de la musicalidad y sonoridad de la palabra. En este sentido, se analiza al final de este capítulo, la poesía alemana del siglo XX y lo que García Adánez (2005) llama la composición fonética, que se vincula, en la bitácora de este trabajo, con el estudio de la composición de canciones populares actuales.

2. 2. Modos diatónicos

Los siete sonidos de la escala mayor están ordenados según el Modo Mayor en una sucesión de Tonos y Semitonos. Este ordenamiento da lugar a la escala mayor y es sólo una entre varias posibilidades de recorrer la octava entre dos Tónicas.

En un proceso que comenzó en la Antigua Grecia y culminó en la Edad Media, se fijaron seis Modos diferentes, llamados “Modos diatónicos”, que recorren la octava en cinco Tonos y dos Semitonos. Esos Modos son los siguientes: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio y eólico.

Durante la Edad Media estos Modos tuvieron diferentes destinos musicales: el jónico y el eólico se usaron en la música popular (canciones y danzas) mientras que los otros cuatro fueron adoptados por la Iglesia Católica como base para la música litúrgica. El Papa Gregorio Magno (que reinó entre 590 y 604) seleccionó himnos en estos Modos y trató de imponerlos como única música oficial de la Iglesia, aunque el proceso de unificación de la liturgia sólo se logró durante el siglo VIII, con el Imperio Franco. Por eso se llama a estos modos “Modos Gregorianos” (Aguilar, 2011:50).



2. 3. El canto gregoriano

El canto gregoriano es una música puramente melódica (no tiene armonía): las sensaciones de tensión y reposo se producen de manera exclusivamente melódica. La forma musical está definida por la del texto, y por el contexto litúrgico de este.

Las melodías gregorianas son vocales, es decir, están pensadas para ser cantadas. Desde el punto de vista rítmico, estas melodías no se basan en compases, se desarrollan en ritmo libre respetando la acentuación natural de las palabras. Tampoco se basan en compases las obras

renacentistas a varias voces, basadas en melodías gregorianas, aunque algunas transcripciones modernas anotan estas obras con barras de compás, generando ritmos que parecen sincopados.

Es un tipo de canto llano (simple, monódico y con una música supeditada al texto). Tiene un ritmo sometido ante todo al texto latino. Se considera pues que es de ritmo libre. Su texto está escrito en latín, exceptuando el Kyrie Eleison ("Señor ten piedad"), sección del ordinario la misa en lengua griega.

Deben rastrearse sus orígenes en la práctica musical de la sinagoga judía y en el canto de las primeras comunidades cristianas. Como se indicó previamente, su denominación procede de atribuírsele su recopilación al Papa Gregorio Magno. Debe aclararse que el canto gregoriano no fue compuesto ni siquiera recopilado por el Papa Gregorio I Magno. Fue a partir del siglo IX que empezó a asociarse su nombre a este compendio musical, sobre todo a partir de la biografía de Juan el Diácono.

Desde su nacimiento, la música cristiana fue una oración cantada, que debía realizarse no de manera puramente material, sino con devoción. El texto era la razón de ser del canto gregoriano. El canto gregoriano no puede entenderse sin el texto, el cual tiene prelación sobre la melodía y es el que le da sentido a ésta. Por lo tanto, al interpretarlo, los cantores deben haber entendido muy bien el sentido del texto. En consecuencia, se debe evitar cualquier impostación de voz (sin sobresaltos) de tipo operístico en que se intente el lucimiento del intérprete. Del canto gregoriano es de donde proceden los modos gregorianos, que dan base a la música de Occidente. De ellos vienen los modos mayores y menores, y otros menos conocidos.



2. 4. El Renacimiento y los madrigales

El madrigal es una forma musical vocal secular cuya técnica era unir pasajes musicales con palabras. Por ejemplo, la palabra "angustia" era interpretada por muchas notas producidas al mismo tiempo a modo de desesperación. Esta técnica también se le conoce como pintura de palabras y puede encontrarse en varias composiciones vocales.

Su época de auge fue en el Renacimiento y en el Barroco temprano. Su principal exponente fue el compositor Claudio Giovanni Monteverdi, que agregó al madrigal un bajo continuo, haciéndolo un ejemplo de la música del Barroco temprano.

El madrigal es una composición de tres a seis voces sobre un texto secular, a menudo en italiano. Tuvo su máximo auge en el Renacimiento y primer Barroco. Musicalmente reconoce orígenes en la frottola, con influencias de otras formas musicales como el motete y la chanson francesa de la música renacentista. Generalmente el nombre se asocia al Madrigal de fines del siglo XII y principios del siglo XIV en Italia, compuestos en su mayoría para voces a capella, y en algunos casos con instrumentos doblando las partes vocales.

Esta forma musical secular floreció especialmente en la segunda mitad del Siglo XVI, perdiendo su importancia alrededor de la tercera década del Siglo XVII, cuando se desvanece a través del crecimiento de nuevas formas seculares como la ópera, y se mezcla con la cantata y el diálogo.



2. 5. El Barroco y la doctrina de los afectos

Como se indicó previamente, ya en el Renacimiento, la música de los madrigales estaba unida a los estados anímicos surgidos del texto (admiración, odio, deseo, alegría, tristeza, etcétera). La pianista española Sag Legrán señala en su artículo “Detrás de la música del Barroco”:

“En el Barroco había una gran afición a este tipo de representaciones, por lo que se llegó a formular la llamada doctrina de los afectos, que puso las bases para representar en música las pasiones y los sentimientos: para expresar alegría se usaba el modo mayor, la consonancia, el registro agudo y el tiempo rápido; para representar la tristeza, el modo menor, la disonancia, el registro grave y el tiempo lento. En cuanto a la interpretación, la tristeza se puede expresar con el legato, la alegría con el staccato”. (Sag Legrán, 2008: N° 12, 2)

El comienzo del siglo XVII coincide con la aparición del género musical dramático llamado ópera. Sag Legrán sostiene que tuvo que ser Monteverdi, compositor con un gran sentido armónico trabajado en la polifonía renacentista, quien encontrara el sentido melódico de la nueva época, con melodías que indudablemente ya caminan sobre una armonía, aunque no siempre sea explícita. La autora señala la relación entre el texto y la melodía en la ópera:

“El ritmo se organiza en compases, el canto sigue el ritmo del lenguaje hablado en armonías y las palabras importantes recaen en los acentos musicales de la pieza. Es como si el tiempo se hubiera preocupado de sumar los éxitos de cada estadio evolutivo, monodia sobre polifonía.

Los movimientos de aria y recitativo empiezan a definirse, (...) mientras que el recitativo explica la acción, la nueva aria *da capo* da el carácter y hace sus descripciones a través de la música. Las arias son las piezas que ejemplifican mejor esta unión entre texto y sentimiento; entre rigor e improvisación, y entre monodia y polifonía. El texto impone la estructura de melodía acompañada dividida en estrofas; mientras que en la primera estrofa se es más estricto en la ejecución, ya que lo importante es que se comprenda el texto, cuando se produce el *da capo*, es el momento de llenar las líneas melódicas con improvisaciones y ornamentaciones”. (Sag Legrán, 2008: N° 12, 3)



2. 6. La composición fonética en el Siglo XX

En este apartado se pretende ahondar en la cuestión del lenguaje como material de la composición en la canción popular actual. Dentro del campo de relaciones entre la palabra y la música, surgen en un determinado momento (aproximadamente desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los sesenta del siglo XX) una serie de manifestaciones “híbridas” en términos de Isabel García Adánez (2005), para las que los términos más cercanos en español a su definición en alemán serían “composición fonética”, “música basada en el lenguaje”, “música fonética”, “música que se apoya en recursos vocales”, entre otras. Este tipo de composición musical o poética deja de lado el plano referencial del lenguaje y se centra en su plano material: en la sustancia fonética. La autora sostiene que esta ruptura del plano referencial del lenguaje –que también llama “de la gramática y la lógica” de dicho lenguaje- es la ruptura de las normas del lenguaje hablado así como la de las normas de la propia música (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:95).

Hasta este punto, Adánez delimita los dos planos fundamentales que comprende todo lenguaje, por una parte: contenido o significado; por otra: estructura o signo, lo cual subraya la cuestión de la arbitrariedad del signo lingüístico, ya que la relación entre signo y significado es arbitraria.

En coincidencia con la apuesta planteada en este trabajo por considerar la música como lenguaje, la autora señala:

“En principio la música, precisamente por ser asemántica, no participa de la arbitrariedad del lenguaje de la palabra. Ahora bien, la música tiene su propio lenguaje, su propio código y su propia gramática, con sus jerarquías, sus asociaciones, etc. Este lenguaje musical (o estos lenguajes musicales: el sistema tonal lo mismo que el método serial) es igualmente arbitrario. También imponen una serie de convenciones diríamos ‘extra-musicales’ que estructuran el discurso de forma lógica pero no forman parte del objeto o del material en sí” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:96).

Es decir que, como sugieren algunas perspectivas que se abordaron en el Capítulo I, es necesario tener en cuenta, en términos de Nattiez, el “horizonte interpretativo del receptor” y, por tanto, la contextualización relativa que remite a una infinitud de significados posibles (Díaz de la Fuente, 2005:145).

La voz, señala Adánez, es la piel sonora del cuerpo humano. La autora sostiene:

“En la música para voz, la fuente sonora y el ejecutante son una misma cosa y esa presencia del cuerpo otorga a la música para voz una carga emotiva y subjetiva mucho más fuerte que en cualquier instrumento tradicional. La gran ruptura que supone la composición contemporánea para voz frente a la música vocal anterior es considerar todos estos elementos como los factores primordiales de la obra” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:97).

Por otro lado, Adánez agrega que la voluntad de ruptura del lenguaje “oficial” de ambas artes coincide, además, en un mismo momento histórico. En música la fecha se encuentra hacia finales de los cincuenta; en poesía, entrados los sesenta, y la autora atribuye el cambio de enfoque estético a una motivación ideológica y política.

Por último, algunos precedentes en el terreno de la poesía fonética pueden encontrarse en el Dadá (Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters, etc.) siguiendo por Ezra Pound, Edward Cummings (fuente de inspiración importante de algunos compositores contemporáneos), Dylan Thomas, Henry Michaux, o la corriente francesa conocida como *lettrisme*. Adánez sostiene que tal vez éstos sean incluso más conocidos que los de los sesenta, si bien son ellos los principales representantes de la poesía fonética.



PARTE I: INFORME

CAPÍTULO II: Música y palabra: una mirada filosófica

1. La palabra como obstáculo de la música

- 1.1. La música como el “vuelo del espíritu”.
- 1.2. La naturaleza tras-racional de la música y la naturaleza racional de la palabra.
- 1.3. El alcance dionisiaco de la voz en Nietzsche.
- 1.4. La relación música-palabra como tándem cielo-tierra y como agon: origen místico-divino del lenguaje.

2. El debate filosófico alrededor de la técnica

- 2.1. Peligro/salvación, neutralidad/culpabilidad.
- 2.2. Las significaciones en el lenguaje: uso identitario del sentido.

1. La palabra como obstáculo de la música

1. 1. La música como el “vuelo del espíritu”

La idea de la superioridad de la música sobre las demás artes a causa de su naturaleza asemántica –la que le permitiría expresar los sentimientos más allá de las palabras- pertenece al Romanticismo (alemán). Esta idea va en consonancia con la afirmación de Nietzsche (1871) de que el lenguaje no puede imitar a la música:

“Pensemos la temeridad que supone poner en música una poesía, es decir, querer ilustrar musicalmente un poema, y, por consiguiente, querer ayudar a la música por un lenguaje conceptual: ¡un mundo invertido! ¡Temeridad que yo la compararía a un hijo que quisiera engendrar a su padre! La música puede crear imágenes que luego serán meros esquemas, ejemplos, por decirlo así, de su propio contenido universal. ¿Pero cómo podría la imagen, la representación engendrar imágenes?”. (Nietzsche, 1871:4)

Nietzsche sostiene que la música no puede expresar los sentimientos de amor, de temor y de esperanza por caminos directos, por lo que llena cada uno de estos sentimientos con representaciones. Todos aquellos oyentes que descubren un efecto de la música sobre sus sentimientos son semejantes al lírico⁴.

Por otro lado, Nietzsche sostiene que la palabra, en la música vocal, queda apagada por completo por los sonidos. Es decir, en el canto lírico predomina la melodía de la voz sobre el texto cantado.

Según Biezma, en esta idea se olvida, cuanto menos, el poder paroxístico y el alcance oracular de la palabra. La perspectiva nietzscheana avala el presupuesto de la música como “actividad espiritual”, vinculada a una forma de vida más elevada, entendida como “intuición pura”. De esta manera, la palabra aparece siempre ligada a la función referencial y puede convertirse en un obstáculo para el “vuelo del espíritu”. Biezma sostiene:

“La palabra puede llegar a ser o el obstáculo que `cava un foso entre la música instrumental y la vocal’, deparando a esta última de su vocación esencial, según Lévi-Strauss, o una presencia molesta que más vale olvidar, según la reflexión de Chabanon, ya en el siglo XVIII: `La música instrumental deja el espíritu del auditor en suspenso [nuevamente el tema de lo volátil] y con la inquietud del significado [...] Cuanto más

⁴ Nietzsche se refiere al “lírico” como cantante, como un intérprete de música que canta poesía.

adiestrado y sensible se tenga el oído [...] tanto más uno puede prescindir con facilidad de las palabras, incluso cuando la voz canta” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:17).



1. 2. La naturaleza tras-racional de la música y la naturaleza racional de la palabra

Es interesante la reflexión de Biezma sobre la perspectiva nietzscheana y sobre la relación entre la palabra y la voz:

“Frente a Wagner, que lleva a sus límites el concepto originario de Rousseau, Nietzsche desarrolla hasta sus últimas consecuencias el principio (...) de un absoluto privilegio y de una autonomía de la música instrumental”, dice Fubini, y lo hace enfrentando la letra y la música: “la música, dice Nietzsche, es considerada como el servidor, el libreto como el dueño; la música se compara al cuerpo, el libreto al alma (...) se sustrae a la música su verdadera dignidad, la de ser espejo dionisiaco del universo”; es decir, su naturaleza tras-racional ya aludida, quedando la racionalidad ligada a la palabra. Cuando Nietzsche dice (...) que la palabra (un poema bastante regular) nada le añade al último movimiento de la Novena sinfonía de Beethoven, puede que tenga razón –si al eliminar la palabra no elimináramos también ese elemento primario de la palabra que es la voz; pues la voz, con sus simples vocales y consonantes, es un instrumento musical más, pero con una proyección expresiva que no tiene ningún otro instrumento, con un alcance dionisiaco que, desde la perspectiva nietzscheana de la música, nunca podemos olvidar–” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:18).

Como se señaló previamente, la melodía en la canción con letra es un discurso construido sobre el modelo verbal, con lo cual se puede considerar que existe una relación de gran intimidad entre melodía y letra.

Esta tras-racionalidad de la música en la perspectiva nietzscheana, aparece en Adorno (2000) como enigma y trascendencia de la realidad. Aún así, define como lenguaje -cifrado- a la música. En ese sentido, Nuria González (2001) analiza en su artículo “En la trampa del absoluto romántico” algunas reflexiones de Adorno sobre la música y concluye:

“El arte se repliega en sí mismo como de lo que no se puede hablar. Como promesa de felicidad muestra algo más que trasciende la realidad, es cosa como no cosa. La negación la conduce a un poder ser que se desenvuelve en el ámbito de la diferencia, como constelación de elementos no definibles, disonantes, divergentes. En una filosofía que

conoce su limitación y que se afirma contra toda pretensión de totalidad `el origen no puede ser buscado más que en la vida de lo efímero´ El refugio está en el fragmento. Es aquí donde reside el misterio, el carácter enigmático de la música, como `lenguaje cifrado´, que vela su significado y alcanza su condición de verdad gracias a su carácter críptico. Se trata, para Adorno, de un lenguaje que tiene su `máxima expresión en el extinguirse, en esos tonos que emergen desnudos de entre la densa configuración y por los que el arte, por su propia tendencia interna, desemboca en momento de naturaleza´´. (González, 2001: Revista ACTO, N° 0).



1. 3. El alcance dionisiaco de la voz en Nietzsche

Nietzsche sostiene que las palabras ocupan un segundo plano con respecto a la melodía de la voz.

Para el autor, el lírico canta por una necesidad propia y no piensa en un oyente, no canta para que lo escuchen. Por lo tanto, no se preocupa por las palabras de su canción:

“Habiendo ya en otra parte definido lo apolíneo en oposición a lo dionisiaco, debemos aquí reputar por falsa la idea de que la imagen, el concepto, la apariencia tenga la virtud de engendrar sonidos. Ni el hombre agitado por la embriaguez dionisiaca, ni tampoco la masa orgiástica, poseen un oyente al cual necesiten comunicar algo, como el que supone el narrador épico y en general el artista apolíneo. Por el contrario, es propio del arte dionisiaco no conocer referencia alguna a un oyente: el ferviente servidor del culto de Dionisio, como ya dije en otra parte, solo es comprendido por sus compañeros. Si en aquellas endémicas explosiones de excitación dionisiaca imaginásemos un oyente le cabría la suerte que a Penteo, el es-pía descubierto; a saber: sería destrozado por las ménades. El lírico canta como canta el pájaro, por una necesidad interior, y enmudecerá si ante él se planta el oyente curioso. Por esto sería contrario a la naturaleza pedir al lírico que se preocupe de las palabras de su canción, lo que exigiría un oyente, lo que no puede pretenderse en modo alguno tratándose de la lírica”. (Nietzsche, 1871:9)

Para Nietzsche el lírico es un hombre artista que piensa en la música por medio de la simbólica de imágenes y afectos, pero que no tiene que comunicar nada a ningún oyente. Para el autor no hay un claro entendimiento del texto de una cantata de Bach o de un oratorio de Händel, si uno no toma parte en el canto, sino que simplemente lo oye. Con el surgimiento de la ópera y la consecuente importancia del texto aparece la figura de un oyente para el cual es necesario entender el texto para comprender toda la obra. Nietzsche hace referencia a este punto también:

“¿Cómo? ¿El oyente tiene pretensiones? ¿Las palabras deben ser entendidas? Poner la música al servicio de una serie de imágenes y de conceptos, utilizarla como medio para un fin, para su mejor comprensión y para su fortalecimiento, esta singular arrogancia que hallamos en el concepto de la ópera, me recuerda la ridícula pretensión de aquel hombre que quería elevarse por los aires con sus brazos: lo que pretendía este hombre, como lo pretende la ópera, son cosas verdaderamente imposibles”. (Nietzsche, 1871:10)

Según Nietzsche, en sus momentos de raptó, el artista olvida todo lo que pasa a su alrededor y, el oyente, considera la lírica como música absoluta, es decir, sólo para los que cantan hay una lírica, una música vocal.



1. 4. La relación música-palabra como tándem cielo-tierra y como agon: origen místico-divino del lenguaje

Como señala Francisco Martínez González (2011), en el conjunto de la metafísica y la cosmología de la pensadora María Zambrano (1996), el tándem música-palabra constituye un eje principal. Para ella, la palabra aparece inextricablemente unida a la música, como ya escribe la autora en “Filosofía y poesía”, en una sentencia en la que resuenan los ecos del mito dionisiaco: “el primer lenguaje tuvo que ser el delirio” (Martínez González, 2011:17).

Pero la relación entre música y palabra es sumamente compleja:

“Por un lado, refleja lo que George Steiner ha llamado el *agon*, `la lucha (...) entre el canto y el raciocinio´ que tan sugestivamente encarnan ciertos mitos de carácter fundacional como el de Orfeo, las Sirenas, Marsias o el propio Dionisos; pero, por otro, remite a una idea de unión primigenia, de comunidad mística original”. (Martínez González, 2011:17)

El autor sostiene que se trata de un dualismo interpretativo en la obra de Zambrano, ya que se considera la música como lo sustancialmente “otro” respecto de la palabra y, al mismo tiempo, se la estima como inseparable de la misma. A modo de ejemplo, González cita una afirmación de la

pensadora en la que hace referencia a la distinta instrumentalización que música y palabra hacen del tiempo: “La palabra siempre precipita el tiempo, la música lo obedece con cierto engaño, pues va en busca del éxtasis” (Martínez González, 2011:17).

González señala que, de esta manera, lo poético aparece no como ornamento sino como característica primera del habla y, en este sentido, la musicalidad es componente indisoluble de la palabra:

“En el lenguaje (al menos en las formas más primitivas y rousseauianamente más auténticas del mismo) pesa más la cadencia que el contenido, de lo cual deduce que todo lenguaje es poético, y que lo poético no debe concebirse entonces como un ornamento secundario de la facultad humana de hablar, sino como origen primero de ese privilegio y como destinación, vocación y querencia últimas”. (Martínez González, 2011:19)

Por otro lado, en “De la aurora”, Zambrano insiste en la continuidad y plenitud de la música como contrapuesta a la discontinuidad y necesidad de vacío de la palabra, las pausas y los silencios. Sin embargo, señala González, entre música y palabra se destaca una relación de dependencia que tiene mucho de emanatismo⁵ inverso, ascendente:

“Así el par palabra-música tendría su *análogon* en el tándem cielo-tierra (la pareja Urano-Gea de la Teogonía hesiódica): `La continuidad del silbo, y de todo lenguaje no humano, sacrificados a la discontinua palabra; la música y el poema los rescatan. Y ese cántico de todas las criaturas que se eleva sin cesar forma el suelo de la palabra que estaría obligada, si lo siente mínimamente, a convertirse en el cielo que recoge ese himno sin fin, si es que obedece plenamente a lo que la sostiene, a la música, a esa música del universo”.

(Martínez González, 2011:19)



⁵ Doctrina filosófica adoptada por los filósofos neoplatónicos, también llamada emanatismo, según la cual el conjunto de los seres, incluidos los seres materiales, derivan de la realidad originaria (Dios, lo Uno) mediante un proceso de emanación.

2. El debate filosófico alrededor de la técnica⁶

2. 1. Peligro/salvación, neutralidad/culpabilidad

Para Heidegger (1983), el Ser condiciona al Hombre, su dimensión histórica más radical, su destino. Es lo que pone al hombre en un camino del desocultar; el desocultar imperante en la técnica moderna (el ser se dona, se da o destina al Hombre actual y, así, lo destina, en la figura de la técnica moderna) es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales pueden ser explotadas y acumuladas. La esencia de la técnica no es nada humano, sino, una manera de destinarse el ser al hombre y, a la vez, un modo de develar lo que hay (Heidegger, 1983:83).

Heidegger, como explica Jonas (1997), sostiene que la esencia de la técnica, además de hacer posibles indudables ventajas para el hombre, conlleva o es el peligro (Jonas, 1997:38).

Este debate sobre la neutralidad o culpabilidad de la técnica instala la cuestión de la salvación o el peligro de la técnica moderna. En este sentido, Brea (2007) afirma que la técnica no es neutral. La señala como culpable y agrega que ella nos trae el mundo que tenemos. El autor se pregunta si está en nuestras manos decidir la forma y la estructura que deba adoptar la determinación técnica, y reflexiona que nosotros mismos somos el resultado de la propia eficacia de la técnica –el yo, como producto de una cierta ingeniería de conciencia-. Por otro lado, Brea así que el yo es una tecnología y alerta sobre el empeño heideggeriano en invitarnos a contemplar en la técnica el espectáculo grandioso de nuestro papel en relación con el ser –el de custodiar su desocultación- (Brea, 2007:65).

Si bien ese desocultar es presentado como precisamente el objeto de la técnica –entendida como poética, como tecné, como un traer al mundo aquello que vibra por aparecer- no debe confundir ya

⁶ En este apartado, se hace referencia a la técnica en el sentido de la técnica moderna.

que, según Brea, somos libres de configurar el mundo, y técnica es el nombre de aquello que nos permite –y nos destina- efectuar la forma que queramos decidirle. El autor sostiene que es impensable cualquier “otro mundo posible” fuera de la eficacia de la técnica y adjudica una naturaleza ambigua a lo técnico: lo máximamente alienador y lo máximamente emancipatorio (Brea, 2007:67). En relación a esto, Brea señala que la naturaleza revolucionaria de la técnica no asegura su carácter liberador y sostiene que la ambivalencia de lo técnico no presupone su carácter neutral. Por esto, concluye que donde se sitúa el carácter ambivalente de la técnica es en el punto extremo, no en un punto medio, donde las dos posibilidades se aseguran a la vez – esperanzadora y terriblemente- y cita el poema de Hölderlin que afirma que allí donde está el peligro, nace también lo que salva (Brea, 2007:66).

En la misma dirección, Mitcham (1989) sostiene que es difícil negar que ejercemos algún tipo de elección acerca de los tipos de técnica con los cuales vivimos, es decir, que controlamos la tecnología. Por otro lado, es igualmente difícil negar que las técnicas ejercen profundas influencias sobre nuestras formas de vida –o sea, sobre la estructura de nuestra experiencia-. El autor agrega que la tecnología no debe ser el objetivo principal de la vida humana (Mitcham, 1989:14)

En este sentido es interesante la reflexión de Galimberti (2001) sobre la técnica como el ambiente que habitamos sin elección. No es más un objeto a nuestra elección. La técnica pasa de ser “medio” a ser “fin”. Así, el autor propone terminar con la fábula de la técnica neutral (Galimberti, 2001:4). Por su parte, Schmucler (1996) sostiene que con el tecnologismo –que define como ideología de la técnica- desaparece el momento único del vivir humano, su capacidad de elegir. Aquel se presenta como una positividad irrenunciable (Schmucler, 1996:9).

Por otro lado, Galimberti señala que la técnica no promueve un sentido, la técnica funciona. Su funcionamiento deviene planetario –dominación perpetuada y difundida como tecnología-. Concluye, de este modo, que el sujeto de la historia ya no es más el hombre sino la técnica. El hombre como funcionario del aparato técnico.

Por último, Schmucler sostiene que la técnica interpela al hombre como mero productor –recurso productivo- y que el tecnologismo impone su proyecto técnico como mandato indiscutible. Niega cualquiera posibilidad de decir no al presente. Es una ideología totalitaria.

Retomando el planteo heideggeriano, Acevedo (1983) resalta en su “Introducción a la pregunta por la técnica”, que las tesis de Heidegger no implican postular la vuelta hacia una etapa pretécnica ya que según este pensador lo peligroso no es la técnica, no hay ningún demonio de la técnica, sino, por el contrario, el misterio de su esencia. El autor señala que la esencia de la técnica es, cuanto un destino del desocultar, un peligro y por esto postula la serenidad ante las cosas y la apertura al misterio (Heidegger, 1983:100). Así describe Heidegger la serenidad:

“Para todos nosotros son hoy insustituibles las instalaciones, aparatos y máquinas del mundo técnico; lo son para unos en mayor medida que para otros. Sería necio marchar ciegamente contra el do técnico. Sería miope querer condenar el mundo técnico como obra del diablo. Dependemos de los objetos técnicos, estos nos están desafiando, incluso, a una constante mejora. Sin darnos cuenta, hemos quedado tan firmemente fundidos a los objetos técnicos, que hemos venido a dar en su servidumbre. Pero podemos hacer también otra cosa. Podemos, ciertamente, servirnos de los objetos técnicos y no obstante, y pese a su conveniente utilización, mantenernos tan libres de ellos que queden siempre en desasimiento de nosotros. Al usar los objetos técnicos, podemos tomarlos como deben ser tomados. Mas al propio tiempo podemos dejar a esos objetos residir en sí mismos como algo que no nos atañe en lo más íntimo y propio. Podemos dar el sí a la ineludible utilización de los objetos técnicos, y podemos a la vez decir no en cuanto les prohibimos que exclusivamente nos planteen exigencias, nos deformen, nos confundan, y por último, nos devasten.” (Heidegger, 1983:101)

Quiere nombrar así esta actitud del simultáneo sí y no al mundo técnico con la postulación de la serenidad ante las cosas. Esta actitud ante las cosas puede conducirnos hacia la apertura al misterio. La serenidad nos permite ver que el sentido del mundo técnico se oculta.

2. 2. Las significaciones en el lenguaje: uso identitario del sentido

En el Capítulo I se señaló, siguiendo a Biezma, que la no-existencia, en el conjunto de la materia musical, de una realidad análoga a la palabra es el hiato entre música y palabra, en tanto lenguajes. La palabra puede ubicarse entonces del lado de una referencialidad real o mental (apta para representar objetos, expresar sentimientos o formular nociones) y la música, se vincula a una pseudo-referencialidad virtual, dinámica y sensitiva. Ahora bien, en términos de Castoriadis (1993), ese referente -o referentes- a que remite la palabra no es nunca una singularidad absoluta y separada, no es simple ni autárquica:

“No hay `nombres propios`. Un universal es `nombrado` en la designación identitaria y un `singular` se `significa` por su nombre. El `nombre de un ser vivo` –persona, cosa, lugar o lo que fuere- remite al océano interminable de lo que este individuo es; no es su nombre sino en la medida en que refiere virtualmente a la totalidad de las manifestaciones –reales y posibles- de este individuo a lo largo de su existencia (...) No puede construirse (y decirse) si no es mediante una formidable acumulación de abstracciones cada una de las cuales moviliza una cantidad indefinida de remisiones a otra cosa que él”. (Castoriadis, 1993:291)

En este sentido, el autor sostiene que así como, más allá de la postulación identitaria de la designación –del uso identitario del sentido- el referente es él mismo y en sí mismo esencialmente indefinido, indeterminable y abierto, el haz de remisiones es igualmente abierto por esta misma razón. Es por esto que Castoriadis afirma que la significación no es nunca separable del referente y que remite a las representaciones de los individuos, efectivos o virtuales, que provoca, induce, permite y modela. Según el autor, sin esta relación no hay lenguaje; la permeabilidad indeterminada e indefinida entre los mundos de representaciones de los individuos y los significados lingüísticos es condición de existencia, de funcionamiento y de alteración tanto para unos como para otros (Castoriadis, 1993: 292).

Esta consideración tiene asidero bajo su concepto de magma de las significaciones imaginarias sociales. Según el autor, la institución de la sociedad, evidentemente, está hecha de múltiples instituciones particulares. Estas forman un todo coherente y funcionan como un todo coherente. Hay pues una unidad en la institución total de la sociedad. Esta unidad es, en última instancia, la unidad y la cohesión interna de la urdimbre inmensamente compleja de significaciones que

empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que Castoriadis llama el magma de las significaciones imaginarias sociales que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que la animan. Ejemplos de significaciones sociales imaginarias son espíritus, dioses, Dios, polis, ciudadano, nación, estado, partido, mercancía, dinero, capital, tasas de interés, tabú, virtud, pecado, etcétera pero también hombre/mujer/hijo según están especificados en una determinada sociedad (Castoriadis, 1988:68).

El autor llama imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos “racionales” o “reales” y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por creación; y sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo. Según Castoriadis, la significación es un haz de remisiones a partir y alrededor de un término. Es así como una palabra remite a sus significados lingüísticos canónicos, ya sean “propios” y “figurados”, y cada uno de ellos según el modo de la designación identitaria. Estos significados son los que registran un diccionario completo o un tesoro lexicográfico para un “estado” del lenguaje considerado como dado: tal diccionario no puede existir si no es un corpus finito y definido de expresiones lingüísticas, por tanto, para una lengua muerta. La posibilidad permanente de emergencia de significados lingüísticos distintos de los ya registrados para un estado “sincrónico” dado de la lengua es constitutivo de una lengua viva. El haz de remisiones está pues, abierto (Castoriadis, 1993:293).

Por todo esto es que, en tanto magma, las significaciones de la lengua no son elementos de un conjunto sometido a la determinidad como modo y criterio de ser. Una significación es indefinidamente “determinable”, sin lo cual lo que se quiere decir es que es determinada. Siempre se la puede identificar, se la puede remitir provisionalmente como elemento identitario, a una relación identitaria con otro elemento identitario, y como tal ser “algo” en tanto punto de partida de una serie abierta de determinaciones sucesivas. Pero, por principio, estas determinaciones jamás la agotan. Por otro lado, el autor agrega que no hay sentido propio, es imposible aprehender y encerrar un sentido en su propiedad; lo único que encontramos es un uso identitario del sentido.

No hay denotación en oposición a una connotación. No existe el “sentido propio”: lo único que existe es referencia identitaria, punto de una red de referencias identitarias, aprehendido él mismo en el magma de las significaciones y referido al magma de lo que es. Más allá de todo conjunto que se pudiera extraer de ellos o construir en ellos, las significaciones no son un conjunto: su modo de ser es otro, es el de un magma (Castoriadis, 1993:292-293).

Es interesante la reflexión de Savransky (2000) en este punto. El autor sostiene que se puede distinguir entre el pensamiento como acto y su contenido ya que el acto es material y se presume que el contenido, en tanto ideal, debería ser inmaterial. Pero no hay contenido ideal si no es en y por el lenguaje. Y tampoco hay un lenguaje que no sea material. Savransky señala que esa tradición que distingue entre real e ideal pasa por alto el fenómeno del lenguaje. Supone que cuando estamos frente a una idea que es creación de la cultura, como en el caso de las construcciones imaginarias de la mitología a las que no se le otorga existencia real y por lo tanto se las cree sin soporte material, o también, la idea de Dios, tal idea no se corresponde con nada real en ninguno de sus sentidos, ni siquiera en el sentido de la realidad de las significaciones imaginarias. Lo ideal quedaría fuera de lo real reducido a un pensamiento discursivo que se considera diferente de la realidad material. Tales concepciones han permitido pensar entidades duales, constituidas en unidad por una operación de síntesis como los signos lingüísticos, que estarían compuestos por un elemento ideal inmaterial (como el concepto o significado) y un elemento cuyo origen es material (como la imagen acústica o significante) (Savransky, 2000:12-13).

En este sentido, el autor sostiene que en las disciplinas proyectuales se da por sentado que el pensamiento determina la práctica y señala que Bourdieu emprende una crítica al subjetivismo, compartida por Savransky, mostrando la imposibilidad que tiene la práctica de un cuerpo de ser determinada por el pensar:

“La razón por la cual Bourdieu se rehúsa a pensar la práctica como resultado del pensamiento o de la conciencia es porque, buscando una justificación del origen social de los contenidos significativos de las prácticas de los agentes individuales (y de las prácticas sociales en general), rastrea y encuentra que los contenidos sociales obran en los agentes porque un proceso de interiorización los inscribe en los cuerpos a la manera de disposiciones prácticas. Esto le permite entender a las prácticas individuales como formas

de reproducción de lo social y apartarse de la ilusión idealista que concibe a las prácticas sociales como resultado de puros actos de deliberación de cada libertad individual". (Savransky, 2000:21)

Es entonces necesario reconocer la importancia de encarar el análisis de la relación entre música y palabra con la consideración de que ambos son lenguajes, e insistir en que no existe un abismo entre uno y otro lenguaje al delimitar el terreno entre referencialidad en la dimensión de la palabra y pseudo o nula referencialidad en la dimensión de la música, ya que:

- Siguiendo a Castoriadis, el referente o referentes a que remite la palabra no es nunca una singularidad absoluta.
- En cuanto al significado musical, podemos acortar las distancias que extienden a la música al "más allá" que surge del presupuesto de considerar aquella como actividad espiritual, vinculada a una forma de vida más elevada o intuición pura. Es decir, la música funciona como signo cuando, en términos de López Cano, detona elementos como el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Lo que sucede, siguiendo el planteo de Adánez (2005) presentado en el Capítulo I, es que el lenguaje musical es igualmente arbitrario. La música, precisamente por ser asemántica, no participa de la arbitrariedad del lenguaje de la palabra pero tiene su propio lenguaje, su propio código y su propia gramática, con sus jerarquías, sus asociaciones. También imponen una serie de convenciones "extra-musicales" en términos de la autora, que estructuran el discurso de forma lógica pero no forman parte del objeto o del material en sí.



CONCLUSIONES

- ***Convivencia en la alternancia***

Una de las primeras preguntas que surgieron en el abordaje de esta investigación está relacionada con la articulación entre la palabra hablada -en tanto puro sonido y en tanto portadora de significados-, y la melodía en la composición de una canción. Esto nos permite hablar de dos planos del lenguaje: un plano referencial y un plano material (sustancia fonética), que se encuentran íntimamente relacionados con los dos ejes planteados en la introducción de este trabajo: uno vinculado al nivel léxico de la relación entre melodía y letra -entre frase melódico-rítmica y frase lingüística- y otro que refiere al nivel temático que supone la manera en la que se aborda un tema desde la música y desde la palabra. ¿Se pretende crear con música, a través de los arreglos de los instrumentos, ensambles, efectos, etcétera, el tema que se desarrolla en la letra de la canción? ¿Se puede poner en palabras una melodía?

Como se ha anticipado a lo largo de esta primera parte del capítulo I, no se puede reducir la composición de una canción a una lucha entre música y palabra. Tampoco se puede reducir su significación solamente al deseo del autor por comunicar algo. En este sentido es importante el aporte de López Cano (2007) con respecto al significado musical como universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, entre otras. No se puede afirmar que la palabra viene a reforzar un significado que ya está propuesto en la melodía -con su armonía- como frase musical aun cuando el autor sostiene que compuso la música en primer lugar y luego la letra: hay una imbricación entre ambas. Es decir, como sostiene Alicia Díaz de la Fuente, el receptor, como interpretante último, otorga significaciones según sus propios modos de percepción, mediatizados también por su entorno cultural, prejuicios, presaberes (De la Fuente, 2005:19). Este enfoque, heredero de Peirce, no renuncia a la importancia del texto. El hecho de aceptar que el contexto determina, en cierta medida, el significado del signo, no es incompatible

con la creencia en un papel activo por parte del receptor⁷. Con lo cual, según la autora es necesario tener en cuenta la capacidad cognoscitiva del receptor, el medio en el que se produce la comunicación, las referencias culturales de emisor y receptor, las experiencias precedentes desarrolladas con los mismos o similares códigos lingüísticos, etcétera. Por otro lado la autora señala que en el caso de la música, donde el problema de la semántica es mucho más complejo, la obra de arte, lejos de ser un medio de comunicación simple que pueda ser explicado por el mero análisis de sus estructuras, depende de factores complejos que han de ser analizados si queremos comprender la obra en profundidad (De la Fuente, 2005:159).

En música, la sustancia fonética sería la sustancia melódica, la relación entre las notas (los intervalos), es decir, hay un plano referencial también en la música. En términos de Biezma existe, más bien, una pseudo-referencialidad virtual, dinámica y sensitiva de la música. Es decir que puede diferenciarse una referencialidad de la palabra y una pseudo-referencialidad de la música. Como se indicó previamente, reducir el juego de relaciones entre música y palabra a una batalla en la que se disputa la dominación de una sobre otra no echa luz sobre la cuestión. Biezma utiliza el término “letra sublimada” o “letra alienada” para explicar lo que sucede cuando ésta es asumida por una estructura musical que no respeta los elementos básicos que sustentan las aporías radicales entre los dos lenguajes: distorsión del nivel fonético o léxico de las palabras, inflación de algún elemento del nivel fonético, repetición no-sintagmática de una palabra o de un sintagma, superposición cronológica de varias palabras, sintagmas –como en el canon; de la polifonía clásica a la canción moderna, los ejemplos se podrían multiplicar-. Otro caso es cuando la letra, arrebatada por una melodía, pierde pie semántico. Sin embargo, también en este punto nos encontramos con la cuestión de la imbricación entre dos lenguajes -música y palabra-, combinados en una canción, es decir, un juego de relaciones propuesto en determinada canción por determinado autor que será recibida de distintas maneras por los oyentes y según el contexto. Por

⁷ Es el siglo XX el que descubre la importancia del sujeto receptor: su mirada, más allá de la mera dotación de sentido, se concibe como mirada potencialmente creadora por cuanto tiene la capacidad de otorgar al objeto categorías estéticas. Siguiendo a Alicia Díaz de la Fuente, en la obra acaba por proyectarse no sólo la psicología del creador, sino también la psicología del receptor, y ambas configuran un universo de significaciones posibles muy difícil de determinar. El juego de la reflexión estética se revela, una y otra vez, infinito.

lo tanto, afirmar que lo que permite al oyente identificar rápidamente la canción es la melodía, la palabra o la voz del intérprete, no tiene sustento teórico de rigor y sólo forma parte del universo de las opiniones.

Es decir, la agrupación en frases musicales tiene un sentido ya que existe una elección previa y cuando esta elección corta palabras por necesidad de que se adecuen a la música es porque el autor, una vez que se encontró en esa situación (es decir, cuando la palabra se ve trastornada en la sintaxis y métrica a causa del fraseo musical) decidió no realizar modificaciones. De esta manera, por ejemplo, el texto de una canción puede estar constituido por palabras acentuadas incorrectamente. Otra opción es que el autor cambie las palabras y altere los fraseos –por ejemplo para facilitar la comprensión del oyente-. En este caso, no se expone necesariamente a perder parte del sentido original que surgió en el momento de creación de la canción. Es decir, si se realizan alteraciones en las acentuaciones de la palabra porque no coincide la acentuación de la frase musical con la acentuación natural de la palabra, el autor decide si realiza la modificación correspondiente para respetar la acentuación de la palabra. Si no lo hace, y en reiteradas ocasiones trabaja de esta manera, se convertirá en una característica más del artista, que lo diferencia de otros, o, esa canción será reconocida por esa característica y se diferenciará de otras canciones de su repertorio.

Entonces, como se mencionó en la conclusión del capítulo I, las canciones tienen partes en las cuales un motivo melódico define la acentuación de una palabra y partes en las cuales la melodía se compuso a partir de la escritura previa de un texto -al cual se le agrega música-. En otras oportunidades le surge al autor una palabra y una melodía simultáneamente. Ignorar estas variantes y afirmar que la música se subordina a la palabra o viceversa es, cuanto menos, absurdo. El modo en el que surge una canción con música y letra tiene que ver también con el momento íntimo en el que un autor crea, y con su universo de experiencias y deseos personales y artísticos. La articulación entre melodía y letra varía y no existe sólo una forma de realizarla o una guía para componer -aunque existen ejercicios y juegos creados para tal fin-. No necesariamente la letra expresa en palabras lo que se pretende comunicar a través de la melodía. En ese sentido, pierde

fuerza el supuesto de que la palabra es más directa que la música para transmitir una idea o sentimiento.

Por otro lado, una afirmación que sirve para derrumbar el propósito mismo de este trabajo estuvo presente desde el comienzo de la investigación y fue luego, paradójicamente, el puntapié para reflexionar y asegurar aún más sobre el interés en indagar en las cuestiones vinculadas a la música, la composición, la articulación entre letra y melodía, etcétera. Aquella afirmación sostiene Nuria González (2001) en su trabajo, previamente mencionado, sobre el texto de Adorno "Sobre la música". La autora señala que la música como lenguaje intraducible del sentimiento en sí, expresión directa a través de la pureza del sonido, es juego libre de ideas. Indagar en tales cosas es romper el encantamiento, destruir lo sagrado e inviolable de todo cuanto la música encierra (González, 2001: Revista ACTO, N° 0).

Indagar tales cosas, lejos de romper el encantamiento, permite echar luz, al menos durante el acto de la indagación y en la reflexión posterior, sobre cuestiones que si bien se pueden vincular a una experiencia "sagrada" e inalcanzable están enraizadas en un acto que es puramente humano: la necesidad de comunicar a través de la canción. El "encantamiento" está intacto en el encuentro con esa creación, tal vez se trata de dos momentos distintos: el de la escucha y el de la reflexión sobre la obra y su autor.

Como se mencionó previamente en el desarrollo de este primer capítulo, Biezma concluye que en la rivalidad que conlleva la superposición de los dos lenguajes, con frecuencia la letra se convierte en pretexto, y la voz, en vez de ser portadora de un contenido verbal captado en su perfección, en simple instrumento que modula vocales y consonantes al compás de una melodía. Es en este punto donde el autor hace hincapié en una convivencia en la alternancia, ya que sostiene que, en la alternancia, hay emulación, empeño en llegar más lejos o tan lejos como el otro, pero sin anularlo, explotando cada uno de sus propios medios para conseguirlo.

- ***La técnica como herramienta de creación musical: recursos tecnológicos en la creación de climas sonoros***

“Dependemos de los objetos técnicos, hemos venido a dar en su servidumbre”, sostiene Heidegger (Heidegger, 1983:101). Se puede decir respecto a la cuestión de la tecnología, que ya el acto de grabación implica su utilización. Sin embargo, en este apartado se plantea el uso de efectos de sonido en la edición de las canciones luego de la etapa de grabación, cuando la utilización de esos efectos tiene el propósito de aportar a la narración del tema que proponen la música y la letra.

En la canción popular suelen utilizarse efectos de sonido que colaboran a la creación de sentido a través de programaciones aplicadas sobre la voz y/o sobre otros instrumentos; también a través de sonidos insertados, fabricados digitalmente. Así, por ejemplo, si la música y la letra trabajan como tema la soledad y, con tal propósito, refieren a la desesperación y al peligro de estar solo, de noche, en un bosque, puede aplicarse una distorsión del sonido de una guitarra eléctrica o agregar cámara o reverberación al sonido de la voz para indicar, por ejemplo, distanciamiento y soledad mediante un sonido volátil o ecos. La distorsión de guitarras eléctricas puede ser utilizada también como señal de presencia de algún animal salvaje. La pregunta que surge en este punto tiene que ver con las capacidades y limitaciones de los instrumentos y los intérpretes y ejecutantes. ¿Es necesario recurrir a efectos de sonido en lugar de obtener determinados climas sonoros a partir de la composición, los arreglos y la interpretación? ¿Se corre el riesgo de transitar la creación de música como espera ansiosa del próximo avance tecnológico para aplicar a la grabación, en lugar de investigar y conocer más el instrumento? ¿Por qué elegir distorsionar una guitarra desde la sala de edición con un programa o aplicación para tal fin, en lugar de utilizar pedales de distorsión en el momento de grabación (cuando incluso esta opción implica un grado de distanciamiento del sonido estándar del instrumento enchufado)?

Vale mencionar que, en muchos casos, la recurrencia a efectos de sonido artificiales –con respecto al sonido natural del instrumento- está vinculada al género de la canción o del conjunto musical. En

otras ocasiones, parece responder solamente a la posibilidad de utilizarlos por el mero hecho de que existen. Puede tener que ver también con una pauta estética y una propuesta comercial delineada por el sello discográfico, en aquellos casos en los que el artista genera música bajo su dependencia.



PARTE II: CICLO “MÚSICA Y PALABRA”

BITÁCORA

INTRODUCCIÓN

El Área de Escritura de la carrera de Ciencias de la Comunicación surgió en el año 2014 de la mano de Irene Klein y Betina González. Esta propuesta tiene como objetivo desarrollar un espacio institucional de formación, investigación y transferencia en torno a la escritura en sus múltiples manifestaciones, que permita pensarla en sus diversos contextos de producción y recepción, tanto en los nuevos y viejos medios como en la sociedad en general.

En el marco de este espacio surgió el ciclo “Música y Palabra” que fue presentado bajo el nombre “Qué hace la música con la palabra”. Constó de cuatro encuentros que se llevaron a cabo en el CCC (Centro Cultural de la Cooperación) durante el primer cuatrimestre de 2014.

Varias preguntas surgieron durante ese Ciclo en torno a la problemática de la relación entre música y palabra. Algunas fueron elaboradas previamente a la organización de los cuatro encuentros; otras, durante; y otras a través del análisis del objeto de estudio.

La metodología que se utilizó para elaborar el corpus de este trabajo fue la des-grabación de los encuentros, luego el análisis de los relatos de los invitados en relación con el marco teórico propuesto y, asimismo, el análisis de material musical y textos narrativos y poéticos seleccionados (de los invitados y de otros autores).

Los músicos y escritores invitados fueron propuestos por los organizadores y coordinadores del ciclo. El criterio para armar cada encuentro respondió a la propuesta de reunir escritores de poesía y/o narrativa con escritores de letras de canciones para reflexionar sobre la musicalidad, la

sonoridad de la palabra en la poesía y en la narrativa, y sobre la palabra, cuando esta se combina con música en una canción.

Algunos de las preguntas que surgieron fueron:

- ❖ ¿Qué le hace la música a la palabra? ¿Qué pasa cuando surgen juntas y qué cuando surge primero una que la otra? ¿De qué manera ingresa el texto en la música? ¿La música inspira una letra?
- ❖ ¿La palabra viene a reforzar un significado que ya está propuesto en la melodía (con su armonía) como frase musical?
- ❖ ¿La letra expresa en palabras lo que se pretende significar a través de la melodía o no?
- ❖ “¿Necesita la apoyatura a veces devoradora de la música una letra que, además de encarnar todos los elementos propios del lenguaje de la palabra (su gravidez referencial) ha sabido plasmar, con su naturaleza híbrida, gran parte de los elementos acústicos, volátiles, de la música? O, como creador: ¿es más pertinente ahondar en la musicalidad del lenguaje de la letra a partir de sus propios presupuestos, con el fin de salvaguardar las esencias conquistadas?” (Del Prado Biezma, 2005)
- ❖ ¿Cuánto hay de forzado y cuánto de espontáneo en el trabajo entre melodía y letra?
- ❖ Dado que el elemento primario de la palabra es la voz: ¿qué sucede si eliminamos la palabra en una canción con letra?
- ❖ ¿Es la palabra más directa que la música para transmitir una idea o sentimiento?
- ❖ ¿Es posible pensar la palabra por fuera de una voz?

A continuación, se desarrolla el relato de los momentos fundamentales de cada encuentro. El criterio de selección de estos momentos se ajusta al hecho de que las ideas y conceptos que surgieron atraviesan y cruzan los temas principales que organizan este trabajo y que están directamente relacionados con el objeto de investigación del mismo.

ENCUENTRO 1 | 23/4/2014

Discusiones, ideas y temas que surgieron:

- La palabra: ¿obstaculiza la música?
- El lenguaje precede al Hombre.
- Música y representación: la música, la palabra y la función referencial.
- La palabra como límite de la música.

Invitados: Inés Garland, Daniel Escolar

Coordinadora: Irene Klein

Ficha de los invitados:

Inés Garland, escritora argentina. Publicó las novelas “El rey de los centauros”, “Piedra, papel o tijera” y el libro de cuentos “Una reina perfecta”.

Daniel Escolar, músico y escritor. Autor de la novela “Toda la vida”.

A continuación, recuperaré algunos momentos que se consideran fundamentales para abordar el objeto de investigación. Completaré el relato de esos momentos con reflexiones teóricas y personales.

D. ESCOLAR: La música es anterior a la palabra. La palabra “dice de” y la música dice nomás, sin palabras, un poco “menos humana”.

La música es un lazo con algo anterior: ruido de fondo, de aquello que dejamos (que abandonamos al constituirnos como seres humanos). La música no representa nada. Es distinto a otras disciplinas.

Como señala Federico Kukso en su artículo “Los logócratas de Steiner”, George Steiner -siguiendo la línea de pensamiento de Heidegger, Boutang y De Maistre-, parte de la idea de que el lenguaje precede al hombre y por ende no es el ser humano el que hace uso del lenguaje como instrumento, sino que es el lenguaje el que habla al hombre. Steiner afirma en este sentido que no es esencialmente el poeta quien habla; es el poeta el que es “hablado” por el lenguaje, el que es dicho. (Kukso, 2007)

Es interesante el análisis de Biezma a nivel léxico: la palabra de la letra es siempre referencial y esta referencialidad previa a su inserción en la estructura de la frase determina o condiciona su inserción en ella y el significado que, a partir de dicha inserción, se afianza. Por otro lado, la no-existencia en el conjunto de la materia musical de una realidad similar o análoga a la palabra es el gran hueco que separa los dos lenguajes: instala a uno en la referencialidad real o mental (apta para representar objetos, expresar sentimientos o formular nociones) y mantiene al otro en una pseudo-referencialidad virtual, dinámica y sensitiva, elevándolo a veces hacia una referencialidad simbólica de carácter, necesariamente, singular e intransferible al otro. Esto tiene que ver con el “dice de” de la palabra en tanto siempre referencial y el “dice nomás” de la música, dimensión en la cual, según Escolar, no hay referente.

Avanzado este primer encuentro, surgió una pregunta que dio lugar a la cuestión del punto de vista. Este tema abrió la reflexión sobre la interpretación y las versiones de las canciones.

I. GARLAND: ¿Cómo sería el punto de vista de la escritura pasado a la música? En los boleros sería el “tu, tu, tu, tu”

Garland hizo referencia a las diferencias entre la versión mexicana de “Currucucucú Paloma” y la de Caetano Veloso. Hacia el final del encuentro, escuchamos un tema de Paco Ibañez que es el mismo que interpreta Serrat de una manera totalmente distinta. El análisis de las interpretaciones en la canción popular es un tema muy interesante que supera el objetivo de este trabajo, pero la

reflexión de la autora se entrelaza con un tema fundamental desarrollado en el informe de la Parte I, que se refiere a cómo es la significación en la música, cómo se identifica una melodía en música. En este sentido, Garland menciona el “tarareo” como manera de identificación de la música. Esto va en coincidencia con “la palabra dice de” que plantea Escolar. Se identifica la música a través de la palabra.

En esta dirección se ubica el planteo de Eustaquio Barjau (2005) quien hace referencia a la música antes de que llegue la palabra a decirnos lo que aquélla “dice”. En “La música en los aledaños de la palabra: a propósito de la `ornamentación musical”, el autor sostiene que basta con que hagamos una prueba, con que escuchemos a varios intérpretes-artistas interpretando una misma pieza: cada uno hará sonar a su manera personal es decir, artística –toda imitación resultaría insoportable-, las ornamentaciones señaladas por el compositor. Barjau hace referencia a la palabra en tanto indicación de cómo ejecutar una obra a través de la notación en la partitura, no a la palabra en relación a la melodía en una canción (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:83).

De todos modos, su observación nos permite clarificar algunas cuestiones que sí están vinculadas con aquel asunto. Por ejemplo, la idea de que la música sería, en este sentido, una dimensión que escapa a la palabra, en tanto, a través del intérprete se ejecuta de una manera particular fuera de la indicación verbal. Es en este punto donde ingresa el planteo de Daniel Escolar sobre la música y su lazo con algo anterior. Por medio de este planteo Escolar sostiene que la música es “menos humana”.

En este sentido, se puede inferir que la palabra viene asociada a una voz y, por ende, a un cuerpo, a un humano. La música, desde esta perspectiva, se ubicaría en un “más allá” al que la lengua de las palabras no tiene acceso (esta cuestión fue desarrollada en el informe de este trabajo, Parte I). La referencia de Escolar a la música y su lazo con algo anterior podría vincularse al orden de lo natural, como sostiene Barjau, “instintivo”, “anterior al lenguaje”, “independiente del arte” – entendido en el sentido de Geofroy-Dechaume como un conjunto de normas de un “saber hacer”- y que expresa, no habla de, los sentimientos de una persona, la del orador o la del intérprete, y se manifiesta por medio de inflexiones de la voz (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:89).

La reflexión de Escolar deja entrever un debate antropológico y filosófico que tiene vinculación con el abordaje de la relación entre música y palabra en María Zambrano (1996). Para la autora, la palabra aparece inextricablemente unida a la música. Pero aquella relación es compleja. Como señala Martínez González (2011), refleja, por un lado, lo que George Steiner ha llamado el *agon*, “la lucha (...) entre el canto y el raciocinio” encarnado en ciertos mitos de carácter fundacional como el de Orfeo, las Sirenas, Marsias o Dionisos; pero, por otro, remite a una idea de unión primigenia, de comunidad mística original (Martínez González, 2011:17). En este sentido, en su libro “Los logócratas”, Steiner (2007) se refiere también a aquel origen místico; llama logócratas a los pensadores que creen que el logos, el alma hablante en lenguaje bíblico, es anterior al ser humano y por tanto atribuyen al lenguaje de modo implícito un origen divino, y al hombre el carácter de vehículo.

En este punto, es interesante el planteo del artículo “¿Qué relación hay entre lengua y música?” publicado por Sergio Parra, editor del blog de literatura “Papel en blanco”, que recupera la hipótesis de Steven Mithen, catedrático de Arqueología de la Universidad de Reading (Inglaterra), experto en investigación sobre la evolución humana y la arqueología cognitiva. Como señala Parra, Mithen admite como más probable la posibilidad de que hubiera un precursor común de la música y el lenguaje, un sistema de comunicación que tuviera las mismas características que hoy comparten lenguaje y música, pero que, en determinado momento, se dividieran en dos sistemas distintos en nuestra historia evolutiva. Mithen agrega que es bastante probable que la música naciera por la necesidad de comunicarse a grandes distancias, en el tiempo, o de manera secreta. Parra concluye el artículo incorporando el concepto de musilengua de Stephen Brown, musicólogo que apoya la idea de Mithen:

“Esta idea también la apoya el musicólogo Stephen Brown, que ha bautizado este precursor hipotético como musilengua. Brown considera que la musilengua formó una suerte de antiguo sistema de comunicación usado por nuestros ancestros. En determinado momento, la musilengua se dividió en dos sistemas separados y especializados. Uno se convirtió en la música y el otro, en el lenguaje. Casualmente, esta hipótesis coincidiría con las ideas expuestas por Jean-Jacques Rousseau en su Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde reconstruía la primera lengua como una especie de canción.

Quizá el idioma que más trazos conserva de la música sean las lenguas joisanas, un grupo de lenguas africanas caracterizadas por el uso de chasquidos o ‘clics’. Una de las

características más peculiares de estas lenguas consiste en el uso de chasquidos consonánticos como fonemas, incluyendo lenguas como el cungo (o kung-ekoka), que posee 50 chasquidos consonánticos diferentes y más de 140 fonemas individuales.

La próxima vez que escuchemos nuestra canción favorita y se nos erice el vello de los brazos, es posible que nos acordemos de las palabras de Mithen: otro ser humano se está comunicando con nosotros mediante una lengua que en el pasado formaba parte íntima de nuestro sistema de comunicación. Un libro y un pentagrama, pues, serían en esencia lo mismo". (Parra, 2011)

La charla continúa con la pregunta: ¿qué le hace la música a la palabra en las canciones?

D. ESCOLAR: En el rock en general hay una letra bastante mala (no siempre, pero en general). La palabra le pone límite a la música. Como si la enfocara. La palabra dice en la música, y a través de la música es como si dejara de representar y tuviera ese acceso inmediato (con aquello anterior, previo al hombre).

Esta consideración de Escolar tiene íntima relación con lo que Biezma llama la trampa de considerar la música como lenguaje capaz de acceder a un más allá, al que la lengua de las palabras no tiene acceso. La perspectiva de Escolar en este punto coincide con el abordaje nietzscheano de la relación entre música y palabra, que vincula la música con la pura intuición y la define como actividad espiritual. Así, la música, en tanto "vuelo del espíritu", es obstaculizada por la palabra que aparece siempre ligada a la función referencial (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:16).

Estas consideraciones están orientadas a afirmar la supremacía de la música sobre la palabra en tanto forma de comunicación. Aquí, el acompañamiento, en la canción, es la palabra y no la música. Inclusive, la primera puede ser obstáculo de la expresión posibilitada por la segunda.

Como explica Biezma, la teoría roussoniana lleva en germen la consideración de que no había "otra" música sino la melodía del sonido modulado por la palabra: los acentos formaban el canto, las cantidades formaban el ritmo y se hablaba tanto mediante los sonidos como por el ritmo y las articulaciones de las voces; es decir, medida, ritmo, y sonido modulado no son sino

superestructuras de la palabra. Para el autor, este tipo de perspectivas que privilegian la supremacía de la música sobre la palabra o viceversa evaden cuestiones importantes para analizar que surgen del abordaje del problema desde la necesaria convivencia entre ambas (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:18,20).



ENCUENTRO 2 | 8/5/2014

Temas e ideas que surgieron:

- ¿La música es un lenguaje?
- La referencialidad de la palabra y la pseudo-referencialidad de la música.

Invitados: Matías Mormandi, Leonardo Oyola, Krusty

Coordinadores: Natalia Romero, Silvia Appugliese, Débora Mundani, Alejandro Zarlenga

Ficha de los invitados:

Matías Mormandi, músico (compositor, cantante, pianista). Nacido en Buenos Aires, conformó dúos junto al percusionista Oscar Linero H, al armoniquista Rodrigo Mercado y la pianista y compositora Nora Sarmoria. Fue pianista de Dancing Mood, U-niko Dubs & Friends y de Papas ni pidamos. Produjo ocho álbumes entre ellos “Quaderno Abrido” (2003).

Leonardo Oyola*, escritor. Es colaborador de la edición argentina de las revistas Rolling Stone y Orsai. Sus cuentos han sido seleccionados en varias antologías y medios gráficos de la Argentina, México, Francia y España. Publicó, entre otras, las novelas Santería y Sacrificio para la colección Negro Absoluto dirigida por Juan Sasturain.

Krusty Longboard*, músico (compositor, cantante, guitarrista). Cantautor en Krusty Longboard y baterista de la banda Los Barriletes Cósmicos.⁸

El segundo encuentro se inició con la lectura de un poema de Piedad Bonnett, propuesto por Irene Klein para abrir el evento.

Perlas

Como el molusco
Los poetas tenemos una belleza extraña,
Que atrae y que repugna.

⁸ *Las intervenciones de Leonardo Oyola y Krusty no pudieron ser recuperadas de las grabaciones del ciclo. Las notas tomadas por los organizadores y público no conformaron material suficiente para incluirlo en este trabajo.

Nos gusta el fondo amargo de las aguas,
Y en las profundidades vivimos, respiramos,
Escondidos debajo de las conchas calcáreas
Y a menudo aferrados a las piedras.
Cada tanto,
Un elemento extraño nos invade,
Se enquista en nuestra entraña
Y comienza a crecer.
Una hermosa señal de que no estamos solos,
De que somos del mundo, para el mundo.
Amamos esa masa que crece en nuestros vientres,
Que se hace dura y bella a expensas de lo blando.
La cerrazón asfixia, sin embargo.
Por eso nos abrimos y expulsamos
Esas íntimas lágrimas,
Casi siempre imperfectas.
Lo oscuro pare luz, y eso consuela.

Indagar la relación entre melodía y letra en una canción es también ahondar en procesos subjetivos como la creación de una obra de arte. La combinación de música y palabra en un momento de inspiración, palabra vaga si las hay en lo que refiere al arte. Indagar aquella relación es echar luz sobre ese momento creador del cual a veces no se percata siquiera su autor y, por eso, a veces asfixia hasta que es expulsado y en consecuencia, de aquel intersticio en el que predomina la oscuridad, el ensimismamiento y el misterio, sale luz.

Una de las preguntas que organizó este segundo encuentro es: “¿la música puede ser considerada un lenguaje?”

M. MORMANDI: Para mí la música no es un lenguaje. Un lenguaje es un sistema de símbolos que buscan aunar una idea en dos o más mentes. La música dispara imágenes insospechables e incotejables en las múltiples mentes, su sonar no simboliza un significado (a menos que sea una reminiscencia directa, como una alarma o una música asociada claramente a una idea, como un himno o canción de cumpleaños, etc.) su sonar suena e instantáneamente dispara emociones a través de imágenes, libre y sorpresivamente en cada oyente.

Lo que sí es un lenguaje es el lenguaje, que intenta aunar significados, imágenes tras un vocablo o construcción. Al unirse música y lenguaje, en la canción, se abre una dimensión paralela, y se usa de forma musical (no como lenguaje) el lenguaje, que combinando sus sonidos, su métrica, su fonética, su significado

lógico, su connotación circunstancial, con los aspectos llamados 'musicales' se suma a la inexplicable (verbalmente) suscitación de emociones a través de imágenes asociadas tras el disparador canción. Eso es algo de lo hermoso de la música, la música no representa, sonando es. La palabra, si es, es poesía, y en ese sentido la poesía y la música son una música, o sea, no un lenguaje. La palabra, si no es (como sucede comúnmente) es porque representa a las cosas que son, como por ejemplo la palabra música.

En la canción los dos elementos más visibles son la música y la letra. Creo q son una pareja. muchas veces uno puede resignar algo a favor del otro, o de la relación, el momento ideal es cuando los dos coexisten, o se hacen existir mutuamente sin modificarse (esto es un momento, un momento en la composición puede ser un tema, uno entre otros distintos momento-temas de más transigencia o conflicto conyugal), o nacen de la coincidencia, cada uno con la formita del otro, cada uno como molde del otro, pero hay un tema para cada momento de relación y eso es algo interesante de 'la obra', Es decir, la secuencia de composiciones, la historia compositiva de un compositor.

Otras dos preguntas se desprendieron de la cuestión de la música y el lenguaje:

A. ZARLENGA: En las canciones en las cuales compusiste primero la música y luego surgió la letra: ¿Tuviste que cambiar alguna palabra que sentías que era la que tenía que ir pero no “encajaba” en la frase musical? Esta pregunta viene de la reflexión acerca de la letra sublimada, la palabra sometida a la música.

El caso contrario sería modificar algo en la música para respetar, por ejemplo, lo acentos de la palabra: ¿intentás modificar para respetar la palabra o lo dejás como salió para respetar la melodía aunque la palabra quede acentuada en otro lugar?

M. MORMANDI: Sí, me pasó de todo de esto, no recuerdo que una palabra exacta pugne con una nota exacta... pero sí esto que te contaba alegóricamente de la pareja, siempre surge esta dinámica de ceder, una

palabra por otra, una acentuación que no es correcta, un nota cambiada en función del conjunto. Es doloroso pero lindo este ejercicio post inspiración. Ahora por ejemplo estoy volviendo a componer luego de un período de silencio y posproducción, y nacieron dos músicas de las letras y dos músicas solas que cobrarán letra. No sé si se las voy a escribir o voy a adaptar alguna existente que me emocione mucho decir en estos meses.

Creo que hay un problema en la comunicación, en el lenguaje. Yo no creo que la música sea un lenguaje porque un lenguaje es un sistema de símbolos que representan imágenes y la música para mí no representa nada, es en sí misma, es algo concreto, no es algo que alude a otra cosa. En cambio, el lenguaje es palabras que simbolizan imágenes y eso conecta a dos personas en un mismo pensamiento. El problema del lenguaje es que las palabras a veces no se definen, se da por entendido su significado, entonces las personas que hablan dicen una misma palabra pero tienen una imagen diferente, entonces ahí la comunicación falla. La música no falla porque despierta imágenes libremente en cada cabeza de cada persona que la escucha y porque no tiene un sentido lógico las frases, no hay una matemática en la música, Sí en el sistema musical; por eso creo que es importante que antes de charlar definamos las palabras que vamos a decir...”

“Creo que todo requiere de una definición previa, una redefinición constante, una libertad, una democracia del lenguaje, que cada charla pueda llegar a cerciorarse de que llega a cumplir su cometido de comunicación”.

En este sentido, Biezma sostiene, en cuanto al nivel léxico, que la palabra de la letra es siempre referencial y esta referencialidad previa a su inserción en la estructura de la frase, determina o condiciona su inserción en ella y el significado que, a partir de dicha inserción, se afianza:

“La no-existencia en el conjunto de la materia musical de una realidad similar o análoga a la palabra es el gran hueco que separa los dos lenguajes: instala a uno en la referencialidad real o mental (apta para representar objetos, expresar sentimientos o formular nociones) y mantiene al otro en una pseudo-referencialidad virtual, dinámica y sensitiva, elevándolo a veces hacia una referencialidad simbólica de carácter, necesariamente, singular e intransferible al otro” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:23).

Cuando Mormandi hace referencia a la cuestión de la significación en la música atraviesa por uno de las preguntas principales de este trabajo: ¿la música es un lenguaje? Su respuesta brinda un aporte en la misma dirección en que lo hace Nuria González (2001) en su trabajo acerca del texto “Sobre la música” de Theodor Adorno. La autora sostiene:

“Por su condición a-semántica y a-conceptual, la música era la manifestación artística más adecuada para expresar los conceptos del Todo, lo Absoluto o la Idea. El discurso musical,

carente de aquello que comunica el lenguaje significativo, se sitúa infinitamente por encima de cualquier otro tipo de comunicación; repudia toda expresión lingüística por inadecuada y se mantiene en la naturaleza de ser lo otro con respecto a los discursos establecidos". (González, 2001: Revista ACTO, N° 0)



ENCUENTRO 3 | 12/6/2014

Discusiones, temas e ideas que surgieron:

- La letra subordinada, la melodía sometida o la convivencia en la alternancia.
- La búsqueda de sentido a través de la articulación de la frase lingüística y la frase musical.
- Análisis de tres composiciones de Juan Pablo Fernández.
- Las dos historias según Piglia. Los animales, las frutas y/o las verduras como metáfora. Lo onírico.
- El lugar de lo enigmático, la mirada extrañada o la clave fantástica en letras de canciones de rock: análisis de canciones de Maca Mona Mu, Florencia Villagra y Juan Pablo Fernández.
- Una mirada particular sobre la realidad social, una mirada sobre el poder.

***Invitados:** Maca Mona Mu, Florencia Villagra y Juan Pablo Fernández*

***Coordinadores:** Ernesto Cordeira, Alejandro Zarlenga*

Ficha de los invitados:

Maca Mona Mu, música (cantante, compositora, guitarrista). Fundadora de la banda Mamá Mona. Su último disco solista "Semillas" fue lanzado en 2013 y puede escucharse en esta dirección web: <https://soundcloud.com/macamonamu>

Florencia Villagra, música (cantante, compositora, guitarrista). Fue una de las participantes de la segunda temporada de Operación Triunfo en Argentina, concurso del cual fue finalista. Su último disco "Cruje cascarón" fue lanzado en 2013. Puede escucharse en su sitio de internet: <https://soundcloud.com/florvillagraoficial>

Juan Pablo Fernández, músico (cantante, compositor, guitarrista). Integrante de las bandas Pequeña Orquesta Reincidentes y Acorazado Potemkin, banda con la que, en 2011, editaron su primer álbum “Mugre”, que tuvo una destacada repercusión entre público y crítica, logrando para la banda nominaciones a diversos premios como Disco del año y Banda Revelación. Su último disco “Remolino, lanzado en 2014, puede escucharse en esta dirección web: <http://www.acorazadopotemkin.com.ar/remolino>

La pregunta de Biezma que abre el tercer encuentro cruza el planteo sobre la relación entre música y palabra con la cuestión del lenguaje, y dispara las posteriores reflexiones de los invitados:

“Cabe preguntarse en este momento ¿necesita la apoyatura a veces devoradora de la música una letra que, además de encarnar todos los elementos propios del lenguaje de la palabra (su gravedad referencial) ha sabido plasmar, con su naturaleza híbrida, gran parte de los elementos acústicos, volátiles, de la música?, o, como creador, ¿es más pertinente ahondar en la musicalidad del lenguaje de la letra a partir de sus propios presupuestos, con el fin de salvaguardar las esencias conquistadas?” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:33).

J.P. FERNÁNDEZ: Me asumo como letrista y o como poeta. Una de las razones es por el formato: realmente son dos formas de trabajo muy distintas y no es difícil darse cuenta al momento de escribir qué terminará siendo un poema y qué una canción. Me gusta mucho el trabajo de encontrar el cruce entre la forma de componer, la forma de cantar y la forma de escribir.

Antes de responder a la pregunta del panel “¿qué hace la música con la palabra?” tenía que contarles qué es lo que las palabras han hecho conmigo. Por eso, más de una vez me he obligado a escribir como se habla. Y aquí aparece de vuelta la antipoeticidad que decía antes. Cómo correrse del lugar solemne del inspirado poema con mayúsculas y bajar al trabajo de oficio con las palabras de uso cotidiano, incluso con la torpeza del habla o el balbuceo de las emociones. Supongo que es por eso que termino fraseando y acentuando las palabras de un modo que remite al tango. Y la gente dice que soy tanguero para cantar, pero quizás es el tango el que remite a un habla popular, a un todo mayor que lo contiene, y lo incluye tanto como a otras tribus y sus vocabularios como el rap, la cumbia villera y nuestro rock.

Para responder entonces ¿qué hace la música con la palabra? vuelvo al cruce de tres caminos, componer, cantar y escribir. Yo nunca empiezo por un texto. En general surgen melodías sobre arreglos de guitarra o progresiones de acordes y luego se terminan de armonizar y de armar como tema. Luego sí, comienzan a aparecer frases, esbozos del texto y siempre necesito terminar las canciones con la banda para pasar a escribir la letra definitiva. Podría simplificar y decir que primero compongo, luego canto y luego escribo y no

estaría faltando a la verdad. Pero siempre estoy obligado a modificar una de las tres cosas para adaptarla a las otras. Y no lo digo simplemente por el trabajo en equipo, aunque también pasa, lo digo porque muchas veces me veo obligado a recortar versos para que den la métrica, o a cambiar el sentido de un texto por cómo está cantado y a adelantar o atrasar un estribillo por dar un ejemplo.

Cuando encontramos esa frase especial, cuando nos escuchamos a nosotros mismos cantar algo que resuena propio, ahí en mi caso, empieza el trabajo. Armonizarla o arreglar una música que acompañe o contraste esa melodía y luego la forma de cantar que permita el texto. Luego vendrá el texto definitivo y ahí aparece un trabajo de síntesis, en el que ayuda mucho el oficio de poeta, pero que no alcanza para terminar una letra. Para un tema de Acorazado Potemkin que va a salir en el próximo disco pasó algo especial que les quería contar. Un amigo Yayo Cáceres, correntino de Curuzú, chamamecero, al que conocí en la

Pequeña Orquesta se fue a vivir a España. Y con el tiempo retomamos contacto y con ello las ganas de seguir componiendo y haciendo cosas, juntos. Así que le pedí que me escriba una letra para un tema que ya tenía hecho y que la melodía podía subdividirse en notas y que traducidas a sílabas iba a necesitar para primer verso 11, para el segundo también 11, para el tercero 5, para el cuarto 6, para el quinto 8 y para el último 13.

Y Yayo escribió esto:

Pintura interior

Como olor a pintura, se escapaba la memoria
La pintura de mi escape, la memoria de tu olor
En cada cosa me llevé un recuerdo
Vací cada rincón de telarañas
Pinté paredes, destejí los muros
Ese abrigo de invierno
Y no quedó la ausencia de los retratos

Te juro, no quería cerrar la puerta,
Sabía que era cerrar también la historia
Que te traje a mí aquella noche
Noche de estrellas fugaces,
Milagros que salpican el horizonte

No me llevé tampoco los agravios

Ni en la mudanza entraron nuestros llantos.

Latas vacías que tiré a la calle

Como tiré mi propia fe

Desnuda de pinturas y de colores

Cerré la puerta al fin, llegaba el día

Y se trababa un algo en el cerrojo:

Algo del corazón gritó ahí afuera

Y me fui mirando al suelo

En la vereda dura reflejó el cielo

Este fue un ejemplo de texto supeditado a la melodía.

A partir de la reflexión de Juan Pablo Fernández, es interesante el planteo de Biezma respecto a la letra sublimada:

“Un primer nivel de esta caída, el de la letra alienada, lo encontramos, cuando ésta es asumida por una estructura musical que no respeta los elementos básicos que sustentan las aporías radicales entre los dos lenguajes: distorsión del nivel fonético o léxico de las palabras, inflación de algún elementos del nivel fonético, repetición no-sintagmática de una palabra o de un sintagma, superposición cronológica de varias palabras, sintagmas – como en el canon...: de la polifonía clásica a la canción moderna, los ejemplos se podrían multiplicar” (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:33).

Biezma señala que otro nivel de aquella caída es el de la letra que, como arrebatada por una melodía, pierde pie semántico y, envuelta por el vuelo musical, llega a ser una realidad sublimada, una realidad ajena a su naturaleza.

El caso contrario es cuando la música de una canción es compuesta luego de escrita la letra y el autor tiene el propósito de no modificar esta última:

J.P. FERNÁNDEZ: Luego podría comentarles de otro texto, tampoco escrito por mí. En el cual yo quise respetarle su forma y que la melodía se adapte a él.

El año pasado, la directora María Laura Santos, me llamó para trabajar en la música original de su obra teatral Haya. Y entre los materiales que me pasó estaban unos haikus que le habían quedado afuera del

texto final. Y como yo quería proponerle terminar la obra con una canción, ahí tenía la letra. Así fue que me puse a trabajar con la idea de que la melodía o el fraseo no interrumpían los cortes del haiku japonés. Aunque no eran exactas las sílabas 5 / 7 / 5 con las que se conoce al haiku en occidente, a mí me servía para entender las frase melódicas largas y que empiecen y terminen de una manera similar para que se embloquen como partes de una estrofa.

Así fue que lo grabamos con Julia Perette de manera tal que se agrupan por estrofas y con un estribillo que haga las pausas necesarias para que se arme toda la canción y no pierda el tono que le había dado la autora.

Haya caballo que baila

Tiempos eternos
De plegadas piernas
Fueron estos

Lenguas mojadas
Pies tensos
Labios sellados

Otro me habita
Caballo que baila
Otro me habita
Caballo de Haya

Antes dormidos
Mi frente a la almohada
Mis ojos cerrados

Tiempos nuevos
De largas piernas
Serán estos

Otro me habita
Caballo que baila
Otro me habita
Caballo de Haya

Y, por último, un poema en el cual no hay nada que se supedite a nada. Ni métricas, ni duraciones, ni

formas externas que lo condicionen:

El día que no haya espejos, ni veredas

Ni reflejos adonde fuguen las miradas

Será el día en que no tenga

Que elegir entre la roca y el río, la vía o el tren, la tierra y mis pasos

Ahí me habré encontrado

En el punto en que dos orillas sus voces, ladridos, juntas dicen ya está, ya estamos enteros, cruzados, andando bailando hacia la puerta que se abre.

En el caso de Florencia Villagra y Maca Mona Mu coinciden en que a veces surge una melodía a la que luego se le agrega un texto evocado en cierta forma por aquella melodía. Otras veces se escribe un texto que luego se intenta cantar a partir de la búsqueda de un acompañamiento armónico y de melodías que van surgiendo con la voz al intentar cantar ese texto. Otras veces, surge una melodía empastada con una letra, una idea a partir de la cual se desarrolla la canción entera.

Es interesante la referencia a la escritura de canciones que hace Juana Molina en una entrevista realizada por Laura Matallana en México para la revista digital Vice:

“Me pasa eso con las letras, que estoy muy agradecida cuando en el proceso de la... no quiero decir creación, ni composición... cuando estoy cantando y me salen las melodías, a veces vienen unas palabras, solas, entonces esas palabras ya pertenecen a la canción, son de la canción, y ahí ya me resulta mucho más fácil terminar una letra. Eh, y si no, como te decía, se me complica bastante”. (Matallana, 2014)

Por otro lado, Molina señala que la situación ideal de composición es cuando música y letra surgen juntas:

“Cuando tengo la suerte de que algunas palabras y algunas cosas, algunas ideas vienen con la melodía, todo resulta más fácil, la canción misma me está diciendo 'vas a hablar de esto'. Después la completo, pero lo difícil es saber de qué habla una canción cuando ya la terminé y no hay ni una palabra”. (Matallana, 2014)

Paralelamente a los ejes planteados en el informe, los organizadores planteamos una temática de manera exclusiva para este tercer encuentro a partir de la elección de los invitados. Esta temática fue el disparador y denominador común de la convocatoria de los invitados en esta ocasión: la reflexión sobre el lugar de lo enigmático, una mirada extrañada o clave fantástica en las letras de sus canciones, vinculado a una mirada sobre la realidad social y sobre el poder.

Por otro lado, en algunas canciones de los invitados aparece el esbozo de una mirada particular sobre la realidad social, una mirada sobre el poder. En el caso de la cantautora Maca Mona Mu, aparecen recurrentemente en sus letras, alusiones a escenarios urbanos -en tanto, lugares conocidos- desde una mirada extrañada o fantástica y, en ocasiones, macabra. Una suerte de acercamiento enigmático a lo cotidiano. Por otro lado, el uso del lunfardo, modismos, referencias a espacios urbanos conocidos, lo “porteño” o “rioplatense”, fragmentos de conversaciones, diálogos, lenguaje vinculado a la oralidad.

Autor: Maca Mona Mu
Canción: Balcón

¡Qué lindo que es caminar por Ciudad de la Paz!
Y ver que alguien se tira al vacío del asfalto...
Un pozo, lo entiendo, o un yunque en la cabeza de casualidad...
Pero no me vengan con huevadas y esas ganas renovadas de tirarte y de quererte cortar....

Autora: Maca Mona Mu
Canción: Hombre de las ratas

Elma fue... él la olvidó y estalló en mil pedazos sonriendo como un pelotudo, sus amigos se preocuparon, pero no se ocuparon, está roto en el piso, hizo justicia con su alma...

... No susurres las palabras de otro autor haciendo creer a otros que eso lo escribiste vos, ya estás grande para seguir robando sentimientos, pensamientos y romances de verano...

Otras temáticas que fueron propuestas para este encuentro son:

1. la cuestión de que “un cuento siempre cuenta dos historias” según Piglia

2. los animales, las frutas y/o las verduras como metáfora, y
3. lo onírico.

1. *Las dos historias*

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 y construye en secreto la historia 2. Cuando en un relato, por ejemplo, se cuenta de manera "visible", es decir, en primer plano, una situación de tensión doméstica o cotidiana y de manera insinuada, elíptica, un hecho dramático vinculado con las grandes temáticas humanas.

Para Piglia, un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales del cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. De este modo, el cuento es un relato que encierra un relato secreto.

El autor aclara que no se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Desde esta tesis, esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento y, la historia secreta es la clave de la forma del cuento –ésta es la segunda tesis--.

2. *Los animales, las frutas y/o las verduras como metáfora*

El planteo de lo visible / lo no visible en la escritura está en íntima relación con la tesis de Piglia sobre "las dos historias" del cuento. En este sentido, la canción de Maca Mona Mu llamada "Aves", no sólo está elaborada a partir de la referencia a un animal, sino paralelamente, a partir de una situación cotidiana como encontrar una pluma en el suelo, se disparan otras reflexiones vinculadas

a cuestiones más grandes como la libertad, la angustia, el amor, la muerte, o en el caso de “El caldo para las fotos”, cuento escrito por Florencia Villagra, hablar de la belleza entre otras reflexiones filosóficas.

Autora: Maca Mona Mu
Canción: Aves

“Hoy me encontré una pluma en el suelo,
Entonces reflexioné sobre el azul del cielo
Casi me tomo el tren pero logré detenerme
La idea de no verte más y no poder tenerte
Es tan simple que no pude ver
Que el tiempo también se fue
Y no pude volver a entender
A dónde iba yo, ¿qué quiero saber?

Las aves ¿cómo es que saben a dónde tienen que ir?
Y yo, que soy una sola, con mil medios de transporte,
Destino oeste o norte, no importa, no sé partir

Hoy me encontré un gorrión en el cielo
Entonces reflexioné sobre lo gris del suelo.
Casi me tomo el tren pero logré detenerme
La angustia de no verte más y no poder tenerte.
Es tan simple que no pude ver
Que el tiempo también se fue
Y no pude volver a entender
A dónde iba yo, ¿qué quiero saber?

Las aves ¿cómo es que saben a dónde tienen que ir?
Y yo, que soy una sola, con mil medios de transporte,
Destino oeste o norte, no importa, no sé partir.”

En “Aves”, el encuentro con una pluma en el suelo, dispara una serie de reflexiones vinculadas a un estado de ánimo, a un vínculo con el otro, al amor, la libertad o falta de ella y a preguntas existenciales que conciernen a todo ser humano.

Otra de las canciones de Maca Mona Mu, llamada “La ilusión de la sandía”, está atravesada por una mirada sobre la realidad social, una cierta mirada sobre el poder. Por otro lado, aparece un punto de conexión con el cuento “El zapallo que se hizo cosmos” de Macedonio Fernández, donde el absurdo y el humor son hilos conductores:

Autora: Maca Mona Mu
Canción: La ilusión de la sandía

La ilusión de la sandía que se sentía querida rompió,
Se agruparon sus semillas para hacer una manifestación.
Cuchicheaban, debatían y planeaban con salir a matar
Al causante hijo de fruta que quebró su emocionalidad

Nunca vi fruta más triste, nunca vi...
Nunca vi fruta más triste, nunca vi...

La heladera está vacía, sólo queda tiempo para dormir.
Se escaparon sus semillas justicieras como fuera de sí.
Con la fuerza de mil hombres empujaron esa puerta pesada,
¿Quién iba a decir que se iban a encontrar con la cruda realidad?

En un plato, en una mesa, en una cocina, en una boca,
Nunca vi fruta más triste.

Autor: Macedonio Fernández
Cuento: El zapallo que se hizo cosmos (fragmento)

Érase un zapallo creciendo solitario en ricas tierras del Chaco. Favorecido por una zona excepcional que le daba de todo, criado con libertad y sin remedios fue desarrollándose con el agua natural y la luz solar en condiciones óptimas, como una verdadera esperanza de la Vida. Su historia íntima nos cuenta que iba alimentándose a expensas de las plantas más débiles de su contorno, darwinianamente; siento tener que decirlo, haciéndolo antipático.

A medida que crece es más rápido su ritmo de dilación; no bien es una cosa ya es otra; no ha alcanzado la figura de un buque que ya parece una isla. Sus poros ya tienen cinco metros de diámetro, ya veinte, ya cincuenta. Parece presentir que todavía el cosmos podría producir un cataclismo para perderlo, un maremoto o una hendidura de América.

Nos convencimos de que, dada la relatividad de las magnitudes todas, nadie de nosotros sabrá nunca si vive o no dentro de un zapallo y hasta dentro de un ataúd y si no seremos células del Plasma Inmortal. Tenía que suceder: Totalidad todo Interna, Limitada, Inmóvil (sin Traslación), sin Relación, por ello sin Muerte.

Parece que en estos últimos momentos, según coincidencia de signos, el Zapallo se alista para conquistar no ya la pobre Tierra, sino la Creación. Al parecer, prepara su desafío contra la Vía Láctea. Días más, y el Zapallo será el ser, la realidad y su Cáscara.

3. Lo onírico

Lo onírico, en tanto sueño, permite el relato disfrazado por el mecanismo de condensación y desplazamiento del inconsciente. Es decir, el inconsciente funciona con este mecanismo y en la literatura se lo puedo aplicar como recurso para condensar y desplazar hechos a través de lo cual se alteran los significados. En el caso de los relatos sobre sueños, la cuestión de las dos historias en este punto explicitando el mecanismo en tanto se presenta de entrada como un sueño y en tanto sueño permite el relato disfrazado por el mecanismo de condensación y desplazamiento del inconsciente. Las letras de las canciones "Tuve el sueño más raro" de Florencia Villagra, "Sueño

con serpientes” de Silvio Rodríguez y “Desert” de Acorazado Potemkin (escrita por Juan Pablo Fernández) tratan la temática de los sueños:

Autora: Florencia Villagra
Canción: Tuve el sueño más raro

Después, un ejército de hombres sin rostro
Pretende venderme una revolución
Me hablaban de historia con poca memoria
(Los héroes sin glorias le mecen la cuna al que no despertó)
Duermo y en secreto las almohadas me cuentan
Que sueño los sueños de un hombre despierto que nadie escucha.

Autor: Silvio Rodríguez
Canción: Sueño con serpientes

Sueño con serpientes, con serpientes de mar,
Con cierto mar, ay, de serpientes sueño yo.
Largas, transparentes, y en sus barrigas llevan
Lo que puedan arrebatarme al amor

Oh, la mato y aparece una mayor.
Oh, con mucho más infierno en digestión

No quepo en su boca. Me trata de tragar
Pero se atora con un trébol de mi sien
Creo que está loca. Le doy de masticar
Una paloma y la enveneno de mi bien

Ésta al fin me engulle, y mientras por su esófago
Paseo, voy pensando en qué vendrá
Pero se destruye cuando llego a su estómago
Y planteo con un verso una verdad.

Autor: Juan Pablo Fernández (Acorazado Potemkin)
Canción: Desert

Sueño el mismo sueño, vos sabés,
Que nos explota en las manos
Una noche prendí fuerte la televisión
Así nadie preguntaba nada
Y la pantalla atrajo mil insectos voladores, de todas clases
Y se armó un pequeño caos
Y alguien escribió que eso era una rebelión
Lo publicó y luego me premió
Y ahora beca me regala
El doberman que dice:
“No hay más nosotros”
Y yo: siempre en la puerta.

Otra temática propuesta, previo a la realización de este tercer encuentro y luego de elegir los invitados, refiere a los recursos literarios vinculados a la técnica fotográfica y/o cinematográfica. La cuestión del marco, el zoom o una historia dentro de otra historia, que es clave en el cuento “El caldo para las fotos” de Florencia Villagra.

La construcción de “escenas o imágenes cinematográficas” y la construcción de “climas sonoros” desde lo musical es una constante en la discografía de Acorazado Potemkin (Juan Pablo Fernández) y encontramos un punto de conexión con el cuento de Villagra, ya que introduce un guiño al lenguaje o técnica cinematográfica para narrar un tramo del relato. La mamushka a la que se hace referencia explícitamente en la narración es también la estructura que adopta el cuento, una historia dentro de otra historia. En este sentido, hay un relato de una situación doméstica y cotidiana en un primer nivel de historia, pero también, en otro nivel, reflexiones filosóficas sobre la belleza y sobre lo que sucede en la relación entre los dos personajes (pareja) que poco tiene que ver con la situación cotidiana de contemplar un paisaje. En el relato de Villagra no se narran dos historias –en el sentido de Piglia– pero pueden diferenciarse dos niveles de historia que tienen características similares a las apuntadas por aquel autor en su tesis sobre el cuento:

- Primer nivel: una situación doméstica o cotidiana narrada en primer plano y con una visibilidad mayor que el segundo nivel.
- Segundo nivel: Reflexiones filosóficas, culturales, políticas vinculadas con las grandes temáticas humanas. Este nivel es narrado de manera insinuada, elíptica.

Autora: Florencia Villagra

Cuento: El caldo para las fotos (fragmento)

¿Realmente te pensás que esos perritos se están perdiendo de algo? ¿De esta riña de pensamientos que se pisotean unos a otros como gallos con sus espuelas filosas? ¡Pero por favor! Si los perritos ni se enteran. Porque son parte de la belleza y punto. Se acabó...

...Y si alguien nos viera ser en esos momentos en los que empezamos a buscar excusas para coincidir en algún punto de la casa, alguien con una conciencia superior, seguramente nos vería como vemos a los perritos rascarse la espalda en el pasto o como vemos una obra de teatro. Y seríamos la belleza. Una belleza que a su vez es conciencia que busca belleza. Y esa conciencia superior que nos ve, sería seguramente la belleza observada por otra conciencia aún mayor...

...Y así hasta el infinito. Una mamushka interminable de bellezas y conciencias metidas unas adentro de las otras. Todo un caldo perfecto. Inmenso y cósmico como para contenerlo todo y, a la vez, pequeño en una ollita donde remojar estas dos o tres fotos donde estamos vos y yo al pie del Uritorco.



ENCUENTRO 4 | 10/7

- Melodía y letra: juego de relaciones en el momento de la composición.
- El intercambio entre melodía y letra en la creación de una canción.
- Poesía: La musicalidad de la palabra.
- La poesía en la ficción y la poesía en la música.
- Cómo es afectada la relación melodía-letra por la utilización de recursos técnicos: análisis de canciones de Ezequiel Borra.
- La técnica como posibilidad de crear y dar sentido en la música.

Invitados: Oscar Blanco, Emiliano Scaricaciotolli, Ezequiel Borra, Roberto Salvatierra, Néstor “Chacho” Echenique (Dúo Salteño)

Coordinadores: Silvia Appugliese, Alejandro Zarlenga

Ficha de los invitados:

Oscar Blanco y Emiliano Scaricaciotolli, escritores. Autores del libro “Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia. 1983-2001”.

Ezequiel Borra, músico y escritor. Con influencias del rock clásico argentino, la canción popular del Río de la Plata, la música africana y contemporánea, Borra editó tres discos de estudio y tocó con Juana Molina, Ale Franov, Gaby Kerpel, Leo Masliah, entre otros.

Roberto Salvatierra, escritor (poeta y ensayista), profesor de Letras, especialista en lingüística. Fundador y director del taller literario “Del Once” que funciona desde 1998. Algunas de sus publicaciones de poesía son “Demorado trance”, “Poemas fragmentados”, “Poética de las bestialidades”; en narrativa “Prosas abiertas”; en ensayos como “Sobre la lógica de la relatividad”, entre otros.

Néstor “Chacho” Echenique, músico. En 1967 formó junto a Patricio Jiménez el “Dúo Salteño” que marcó un hito en la historia de la música popular argentina, por la sutil y peculiar armonía de sus voces. Es autor del huayno “Doña Ubensa” y temas como “Madurando Sueños”, “Coplera de las Cocinas”, “La que se queda”, “Purmamarca”, entre otras.

En el informe se hizo referencia a dos grandes ejes que organizan este trabajo: el primer eje se vincula al análisis de la relación entre frase musical y frase lingüística a nivel léxico. El segundo eje se refiere al nivel temático de dicha relación: ¿se pretende crear -a través de los arreglos instrumentales, los ensambles musicales, los efectos de sonido y el modo de grabación-, el tema que se propone en la letra de la canción?

- 1) El primer eje (nivel léxico), desarrollado y analizado en el Capítulo I de este trabajo, plantea la relación entre las sílabas y/o vocales y las notas de la melodía. A través del abordaje de esta relación se puede analizar en qué medida el autor cambia una palabra por otra para adaptarla a la melodía que surgió previamente (en el caso en que la música es creada en primer lugar y la letra es creada en segundo lugar). Cuando en el proceso de composición se da este caso se puede afirmar que la palabra está subordinada a la música.

Un segundo caso puede ser que, a partir de un conjunto de notas musicales que forman una frase melódico-rítmica, le surja al autor una determinada palabra que no tiene coherencia en la frase verbal. Cuando el autor elige utilizar esa palabra en la canción -con el propósito de mantenerse fiel al instante creación e “inspiración”-, no subordina la palabra a la música. De todas formas, hay cierta subordinación de la palabra a la música –en este caso- la música originó el surgimiento de determinada palabra. Por otro lado, cuando el autor elige cambiar la palabra por otra, para mantener la rima o para respetar el compás musical, lo hace en detrimento de la espontaneidad con la que surgió esa palabra.

Un tercer caso consiste en la creación de un poema, una poesía o un conjunto de ideas expresadas en palabras al cual se le acompañará, posteriormente, con música (caso en que primero surge la letra y luego surge la música). Aquí se puede hablar de una subordinación de la música a una letra preexistente.

- 2) El segundo eje (nivel temático) se refiere a la relación que existe entre el tema que se representa, por un lado, a través de la composición de determinados motivos melódico-

rítmicos, la elección de instrumentos y arreglos musicales, los efectos de sonido, los sonidos insertados en post-producción, el modo de grabación, la edición y la mezcla, y, por el otro, el tema que se representa a través de la poesía o letra de la canción.

R. SALVATIERRA: El nivel sonoro o musical responde, por un lado, a la propiedad intrínseca de la palabra, y por otro a la música que cada autor conlleva, como cadencia.

En algún punto del poema se encuentran ambas, y para nada una es obstáculo para la otra, sino que sintonizan o lo que se llama entran en consonancia, en diálogo en el poema. O sea que la música acompaña la palabra en cuanto a sentido, le da mayor contundencia, mayor énfasis.

Cuando uno trabaja una forma ceñida, fija o clásica como el soneto o la copla, de algún modo te condiciona el sentido, y pasa que termina encorsetándolo, asfixiando de algún modo la espontaneidad del verso, salvo que se sea Góngora o Quevedo.

De hecho que la música es la poesía misma y no una condición o un accesorio de ella. Lo bueno es poner la poesía en su música, ese es el oficio del poeta, y la música en su poesía, esa es la tarea del intérprete, compositor y músico.

En el repertorio musical popular muchas veces se dio gracias no a una persona sino a la sociedad de dos, un poeta que tiene un oído musical y a un músico que tiene vuelo poético, tal el caso del dúo Castilla-Leguizamón, Dávalos-Falú, Toro-Petrocelli, etc...

O como dentro del rock García-Mestre, o el Clásico Lennon-McCartney, y en el tango Piazzolla-Ferrer...etc.

En el siguiente fragmento de la charla y el análisis posterior de algunas de las canciones de Ezequiel Borra, queda plasmada cómo es afectada la relación entre melodía y letra por la utilización de recursos técnicos (modo de grabación, edición, mezcla) e instrumentación.

A. ZARLENGA: A través de la instrumentación que elegís, y de la edición y la mezcla del disco, ¿se busca también que tenga una relación directa con la palabra? Ejemplo de sonidos insertados, que colaboran/refuerzan con lo que se está haciendo en referencia en el texto.

E. BORRA: Pueden ser como una escenografía de la canción. Aportan imágenes. Puede ser **relación de apoyo o de contraste** entre música y letra. Letra de amor con una música tenebrosa.

N.ROMERO: en el momento de creación, ¿es más fácil que te aparezca una melodía y la letra después o al revés?

E. BORRA: Me va sucediendo. Escribo más de lo que hago canciones. Escribo cuentos, escribo muchas reflexiones para tomar un café, como decía la letra de Manal “esta reflexión sólo me sirve para tomar un café”. No sé si siempre apoya la letra o trata de resaltar lo que había dentro de la música, ni tampoco estoy seguro de si la letra es necesariamente más poderosa que la música. Tiendo a pensar que es al revés. “*llarilarilarié, o o o*” de Xuxa, es poderosísimo, y dentro de la canción es más poderoso que la estrofa que dice “ser feliz no está de más”.

Como se ha mencionado anteriormente, una de las cuestiones fundamentales en el análisis de la relación entre melodía y letra surge de la reflexión sobre la voz como elemento primario de la palabra, la que con sus simples vocales y consonantes, es un instrumento musical más. En esta consideración se presenta como inseparables a la música y a la palabra, ya que la sonoridad de la palabra aparece así como un elemento primordial en la búsqueda de sentido: el sonido y musicalidad de la palabra y la búsqueda del sentido a partir de la sonoridad. A continuación, un fragmento de la charla en que se desarrolló el debate sobre esta cuestión:

O. BLANCO: la letra de rock (objeto de estudio del trabajo realizado por Osvaldo Blanco y Emiliano Scaricaciottoli), que es un género literario supongamos, no tiene que ver con la poesía. Ese es uno de los problemas fundamentales: no se puede leer. Porque tiene que ver con la modulación de una palabra por una voz. En ese punto es donde aparece un sentido que la mera lectura no te la da, porque la inflexión de la voz ya le pone otro sentido. Por ejemplo, tomás un tema de Manal “Porque hoy nací”, final de los 60, ciudad desarrollista, un contexto totalmente distinto, una inflexión existencialista de oposición a los ejecutivos, María Elena Walsh por ejemplo. En los 90 tenemos otra ciudad, otro contexto, neoliberalismo, etc. Y Hermética

hace una versión de ese tema. Javier Martínez tenía para la época una voz bastante feroz, no le cambia ni un punto ni una coma, pero el sentido es totalmente otro. Es inclusive raro que la poesía se lea en voz alta salvo en presentaciones de libros que hacen los poetas. La letra de rock no se lee, se escucha y lo que nosotros hacemos es trabajar con esa escucha, con lo que quedó, incluso inventando, porque uno a lo mejor cree oír algo y lo ha inventado, pero eso es lo que hace la crítica literaria en general.

I. KLEIN: ¿Pero la poesía no es también escucha? Creo, digo, ¿La poesía no la puedo pensar por fuera de una voz, una voz que yo escucho, lea o no la poesía en voz alta?

O. BLANCO: Pero la poesía vos le ponés una voz, más allá de que escuches los discos de Neruda leyendo. Vos le estás poniendo la voz. En la letra de la música la voz ya está puesta. No es lo mismo que cante ese tema Javier Martínez en esa época a que la cante O'Connor con Hermética y en otra época.

I. KLEIN: en cambio, un poema leído por diferentes personas queda igual...

O. BLANCO: No es lo mismo Leo Dan cantando "Cómo te extraño amor", que el cantante de Café Tacuba (mexicano) cantando el mismo tema. Es la misma letra, no le cambió nada, y estoy dejando caer la música... es algo forzado, lo sabemos, de entrada lo estamos anunciando. Pero despejemos esa letra con esa voz, recuerden una versión y la otra y el sentido es otro. El plus de sentido que le da la voz lo hace constituir en un género literario distinto, por más que tenga una poética, como la poesía, pensando poética en términos laxos (como un programa para construir literatura) no utilizando el término desde alguna teoría.

R. SALVATIERRA: Tenemos una visión diferente en la construcción de la poesía. Se hablaba recién de que la música no necesita de una poesía para justificarla y de algún modo la poesía tiene su propia música también. El tema es en qué punto se encuentran. ¿Vamos a hacer una música con sentido, que es lo que se propuso en los años 60? O ¿vamos a hacer una música con sonido? Para hacerla con sentido, tenemos que sentarnos y dialogar, por ejemplo la tertulia de los años 60 (Chacho recordará) era la de un poeta y un

músico, un músico que tenía un oído poético y de un poeta que tenía un oído musical, por ejemplo Castilla tenía un oído musical, toda su construcción literaria tiene música y vuelo poético. El tema es ver en qué lugar se encuentra. Es muy difícil que una misma persona pueda generar la música y la poesía, dentro de la misma canción.

Cuando hablabas recién de las letras del rock. Creo que el momento en que más se lo va a recordar al rock nacional es cuando se acerca a la poesía. “La letra de rock no se lee sino que se escucha”... el tema es que la poesía se deja oír, no es para escuchar solamente. Vivimos en una época donde la gente no aprendió a oír, a reconocer el valor de la palabra esencialmente poética (la poesía), hay mucho ruido, poca poesía. Esto es lo que pasa en las escuelas, en el mercado. Hay una decadencia en la composición musical desde el punto de vista de la construcción poética.

A partir de Los Nocheros y el chaqueño Palavecino, vinieron a destruir lo que poco que había quedado de aquella necesidad de aquel que escuchaba folclore de seguir construyendo, esa esperanza la terminaron destruyendo. El folclore tiene esa concepción, esa manera de integrarse a la naturaleza y no de ir a buscarlas, de dejar que las cosas sucedan, y uno celebrarlas... creo que ahí nace de esa conjunción la idea de unión entre la poesía y la música.

Me parece importante recuperar el trabajo del Dúo Salteño. Recuperar este sentido de lo que es construir a partir de la palabra.

N.ROMERO: Cómo poeta: ¿dónde está más tu atención? A veces puede estar más en el ritmo o en el sonido de un poema y a veces puede estar en el sentido, ¿eso es una decisión que vos tomás?

R. SALVATIERRA: Cuando escribo la atención fundamental está en el sentido de la poesía. La palabra se encuentra con la matemática en algún punto... Yo no hago música... Depende de la intención del escritor de darse con la música... Creo que la poesía tiene su música, eso seguro.

E. BORRA: Estamos hablando del PRE-texto del compositor, creo que en la obra hay un pretexto, un

contexto y pos-texto, y así como el pretexto es el inicio, el germen que puede tener que ver con algo más aparentemente superficial, el goce estético de una música, el oficio de combinar los sonidos, de tratar de descubrir qué palabra hay ahí adentro más allá del sentido que finalmente tenga la letra. El pretexto puede ser también “tengo algo para decir” y casi no importa qué música tenga, vendrá después; o “necesito expresarme” y eso puede hacerse a través de música instrumental también. Dentro de la literatura la flor es la poesía, y dentro de la música, esa flor es la canción. Poesía vinculada a la libertad.

Cuando hizo referencia al título de su nuevo disco lo hizo así: ¿Usted está aquí? Tiene otra pregunta encubierta “¿Usted está en sí?” “En sí mismo...”

O. BLANCO: La letra de rock es un género literario que inventamos (como objeto de estudio). En sentido opuesto a lo dicho anteriormente por Salvatierra y Borra, no considero que haya un género literario superior a otro, o sea, es literatura. Porque acá se planteó la poesía tenía un registro superior. Lo que nosotros hacemos (crítica literaria) es narrativa. Es una narración la crítica literaria. Es decir, no desde qué contexto histórico (fin de dictadura o crisis de la democracia) se analiza la letra de rock sino al revés: qué dice la letra de rock de eso que está pasando.

A continuación, se profundiza en la cuestión de los recursos técnicos y la instrumentación. Se ejemplifica, con algunas canciones de Borra, a partir de los siguientes ejes:

- Efectos y programaciones (aplicadas sobre la voz).
- Sonidos insertados a modo de efecto que colaboran al aspecto narrativo.
- Instrumentación, eje que se vincula con los dos puntos anteriores.

Estas cuestiones están directamente relacionadas con el funcionamiento de la relación letra-música.

La canción "Intro" del disco de Ezequiel Borra titulado “El placard” es, aparentemente, una conversación telefónica: la intimidad de la conversación, lo guardado en un placard, salir a la luz y mostrar lo más íntimo, como sucede con el lanzamiento de un primer disco, como en este caso. El tema funciona como introducción de este álbum y de la discografía total de Borra. En este sentido,

representa un saludo, un "hola", el inicio de un diálogo, consigo mismo, con otros ficcionales, y con el receptor real. La cuestión de lo cotidiano también juega un rol importante aquí: una simple charla.

Por otro lado, en la canción puede escucharse el sonido de lluvia, que funciona como enlace entre el primer tema y el segundo, llamado "Hola". Vale decir que la propuesta en ambas canciones (desde el sonido –electrónicos y efectos- y desde la letra) de que lo que se viene a mostrar puede ser algo tan cercano y sencillo como una conversación de este mundo, pero también puede ser algo extra-ordinario, una propuesta que ofrece un punto de vista diferente sobre las cosas, tal vez un punto de vista extra-terrestre (tanto desde lo musical como desde la letra en ambas canciones).

Autor: Ezequiel Borra
Canción: Intro

Del estilo que bajaba del espacio extra-terrestre ¿viste?
Y se encontraba con un mundo desconocido.... y nos abrazamos aparte, un montón de tiempo...

Autor: Ezequiel Borra
Canción: Hola

Hola, gente del día, ¡a despertar!
Soy un tornado o algo que parece real.
Hola, hola gente sola, cómo les va
Bajamos a la tierra, vemos el sol pasar.

Luego de la introducción, se propone una búsqueda que consiste en la conexión con el propio ser a partir de despojarse de ciertas cosas que impiden el contacto con uno mismo.

Autor: Ezequiel Borra
Canción: Vete de ti (fragmento)

Vete de ti, sale y ríe...

Autor: Ezequiel Borra
Canción: Vuelve (fragmento)

Cada cosa tiene su lugar
En mí, en mí...

Autor: Ezequiel Borra

Canción: Mi tiempo es hoy (fragmento)

Mi tiempo es hoy
Mi espacio este
La luz del sol, mi luz
Quizás te amé en otra vida
Pero ahora te amo también.

En “Mi tiempo es hoy” fue insertado un sonido de colectivo que refiere a un tiempo propio. Ese sonido insertado induce a pensar en un viaje por ejemplo, al tiempo, a la reflexión de un viaje. Paralelamente, la presencia de sonidos y percusiones que repiten un patrón hacia el final del tema a modo de “mantras”, una propuesta de meditación en la búsqueda de ese tiempo propio.

Asimismo, en esa búsqueda del ser humano aparecen los “fuera de foco”, los problemas. Algunas canciones del segundo disco –doble- de Borra titulado “Las cosas del mundo / De todos los días” plantean aquel conflicto:

Autor: Ezequiel Borra
Canción: Ahora estoy ayer

Ahora estoy ayer, no sé qué pasó.
Ahora estoy ayer, no sé qué pasó, que la tierra se hundió
Ahora estoy ayer, ahora estoy ayer
Las casas volando, mi vieja gritando:
“ahora estoy ayer”... los juegos, los juegos, aaaahhh...

Autor: Ezequiel Borra
Canción: Fuera de foco

¿Quién es que está fuera de foco, vos o yo?
Tal vez estemos fuera de foco los dos...

Vale mencionar el hincapié en la cuestión del presente, que trae aparejada, de alguna manera, la pregunta por la existencia, en las canciones hasta aquí mencionadas y también en otras como:

Autor: Ezequiel Borra
Canción: No puedo estar a donde estoy

No puedo estar a donde estoy
(El olvidado):
No puedo estar a donde estoy, no puedo estar
Apenas soy, a donde estoy, no puedo estar

La temática señalada es clara a nivel de la letra. ¿Cómo se resuelve en la música? Mediante el modo de ejecución de los instrumentos cuyo propósito es generar una sensación de “vagar errante”, de “incertidumbre”. Una guitarra criolla, sola; luego se incorporan otros sonidos y algunas notas disonantes que colaboran a la idea de incertidumbre. A través de guitarras eléctricas se propone una estética que podría vincularse a paisajes desérticos y oasis. Por último se utilizan diversos sonidos que irrumpen sorpresivamente y producen disonancias a nivel armónico y colaboran a producir sensación de confusión:

Autor: Ezequiel Borra

Canción: No puedo estar a donde estoy

...paso por la casa de mi niñez

Coro de lombrices: “será la misma casa donde he muerto...” (Sonidos de ambiente de terror, macabro, caída y rotura de cosas, respiraciones)

Autor: Ezequiel Borra

Canción: Las cosas del mundo

Las cosas del mundo nos tienen atrapados

Las cosas del mundo nos tienen congelados

Las cosas del mundo mamá, las cosas del mundo (interpretada como niño desganado)

Esta búsqueda de encontrarse con el propio ser a través de la música -a nivel narrativo en la letra- también aparece musicalmente a través de la selección de los instrumentos, el modo de ejecución, los ritmos y las formas de tocar. En este sentido en “Soñando un misterio” se mezclan el folclore argentino, algunos elementos del flamenco y la música árabe:

Autor: Ezequiel Borra

Canción: Soñando un misterio (Canción incluida en su último disco, titulado “¿Usted está aquí? Vol.1”)

Tuve tiempo para darme cuenta que no tengo más tiempo

Tuve tiempo para la vergüenza, pero eso fue hace tiempo

Tengo resto para darme vuelta, sin ir perdiendo el tempo

Tengo acento de gracia encubierta, pero yo soy del viento

Tengo los ojos abiertos por dentro

Pero me vive soñando un misterio...

Se pueden encontrar dos “climas sonoros” bastante claros en la canción, esto es, dos momentos: uno de tensión -con melodías y armonía vinculadas a la música española y a la música árabe-, y

un segundo momento de reposo vinculado a lo circense, a la fiesta y al baile –tanto en la música como en la letra-



CONCLUSIONES GENERALES

Brea (2007) sostiene que es impensable cualquier otro mundo posible fuera de la eficacia de la técnica. La tecnología aplicada a la música permite, en primer término, registrar una idea musical, grabar sonidos. Esa es una primera cuestión a tener en cuenta ya que desde el momento en que comienza la grabación la tecnología es parte de la canción. Sin embargo, es fundamental hacer hincapié en el rol de la tecnología en la composición de una canción, es decir, de qué manera la tecnología interviene y modifica una canción grabada –en el momento de la grabación o en la edición- por ejemplo cuando se utilizan determinados recursos tecnológicos -efectos de sonido- para expresar ideas a través del sonido.

En términos generales, puede decirse que el agregado tecnológico (efectos de sonido, guitarras eléctricas o bajos con pedaleras de efectos, loops, baterías electrónicas, etcétera) facilita una desconexión con el sonido puro del instrumento, inclusive cuando el instrumento naturalmente requiere energía eléctrica para su amplificación como las guitarras eléctricas (la guitarra clásica puede ser ejecutada sin necesidad de ser amplificada, exceptuando algunas situaciones del vivo). Una reflexión posible es que la recurrencia a la tecnología en la música, responde a falta de creatividad o capacidad de ejecución en el instrumento propio para aportar a la concreción de una idea musical. Esto sucede por ejemplo cuando se utilizan programas para editar voces y afinar las notas que no están en el tono correcto o cuando se insertan sonidos fabricados digitalmente. Los sonidos insertados pueden ser ruido de lluvia, la frenada de un colectivo, un timbre, que tienen el propósito de colaborar a la narración de la historia que trata la letra de la canción. Si se considera la canción como un discurso, todo elemento que colabora funcionalmente a la idea que el autor desea plasmar es valedero. En este sentido, en el Capítulo I se reflexionó sobre el rol de los instrumentos y la creatividad de los intérpretes para componer los arreglos musicales necesarios con el propósito de producir efecto a través de la música -y evitar la recurrencia a los efectos de sonido en la sala de edición-. Resta analizar si la elección del efecto de sonido es redundante o prescindible en relación con la letra y con el resto de la instrumentación, entre otras cuestiones.

Como se mencionó previamente, vale afirmar que el acto de grabación implica la tecnología. Sin embargo, en el Capítulo I se planteó el uso de efectos de sonido en la edición de las canciones luego de la etapa de grabación, cuando la utilización de esos efectos tiene el propósito de aportar a la narración del tema que proponen la música y la letra.

En la canción popular suelen utilizarse efectos de sonido que colaboran a la creación de sentido a través de programaciones aplicadas sobre la voz y/o sobre otros instrumentos; también a través de sonidos insertados, fabricados digitalmente. Así, por ejemplo, si en la letra se trabaja el tema “la soledad” a través de referencias a la desesperación y al peligro que provoca estar solo, de noche, en un bosque; el músico puede distorsionar el sonido de una guitarra eléctrica o agregar cámara o reverberación al sonido de la voz para indicar distanciamiento y soledad mediante sonidos volátiles y ecos. La distorsión de guitarras eléctricas puede ser utilizada también como señal de presencia de algún animal salvaje. La pregunta que surge en este punto tiene que ver con las capacidades y limitaciones de los instrumentos y los intérpretes: ¿es necesario recurrir a efectos de sonido en lugar de generar climas sonoros a partir de la composición, los arreglos y la interpretación? ¿Se corre el riesgo de transitar la creación de música como una espera ansiosa por el próximo avance tecnológico para aplicar a la grabación, en lugar de investigar y conocer más el instrumento? ¿Por qué distorsionar una guitarra en la sala de edición mediante un programa o aplicación digital, en lugar de utilizar pedales de distorsión en el momento de grabación -incluso teniendo en cuenta que esta opción implica un grado de distanciamiento del sonido estándar del instrumento enchufado-?

Vale mencionar que, en muchos casos, la recurrencia a efectos de sonido artificiales –con respecto al sonido natural del instrumento- está vinculada al género de la canción o del conjunto musical. En otras ocasiones, parece responder solamente a la posibilidad de utilizarlos por el mero hecho de que existen. Puede tener que ver también con una pauta estética y una propuesta comercial delineada por el sello discográfico, en aquellos casos en los que el artista genera música bajo su dependencia.

Como se ha anticipado a lo largo del capítulo I, no se puede reducir el análisis de la composición de una canción a un análisis de la lucha entre música y palabra. Tampoco se puede reducir su

significación solamente al deseo del autor por comunicar algo. En este sentido es importante el aporte de López Cano (2007) con respecto al significado musical como universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, entre otras. No se puede afirmar que la palabra viene a reforzar un significado que ya está propuesto en la melodía -con su armonía- como frase musical aun cuando el autor sostiene que compuso, en primer lugar, la música y, en segundo lugar, la letra: hay una imbricación entre ambas.

En este sentido Biezma explica que la letra se subordina a la melodía cuando aquella es asumida por una estructura musical que no respeta los elementos básicos que sustentan las aporías radicales entre los dos lenguajes:

- distorsión del nivel fonético o léxico de las palabras,
- inflación de algún elementos del nivel fonético,
- repetición no-sintagmática de una palabra o de un sintagma,
- superposición cronológica de varias palabras, sintagmas –como en el canon–.

El autor menciona otro caso: cuando la letra, arrebatada por una melodía, pierde pie semántico. Sin embargo, también en este punto existe imbricación entre dos lenguajes -música y palabra-, combinados en una canción, es decir, un juego de relaciones propuesto en determinada canción por determinado autor que será recibida de distintas maneras por los oyentes y según el contexto. Por lo tanto, afirmar que lo que permite al oyente identificar rápidamente la canción es la melodía, la palabra o la voz del intérprete, no tiene sustento teórico de rigor y sólo forma parte del universo de las opiniones.

Es decir, la agrupación en frases musicales tiene un sentido ya que existe una elección previa y cuando esta elección corta palabras por necesidad de que se adecuen a la música es porque el autor, una vez que se encontró en esa situación (es decir, cuando la palabra se ve trastornada en la sintaxis y métrica a causa del fraseo musical) decidió no realizar modificaciones. De esta manera, por ejemplo, el texto de una canción puede estar constituido por palabras acentuadas

incorrectamente. Otra opción es que el autor cambie las palabras y altere los fraseos –por ejemplo para facilitar la comprensión del oyente-. En este caso, no se expone necesariamente a perder parte del sentido original que surgió en el momento de creación de la canción. Es decir, si se realizan alteraciones en las acentuaciones de la palabra porque no coincide la acentuación de la frase musical con la acentuación natural de la palabra, el autor decide si realiza la modificación correspondiente para respetar la acentuación de la palabra. Si no lo hace, y en reiteradas ocasiones trabaja de esta manera, se convertirá en una característica más del artista, que lo diferencia de otros, o, esa canción será reconocida por esa característica y se diferenciará de otras canciones de su repertorio.

Como se mencionó en la conclusión del capítulo I, las canciones tienen partes en las cuales un motivo melódico define la acentuación de una palabra y partes en las cuales la melodía se compuso a partir de la escritura previa de un texto -al cual se le agrega música-. En otras oportunidades le surge al autor una palabra y una melodía simultáneamente. Ignorar estas variantes y afirmar que la música se subordina a la palabra o viceversa es, cuanto menos, absurdo. El modo en el que surge una canción con música y letra tiene que ver también con el momento íntimo en el que un autor crea, y con su universo de experiencias y deseos personales y artísticos. La articulación entre melodía y letra varía y no existe sólo una forma de realizarla o una guía para componer -aunque existen ejercicios y juegos creados para tal fin-. No necesariamente la letra expresa en palabras lo que se pretende comunicar a través de la melodía. En ese sentido, pierde fuerza el supuesto de que la palabra es más directa que la música para transmitir una idea o sentimiento.

Es por esto que Biezma hace hincapié en una convivencia en la alternancia –entre música y palabra–, ya que sostiene que, en la alternancia, hay emulación, empeño en llegar más lejos o tan lejos como el otro, pero sin anularlo, explotando cada uno de sus propios medios para conseguirlo. El autor concluye que en la rivalidad que conlleva la superposición de los dos lenguajes, con frecuencia la letra se convierte en pretexto, y la voz, en vez de ser portadora de un contenido

verbal captado en su perfección, en simple instrumento que modula vocales y consonantes al compás de una melodía.

Es interesante, a modo de reflexión de cada quien, una pregunta que retomaremos en el cierre de este Capítulo I. En sus "Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición", Isabel García Adánez (2005) plantea si la música expresa algo o cómo se significa en música y formula: "¿Para qué necesitamos exponer el plano del significado en el arte? ¿Hasta qué punto es sostenible aferrarse a un sistema arbitrario cuando lo que da sentido al arte es precisamente transgredir ese sistema?" (en Anne-Marie Reboul et al, 2005:103).

BIBLIOGRAFÍA

ENFOQUE LINGÜÍSTICO – SEMIÓTICO

- DEL PRADO BIEZMA, Javier (2005). “Presentación: La palabra en la música y la música en la palabra” en *Palabra y Música*, Anne-Marie Reboul et al, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- SAUSSURE Ferdinand de (1945). *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- PEIRCE Charles Sanders (1897). "Division of Signs" en *Collected Papers*.
- ———. (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols., Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks (eds.), Cambridge, Harvard University Press.
- LEVI-STRAUSS Claude (1974). *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós.
- ———. (1994). “Las palabras y la música” en *Mirar, escuchar, leer*, Buenos Aires, Ariel.
- ———. (1995) *Mito y significado*, Madrid, Ed. Alianza.
- MARTÍNEZ, José Luiz (2007). *Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2007). *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo- enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico (actualizado junio 2007).
- ———. (2012). *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona, Amalgama.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- ———. (1990). *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, trad. C. Abbate, Princeton, Princeton University Press.

- GARCÍA ADÁNEZ, Isabel (2005). “Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición” en *Palabra y Música*, Anne-Marie Reboul et al, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia (2005). Tesis doctoral *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, UNED Facultad de Filosofía.
- CORONADO ALMENA, María del Carmen (2013). Artículo *Estética musical en la música contemporánea*, Revista de música actual “Espacio sonoro”.
- BIGOT, Margot (2008). *Apuntes de lingüística antropológica*, Centro Interdisciplinario de Ciencias Etnolingüísticas y Antropológico-Sociales, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- SAG LEGRÁN, Lydia (2008). *Detrás de la música del Barroco*, Revista digital “Innovación y experiencias educativas”
- BARJAU, Eustaquio (2005). “La música en los aledaños de la palabra: a propósito de la “ornamentación musical” en *Palabra y Música*, Anne-Marie Reboul et al, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- AGUILAR, María del Carmen (2011). *Método para leer y escribir música*, Buenos Aires, Edición de Autor.

ENFOQUE FILOSÓFICO

- ADORNO, Theodor W. (2000). “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”, en *Sobre la música*, Barcelona, Paidós.
- GONZÁLEZ, Nuria (2001). *En la trampa del absoluto romántico*, Revista “ACTO”.
- STEINER, George (1991). *Presencias reales*, Barcelona, Destino Editorial.
- ———. (2007). *Los logócratas*, México, Ediciones Siruela.
- ZAMBRANO María (1996). *Filosofía y poesía* – 4ª ed. –, México, Fondo de Cultura Económica
- ———. (2004). *De la aurora*, Madrid, Tabla Rasa.

- MARTÍNEZ GONZÁLEZ Francisco (2011). “Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de María Zambrano”, España, revista Paradigma.
- NIETZSCHE Friedrich (1871). *Sobre la música y la palabra*, fragmento inédito del año 1871, edición electrónica.
- FERRO BAYONA, Jesús (2009). *La palabra en la música: Ensayos sobre Nietzsche*, Barranquilla, Ediciones Uninorte.
- HEIDEGGER, Martin (1983). “La pregunta por la técnica”, en *Ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- ACEVEDO, Jorge (1983). “Introducción a la pregunta por la técnica”, en *Martin Heidegger. Ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- BREA, José Luis (2007). “Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica”, en revista Artefacto: Pensamientos sobre la técnica, nº 6, Buenos Aires.
- MITCHAM, Carl (1989). “Tres modos de ser con la tecnología”, en Suplemento 14 de revista Anthropos, Barcelona.
- GALIMBERTI, Umberto (2001). “Psiché y Techné”, en revista Artefacto nº 4, Buenos Aires.
- SCHMUCLER, Héctor (1996). “Apuntes sobre el tecnologismo o la voluntad de no querer”, en revista Artefacto nº 1, Buenos Aires.
- JONAS, Hans (1997). *Técnica, medicina y ética*, Buenos Aires, Paidós.
- CASTORIADIS, Cornelius. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad 2*, Buenos Aires, Tusquets.
- ———. (1988). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- SAVRANSKY, Carlos (2000). *Para una teoría de la práctica. Ensayo sobre la poiética de la obra*, Buenos Aires.

BITÁCORA

- PIGLIA, Ricardo (1986). "Tesis sobre el cuento" en *Formas breves*. Buenos Aires, Anagrama.
- BECKETT, Samuel (1988). *El buitre*. Madrid, Siruela.
- BONNETT, Piedad. *Perlas*.

ARTÍCULOS

- SANS, Juan Francisco. *Música y discurso: hacia una semiología de la música (Jean Jacques Nattiez)*, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Disponible en Internet en http://www.academia.edu/2556621/Música_y_discurso_hacia_una_semiología_de_la_música_Jean_Jacques_Nattiez
- PARRA, Sergio, *¿Qué relación hay entre lengua y música?*, [weblog SL] Papel en blanco, 28 de diciembre de 2011. Disponible en Internet en <http://www.papelenblanco.com/metacritica/que-relacion-hay-entre-lengua-y-musica>
- MATALLANA, Laura (2014). *Por fin hablé con Juana Molina*, [revista digital] Vice, 28 de diciembre de 2011. Disponible en Internet en http://noisey.vice.com/es_mx/blog/por-fin-hable-con-juana-molina
- KUKSO, Federico, *Los logócratas de Steiner*, Página 12, 29 de septiembre de 2007. Disponible en Internet en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/14-1789-2007-09-29.html>

